



UNICAMP

BEATRIZ CARNEIRO PAVAN

**ASPECTOS DA PROSÓDIA DA LÍNGUA FRANCESA E SUA
INFLUÊNCIA NOS QUATRO LIVROS PARA CRAVO DE
FRANÇOIS COUPERIN**

**CAMPINAS
2015**



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

BEATRIZ CARNEIRO PAVAN

**ASPECTOS DA PROSÓDIA DA LÍNGUA FRANCESA E SUA
INFLUÊNCIA NOS QUATRO LIVROS PARA CRAVO DE
FRANÇOIS COUPERIN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música
do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título
de Doutora em Música, na Área de Práticas Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora

Este exemplar corresponde à versão final da Tese
defendida pela aluna Beatriz Carneiro Pavan e
orientada pelo Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora

CAMPINAS
2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

P288a Pavan, Beatriz Carneiro, 1962-
Aspectos da prosódia da língua francesa e sua influência nos quatro livros para cravo de François Couperin / Beatriz Carneiro Pavan. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Edmundo Pacheco Hora.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Couperin, François 1668. 2. Cravo. 3. Língua francesa. I. Hora, Edmundo Pacheco, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Aspects of French language prosody and its influence on the four books for harpsichord by François Couperin

Palavras-chave em inglês:

Couperin, François 1668

Harpsichord

French language

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Edmundo Pacheco Hora [Orientador]

Helena Jank

Rosana de Saldanha Gama Ianzelotte

Nívia Gasparini Zumpano

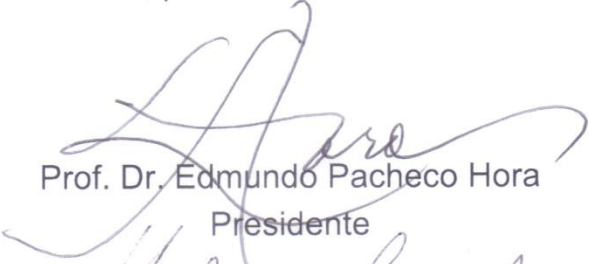
Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling

Data de defesa: 26-03-2015

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

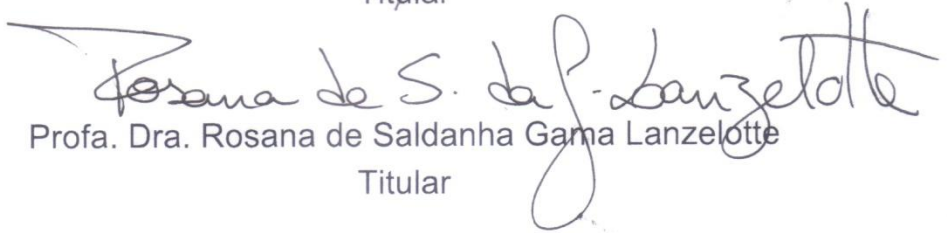
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda Beatriz Carneiro Pavan - RA 087934 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



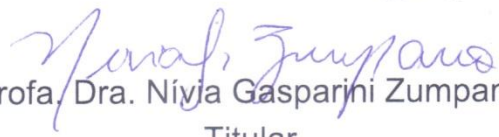
Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora
Presidente



Profa. Dra. Helena Jank
Titular



Profa. Dra. Rosana de Saldanha Gama Lanzelotte
Titular



Profa. Dra. Nívia Gasparini Zumpano
Titular



Profa. Dra. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling
Titular

RESUMO

Este trabalho mostra como características vindas do discurso oratório francês do século XVIII encontram equivalência na obra para cravo de François Couperin, contida nos *Quatre Livres de Pièces de Clavecin*. Consolidando a ideia de que a busca por conformidade entre língua falada e música esteve presente durante o período musical barroco, entende-se que características comuns a estas duas formas de expressão encontram similitudes. Desta maneira, para embasar esta tese foram estudadas fontes do século XVIII que versam sobre língua francesa e suas características oratórias com a intenção de mostrar aspectos relevantes do discurso oratório francês dos anos Setecentos que pudessem ser comparados à escrita musical de Couperin. Como base teórica foi utilizada a obra *The Harmonic Orator* (2001) de Patrícia Ranum, que trata do fraseado e retórica em Árias Barrocas francesas. A partir de pesquisa histórica da Europa ocidental, centrada na França e da atuação da família Couperin na Igreja *Saint-Gervais* e no Palácio de *Versailles*, verificaram-se aspectos relevantes formadores do estilo de composição e interpretação cravísticos. Assim, se reafirma a necessidade, vinda da prática de interpretação da música em instrumentos originais ou cópias, de se estudar as maneiras interpretativas para atender às características específicas de cada época e nação. Confirmando a estreita relação entre língua falada e expressão musical, tornou-se apropriado pesquisar as variações linguísticas que resultaram em várias formas de composição e interpretação. Confirma-se portanto, que a música para cravo de Couperin exige do instrumentista conhecimento linguístico para adequada execução do discurso musical e qualquer atitude por parte de um intérprete que pretenda transmitir o pensamento ou emoção, com certa fidelidade, requer conhecimento das fontes do período, no intuito de se tornar claro o pensamento do compositor.

Palavras chave: François Couperin, Cravo, Discurso Oratório Francês.

RÉSUMÉ

Ce travail montre comment les caractéristiques venues du discours oratoire français du XVIII^e siècle possèdent des équivalences dans l'oeuvre pour clavecin de François Couperin, contenue dans Quatre Livres de Pièces de Clavecin. En renforçant l'idée que la recherche de la conformité entre la langue parlée et la musique était présente pendant la période musicale baroque, il est compréhensible que des caractéristiques communes de ces deux formes d'expression trouvent des similarités. Ainsi, pour appuyer cette thèse, ont été étudiées des sources du XVIII^e siècle qui traitent de la langue française et de ses caractéristiques oratoires avec l'objectif de montrer les aspects pertinents du discours oratoire français de cette période qui pourraient être comparés à l'écriture musicale de Couperin. Comme base théorique a été utilisé *The Harmonic Orator* (2001) de Patricia Ranum; ouvrage qui traite du phrasé et de la rhétorique des Arias baroques françaises. À partir de la recherche historique en Europe Occidentale, centrée en France et sur la performance de la famille Couperin à l'Église Saint-Gervais et au Palais de Versailles, furent vérifiés les aspects pertinents liés à la formation du style de composition et d'interprétation au clavecin. Ainsi, il est réaffirmé le besoin, venant de la pratique de l'interprétation de la musique sur des instruments originaux ou des copies, d'étudier les moyens d'interprétation pour répondre aux caractéristiques spécifiques de chaque période et de chaque nation. Confirmant la relation étroite entre la langue parlée et l'expression musicale, il était approprié de faire une recherche des variations linguistiques qui ont abouti à diverses formes de composition et d'interprétation. Il est donc confirmé que la musique pour clavecin de Couperin exige de l'instrumentiste une connaissance linguistique pour l'exécution adéquate du discours musical et aussi une attitude qui puisse transmettre, avec une certaine fidélité, la pensée ou l'émotion en accord avec les sources originales de la période afin de pouvoir clarifier la pensée du compositeur.

Mots Clés: François Couperin, Clavecin, Discours Oratoire Français.

ABSTRACT

This paper shows how characteristics from the XVII century French oratory speech find their equivalence in François Couperin's work, contained in *Quatre Livres de Pièces de Clavecin*. Consolidating the idea that the search for conformity between the spoken language and music has been present during the baroque music period, it is understood that common characteristics to these two forms of expression find similarities in each other. This way, to make the base of this thesis, XVIII century sources about French language and its oratorical features were studied to show relevant aspects of the French oratorical speech of this century that could be compared to Couperin musical writing. As a theoretical base it was used "The Harmonic Orator" (2001) by Patricia Ranum, a work about the phrasing and rhetoric in French Baroque Arias. From historical researches of Western Europe centered in France and performance of Couperin family in the Saint-Gervais' Church and the Palace of Versailles, there were verified relevant aspects that formed harpsichordist composition and interpretation style. Thus, need reaffirmed, from the interpretation practice of music on original instruments or copies, to study the interpretative ways to meet the specific features of every age and nation. Confirming the close relation between spoken and musical expression, it became appropriate to research the linguistic variations that resulted in many forms of composition and interpretation. It is confirmed so, that Couperin's harpsichord music requires from the performer linguistic knowledge for proper execution of the musical discourse and any action by an interpreter wishing to transmit thought or emotion, with some fidelity, requires knowledge of the sources of the period, in order to clarify the thinking of the composer.

Keywords: François Couperin, Harpsichord, French Oratory Speech.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1-FRANÇOIS COUPERIN, CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL.	
1.1 - Ambiente político-social na França do século XVIII.....	5
1.2 - A Família Couperin e <i>Saint-Gervais</i>	7
1.3 - François Couperin e <i>Versailles</i>	11
1.4 - Instrumentos disponíveis a François Couperin.....	17
2-ESTILO FRANCÊS E A ESCOLA FRANCESA DE CRAVO.....	25
2.1 – Dedilhados.....	37
2.2 – Articulação musical e correspondência silábica.....	42
3-A LÍNGUA COMO REFERÊNCIA PARA A CONSTRUÇÃO MUSICAL.....	58
3.1 - Sintaxe linguística.....	61
3.2 - A métrica na pronúncia francesa.....	63
3.3 - Os acentos na declamação francesa.....	67
3.4 - Sílabas francesas.....	77
4-OS QUATRO LIVROS DE PEÇAS PARA CRAVO DE FRANÇOIS COUPERIN.....	86
4.1 - Aspectos analítico interpretativos.....	90
4.1.1 - <i>Allemande</i>	90
4.1.2 - <i>Courante</i>	119
4.1.3 - <i>Sarabande</i>	131
4.1.4 – <i>Gavotte</i>	147
4.1.5 – <i>Gigue</i>	155
4.1.6 – <i>Menuet</i>	165
4.1.7 - <i>Rondeau</i>	172
CONCLUSÃO.....	180
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	185
ANEXO I - Cronologia da família Couperin.....	192
ANEXO II - O cravo na época de François Couperin.....	193
ANEXO III - Danças da <i>Suite</i> segundo autores do século XVII - XVIII.....	194
ANEXO IV - Obras contidas nos <i>Quatre Livre de Pièces de Clavecin</i> de François Couperin. Listagem em ordem alfabética com Livro, <i>Ordre</i> , Tonalidade e compasso..	195
ANEXO V - Obras contidas nos <i>Quatre Livres de Pièces de Clavecin</i> de François Couperin. Classificação por <i>Ordres</i>	200
ANEXO VI - Danças contidas nos <i>Quatre Livres de Pièces de Clavecin</i> de François Couperin.....	205
ANEXO VII - Totalidade de obras de François Couperin.....	206
ANEXO VIII - Father Francois Pomey. <i>Description d'une Sarabande dansée</i>	209
ANEXO IX - Tradução de <i>Description d'une Sarabande dansée</i>	210

Ao meu pai Mauro, minha mãe Regina, Fabão, Guigui e Tatá

Agradeço sinceramente

Edmundo Hora, por todo o carinho, amizade, atenção e orientação,

Robert Grenier, pelas conversas e esclarecimentos em língua francesa,

Fábio Guilherme e Thaís pelas observações em língua inglesa.

LISTA DE FIGURAS

1	Cravo de dois manuais, feito por Joannes Ruckers, 1637.....	19
2	Cravo feito por Joannes Ruckers (1578-1642), reformado por Nicolas Blanchet (1660-1731) e decorado por Audran Claude (1658-1734).	20
3	<i>Prélude</i> nº 6, <i>L'Art de Toucher le Clavecin</i> , 1716, François Couperin. Compassos 22 a 25.....	21
4	Cravo feito por Hans Muller, 1537.....	22
5	Cravo Fleischer. Hamburgo, 1710.....	23
6	J. C. de Chambonnières, <i>Pavane L'entretien des Dieux</i> , 2ª parte.....	28
7	Louis Couperin. <i>Prélude à l'imitation de M^r Froberger</i>	31
8	<i>Livre de Pièces de Clavecin</i> , 1689, D'Anglebert.....	32
9	<i>Ouverture de Cadmus & Hermione</i> . Jean Baptiste Lully.....	33
10	Jean-Henry D'Anglebert. <i>Ouverture de Cadmus</i> (segundo Lully). <i>Pièces de Clavecin - livre premier</i> . Paris, 1689, p. 25.....	33
11	Primeira página da quinta fuga para órgão de d'Anglebert.....	35
12	Parte <i>mesuré</i> do prelúdio em ré menor de Louis Couperin.....	36
13	<i>L'Art de Toucher le Clavecin</i> , 1716, p.19, François Couperin.....	38
14	<i>L'Art de Toucher Le Clavecin</i> , 1716, p. 32. François Couperin.....	39
15	<i>L'Art de Toucher le Clavecin</i> , 1717, p.66. François Couperin.....	40
16	<i>Aspiration. Premier Livre de Clavecin. Explication des Agréments, et des Signes</i> , François Couperin.....	46
17	<i>Suspension. Explication des Agréments, et des Signes. Premier Livre de Clavecin</i> , François Couperin.....	46
18	J. S. Bach, <i>Das wohltemperierte Klavier</i> , livro II, Fuga 5, BWV 874.....	48
19	Gravação em órgão de cilindros. Dom Bédos de Celles, <i>L'Art du Facteur d'orgues</i>	50
20	<i>L'Art de Toucher le Clavecin</i> , 1716, p.47. François Couperin.....	53
21	<i>Accent. Explication des Agréments, et des Signes. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	53
22	<i>Lépineuse, 26^e ordre. Quatrième Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin	54
23	<i>Liaison. Explication des Agréments, et des Signes. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	55
24	<i>Coulés. Explication des Agréments, et des Signes. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	56
25	Mingograma mostrando prolongamento da pronúncia na primeira metade da frase Alexandrina.....	64
26	Mingograma mostrando prolongamento da pronúncia na segunda metade da frase Alexandrina.....	65
27	<i>Premier Courante, 1^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	66
28	Lully, <i>Alceste</i> . 1674, p. 53.....	70
29	<i>Allemande L'Auguste. 1^{er} ordre, Premier livre de Pièces de Clavecin</i> . François Couperin.....	71
30	Jean-Antoine Bérard: <i>L'Art du Chant</i> , p.5.....	72
31	<i>La Sézile, Pièce croisée sur le grand Clavier, 20^e ordre. Quatrième Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	73
32	<i>Sarabande la Magesteuse, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	73
33	Bérard. <i>L'Art du Chant</i> . 1755, p.13.....	74

34	<i>L'Enchanteresse, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	75
35	<i>Le Roussignol-En-Amour, 14^e Ordre. Troisième Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	75
36	<i>Le Roussignol-En-Amour, 14^e Ordre. Troisième Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. 14 ^o compasso ao final da primeira parte.....	76
37	Mingogramas da palavra <i>éventuellement</i>	78
38	Mingograma da palavra <i>Comprends!</i>	78
39	Mingograma de <i>J'aimais</i>	79
40	Mingograma da palavra <i>absolus</i>	79
41	Mingograma de <i>le silence</i>	80
42	Gráfico com fraseado da voz superior em Árias francesas	83
43	Gráfico elaborado por Ranum.....	84
44	<i>Première Courante, 1^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	85
45	Folha de rosto, <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	87
46	<i>Allemande L'Auguste, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	94
47	<i>Port de voix. Explication des Agréments, et des Signes</i>	94
48	<i>Port de Voix</i> . Daquin, <i>I Livre de Pièces de Clavecin</i> , 1725.....	95
49	<i>Port de voix</i> . Hotteterre, <i>Principes de la Flûte traversière</i> . 1707, p. 28.....	95
50	Michael Blavet, Sonata IV <i>La Lumague</i> , 5 ^o movimento, <i>Le Lutin</i>	96
51	<i>Allemande L'Auguste, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. 12 ^o e 13 ^o compassos.....	98
52	<i>Allemande L'Auguste, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	99
53	<i>Allemande L'Auguste, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. Versão compreendida com micro articulações e silêncios.....	99
54	<i>Allemande L'Auguste, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. 14 ^o e 15 ^o compassos.....	100
55	<i>Allemande La Laborieuse, 2^e ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	101
56	<i>La Laborieuse, 2^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	103
57	<i>La Ténébreuse, 3^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	104
58	<i>La Ténébreuse, 3^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	105
59	<i>La Logevière, 5^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	106
60	<i>La Logevière</i> , segunda parte. <i>5^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	107
61	<i>La Raphaële, 8^e Ordre. Second Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin..	108
62	<i>Französische Ouverture</i> , BWV 831, J. S. Bach.....	109
63	<i>Les Bergeries, 6^e Ordre. Deuxième Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	110
64	<i>Les Bergeries</i> , François Couperin. Transcrição feita por J. S Bach.....	111
65	<i>L'Ausoniène, 8^e Ordre. Second Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin...	112
66	<i>Allemande à deux Clavecins. 9^e Ordre. Second Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	114
67	<i>La Verneville. 18^e Ordre. Troisième Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	115

68	<i>Le point du jour</i> , 22 ^e Ordre. <i>Quatrième Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	117
69	<i>L'Exquise</i> , 27 ^e Ordre, Compassos 2 e 3 da segunda parte. <i>Quatrième Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	118
70	Exemplo de <i>Courante</i> , Jean-Philippe Rameau. <i>Traité de L'Harmonie</i> , (1722, p. 159).....	120
71	<i>Premier Courante</i> , <i>Premier Ordre</i> . Compassos 1 e 2. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	121
72	<i>Corrente</i> . Partita BWV 825, J. S. Bach.....	121
73	Articulações em obras de J. S. Bach segundo Bodky.....	122
74	<i>Partita</i> N ^o 4, BWV 828, <i>Courante</i> . Compassos 1 a 3.....	122
75	<i>Courante</i> , 4 ^e Suite, <i>Trois Livres de Clavecin de Jeunesse</i> , Jean-François Dandrieu	125
76	Segunda parte da <i>Premier Courante</i> , 5 ^e Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	126
77	<i>Premier Courante</i> , 1 ^{er} Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	127
78	<i>Courante de Madame La Dauphine</i> , XXXII ^e Livre d'Airs. Christophe Ballard (1689), pp. 44-45.....	129
79	A “harmonia” do <i>Relais</i>	131
80	Exemplo de <i>Sarabande</i> , Jean-Philippe Rameau. <i>Traité de L'Harmonie</i> (1722, p. 159).....	133
81	<i>Sarabande La Majestueuse</i> , 1 ^{er} Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	136
82	Acentuações contrastantes de hemiolas.....	137
83	Lully, <i>Psyché</i> . 1678.....	137
84	Mingograma das palavras <i>lles Plaisirs</i>	138
85	<i>Sarabande La Majestueuse</i> , 1 ^{er} Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. Compassos iniciais.....	139
86	<i>Air sérieux en Sarabande</i> , III Recueil d'airs, 1705. Jean-Baptiste de Bousset.....	139
87	<i>La Prude</i> , 2 ^e Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. Compassos iniciais da segunda parte.....	140
88	<i>La Prude</i> , 2 ^e Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. Compassos três a oito da segunda parte.....	140
89	<i>L'Antonine</i> , 2 ^e Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin....	141
90	Brossard, <i>Sarabande IV</i> , Livre d'Airs.....	143
91	<i>Les Sentiments</i> , 1 ^{er} Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. Início da segunda parte.....	144
92	<i>Coulé</i>	145
93	<i>Pièces de Clavecin</i> , 1742. Pierre Claude Fouquet.....	145
94	<i>Sarabande L'Unique</i> , 8 ^e Ordre. <i>Second Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. Terceiro, quarto e quinto sistemas.....	146
95	Exemplo de <i>Gavotte</i> , Jean-Philippe Rameau. <i>Traité de L'Harmonie</i> , p. 160.....	148
96	<i>Gavotte</i> , <i>Principes tre faciles pour apprendre La Musique</i> (1717). Michel L'Affilard.....	149
97	<i>Cadmus et Hermione</i> . <i>Gavotte</i> de Lully, letra de Quianult, 1673. Primeira frase....	150
98	<i>Cadmus et Hermione</i> . <i>Gavotte</i> de Lully, letra de Quianult, 1673. Segunda frase ...	151
99	<i>Gavotte</i> em Sol menor, 1 ^{er} Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	152
100	<i>Gavotte</i> em Sol menor, 1 ^{er} Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. Segunda parte ornamentada.....	153
101	<i>Gavotte</i> , 2 ^e Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	154

102	Exemplo de <i>Gigue</i> , Jean-Philippe Rameau. <i>Traité de L'Harmonie</i> , p. 160.....	156
103	<i>La Milordine</i> , 1 ^{er} ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin..	157
104	<i>La Florentine</i> , 2 ^e Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	159
105	<i>Gigue</i> , 5 ^e Ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	159
106	<i>Gigue</i> , 8 ^e Ordre. <i>Second Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	160
107	<i>Gigue</i> , 8 ^e Ordre. <i>Second Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin. Compassos 9 a 13.....	161
108	<i>L'Art de Toucher Le Clavecin</i> , p. 67, 1717.	161
109	Três exemplos: <i>Giga</i> , <i>Giga</i> e <i>Gigue</i>	162
110	<i>Vénus et Adonis</i> , <i>Gigue</i> (1697). Henri Desmarest.....	164
111	Exemplo de <i>Menuet</i> , Jean-Philippe Rameau. <i>Traité de L'Harmonie</i> , (1722, p. 159).....	166
112	Louis Couperin. <i>Menuet de Poitou et son Double</i> . (<i>Menuet e primeiro sistema da Double</i>).....	168
113	<i>Menuet</i> , 1 ^{er} ordre. <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	168
114	<i>Menuet</i> , Jean-Baptiste Lully. <i>Amadis</i> , p. 189.....	169
115	<i>Menuet da Partita BWV 825</i> , J. S. Bach.....	170
116	<i>Menuet 2^e Ordre</i> . <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	170
117	<i>Menuet 2^e Ordre</i> . <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	171
118	<i>Menuets croisée</i> . <i>Primeiro Menuet</i> , 22 ^e Ordre. <i>Quatrième Livre de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	171
119	<i>Les Silvains</i> , 1 ^{er} ordre. <i>Premier livre de pièces de clavecin</i> , François Couperin. Oito compassos iniciais.....	174
120	<i>Les Silvains</i> , 1 ^{er} couplet, 1 ^{er} ordre. <i>Premier livre de pièces de clavecin</i> , François Couperin.	175
121	<i>Les Silvains</i> , 2 ^e couplet, 1 ^{er} ordre. <i>Premier livre de pièces de clavecin</i> , François Couperin.	176
122	<i>Les Silvains</i> , 1 ^{er} ordre. <i>Premier livre de pièces de clavecin</i> , François Couperin. <i>Seconde Partie</i>	177
123	François Couperin. <i>L'Art de Toucher le Clavecin</i> . 1717, p. 47.	178
124	<i>Les Silvains</i> , 1 ^{er} ordre. <i>Premier livre de pièces de clavecin</i> , François Couperin. Final.....	178
125	<i>L'Art de Toucher le Clavecin</i> , 1717, p.47. François Couperin.....	179

LISTA DE TABELAS

1	<i>Allemandes</i> dos <i>Quatre Livres de Pièces de Clavecin</i> de François Couperin.....	93
2	Peças sem indicação de <i>Allemande</i> por Couperin.....	93
3	Primeira parte das <i>Courantes</i> de Couperin.....	123
4	Segunda parte das <i>Courantes</i> de Couperin.....	124
5	<i>Sarabandes</i> dos <i>Livres de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	135
6	<i>Gavottes</i> do <i>Quatre Livres de Pièces de Clavecin</i> . François Couperin.....	149
7	Sete pés poéticos em cada frase da <i>Gavotte</i> em Sol menor de F. Couperin. <i>I^{er} Ordre</i>	151
8	<i>Gigues</i> dos <i>Quatre Livres de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	157
9	Comparação entre tipos de <i>Gigues</i> da obra de J. S. Bach.....	163
10	<i>Rondeaux</i> dos <i>Livres de Pièces de Clavecin</i> , François Couperin.....	173

INTRODUÇÃO

Este trabalho (Aspectos da prosódia da língua francesa e sua relação com a obra para cravo de François Couperin) é resultado do interesse em se pesquisar o repertório para cravo francês do século XVIII, examinando como as características expressivas do discurso oratório francês poderiam ter se relacionado com o estilo de composição e interpretação cravística, mais especificamente na obra de François Couperin. Este tema surgiu com base na pesquisa em fontes do século XVIII, que indicam que o estilo cravístico então em voga na França se formou durante mais de um século e exerceu alto grau de influência sobre outras épocas e nações.

Compositores formadores deste estilo são vistos nas figuras de Jacques Champion de Chambonnières (1601/2-1672), Louis Couperin (1626-1661), Jean Henry d'Anglebert (1629-1691), Nicolas Lebègue (1631-1702) e François Couperin (1668-1733). A construção do estilo francês de execução e composição ao cravo também carrega diversas origens, como a italiana, quando se verifica, por exemplo, que o pioneiro Chambonnières, assim como Jean Baptiste Lully (1632-1687), foi aluno do italiano Giacomo Carissimi (1605-1674). Chambonnières adota o estilo *brisé* em suas peças, agrupadas em suítes de danças, com contraponto e elaborada ornamentação, que influenciaram outros compositores como Louis Couperin. Este estilo de escrita, vindo de peças para alaúde da renascença deixou marcas não somente no repertório, mas também no estilo de execução. A ressonância do instrumento alaúde, que não tem som interrompido (a não ser que se abafem as cordas com a mão), foi levada como traço expressivo de execução ao cravo, quando foi adotada a tradição de notas ligadas, chamada por d'Anglebert *jeu coulant* ou como citado por François Couperin (1717, p. 61): “deve-se manter uma ligação perfeita no que se executa¹”.

Outros compositores, como Johann Jakob Froberger (1616-1667), serão examinados no decorrer desta pesquisa como influenciadores do estilo cravístico Francês e, ao mesmo tempo, Johann Sebastian Bach (1685-1750) será citado em análises comparativas entre diferentes estilos de escrita vindos de nações estrangeiras.

¹ *Il faut conserver une liaison parfaite dans ce qu'on y exécute*

Os estudos analíticos estão moldados e informados com base teórica na obra de Patrícia Ranum, *The Harmonic Orator* (2001), na qual é estudado o papel do discurso oratório em “Árias Barrocas Francesas”. Considerando que o estilo musical cravístico francês dos anos Setecentos foi determinado pelo conjunto formado por instrumentos específicos (com sonoridade brilhante e delicada além de muita ressonância nas notas graves), dedilhados distintos e articulações inerentes aos recursos oratórios usados na língua falada-cantada, torna-se, ainda hoje, tarefa do instrumentista transmitir as intenções do discurso musical durante a execução de uma forma consistente partindo de bases históricas aliadas ao mundo contemporâneo.

O ressurgimento da prática de interpretação da música em instrumentos originais ou cópias resultou em necessidade de se estudar as práticas antigas para atender às necessidades específicas de cada época e nação. Neste contexto, nota-se estreita relação da língua falada com a expressão musical e, portanto, torna-se apropriado pesquisar as variações linguísticas que resultaram em várias formas de composição e interpretação. Acreditando, portanto, que para compreensão da música para cravo de François Couperin o conhecimento linguístico é mais uma ferramenta para execução do discurso musical, qualquer atitude por parte de um intérprete que pretenda transmitir o pensamento e emoção, requer conhecimento das fontes do período, no intuito de se tornar claro o pensamento do compositor.

Assim, foram pesquisadas obras relevantes dos anos Setecentos que contribuíram para a regulamentação do canto e do discurso falado francês. Desta forma se investigaram os autores: Sébastien de Brossard - *Recueil d'Airs Sérieux et à Boire* (1708); Bénigni Bacilly - *Remarques curieuses sur L'Art de bien chanter* (1668); René Bary - *La Rhétorique française* (1665); Bernard Lamy - *La Rhétorique ou L'Art de parler* (1675); Jean-Antoine Bérard - *L'Art du chant* (1755); Pierre-Joseph Thoulhier Olivet - *Traité de la prosodie* (1755); Jean Jacques Rousseau - *Essai sur l'origine des langues* (1781), Michel L'Affilard - *Principes très faciles pour apprendre La Musique* (1717), entre outros.

Foi necessário também estudo sobre sintaxe linguística, métrica na pronúncia, acentos na declamação e as sílabas, da língua francesa, para embasar as discussões sobre discurso musical francês. Finalmente, foram selecionadas algumas peças para o estudo, e

para tanto, as danças francesas foram observadas, pois a obra de François Couperin contém uma quantidade considerável de música de dança.

As informações disponíveis em fontes primárias oferecem elementos significativos para justificar um estudo dedicado, relacionado às informações obtidas a partir da pesquisa de Ranum. Peças de autores de outras nações foram citadas, como forma de esclarecer comparativamente a diferença entre os discursos francês, italiano e germânico. Tendo como objeto de estudo os *Quatre Livres de Pièces de Clavecin* (Paris, 1713, 1716-7, 1722, 1730) de François Couperin, as fontes musicais e linguísticas do período tornam-se relevantes, assim como a obra *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716-7), por ser considerado um manual detalhado e esclarecedor de como se tocar cravo, com indicações de posição do corpo, ornamentos que servem à execução e pequenos exercícios e dedilhados.

Portanto, as ligações, como premissa básica, entre música, língua falada e declamada demonstram ser relevantes. A expressão do texto falado permaneceu um objetivo estético primário, dando ciência de que aspectos específicos da língua falada permanecem entrelaçados no discurso musical, mesmo que imperceptíveis aos ouvidos estrangeiros. Diferentes interpretações podem surgir, mas o conhecimento histórico e das estruturas linguísticas e musicais deve ser considerado como base para melhor aproveitamento na interpretação de determinada obra.

A intenção deste trabalho é a contribuição com discussão e acesso aos próprios princípios subjacentes aos quais fontes primárias serviram como base. O pretendido, portanto, é expor possíveis relações entre língua falada, língua cantada e música para cravo de François Couperin, na França dos anos Setecentos, baseada em teorias linguísticas e estético-musicais da época. Assim, embora tenham sido feitos todos os esforços para chegar o mais próximo possível do que teria sido uma interpretação adequada à época, dentro de contextos histórico-musicais, não foi colocada nenhuma pretensa imposição interpretativa.

Na escolha do título da tese, foi estabelecido período entre 1713 - publicação do *Premier Livre de Pièces de Clavecin* - e 1730 - publicação do *Quatrième Livre de Pièces de Clavecin* de François Couperin. Consequente, mesmo que tenham sido citadas obras de outras épocas, foi com intenção comparativa.

A estrutura deste trabalho foi definida de maneira que a primeira parte, ou capítulo 1, ficou destinada à parte histórica, contextualizando o ambiente político-social na França do século XVIII; a família Couperin e a igreja *Saint-Gervais*; François Couperin e *Versailles* e os Instrumentos musicais disponíveis a François Couperin.

O capítulo 2 versa sobre o estilo francês e a escola francesa de cravo, e sinaliza dedilhados, articulação musical e correspondência silábica.

No capítulo 3 foi observada a língua como referência para a construção musical, tendo como sub-itens: sintaxe linguística, a métrica na pronúncia francesa, os acentos na declamação francesa e as sílabas francesas, com base nas obras *The Harmonic Orator* de Patrícia Ranum e *Linguística* de Bráz Jose Coelho.

O quarto e último capítulo apresenta os *Quatre Livres de Pièces de Clavecin* de François Couperin com ênfase em algumas peças mais significativas para esta pesquisa. Após critério de seleção realizado, foram por conseguinte, elencadas as seguintes obras que apresentaram material significativo para o estudo:

a) *Allemandes L'Auguste, La Laborieuse, La Ténébreuse, La Logevière, La Raphaële, L'Ausoniène, Allemande a deux Clavecins, La Verneville, Le point du jour e L'Exquise*

b) *Premier Courante da Premier Ordre*

c) *Sarabandes La Majestueuse, La Prude, L'Antonine, Les Sentiments e L'Unique,*

d) *Gavotte, 1^{er} Ordre; Gavotte, 2^e Ordre; Gavotte La Bourbonnoise*

e) *Gigue La Milordine; Gigue 5^e Ordre; Gigue, 8^e Ordre*

f) *Menuet da 1^{er} Ordre; Menuets croisés; Premier Menuet, 22^e Ordre*

g) *Rondeau Les Silvains, 1^{er} Ordre*

A escolha das peças se deu de forma que fossem mostrados aspectos relevantes da escrita musical de Couperin que pudessem ser comparados ao discurso oratório francês dos anos Setecentos. No final deste estudo, assim, espera-se demonstrar a viabilidade da hipótese aqui apresentada.

1 - FRANÇOIS COUPERIN - CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL

1.1 - Ambiente político-social na França do século XVIII.

A Europa dos anos Seiscentos contava com mais de uma centena de milhões de habitantes com vida frágil, sujeita a doenças (epidemias, peste, varíola e difteria), desigualdades sociais, higiene rudimentar, alimentação insuficiente e recursos parcos que levavam a expectativa de vida entre vinte e vinte e cinco anos e taxa de mortalidade a cerca de 40%. As guerras desorganizavam a vida rural tirando trabalhadores de suas funções para assumir armas nas batalhas. Em contrapartida, a nobreza se esbanjava em luxos e prazeres, mantida pela população trabalhadora, empobrecida pelas concretas dificuldades e altos impostos que sustentavam a corte.

A França em 1668 – ano do nascimento de François Couperin – passava por momentos políticos promissores. O jovem rei Louis XIV² (1638-1715) assinou o Tratado de *Aix-la-Chapelle*, que concluiu uma guerra para proteger territórios nos Países Baixos espanhóis, que ele acreditava serem seus, pelo seu casamento com a princesa espanhola Marie-Thérèse em 1660. Através do gênio financeiro de seu ministro, Jean Baptiste Colbert (1619-1683), seguiu-se um período de vinte anos de prosperidade que permitiu ao monarca a realização de seus planos grandiosos para tornar a França o centro cultural da Europa.

Paris, uma construção de reis, é, assim, modelo para o resto do reino. “Com quatrocentos a quinhentos mil habitantes, era a capital, a qual Colbert esperou por muitos anos poder reconduzir seu soberano” (COMBEAU, 2009, p 49). Colbert, ministro de Estado da economia do rei Louis XIV e superintendente das construções, sonhava em transformar a cidade em uma nova Roma. Neste período foram criados os códigos civil e penal que serviram de base para o código Napoleônico. Foi ordenado o fechamento dos templos protestantes, a expulsão dos Huguenotes e a corte se transferiu para o Palácio de *Versailles*. A política internacional de Louis XIV teve dois objetivos básicos: consolidar a hegemonia francesa na Europa e estender seus domínios até a fronteira do Rio Reno. Desta

² Luís XIV também conhecido como Luís, o Grande ou O Rei Sol, foi o Rei da França e Navarra de 1643 até sua morte. Seu reinado de 72 anos e 110 dias é o mais longo da história de qualquer monarca europeu na história. Organizou a etiqueta da vida cortesã em um modelo que os seus descendentes seguiram à risca. Outro traço marcante para a cultura da época e que é parcamente citado em biografias sobre o Rei-Sol é o fato de ele ter lançado a moda do uso de elaboradas perucas, costume que se prolongou por no mínimo 150 anos nas cortes europeias e nas colônias do novo mundo.

maneira, a França tornou-se um centro de desenvolvimento científico e cultural. A língua francesa, forma derivada do dialeto da *Île-de-France* – que descende do dialeto da *langue d'oïl*³ –, passou a ser o idioma da diplomacia e a língua da moda fora do seu território. Seus autores eram lidos em toda a Europa. Entre estes se destacaram os dramaturgos Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699) e Jean-Baptiste Poquelin, conhecido como Molière (1622-1673).

No campo das ciências, ocorreu o início do declínio do domínio espiritual quando os cientistas, mesmo não questionando a soberania de Deus, pesquisam as leis naturais. Os astrônomos matemáticos Galileu Galilei (1564-1642) e Johannes Kepler (1571-1630), continuadores da obra de Nicolau Copérnico (1473-1543), confirmaram a teoria do movimento dos astros ao redor do sol. Evangelista Torricelli (1608-1647) evidenciou a existência da pressão atmosférica enquanto William Harvey (1578-1657) descreveu corretamente os detalhes do sistema circulatório. O filósofo e matemático René Descartes (1596-1650) buscou sistematizar todo o conhecimento de seu tempo, criando uma ciência universal e explicando os fenômenos da natureza por raciocínio matemático. Por outro lado, Blaise Pascal (1623-1662), mais moralista, estudou as imperfeições e os vícios em que a natureza enche a alma e a razão humanas.

A importância que a França teve no continente europeu ficou evidente durante o Reinado de Louis XIII (1601-1643) e seu ministro Armand Jean du Plessis, o cardeal Richelieu (1585-1642), mas o auge deste país ocorreu durante o longo e absolutista reinado (de 1661 a 1715) de Louis XIV. Este rei usou todas as formas de opulência para expressar sua autoridade e superioridade, reforçando o mercantilismo, estimulando manufaturas de luxo – louças, tapetes, perfumes, joias – proporcionando suntuosas festas, grandes espetáculos de música, balé e teatro e construindo salões requintados.

³ Desde a queda do Império Romano, em 476, até o ano 1000, na denominada alta Idade Média, começaram a evoluir na França duas línguas diferentes: a *langue d'oïl* ao norte do Rio Loire, e a *langue d'oc*, ao sul. De cada uma delas originaram-se vários dialetos. Da *langue d'oc* originaram o provençal, o gascão, o languedociano, o auvernês, o lemosino e o bearnês. Esta língua, utilizada por uma importante escola de poetas e trovadores, foi também chamada de provençal. Os dialetos da *langue d'oïl* receberam o nome das províncias setentrionais nas quais eram falados: frâncico, *Île-de-France* (região de Paris), normando, picardo (Picardia), pictavino (Poitou) e borgonhês.

No campo da música, em contrapartida, houve significativa atuação dos músicos Jean-Baptiste Lully⁴ (1632-1687), Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), Michel Richard de Lalande (1657-1726), François Couperin, dentre outros. O desempenho destes compositores aliado à transformação iniciada com a “Reforma” e a construção de órgãos nas igrejas (incentivando a prática deste instrumento em seus cultos) fez a música francesa destes anos se destacar, tornando-se modelo para outras nações. Surgiram formas como as suítes, variações, fugas, e posteriormente os *concerti grossi* e a sonata. Desta maneira, pela primeira vez na história, música vocal e instrumental estavam em igualdade, num período em que a instrumentação atingiu maturidade e florescimento.

1.2 - A Família Couperin e Saint-Gervais

A família Couperin atuou no campo musical desde Mathurin Couperin (1569-1640), comerciante e também construtor de instrumentos, pai de Férie (1590-1647), Denis (1602-1656) e Charles *l'Ancien* (1595-1654). Charles teve oito filhos, dentre os quais três foram músicos. Louis (1626-1661), François *l'Ancien* (1631-1701) e Charles *le Jeune* (1638-9-1679), pai de François *le Grand* (1668-1733).

Segundo o escritor francês Titon du Tillet (1677-1762), em *Le Parnasse François*⁵ (1732, p.402), Louis, François, Charles e alguns de seus amigos saíram de Chaumes en Brie, onde moravam e foram a Paris visitar Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), o cravista mais importante na França e músico do Rei Louis XIV. Chambonnières recebeu os irmãos Couperin que tocaram em “serenata” para o anfitrião e seus convidados um pequeno concerto, no qual interpretaram várias peças de

⁴ Nascido em Itália, passou a maior parte da vida trabalhando na corte de Louis XIV. Compôs muitos balés para o Rei durante as décadas de 1650 e 1660, nos quais os dois dançaram. Compôs música para as comédias de Molière, com quem formou o *Comédie-ballet*. A partir de 1670 dedicou-se inteiramente à ópera, comprou o privilégio para a ópera de Pierre Perrin e com o apoio de Jean-Baptiste Colbert e do próprio Rei, criou um novo privilégio, que lhe deu exclusividade e controle completo na França. Até sua morte, em 1687. Seu estilo foi largamente imitado na Europa. (MATAS, 1986)

⁵ Com a morte da princesa Ana Maria Maurícia de Habsburgo (Ana da Áustria, 1601-1666), mãe de Louis XIV, Titon du Tillet se ocupa com a construção de um monumento para a glória de Louis: *Le Parnasse François*. A ideia era edificar o monumento em uma praça ou um parque e representar os maiores artistas e escritores em uma pirâmide, subindo para Apolo. Com o intuito de facilitar o entendimento do projeto ele escreveu o *Le Parnasse François*, obra em duas edições e dois suplementos com biografias dos compositores Lully, Couperin, Marais, De Lalande, Campra, etc. Também contém informações valiosas sobre poetas contemporâneos e libretistas, instrumentistas, cantores e atores, e é um testemunho do valor estético do francês no início do século XVIII. (BOUVET, 1919).

Louis Couperin. Chambonnières impressionado com o talento do músico compositor convidou-o a se mudar para Paris, tornando-se seu professor e introduzindo, assim, o jovem Louis à corte. Logo seus talentos foram bastante apreciados e foi-lhe oferecido o cargo de cravista do rei, no lugar de Chambonnières, o que Louis recusou, dizendo que ele não deslocaria seu benfeitor. O Rei, sensível a esta atitude, lhe ofereceu um novo cargo, desta vez como gambista. Em 1653, Louis se tornou organista na igreja *Saint-Gervais* e, seis anos após, participou do *Ballet de Psyché*⁶ apresentado à corte. Em 1661, onze anos após sua ida para Paris, morreu, deixando obras de qualidade e beleza para cravo, órgão e viola.

Em uma época em que se transmitia de pai para filho ou irmão mais novo, além do nome (e o estado, no caso da realeza) uma casa, uma ocupação, o *status*, uma profissão, um título, o cargo de organista em *Saint-Gervais* passou assim, ao irmão mais novo de Louis, Charles Couperin. Não chegou até nossos dias nenhuma composição de Charles, o primeiro a ser chamado Couperin de *Crouilly*, que casou com Marie Guérin e teve um filho único, François Couperin. Não se sabe muito sobre a vida de François. O que se tem conhecimento são os fatos relatados no *Le Parnasse François* (1732, p.664-665), alguns documentos de arquivo e os prefácios publicados na música do compositor. Ele nasceu em 10 de novembro de 1668 em Paris e tinha apenas onze anos quando seu pai morreu. Tal era a precocidade do jovem garoto que o conselho de Paris designou-o para suceder seu pai como organista em *Saint-Gervais* quando atingisse a idade de dezoito anos. Apesar do costume de sucessão de cargos de pais para filhos, o caso de François foi uma exceção por causa da tenra idade do garoto. Assim, em 1679, Michel-Richard de Lalande (1657-1723), organista de *Saint-Louis*, de *Saint-Antoine* e de *Saint-Jean-en-Grève*, assumiu o cargo destinado a François (com um salário menor do que Charles recebia), provavelmente por amizade à família, até que o jovem atingisse a maioridade.

A mãe de François Couperin confiou a educação musical de seu filho a Jacques Denis Thomelin (1640-1693), organista de *Saint-Germain-des-Prés* e de *Saint-Jacques-de-la-Boucherie*. Thomelin, além de bom mestre, torna-se um segundo pai para o jovem. Nesta época um aprendiz de cravo ou órgão deveria saber harmonizar ao teclado um tema de canto-chão, acompanhar um cantor ou um instrumentista realizando o baixo contínuo e

⁶ Tragédia-ballet composta por Molière e versificada por Pierre Corneille e Philippe Quinault com música de Jean-Baptiste Lully.

também deveria ter conhecimento de composição. Nesse período, Couperin teve contato com as obras de seu mestre Thomelin, de seu tio Louis e de seu pai. Tillet relata, em *Le Parnasse François*, o acesso de François Couperin às partituras de Nicolas Lebègue (1630-1702) de Nicolas Gigault (1624/5-1707) e as adaptações para cravo de peças para alaúde feitas por Perrine⁷ em 1680.

Quando François Couperin completou quinze anos, Lalande se torna um dos quatro *Sous-Maître* de música da Capela Real, cargo em que era solicitado por trimestre, sendo que nesses períodos François o substituíam em *Saint-Gervais*. O jovem assume definitivamente seu posto de organista dessa igreja em 1º de novembro de 1685 sendo então, a quarta geração dos Couperin a ocupar esse cargo. O último compositor da família Couperin a trabalhar nessa função foi Armand Louis Couperin (1725-1789), primo de François e filho de Nicolas (1680-1748), que assume após a morte de seu pai em 1748. Sua filha Céleste-Thérèse (1793-1860) foi a última musicista da família. François assume, já com o dever de realizar uma das mais célebres cerimônias da história de *Saint-Gervais*: a liturgia fúnebre de Michel Le Tellier, chanceler da França, sucessor de Colbert. Infelizmente não se sabe o que François teria tocado ao órgão, pois fontes como *Le Mercure Galant*⁸, ou os escritos de Mme de Sévigné (que descreveu detalhadamente o funeral do chanceler Séguier, ao som do *Miserere* de Lully), não mencionam qualquer palavra sobre a atividade musical deste dia.

Saint-Gervais, uma das mais antigas igrejas da cidade, foi construída na Idade Média, antes do século IV. A sua aparência atual e seu interior em estilo *gótico flamboyant*⁹ foram estabelecidos a partir de reformas iniciadas em 1494. A fachada apresenta característica excepcional, com colunas de três estilos: dóricas no térreo, iônico no segundo andar, coríntias no terceiro piso. No século XIV já havia um órgão, mas o instrumento que os Couperin tocavam foi o quarto órgão na igreja, construído em 1601, sobre uma tribuna na *Chapelle de la Conception*. Em 1628 ele foi instalado acima do portal (CITRON, 1996, p.5) e em 1659 passou por uma reforma sob a inspeção de Louis Couperin (BAUMONT,

⁷ O alaudista, compositor e teórico francês Perrine viveu em Paris em 1698. Não se sabe seu nome completo.

⁸ *Le Mercure Galant* foi uma revista francesa de variedades que existiu a partir de 1672. Fundada por Jean Vise de Donneau, (inicialmente trimestral e depois mensal), tinha como propósito informar o público sobre os mais diversos assuntos e publicar poemas ou histórias. (SGARD, 1992).

⁹ O estilo é chamado *Gótico Flamboyant* ou *Flamejante* (final do século XV ao século XVI) pelo excesso na decoração de um elemento em forma de labareda (<http://virusdaarte.net/a-arte-gotica-2a-parte>).

1998, p.14). Por outro lado, a nossa curiosidade atual nos faz questionar como seria a vida de um organista parisiense desta época. Segundo Philippe Beaussant (2007), em uma paróquia do século XVII o povo, o clero, os leigos se envolviam nas atividades paroquiais que neste período, além de religiosas, eram manifestações sociais e cerimoniais. O cerimonial sacro da época era envolvido por intensa atividade musical, na qual o organista tinha importante participação. Um dia de festa em *Saint-Gervais* começava com ofício das matinas; grande missa; vésperas à tarde e às vezes, segundas vésperas (orações do começo da noite) e *salut*. O contrato assumido por François Couperin foi o mesmo de seu tio, Louis Couperin, qual seja, o de participar de todos os serviços regulares durante a semana correspondendo a um total de trezentos e cinquenta a quatrocentos serviços em mais de trinta datas do calendário religioso durante o ano. Segundo seu contrato, suas obrigações como organista compreendiam:

...tocar ao órgão da dita Igreja ...aos dias e como se segue:
 Às vésperas da Páscoa, às Vésperas (*Vespres*) ¹⁰, e o dia às Matinas, missa das sete horas, grande missa, Vésperas e *Salut* ¹¹.
 Às Segundas [feiras], na grande missa e Vésperas.
 Às Terças, na grande missa do lugar onde se irá em procissão, ou somente na Igreja onde vá a procissão e às Vésperas.
 Às vésperas de *la Quasimodo* e Vésperas completas, nas Matinas do dia, na missa das sete horas, a grande missa, Vésperas e completas ...
 e, ocasionalmente, no calendário das obrigações do Ano:
 ... às vésperas de *la feste Dieu*, às Vésperas e Matinas.
 O dia da grande missa, Vésperas e *Salut*, assim como todas as *huictaine* seguintes no *Salut* e no dia da *loctave de la feste Dieu* ¹².
 Às vésperas de Saint-Gervais às Vésperas e matinas.
 Durante o dia a todas as grandes missas, Vésperas e *Salut* ¹³

¹⁰ Palavra de origem latina *vespera* ou *vesperae*, que significa "à tarde, ao cerrar da noite". Segundo a Liturgia das Horas, é celebrada entre 15 e 18 horas. Composições ou cânticos sobre os textos dessa hora canônica também são chamados vésperas.

¹¹ É normalmente uma tarde ou noite de devoção e consiste no canto de alguns hinos, ou ladainhas, ou cânticos, diante do Santíssimo Sacramento.

¹² São nomes dados ao primeiro domingo após a Páscoa: *Dimanche de Quasimodo*, *dimanche in Albis*, *dimanche de la Miséricorde*, *dimanche dans l'octave de Pâques*, *IIº dimanche de Pâques*.

¹³ ...de jouer aux orgues de la dite Eglise... aux jour et ainsi qu'il ensuict:

La vielle de pasque, a Vespres, et le jour à Matines, messe de sept heures, grande messe, vespres et salut.

Le lundy a la grande messe et a vespres.

Le mardy a la grande messe au lieu ou on yra en procession, ou a leglize sy on va point en procession et a vespre seullement.

La veille de la Quasimodo aux vespres et a complys, le jour matines, la messem de sept heures, la grande messe, vespres et complyes...

et, au hasard dans la calendrier des obligations de l'année:

...la veille de la feste Dieu a vespres et a matines.

Em 1689 François Couperin se casou com Marie Anne Ansault e no ano seguinte apresentou ao público suas primeiras composições: *Pièces d'orgue Consistantes en deux Messes: l'Une à usage ordinaire des Paroisses, pour les Fêtes Solennelles. L'Autre propre pour les Conuents de Religieux, et Religieuses* (Peças para órgão contendo duas Missas: Uma para o uso comum dos Paroquianos nas festas solenes. A outra própria aos Conventos de Religiosos e Religiosas). As duas missas são formadas por uma série de peças, quase todas curtas (a maioria com pouco mais de um minuto) nas quais o órgão responde verso a verso ao coro de cantores. A novidade na escrita dessas obras está na simetria de sua construção, na justeza do uso dos ornamentos, na flexibilidade de modulação, na procura por dissonâncias ao estilo italiano, na escrita científica dos cânones e fugas e no aspecto virtuoso (CITRON, op. cit., p. 16). Essa flexibilidade será constante em sua obra, afirmando-o como um compositor voltado às modulações presentes nas missas e no uso dos estilos italiano e francês, mostrando um Couperin admirador de Arcangelo Corelli (1653-1713), em uma França onde a música italiana não havia desaparecido apesar da forte influência de Lully, florentino naturalizado francês, que impôs o “estilo nacional” na corte de Louis XIV. Couperin reuniu com maestria os dois estilos musicais, solidificando-os na sua obra *Le Goûts Réunis*, publicada em 1724.

1.3 - François Couperin e Versailles

Os reis da dinastia Bourbon, desde Henrique IV (1553-1610) até Charles X (1795-1824) foram amantes da caça e o Palácio de *Versailles*, localizado a oeste de Paris e ao sul de *Saint-Germain-en-Laye*, com lagoas, pântanos, pastagens e matas, era propício para esta prática. Em 24 de agosto de 1607, o futuro Rei Louis XIII, com apenas seis anos de idade, faz sua primeira visita ao local, de acordo com o jornal de *Jean Héroard*, médico do rei (apud BAUMONT, 2007, p.22). Nesta época, o lugar era um modesto pavilhão de caça, onde Louis XIII, melancólico, se isolava da agitação da corte e onde, em 1632,

Le jour a la grande messe, vespres et salut, comme aussy toute la huictaine suivante au salut et le jour de loctave de la feste Dieu.

La veille de Saint-Gervais a vespres et a matines.

Le jour a toutes les grandes messes, vespres et salut...

(apud BEAUSSANT, 2007, p.50)

mandou construir um pequeno e elegante castelo. É certo que a música acompanhou a vida do monarca, fosse a música de caça, fosse cantando com voz de baixo ou mesmo como compositor de algumas árias, uma delas *Tu croîs, ô beau soleil*, colocada em tablatura por La Barre. Entretanto, nesta época a música em *Versailles* era íntima, provavelmente executada à noite, antes do jantar, por violas, alaúde e vozes.

Com a morte de Louis XIII, em 14 de maio de 1643, *Versailles* passou por um período de vinte anos de silêncio. A regente Ana da Áustria (1601-1666) e o Cardeal italiano Giulio Raimondo Mazzarino (1602-1661), nomeado primeiro ministro por ela, não se interessavam pelo lugar. Mazzarino, conhecido na França como Mazarin, com fins políticos, preferiu divulgar as artes, especificamente a ópera italiana em Paris, trazendo da Itália os compositores Marco Marazzoli (1602?-1662) e Luigi de Rossi (1598-1653), e o cenógrafo Giacomo Torelli (1608-1678). Foram encenadas sob seu patrocínio *Orfeo* (1647), de Rossi e *Le Nozze de Peleo e di Theti* (1654), de Caproli. O novo rei, Louis XIV, só foi a *Versailles* em 1651, para caçar e retornou na primavera de 1653, novamente para este fim. Com a morte do Cardeal, em 1661, Louis XIV assumiu o poder e teve um reinado de cinquenta e quatro anos, o mais longo de toda a história. *Versailles* tornou-se o símbolo perfeito do seu reinado e, a partir desta época, o lugar destinado à caça e ao refúgio. Gradativamente, se tornou um grande palácio de importante contribuição artística.

Em 10 de fevereiro de 1671, o rei deixou a capital e se mudou para seu novo palácio. Por que e como nasceu *Versailles*? Beaussant (1996) considera como os gênios do lugar, a música e o teatro, que de festa em festa, foram as causas, ou o novo elo de um novo projeto. Este que foi o local de isolamento de Louis XIII transformou-se em centro das artes, palco de divertimentos da realeza, com espetáculos de balé, ópera, comédia e as mais solenes representações ao ar livre. Entre 1682 e 1715, ano da morte de Louis XIV, um mil e duzentas peças teatrais, tragédias, comédias foram apresentadas em *Versailles*. A vida musical e teatral deste palácio era organizada de forma dinâmica. A cada manhã eram apresentados *motetos* na capela, durante a ceia real ouviam-se grupos de câmara, e três vezes por semana havia música nos *appartements*¹⁴, onde *Académie royale*¹⁵, *Comédie-Française* e *Comédie-Italienne*¹⁶ também se apresentavam regularmente.

¹⁴ O termo *Appartements* designa uma festa ou celebração do rei e sua corte por algumas noites em seus apartamentos, lindamente decorados e iluminados, com a música, balé, dança, lanches, jogos e outros entretenimentos.

A música do palácio durante os vinte e cinco primeiros anos de reinado de Louis XIV ficou a cargo de Lully: concertos, recepções, festas e óperas. Em 1687, durante um gesto impetuoso na regência de um *Te Deum*, Lully acerta seu próprio pé com a batuta, causando gangrena e em consequência, sua morte. Em 26 de dezembro de 1693, o Rei fez um concurso para escolher o substituto do falecido Jacques Thomelin no cargo de Organista da Capela Real. Dentre sete excelentes organistas candidatos o escolhido foi François Couperin que passou a receber 600 *livres* e todos os benefícios de que usufruía um funcionário da Realeza. Louis XIV, exímio dançarino, músico e amante das artes, jamais deixou outra pessoa que não ele mesmo escolher seus músicos, participando pessoalmente de todas as etapas de uma produção artística em seu Reino.

Em 1678 presidiu o júri que elegeu os quatro antecessores de Couperin: Jacques Thomelin (1640-1693), Jean Buterne (1650-1727), Nicolas-Antoine Le Bègue (1630-1702) e Guillaume-Gabriel Nivers (1617-1714). Em 1680 Marc-Antoine Charpentier (1634-1704) tornou-se *Maître de musique du dauphin*. Quando Louis se ocupou em reorganizar a *Chapelle Royale*, em 1683, ele mesmo presidiu o concurso para a contratação dos músicos, recrutando Michel-Richard de Lalande. Ele conta que logo que compunha seus *Divertissements et Ballets*, sua Majestade lhes examinava muitas vezes por dia até que ficasse satisfeito com o resultado (BEAUSSANT, op.cit., p.26).

Lalande continuou o caminho iniciado por Pierre Robert (1618-1699) e Henry Du Mont (1610-1684), assimilando as lições de Marc-Antoine Charpentier, fazendo com que os grandes *motetos* franceses fossem um dos polos da música francesa. O “*moteto* de Lalande foi se tornando, progressivamente, uma sucessão de peças autônomas fechadas em si mesmas, muitas vezes indicando *affectant* (mas não sempre) a forma de uma ária da capo”¹⁷ (BEAUSSANT, op. cit., p.105).

¹⁵ Em 1669, a *Académie royale* foi criada por Lully graças aos esforços de Colbert e do compositor Pierre Perrin. (Institut de France, p.292). Exercendo sua paixão pela ordem em todos os níveis de sociedade, Colbert, entre 1661 e 1683, concluiu a criação das academias reais. Em 1661 apenas a *Académie Française* (fundada por Richelieu em 1635) e a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1648) existiam. Dentro da próxima década, Colbert aprovou a Fundação de mais cinco academias: *Académie Royale de Danse* (1661), *Académie des Inscriptions et Belles Lettres* (1663), *Académie des Sciences* (1666), *Académie d'Opéra* (1669, que mais tarde se tornou a *Académie Royale de Musique* 1672) e a *Académie Royale d'Architecture* (1671). (ANTHONY, 1997)

¹⁶ Apesar da forte oposição da *Comédie-Française*, Louis XIV permitiu que a *Comédie-Italienne* se apresentasse na França.

¹⁷ *Le motet de Lalande va donc devenir, progressivement, une succession de pièces autonomes closes, sur elles-mêmes, affectant souvent (mais non toujours) la forme d'une aria da capo...*

A relação de Louis XIV com a música tornou-se parte da etiqueta do palácio, mantendo assim a “violência simbólica”¹⁸ entre realza e o povo. O Duque Saint-Simon¹⁹ afirma que o Rei cantarolava as árias compostas para ele. Possivelmente, também tocava guitarra, mas é certo que tinha bom ouvido musical. Para Louis XIV todas as manifestações artísticas eram importantes. Assim, Couperin além de músico de sua Capela Real, tornou-se professor de cravo de seus filhos e também participou dos concertos dominicais. No prefácio dos *Concerts Royaux*²⁰ escreve: “Eu os tinha feito para os pequenos concertos de câmara, quando Louis Quatorze me fazia vir quase todos os domingos do ano. Estas peças foram executadas pelos Senhores Durval, Philidor, Alarius e Dubois, eu toquei o cravo”²¹.

Quando Couperin assume a Capela Real, a corte estava em *Versailles* havia apenas onze anos. Segundo Saint-Simon (1760-1825), Louis XIV anunciou publicamente em seis de maio de 1682, para a alegria de toda a corte: *la cour pour toujours à la campagne!* (a corte para sempre ao campo). Não se sabe com exatidão o que Couperin fazia neste palácio nos primeiros anos de sua contratação. Entretanto, além das tarefas normais em uma paróquia em que deveria executar a missa ao órgão em cantochão, o organista do rei também deveria organizar os cantores, instrumentistas para a execução de pequenos ou grandes *motetos* concertantes. A capela foi mudada de lugar várias vezes, e a quarta delas, onde o músico trabalhou foi “abençoada” em 30 de abril de 1682. Construída sobre o lugar onde era situada a gruta de Thétis (demolida pouco antes) e onde, atualmente, se situa o salão de Hércules, ela seria provisória, mas, foi utilizada até 1710, quando foi então, feita a quinta, definitiva e atual capela. De acordo com Pierre de Nolhac (1913 apud CITRON, op. cit., pp.60-61), seria assim a decoração da capela de 1682:

Dos dois lados da tribuna Real há dois oratórios fechados por uma grade de ouro, uma para o rei, a outra para a Rainha. Um grande número de belos anjos na forma

¹⁸ O sociólogo francês Pierre Félix Bourdieu (1930-2002), cria o conceito de “violência simbólica” com o objetivo de mostrar as relações de dominação social consentidas, existentes entre grupos ou pessoas.

¹⁹ Louis de Rouvroy, Duque de Saint-Simon, escreveu *Parallèle des trois premier rois Bourbons*, que consistiu em uma comparação entre os Reis Henry IV, Louis XIII e Louis XIV. Saint-Simon analisa personalidades, situações familiares, e moral.

²⁰ Conjunto de *suïtes*, compostas entre 1714 e 1715, publicadas por Couperin, em 1722, sem indicação de instrumentação.

²¹ *Je les avais faits pour les petits concerts de chambre où Louis Quatorze me faisait venir presque tous les dimanches de l'année. Ces pièces étaient exécutées par Messieurs Durval, Philidor, Alarius et Dubois, j'y touchais le clavecin.*

de cariátides, o busto drapeado, asas abertas, apoiam as cornijas. Nas pilastras entre as janelas estava apoiada numa pequena cadeira de madeira dourada, aquela em que, a partir do “Advento de 1684”, tinha sido pronunciado um sermão do Padre Bourdaloue, que o Rei disse, ao sair, ele nunca tinha ouvido falar nada tão bonito²².

O grande órgão teve sua construção confiada à Etienne Enocq (16-- - 1682) e Robert Clicquot (1645-1719). O instrumento, que esteve por trinta anos na oficina de Etienne e contou com a ajuda do seu sócio Julien Tribuot, trouxe alterações consideráveis, sendo inaugurado no dia de Páscoa em 1711. Além desse grande órgão, os quatro organistas do rei deveriam ter muitos órgãos positivos a seu dispor como comprova o inventário dos móveis da coroa em 1673:

... dois gabinetes de órgãos, um dos quais tem molas, dourado e enegrecido, sobre esfinges douradas, doze pés de altura, seis pés de largura por dois pés de profundidade. Aquele [inventário] de 1729 menciona dois órgãos portáteis, um dos quais tem dois corpos de quatro portas dobráveis de madeira pintada à maneira da China, fundo negro com *rainceaux* [arabescos com motivos de plantas] e flores ouro e prata, personagens, aves e paisagens de muitas cores. Também identificará um cravo que contém “um gabinete de órgão guarnecido de seus tubos e foles”²³.

Em 1682 o Rei decidiu que a capela não seria um lugar de culto apenas para ele e sua família, mas também um lugar onde instalar uma comunidade de sacerdotes seculares, escolhidos na congregação de *Saint-Lazare*²⁴. Couperin exerceu seu trabalho nesta capela durante mais de dezessete anos. Ali eram executados grandes e pequenos *motetos* e na cerimônia diária a posição dos músicos era assim estabelecida: ao redor do órgão os

²² *Des deux côtés de la tribune royale étaient deux oratoires fermés d'un treillage doré, l'un pour le roy, l'autre pour la Reine. D'assez beaux anges en forme de cariatides, le buste drapé, les ailes éployées, soutenaient les corniches. Au pilastre entre les fenêtres était adossée une petite chaire de bois doré, celle où, dès l'Avent de 1684, avait été prononcé tel sermon du Père Bourdaloue dont le Roi disait, en sortant, qu'il n'en avait jamais entendu de plus beau.*

²³ *...deux cabinets d'orgues, dont l'un “a ressorts, doré et noirci, porté sur des sphinx dorez, haut de douze pieds, large de six pieds sur deux pieds de profondeur”. Celui de 1729 mentionnera deux orgues portatifs, dont l'un a “ deux corps de quatre battans de bois peint façon de la Chine fond noir a rainceaux et fleur or et argent, personnages, oiseaux et paysages de plusieurs couleurs ». Il recensera aussi un clavecin qui renferme «un cabinet d'orgues garni de ses tuyaux et soufflets » (apud BAUMONT, 1998, p.37).*

²⁴ Os Lazaristas ou *prêtes de la Mission* eram uma congregação fundada por Vincent de Paul (1581-1660) em 1625, em um edifício em Paris, perto da porta de *Saint-Victor*, chamado Colégio das crianças boas.

músicos se instalavam em duas filas, em semicírculo: em uma, os violinos e outros instrumentos que tocavam partes independentes do coro; em outra, as violas da gamba alto e baixo junto aos trompetes, que dobravam as partes do coro; dois tímpanos e os contrabaixos em cada extremidade. Instalados desta maneira, ocorria que o lugar onde ficava o *maître* não o permitia ver todos os músicos (CITRON, op. cit., p. 61).

A capela era uma instituição dividida em oratório, que reunia os eclesiásticos e capela de música, que tinha um *maître* auto dignitário da igreja. Esse, não músico, deixava para os quatro *sous-maîtres* o trabalho de organizar e dirigir a música litúrgica. O compositor da capela representava um cargo honorífico e não requeria serviços regulares. Sobre as ordens dos *sous-maîtres*, estavam os quatro organistas²⁵, todos acompanhadores, improvisadores e virtuosos além dos cantores (BAUMONT, op. cit., p.35).

Para execução na Capela Real, Couperin compôs quatro *motetos*, vinte e cinco pequenos motetos e elevações²⁶ a uma, duas ou três vozes (incluindo nove encontrados na Inglaterra em 1970). Couperin, mesmo quando escreveu *motetos* a três vozes ou mais, manteve seu caráter intimista. Suas obras sacras, que privilegiam solos e duos, são suaves, e muito ornamentadas. Habitualmente ele escreveu peças de curta duração, abreviando, desse modo, os textos latinos, inovando ainda, quanto aos ritmos variados, e à diversidade de tons. Em *Leçon de ténèbre* (1714) usa, na primeira delas, quatro tonalidades diferentes e em seus *motetos*, escritos em um só tom, a passagem de modo maior para modo menor é constante.

Além da função de organista da capela, Couperin ensinava música aos príncipes e princesas, como ele afirma no prefácio de seu primeiro livro de peças para cravo (1713): “Há vinte anos que tenho a honra de ‘estar com o Rei’ (*d’estre au Roy*), e ensinar ao mesmo tempo para o Príncipe-Duque de Borgonha, e seis príncipes ou princesas da Casa Real”²⁷. O mestre deveria ensinar além da execução de peças ao cravo, acompanhamento e composição. Para tanto, Couperin escreveu: *La Règle pour l’accompagnement*²⁸ (A regra

²⁵ Os três colegas de François Couperin na função de organista foram Buterne, Nivers e Lebègue.

²⁶ Pequena peça para órgão, tocada na missa durante a consagração.

²⁷ *Il y a vingt-ans que j’ay l’honneur d’estre au Roy, et d’enseigner presqu’en même temps à Monseigneur le Dauphin-Duc de Bourgogne, et à six Princes ou Princesses de la maison Royale.*

²⁸ Este tratado, em suas dimensões, não é como *L’Art de Toucher le Clavecin*. Trata-se de um pequeno manual de regras de realização de baixo cifrado. Não chegou até nossos dias nenhuma cópia impressa deste tratado que pode ser encontrado no *Traité de l’Harmonie Reduite à ses Principes naturels* de J. P. Rameau (1722), na seção *Catalogue des autres Livres de Musique Théorique*.

para o acompanhamento) e *L'Art de Toucher le Clavecin* (A Arte de Tocar o Cravo), (1716/7), dois livros didáticos que serviriam à sua função de professor.

A partir de 1671, data da ida da Corte para *Versailles*, o centro do poder real permaneceu ali, várias dezenas de quilômetros de distância da capital, mas isto não impediu que Paris continuasse a crescer e a se embelezar. Sob o reinado de Louis XIV tornou-se uma cidade aberta, cujas fronteiras, guardadas pelo maior exército da Europa, garantiam a segurança. O traçado das antigas muralhas deu lugar aos largos bulevares parisienses e a cidade contou com vastas avenidas de circulação com árvores à beira das calçadas e o novo passeio público *le Nouveau Cours* (COMBEAU, 2009).

1.4 - Instrumentos disponíveis a François Couperin

Existem poucas referências aos cravos construídos na França no início de 1600. La Barre possuía um cravo com teclado duplo (sem menção de construtor), Jacques Champion de Chambonnières (c. 1601/2-1672), um cravo com dois teclados, construído por I. Couchet e Marin Mersenne em seu tratado (1636) inclui uma ilustração de um instrumento. O primeiro cravo francês com dois manuais e teclados alinhados ²⁹ que se tem notícia é o construído por Jean Denis II em 1648 e se encontra no Museu *l'Hospice Saint-Roch* em Issoudun na França. Donald Howard Boalch (1974, pp. 696-698) listou os construtores de cravos franceses afirmando que Paris teve nesta época, trinta e cinco construtores atuantes, seguida por Lyon com seis construtores e Toulouse com apenas um construtor. Nenhum cravo preservado até nossos dias foi identificado como pertencente a François Couperin, no entanto, no seu inventário pós-morte há informações valiosas sobre os instrumentos por ele utilizados:

Um grande cravo, sobre seu cavalete de madeira *verny*, feito por Blanchet. 300
livres
Uma grande espineta de Flanders, de madeira *verny*, sobre seu cavalete. 30 *livres*
Uma pequena espineta à oitava, de madeira *verny* sobre seu pé de madeira. 30
livres
Uma outra pequena espineta, sem pés, de madeira de nogueira, 10 *livres*
Um pequeno *bufet de flute d'orgue*, sobre seu pé, todo em madeira estragada. 15

²⁹ Até então cravos com dois manuais no século XVI eram desalinhados, provavelmente para facilitar a transposição. As propostas de Ruckers sobreviveram até os dias de hoje.

livres

Duas violas e um violino de *Schelo*, 30 *livres*

Dois violinos de Paris. 6 *livres* ³⁰

O primeiro item mencionado é um grande cravo sobre cavalete de madeira *verny* (envernizado, laqueado ou dourado), de autoria de Blanchet. O construtor Nicolas Blanchet (ca. 1660-1731), que em 1689 se torna mestre em construção de instrumentos. Em 1722 se associou ao seu segundo filho François Etienne l'Aîné (ca. 1700-1761) construindo numerosos cravos. A menção feita no inventário de Couperin não esclarece se foi Nicolas ou Françoise Etienne o construtor do instrumento. O *grand clavessin* com preço de 300 *livres*, provavelmente era um modelo com dois manuais, um registro de oito pés e um registro de quatro pés no manual inferior e um registro de oito pés no manual superior. Teria acoplamento de gaveta: o manual superior uma vez acionado possibilitaria que soassem juntos todos os registros. Sobre a decoração do instrumento, o inventário diz: *bois verny* (madeira envernizada). Segundo Baumont (1998) o termo *verny* significava na época, não somente envernizado, mas laqueado ou dourado.

O início do século XVIII em Paris foi marcado pela crescente influência da escola de construtores de cravos flamengos dando origem à escola franco-flamenga, a partir da qual, foram produzidos os cravos da oficina Blanchet. Os construtores parisienses reutilizam os antigos instrumentos flamengos (Ruckers) fazendo modificações e adaptando-os ao gosto da época, processo que ficou conhecido como *grand ravalement* e *petit ravalement* (grandes reformas e pequenas reformas). Os antigos cravos que passaram por reformas foram os modelos fabricados por Hans Ruckers (ca. 1540-1598) e seus descendentes. No final de 1500 esta oficina fazia cravos que se diferenciavam dos cravos italianos, por utilizarem cordas mais longas com maior tensão e caixa mais robusta feita de

³⁰ *Un grand clavessin, monté sur son tréteau de bois verny, fait par Blanchet. 300 livres*

Une grande épinette de Flandre, de bois verni, montée sur son tréteau. 30 livres

Une petite épinette à l'octave, de bois verni, sur son pied de pareil bois. 30 livres

Une autre petite épinette, sans pieds, de bois de noyer, 10 livres.

Un petit buffet de flûte d'orgue, monte sur son pied, le tout de bois noirci. 15 livres.

Deux violles et 1 violon de schelo, 30 livres.

Deux violons de Paris. 6 livres.

abeto. Este tipo de construção dava maior sustentação do som e foi apreciado e copiado por outras nações.

As pequenas reformas feitas nestes cravos aumentavam o número de teclas, e a quantidade de cordas, transformando-os de transpositores para acopladores, mas, sem aumentar o tamanho das caixas. Os registros originais 1x8', 1x4' eram transformados em 2x8', 1x4'. Substituíam-se a oitava curta no baixo, e eventualmente, adicionava-se uma ou duas notas nos agudos sem, entretanto, alargar a caixa. Algumas vezes o teclado original era mantido e ampliado, usando o espaço de madeira ao lado das últimas teclas do baixo. Nas grandes reformas o cravo era desmontado, aumentando e alongando as caixas flamengas originais, geralmente adicionando madeira, ao lado curvo, movendo o lado reto direito para a direita. O cepo era substituído, uma vez que o antigo, já não suportaria a maior distância entre os lados retos, esquerdo e direito. Aumentava-se a extensão do teclado, que passava de quatro para cinco oitavas.



Figura 1: Cravo de dois manuais, feito por Joannes Ruckers, 1637.
Fonte: Catálogo do *Museo Nazionale degli Strumenti Musicali*, Roma.

Devido à grande quantidade de cravos que passou por este processo, presume-se então, que os novos cravos construídos na França sofreram influência direta destes instrumentos reformados. A decoração dos cravos franceses era ricamente executada com pinturas de pássaros, insetos, flores, frutas e às vezes anjos, pessoas ou animais, tanto no interior quanto no exterior.



Figura 2: Cravo feito por Joannes Ruckers (1578-1642), reformado por Nicolas Blanchet (1660-1731) e decorado por Audran Claude (1658-1734).

Fonte: <http://www.photo.rmn.fr/archive/73-001817-2C6NU0H1NH7W.html>

François Couperin foi privilegiado quando presenciou esta transformação na construção de cravos compondo assim, para instrumentos restaurados, mesmo considerando que muitos músicos não teriam acesso aos novos modelos. No sexto prelúdio de *L'Art de Toucher le Clavecin*, em alguns compassos escritos na região aguda, François Couperin sugere que caso não se disponha de um cravo com *ravalement*, que se toque uma oitava abaixo.



Figura 3: *Prélude n° 6*, *L'Art de Toucher le Clavecin*, 1716, François Couperin. Compassos 22 a 25.
Fonte: Edição fac-similar

Foram mencionados ainda no inventário de François Couperin três espinetas e um órgão. Uma espineta à oitava com um único registo de quatro pés, provavelmente semelhante à espineta nomeada “Blanchet, Paris”, datada de 1696, que segundo Reinhard Von Nagel (1997, apud BAUMONT, 1998), se mantém preservada em coleção particular francesa. A grande espineta de Flandre evoca os grandes instrumentos construídos nesta região no início do século XVII pela família Ruckers. O *bufet de flute d'orgue* era provavelmente um instrumento de teclado com um único registo. Assim, estes instrumentos podem ter sido usados apenas para fins educacionais e por suas duas filhas em sua aprendizagem musical, pois, Couperin (1716, p. 6) afirma que “devemos nos servir primeiro de uma espineta ou de um só manual do cravo para a primeira infância”³¹.

A Itália, que aperfeiçoou e forneceu cravos para toda a Europa durante o século XVI e início de XVII, fabricava instrumentos com sonoridade específica. Tinham ataque preciso, som claro, penetrante, de curta ressonância, com ênfase nos primeiros sons da série harmônica³², consequência do modelo de construção com as paredes laterais finas – com cerca de 3/16” – feitas de cipreste ou cedro, mesma madeira usada no tampo harmônico e comprimento entre 9” e 12” para o Dó 2.

Na Alemanha poucos instrumentos sobrevivem, dentre esses, um do século XVI (trata-se do cravo Hans Mülles, Leipzig, 1537) e outros poucos do século XVII e

³¹ *On ne doit se servir d'abord que d'une épinette, ou d'un seul clavier de clavecin pour la premiere jeunesse.*

³² Sequência de sons que compõem a sonoridade de uma nota musical.

XVIII que servem como modelo do estilo de construção da época, quando o país contava com mais construtores de órgãos e clavicórdios do que de cravos.



Figura 4: Cravo feito por Hans Müller, 1537.
Fonte: *Museo Nazionale degli Instrumenti Musicali*. Roma

A escola de construção dos cravos deste país foi, a princípio, fortemente influenciada pela tradição italiana, especialmente na espessura das laterais, com tendência a obter variedades sonoras, talvez por influência da escola organística. Assim como os cravos Italianos, estes instrumentos privilegiam os primeiros harmônicos da escala, logo após o pinçamento da corda. Edmundo Hora (2011, p. 3), sugere que na extensão destes cravos “nota-se claro favorecimento para a execução da polifonia, elemento este, provavelmente, identificado pelos compositores alemães e admitido como característico de sua escola nos séculos XVII e XVIII, para a evidência e entrelaçamento do contraponto composicional”. Desta forma, mesmo tendendo às características italianas, os cravos alemães tiveram influências francesas e flamengas, como se vê no instrumento de Johann Christopher Fleischer (Hamburgo, 1710) que se encontra no Museu da Orquestra Filarmônica de Berlim.



Figura 5: Cravo Fleischer. Hamburgo, 1710.

Fonte: *Tasteninstrumente*. G. Haase und D. Krickeberg. Berlim, 1981, p.36. apud HORA 2011.

A relação a seguir, foi mostrada por Hora (op. cit., p.128) e traz um considerável número de exemplares significativos para a compreensão de uma provável “escola alemã” de construção. Os dois primeiros são de Michael Mietke. São eles:

01 – Um cravo semelhante ao citado³³, porém com um manual, cor branca e pertencente à Rainha Sophie Charlotte. Berlim. (Data incerta).

02 – Um cravo com um manual, hoje no *Hudiksvall* na Suécia, está assinado por Mietke: Berlim 1710.

03 – Um cravo provavelmente pertencente à Wilhelm Friedemann (1710-1784), filho mais velho de J. S. Bach encontra-se no acervo da coleção de instrumentos do *Staatliches Institut für Musikforschung* em Berlim, sob o número 316.

04 – Um cravo com manual duplo de Christian Zell (c.1683-1763) construído em Hamburgo no ano de 1728.

05 – Um cravo Hieronymus Albrecht Hass (1689-1744?) de Hamburgo atualmente no Museu de Instrumentos de Bruxelas na Bélgica. (Dispõe do registro de 16’).

³³ Cravo atribuído a Michael Mietke (c.1656/1671-1719)

06 – Um cravo Johann Heinrich Harrass (1665-1714) da Turíngia e que se encontra no *Schlossmuseum* em *Sondershausen*.

07 – Um cravo Gottfried Silbermann (1683-1753).

08 – Um cravo Zacharias Hildebrand (1688-1757). Construtor de Berlim. Bach possuiu dois *Lautenwerken* seus.

09 – Um cravo Ernst Ludwig Gerber (1746-1819).

10 – Um cravo Johann Christoph Osterlein de 1792.

Os cravos flamengos, por outro lado, feitos com as madeiras laterais mais espessas – 1/1’’ e 3/4’’ – em pinho, álamo ou tília (madeiras mais macias do que as madeiras usadas nos cravos italianos), comprimento entre 13’’ e 14’’ para o Dó 2, tinham o ataque mais suave, maior volume nas cordas graves e maior sustentação do som. Eram instrumentos que favoreciam os harmônicos superiores da série harmônica, proporcionando uma sonoridade brilhante e ao mesmo tempo, delicada, com muita ressonância nas notas graves.

No que refere ao *touché*³⁴, diretamente relacionado com a posição do ponto de balanço das teclas, em cravos italianos e flamengos este ponto se localiza próximo à frente do teclado, enquanto que nos cravos franceses se situa mais no meio das teclas. Os primeiros necessitam de mais energia enquanto que os segundos são mais suaves. Outros fatores como peso dos saltadores, material e forma de confecção dos plectros também influenciam no *touché*. Verifica-se, entretanto, que todas estas características levaram os compositores franceses a um tipo de escrita musical específica, em peças que utilizavam bastante os registros graves, muito ornamentadas, escrita elegante, facilitando um resultado sonoro bastante adequado ao padrão francês.

³⁴ Verbo Francês que significa toque e refere-se ao modo como o instrumentista aciona as teclas do instrumento para conseguir sonoridades variadas.

2 - ESTILO FRANCÊS E A ESCOLA FRANCESA DE CRAVO

No século XVIII a música era mais uma prática nacional do que mundial e as nações incansavelmente enalteciam suas próprias características em detrimento de outras. As dificuldades de comunicação e locomoção faziam com que os países mantivessem sua nacionalidade artística preservada e de certo modo, isto era uma situação cultivada. Cada nação conservava suas particularidades musicais e mesmo quando algum músico saía de seu país, fazia o possível para conciliar sua prática nacional com a do lugar onde estava. Os escassos meios de divulgação das expressões artísticas se faziam através de alguns aventureiros ou virtuosos que iam de lugar em lugar mostrando sua arte, ou viajantes apreciadores que buscavam as novidades pelo mundo (HARNONCOURT, 1984 apud FAGERLANDE, 1998, p.183). Desta maneira, Itália e França, com mentalidades que diferiam em muitos aspectos, foram “inimigas” musicais durante este período³⁵. Pode-se dizer que os italianos foram os “criadores” da música barroca, com os compositores Cláudio Monteverdi (1567-1643) e Giovanni Gabrieli (1555/7-1612) e que a música francesa surge como uma consequência dela sendo que essas duas nações foram a base para a música deste período. Os compositores de outros lugares, como Alemanha e Inglaterra, escolhiam em qual estilo compor: italiano ou francês. O primeiro, imponente, e grandioso e o segundo, com suas formas claras e peças de curta duração. Enquanto a música italiana é preferencialmente escrita para cordas, tendo o violino como instrumento principal, a francesa dá prioridade ao cravo, violas da gamba e flautas.

A França foi o único país a não acolher a linguagem internacional da música barroca italiana, à qual opôs seu próprio idioma musical, totalmente diverso. Pode ser que a música francesa sempre tenha sido, para o restante dos europeus, uma espécie de língua estrangeira, cuja beleza só se pode mostrar àquele que dela se ocupe intensamente e com paixão. (HARNONCOURT, op.cit., pp.239-240)

³⁵ Fato que culminou com a *Querelle des Bouffons* entre 1752 e 1754 e a “Carta sobre a música francesa” de Jean Jacques Rousseau (1712-1778).

A primazia musical italiana no continente europeu neste período foi combatida na França até mesmo pelo músico da corte de Luiz XIV, Jean Baptiste Lully, que era italiano. Quando ele chegou a Paris o gosto musical francês se desenvolvia nas figuras de Louis Couperin (1626-1661) e seus contemporâneos. Lully desenvolve seu próprio estilo, criando gêneros como a *Comédie-Balle* com Jean-Baptiste Poquelin, conhecido como Molière (1622-1673), a *Tragédie Liryque* ³⁶ com Philippe Quinault (1635-1688), as Suítes instrumentais, o *Ballet-de-Court* e a *Ouverture Française* (gênero instrumental muito utilizado posteriormente por outros compositores). Em suas obras – com grandes coros (nos quais os acordes valorizam a massa sonora), coros duplos na forma dos *concerti grossi* para orquestra com grupo solista, vozes agudas (*concertino*) e grupo com vozes mais graves (*ripieno*) – é forte a presença italiana e a influência de seu mestre Giacomo Carissimi (1605-1674). Outro aluno de Carissimi presente na corte de Luis XIV foi Marc-Antoine Charpentier (1634-1704). Compôs grandes *motetos*, que constituem o ponto mais alto de sua obra e suas primeiras composições, apesar do estilo francês galante, majestoso, têm leveza e encanto característicos da música italiana.

“As maneiras codificadas na corte do Rei-Sol, objeto de admiração pela maior parte dos países da Europa, sintetizavam o perfil de uma civilidade que queria suplantar, em matéria de língua, de etiqueta, o prestígio da Itália e da Espanha”³⁷. O estilo francês de cravo do século XVIII foi consequência de cem anos da música instrumental e sua ascendência remonta às transcrições de danças renascentistas para alaúde. O repertório francês para alaúde foi composto, em grande parte, por reproduções de canções polifônicas e de arranjos de músicas de dança. Cravo e alaúde, por terem afinidades harmônicas, compartilhavam de mesmo repertório como se vê no livro de Perrine chamado *Les Pièces de Luth en Musique avec des Regles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin* (1679) (Peças de Alaúde em Música com as Regras para tocar perfeitamente ao

³⁶ A *Tragédie-Liryque* é um tipo de espetáculo com tradições italianas, mas, muito diferentes das árias de óperas italianas. Têm danças curtas com forma fixa, intercaladas por recitativos com ritmos exatos, acompanhados por cravo e violoncelo.

³⁷ *Les manières codifiées à la cour du Roi-Soleil, objet d'admiration dans la plupart des pays d'Europe, synthétisaient le profil d'une civilité qui voulait supplanter, en matière de langage, d'étiquette et d'élégance, le prestige de l'Italie et de l'Espagne* (AUSONI, 2007, p.3).

Alaúde e ao Cravo). No prefácio Perrine diz que: “Não encontramos nenhuma dificuldade em tocar perfeitamente tanto no alaúde quanto no cravo” ³⁸.

As partituras para alaúde forneceram aos cravistas da época material importante que provavelmente os incentivou e estimulou. Como exemplos: *Le Thrésor d’Orphée* (O Tesouro de Orfeu), de Antoine de Francisque (Paris, 1600); o primeiro livro de alaúde de Robert II Ballard (Paris, 1612); *Diverses pièces mises sur le luth* (Diversas peças colocadas ao alaúde), (Paris, 1614); os livros de *Tablature de luth de differens autheus*, (Tablatura de Alaúde de diferentes autores), copiado por Pierre Ballard (Paris, 1623/24, 1631, 1638); e os manuscritos *La Rhétorique des Dieux*, (A Retórica dos Deuses) de Denis Gaultier (Paris, ca. 1652). O alaúde, instrumento que no século XVII era solista por excelência, em *serenatas*, nas ruas ou nos salões, fixou a *suíte* de danças como forma que serviu de modelo aos cravistas. Este gênero musical, consequência da junção *Pavana* e *Galharda*, se firmou como conjunto de danças em uma mesma tonalidade, executadas consecutivamente e que será muito utilizado pelos compositores franceses.

A herança dos alaudistas não se limitou à *suíte* de danças. Uma das características deste instrumento é que quando se fere uma nota, esta soa até sua extinção natural ou até que o instrumentista a interrompa, abafando o som com a mão. Assim, a maneira tipicamente francesa de execução ao cravo vinda deste estilo – deixar uma tecla presa até se tocar a próxima – foi chamada por Jean Baptiste Henri d’Anglebert (1628-1691), *jeu coulant* (*sur lié* - super ligado). Corroborando com d’Anglebert, sobre o toque ligado, François Couperin (1716, p. 61) afirma que “deve-se manter uma ligação perfeita no que se executa” ³⁹.

Outro traço da execução cravística, vindo do alaúde, é o chamado *style luthé* ou *brisée* (quebrado), que consiste na execução de figuração rítmica arpejada ao cravo. Foi adotado por Louis Couperin, Nicolas-Antoine Lebègue (1630-1702), Jacques de La Guerre (1667-1729) e Henry d’Anglebert (batizado em 1629-1691). Uma das mais antigas menções a este estilo se encontra no *Transilvano* de Girolamo Diruta (1560-?). Ao discutir a diferença entre o cravo e o órgão, Diruta afirma que se deve manter o efeito de som sustentado do órgão nos instrumentos pinçados (ou de pena), que uma breve ou semibreve

³⁸ *On ne trouvera aucune difficulté à les jouer dans leur dernière perfection tant sur le lut que sur le Clavessin.*

³⁹ *Il faut conserver une liaison parfaite dans ce qu'on y exécute.*

tocada ao órgão podem ser sustentadas, mas, quando se está em um instrumento pinçado é preciso, com vivacidade e destreza das mãos, compensar a falta de som, tocando a nota graciosa e frequentemente. Desta mesma maneira Frescobaldi considera em seus *avvertimenti - primo libro di toccate* (1615) (advertências - primeiro livro de tocatas) que são necessários “artifícios elegantes” para não deixar o instrumento vazio, tocando-se o início das *toccati adagio* e arpejado.

Pode-se dizer que a escola francesa do cravo, que instalou suas bases a partir do século XVII e durou até a Revolução Francesa (1789), teve como fundador Jacques Champion de Chambonnières (1601/2-1672), contemporâneo de Luis XIII (1602-1643). Compondo exclusivamente para o cravo e adotando o estilo *brisé*, suas cerca de cento e quarenta peças são agrupadas em suítes de danças onde se vê contraponto, ornamentação elaborada, equilíbrio formal e fluência de linhas melódicas. O exemplo abaixo é uma obra na qual Chambonnières explora a ressonância do cravo usando arpejos (*brisé*), ornamentos e notas longas no baixo.



Figura 6: J. C. de Chambonnières, *Pavane L'entretien des Dieux*, 2ª parte.
Fonte: *Les Pièces de Clavessin*, em dois volumes. Paris, Jollain, 1670.

A importância de Chambonnières em seu tempo pode ser verificada no relato de Marin Mersenne em *Harmonie Universelle* (1636).

[...] mas depois de ter ouvido o cravo tocado pelo Sr. de Chambonnière,[...] eu não posso exprimir meu sentimento, dizendo que não é necessário ouvir mais nada, se desejamos as mais belas canções e as belas partes com harmonias juntas [misturadas?], ou a beleza dos movimentos, o belo toque, a leveza, a velocidade da mão junto a um ouvido muito delicado, por isso podemos dizer que este instrumento encontrou seu último mestre⁴⁰.

Ainda que incisivo em suas ideias (quando fala que o instrumento encontrou seu último mestre) Mersenne nos dá uma ideia do quanto Chambonnières foi bom cravista, influenciando Louis Couperin, d'Anglebert, Jean-Nicolas Geoffroy (- 1694), Jacques Hardel (- 1678) e Lebègue.

As primeiras publicações francesas para cravo foram *Les Pièces de Clavessin* (As Peças de Cravo) em dois volumes de Chambonnières (Paris, Jollain, 1670); *Les pièces de clavessin* (As Peças de cravo) de Nicolas Lebègue (Paris, Baillon, 1677); *les Pièces de Luth em Musique avec des Regles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin* (As Peças de Alaúde em música com as Regras para se tocar perfeitamente ao Alaúde e ao Cravo) de Perrine (Paris, Auteur, 1680); *le Second Livre de Clavessin* (O Segundo Livro de Cravo) de Lebègue (Paris, Lesclop, 1687); *les Pièces de Clavessin* (As Peças de Cravo) d'Élisabeth Jacquet de La Guerre (Paris, de Baussen, 1687) e *Pièces de Clavecin* (Peças de Cravo) de Jean Henry d'Anglebert (Paris, Auteur, 1689).

Ainda contribuindo para a consolidação e o desenvolvimento da escola francesa do cravo deve-se considerar a obra de Johann Jakob Froberger (1616-1667). Este músico alemão viajou por muitos países da Europa, foi aluno de Girolamo Frescobaldi (1583-1643) em Roma e esteve em Paris em 1652 e 1655. Nesta ocasião escreve obras como: *Allemande faite pour remercier Monsieur le Marquis de Termes des faveurs et bien faits de luy receüs à Paris*; *Affligée et Tombeou Sur la mort de Monsieur Blanchrocher, faite à Paris, et se*

⁴⁰ ... mais apres avoir oüy le clavecin touché par le sieur de Chambonniere, [...]je n'en peux exprimer mon sentiment, qu'en disant qu'il ne faut plus rien entendre apres, soit qu'on desire les plus beaux chants & les belles parties de l'harmonie meslées ensemble, ou la beauté des mouvemens, le beau toucher, & la legerté, & la vitesse de la main jointe à une oreille tres-delicate , de sorte qu'on peut dire que cet instrument a rencontré son dernier Maistre (apud BAUMONT, 2008, p.55).

joüe bien lentement et à la discretion; Meditation faite sur ma future, la quelle se joüe lentement avec Discretion à Paris 1 may Anno 1660, (Alemanda feita para agradecer o Senhor Marquês de Termes pelos favores e bem recebidos por ele em Paris; *Affligée* [aflito] e *Tombeau* sobre a morte do Senhor Blanchrocher, feito em Paris, e se toca bem lentamente e com discrição; Meditação feita sobre meu futuro, a qual se toca lentamente com discrição à Paris 01 de maio Ano 1660) o que demonstra forte influência da França em suas composições. De acordo com Catherine Massip (1998, p.74), durante sua estadia em Paris, Froberger teve contato com as cantoras Anne de La Barre e Anna Bergeroti; os organistas Pierre de La Barre, François Roberday, Charles Richard e Louis Couperin. Talvez tenha encontrado o Marquez de Termes Constantin Huygens e o alaudista Charles Fleury, *sieur* de Blanrocher. Sua influência é percebida nos *Préludes* de Louis Couperin e Élisabeth Jacquet de La Guerre, quando escrevem alternando seções livres em *stylus fantasticus*⁴¹ com seções *mesurées* (como as tocatas italianas de Frescobaldi, mestre de Froberger).

Froberger deixou apenas uma *Partita* (suíte) com a estrutura *Allemande, Courante, Sarabande e Gigue*. As outras vinte e sete são formadas pela sequência *Allemande, Gigue* seguida por uma *Courante* e uma *Sarabande* para terminar. Segundo Baumont (2008), após a passagem de Froberger por Paris notam-se transformações nas composições para cravo, que apresentam indícios de virtuosismo no uso de arpejos rápidos, intervalos de mais de uma oitava, trilos duplos, cromatismos e retardos harmônicos. Mudou o conceito de liberdade ao cravo, enriquecendo o virtuosismo instrumental da época de Louis XIV. Ao escrever *avec discrétion*⁴² incentivou compositores franceses a uma escrita livre, que foi utilizada por Louis Couperin e alguns contemporâneos. Abaixo o *Prélude à l'imitation de M^r Froberger* (Prelúdio à imitação de Mr. Froberger) de Louis Couperin, no qual o compositor não indica a duração exata das notas, deixando a cargo do intérprete.

⁴¹ Estilo que tem origem nas toccatas e fantasias para órgão de Cláudio Merulo (1533-1604), organista de São Marcos em Veneza. Posteriormente Girolamo Frescobaldi faz uso deste estilo que passa a Froberger. Athanasius Kircher em *Musical Encyclopedia Musurgia Universalis* (1650) definiu-o como um estilo único para a música instrumental que foi "preso a nada, nem a quaisquer palavras nem a um sujeito melódico, que foi instituído para exibir gênio e para ensinar a concepção oculta de harmonia." defined it as a style unique to instrumental music that was "bound to nothing, neither to any words nor to a melodic subject; it was instituted to display genius and to teach the hidden design of harmony."

⁴² Segundo Hora, este termo revela um elemento interpretativo significativo e particular da época.



Figura 7: Louis Couperin. *Prélude à l'imitation de M^r Froberger*
Fonte: Manuscrito Parville, p. 84.

De certa forma, a ópera francesa deste período também influenciou a escola do cravo. Este gênero musical tão em voga na segunda metade de 1600 teve transcrições para cravo como homenagem ao grande mestre Lully feitas por D'Anglebert. O manuscrito Parville apresenta um *Rigaudon* de Lully com o *Double du Rigaudon fait par Mr. Couperin*, do Prólogo *d'Acis & Galanthée* (1686). Também existem seis versões de *Songes agréables* da ópera *Atys* adaptadas para o cravo. A seguir, a capa do livro *Pièces de Clavecin* (1689) de D'Anglebert, onde ele fez adaptações de quinze peças de Lully. No prefácio deste livro D'Anglebert escreve que anexou algumas peças do *Monsieur de Lully*, admitindo que este “Sr. Incomparável” tem bom gosto, superior a qualquer outro⁴³.

⁴³ *J'y ay joint quelques Airs de Monsieur de Lully. Il faut avoüer que les Ouvrages de cet homme incomparable sont d'un goût fort supérieur a tout autre. Comme ils réussissent avec avantage sur le Clavecin, J'ay cru qu'on me scauroit gré d'en donner ici plusieurs de différent caractere.*



Figura 8: *Livre de Pièces de Clavecin*, 1689, D'Anglebert.
Fonte: Edição fac-similar.

A abertura da tragédia *Cadmus & Hermione* de Lully e a versão para cravo de D'Anglebert mostram como este tipo de redução de orquestra para instrumento de teclas contribuiu para o enriquecimento sonoro do cravo dando a ele, uma suntuosidade que poderá ser percebida posteriormente na própria obra de Couperin, quando ele sugere que seus *Concerts Royaux* e *Les Gouts Reunis*, música para diversos instrumentos melódicos, sejam tocados ao Cravo solo, conforme publicações de 1722-1724.

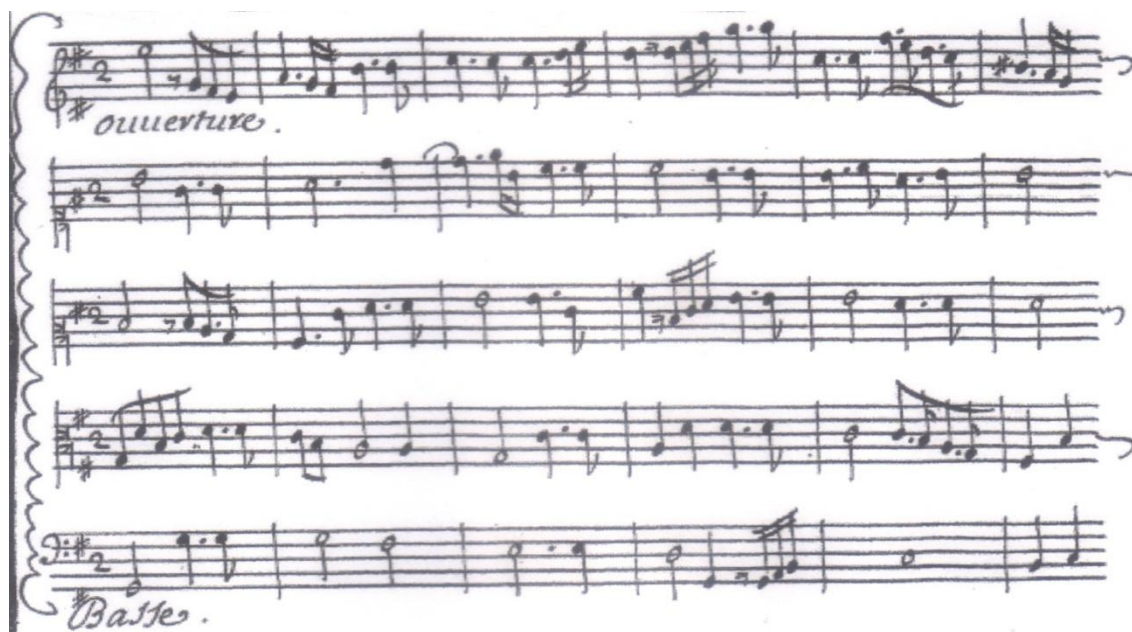


Figura 9: *Ouverture de Cadmus & Hermione.* Jean Baptiste Lully.
Fonte: Manuscrito BNF, 1673. p. 1

É interessante ver como D'Anglebert faz a transcrição destas obras, originalmente escritas a cinco vozes, para o cravo. Ele preenche os tempos fortes com acordes cheios e ornamentos, reduz os tempos fracos diminuindo o número de vozes, conseguindo desta maneira uma dinâmica expressiva.



Figura 10: Jean-Henry D'Anglebert. *Ouverture de Cadmus* (segundo Lully). *Pièces de Clavecin - livre premier.* Paris, 1689, p. 25.
Fonte: Edição fac-similar.

Durante o século XVII, músicos alemães, italianos, espanhóis e ingleses tocavam comumente o repertório para instrumentos de teclas, tanto ao órgão, cravo ou clavicórdio. Na França, até o final do reinado de Louis XIII e durante a regência de Anne d’Austriche, segundo Baumont (2008, p.62): “Encontramos muitas menções de obras para órgão ou espineta”. Considera ainda que: “Esta liberdade dada aos intérpretes de escolher entre um órgão, cravo ou conjunto instrumental perduraria sob o reinado de Louis XIV graças a um gênero específico: *les Noëls varies*”⁴⁴, um gênero musical francês de peças com temas natalinos da tradição popular, tocadas durante o natal.

A primeira publicação deste estilo foi de Nicolas Gigault (ca. 1627-1707), organista da igreja de *Saint-Nicolas-des-Champs* em Paris: *Livre de Musique dédié a la très sainte Vierge [...] contenant les cantiques sacrés qui se chantent en l’honneur de son divin enfantement; diversifiés de plusieurs manières à 2, 3 et 4 parties qui peuvent être touchés sur l’orgue et sur le clavecin; comme aussi sur le luth, les violes, violons, flûtes et autres instruments de musique* (1682) (Livro de Música dedicado à Santíssima Virgem [...] contendo os cânticos sagrados que se canta em honra de seu divino nascimento; diversificados em muitas maneira, à 2, 3 e 4 partes que podem ser tocados ao órgão e ao cravo; como também ao alaúde, violas, violinos, flautas e outros instrumentos de musica).

No século XVIII as suítes para cravo e órgão coexistiram separadamente sem se fundirem, contudo, Baumont (op. cit., p. 63) admite ter havido influência mútua entre os dois instrumentos quando declara que:

Se a influência tornou-se progressivamente recíproca ao final do século (os cravistas trouxeram aos organistas seus ornamentos e seus ritmos de danças), o início desta influência veio, sem alguma dúvida, do órgão, que tinha conseguido adquirir suas letras de nobreza do início do século, graças às publicações anteriores àquelas do cravo⁴⁵.

⁴⁴ ... on trouve maintes mentions d’oeuvres pour orgue ou espinette. [...] Cette liberté laissée aux interprètes de choisir entre un orgue, un clavecin ou un ensemble instrumental allait perdurer sous le règne de Louis XIV grâce à un genre spécifique: *les Noëls varies*.

⁴⁵ Si l’influence devint progressivement réciproque à la fin du siècle (les claviceinistes apportèrent aux organistes leurs agréments et les rythmes de certaines de leurs danses), la primeur de cette influence revint sans aucun doute à l’orgue, qui avait réussi à acquérir ses lettres de noblesse tôt dans siècle, grâce à des publications antérieures à celles du clavecin.

Verificando o repertório para cravo e órgão desta época nota-se semelhanças como, por exemplo, entre a 5ª fuga para órgão de d'Anglebert e o *Prélude non mesuré* em ré menor de Louis Couperin.

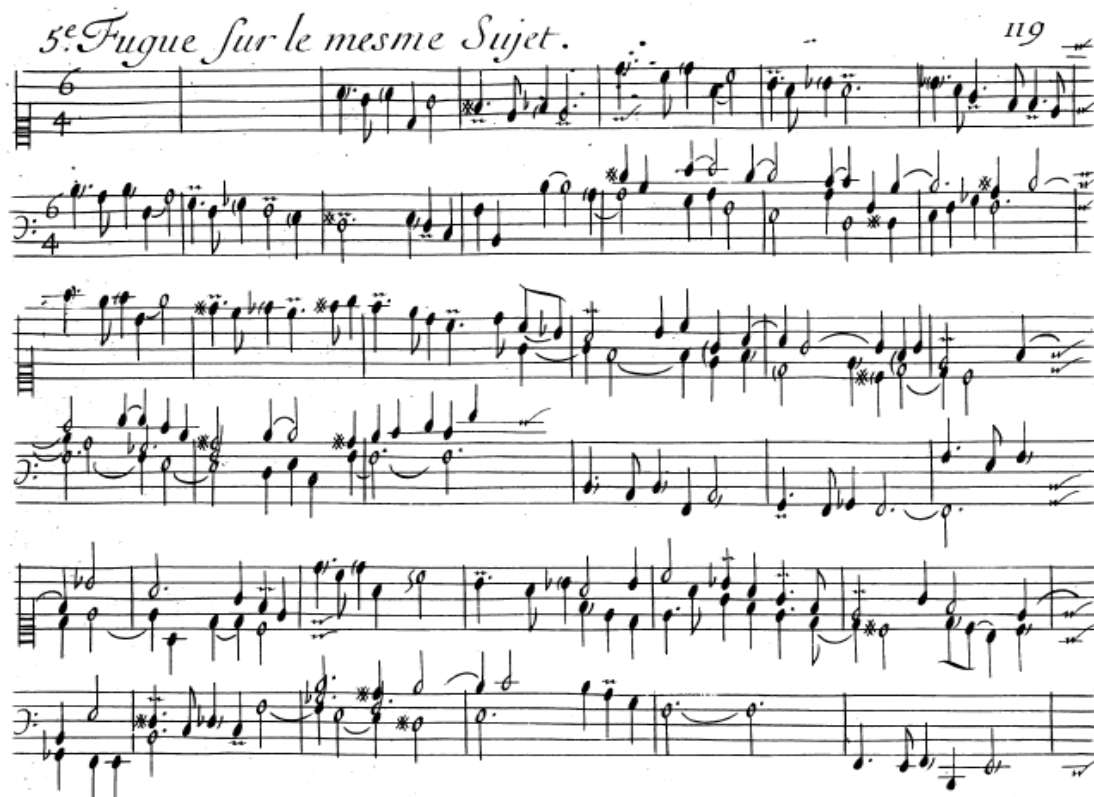


Figura 11: Primeira página da quinta Fuga para órgão de d'Anglebert.
Fonte: Edição fac-similar.

Percebe-se nos dois, similitudes no tratamento polifônico da fuga, na estrutura rítmica apresentada em compasso ternário com semínimas pontuadas e colcheias e também na tessitura geral das duas obras.



Figura 12: Parte *mesuré* do Prelúdio em ré menor de Louis Couperin.

Fonte: *Manuscrit Parville*, pp. 9-10.

Assim, o estilo francês de escrita e interpretação ao cravo do século XVIII é consequência de influências como: a execução da música para alaúde; a plenitude sonora do órgão; a da escrita italiana e o volume sonoro das óperas. Talvez a mais significativa destas influências tenha sido a exercida pelo alaúde, considerando que o tipo de toque deste instrumento marcou a forma de escrita e interpretação ao cravo nos chamados *style luthé* ou *brisé* e no tipo de toque ligado, tão recomendado pelos compositores barrocos em seus tratados. Devem-se considerar também as transcrições feitas por compositores como D'Anglebert a partir de partes orquestrais de óperas de Lully e das obras para órgão, que precederam as obras cravísticas.

Concluindo, a escola francesa do cravo que teve como fundador Jacques Champion Chambonnières, músico que compôs exclusivamente para o cravo adotando o estilo *brisé*, tem suas peças agrupadas em suítes de danças onde se vê contraponto, ornamentação elaborada, equilíbrio formal e fluência de linhas melódicas. De grande importância neste processo foi a passagem de Froberger por Paris que deixou sinais como o uso de arpejos rápidos, de amplos intervalos, trilos duplos, cromatismos e retardos harmônicos, mudando o conceito de liberdade ao cravo, enriquecendo o virtuosismo

instrumental. Tratados como *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716) ou publicações para cravo como os quatro livros de *Pièces de Clavecin* (1713, 1717, 1722, 1730) de François Couperin, têm em sua escrita, características que fizeram do cravo na França modelo de estilo composicional e interpretativo. Assim, as novidades concebidas à música francesa na primeira parte do reinado de Louis XIV encontram terreno fértil na música para cravo que, desta maneira, até o período da Revolução Francesa (1789), torna-se referência mundial.

2.1 - Dedilhados específicos

Os dedilhados utilizados em diferentes épocas são um dos componentes responsáveis pelas articulações musicais específicas e as suas transformações através dos tempos; acompanham as mudanças de construção dos instrumentos, da técnica instrumental e dos estilos de composição. Enquanto o sistema moderno de dedilhados procura minimizar as diferenças de comprimento e força entre os cinco dedos, os dedilhados “antigos” ou históricos procuravam explorar estas desigualdades, contribuindo para uma poética musical particular, como uma resposta a um determinado tipo de instrumento e suas exigências técnicas.

Entre os séculos XVII e XVIII nem todos os compositores marcavam os dedilhados em suas peças, mas, em alguns casos havia os que escreviam em seus tratados dedilhados para escalas em diferentes tonalidades ascendentes e descendentes tanto ao cravo quanto ao órgão. Como exemplos, na Alemanha, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann* (1720), de Johann Sebastian Bach e mais tarde *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar teclado), (1753) de Carl Philipp Emmanuel Bach; Na França, *Pièces de clavecin courtes et faciles* (Peças de cravo curtas e fáceis), (1713) de Jean François Dandrieu, *Premier Livre d'orgue* (Primeiro livro de órgão), (1665) de Guillaume Gabriel Nivers, *Premier Livre d'orgue* (Primeiro livro de órgão), (1688) de André Raison, *Pièces de Clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts sur le clavessin* (Peças de Cravo com um método para a mecânica dos dedos ao cravo), (1724) de Jean Philippe Rameau; Anos antes, na Itália, *Il Transilvano* (1593) de Girolamo Diruta; Na Espanha, *Arte de Tañer Fantasia* (Arte de Tocar Fantasia), (1565) de Thomas de Sancta Maria.

François Couperin, em *L'Art de Toucher Le Clavecin* (1716, p. 61), foi específico nas indicações de dedilhados para conseguir os efeitos por ele almejados. Quando disse “é necessário preservar uma perfeita conexão (ligação) em tudo que se toca”⁴⁶, procura também sistematizar a troca muda, ou substituição de dedos. Como exemplos, as indicações que faz para as peças *La Milordine*, *Silvains*, *Idées hereuses* e *Première Courante* (5^e Ordre). Diz ainda (op. cit., p. 46): “Observe [a perfeita] ligação que as trocas de dedos dão ao toque!”⁴⁷. A inovação de Couperin, que consiste na substituição de dedos em uma mesma tecla, aliada à típica ressonância do cravo francês, resulta em sonoridade característica da música para cravo deste estilo nacional. São muitos os exemplos de dedilhados utilizáveis, como na sequência de *pincés*, nos quais o compositor marca dois dedos para uma mesma nota mostrando a troca muda de dedos para obter perfeito ligado: “Maneira para ligar vários *pincés* seguidos por graus conjuntos, trocando os dedos em uma mesma nota” como se pode ver no texto indicativo da Figura 13 a seguir.

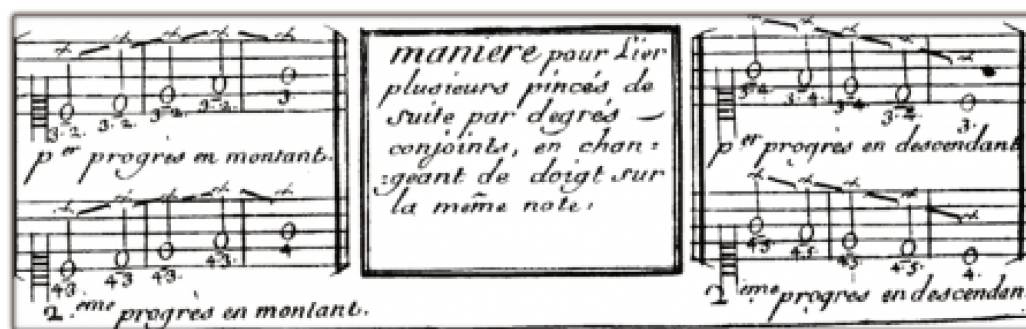


Figura 13: *L'Art de Toucher le Clavecin*, 1716, p.19, François Couperin.

Fonte: Edição fac-similar.

Couperin valorizou as ligaduras conseguidas com substituições de dedos, das quais faz frequente uso e apresenta como novidade, acrescentando (1716, p. 31): “Estes dois números na mesma nota marcam a mudança de um dedo para outro... Nós vamos saber na prática como a mudança de um dedo para outro na mesma nota será útil e que ligação ela

⁴⁶ Il faut conserver une liaison parfaite dans ce qu'on y exécute.

⁴⁷ Remarqués quelle liaison Les changemens de doigts donnent au jeu!

dá ao toque”⁴⁸. Para estudo de articulações específicas, Couperin indica exercícios com progressões de três, quatro, cinco, seis e sete notas para a mão esquerda com ligaduras que vão da segunda nota de cada grupo à primeira nota do grupo seguinte. Estas articulações e seus dedilhados propiciam ligaduras características do estilo sistematizado por François Couperin.



Figura 14: *L'Art de Toucher Le Clavecin*, 1716, p. 32. François Couperin.
Fonte: Edição fac-similar.

Em *Le Moucheron* (O mosquito), peça em Si_b Maior e compasso 12/8, Couperin indica dedilhados em intervalos que favorecem e definem a articulação da frase musical.

⁴⁸ Ces deux chiffres sur une même note marquent le changement d'un doigt à un autre ... On connaîtra par la pratique combien le changement d'un doigt à un autre sur la même note sera utile et quelle liaison cela donne au jeu.



Figura 15: *L'Art de Toucher le Clavecin*, 1717, p.66. François Couperin.

Fonte: Edição fac-similar

Os dedilhados indicados por Couperin acarretam silêncio entre as notas articuladas, dando ênfase à segunda, recurso chamado *Silence d'articulation*. Esta prática foi descrita pelo construtor de instrumentos Marie Dominique Joseph Engramelle (1727-1805) em *La tonotechnie ou L'art de noter des cylindres* (A tonotechnie ou a arte de notar os cilindros), (1775. apud DECHAUME, p. 9), que grafou em detalhes, articulações e nuances rítmicas que caracterizam a execução de instrumentos de teclas. Segundo ele, “todas as notas na execução são parte mantidas e parte silêncio, isto é, todas têm uma combinação determinada de som e uma combinação determinada de silêncio, que juntas formam o valor total da nota”⁴⁹.

⁴⁹ *Toutes les notes dans l'exécution sont partie en tenue et partie en silence, c'est-à-dire qu'elles ont toutes une étendue déterminée de son et une étendue déterminée de silence, lesquels réunis font la valeur entière de la note.*

A forma francesa de execução se diferencia muito da maneira alemã na mesma época, quando é costume, segundo Friedrich Wilhelm Marpurg⁵⁰ (1755, p.29), “erguer o dedo da tecla anterior com agilidade pouco antes que a nota seguinte seja tocada”^{51 52}. Carl Philipp Emanuel Bach evidencia que: “Algumas pessoas tocam grudando, como se tivessem cola nos dedos. Seu toque é muito longo, pois sustentam as notas mais que o necessário” (1753. apud CAZARINI, 2009, p.135). Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), autor da primeira biografia de J. S. Bach (1802, apud SALAZAR, 1998, p.51), também fala sobre este tipo de toque:

Nesta transição de uma tecla para outra, o deslizamento serve para comunicar com a maior rapidez ao dedo vizinho a quantidade exata de pressão empregada pelo dedo principal; de tal maneira que os dois sons não estarão nem destacados, nem ligados um ao outro⁵³.

Nesta linha de raciocínio, percebe-se na França e Alemanha, características no discurso musical concordantes com a língua falada, e o cravo, instrumento no qual o tipo de toque deve ser uma combinação entre ligado e desligado se adequa a esta linguagem⁵⁴. De forma geral, podemos dizer que os instrumentistas, na música desse período, não utilizam sempre o mesmo toque (ligado ou desligado) em todas as notas de todas as frases musicais, assim como os cantores, com seus textos com consoantes e vogais, dão valor à articulação

⁵⁰ Marpurg, ele próprio, traduziu para o alemão o Tratado *L'Art de toucher Le Clavecin* de F. Couperin em 1750, com o título: *Die Kunst das Clavier zu spielen*, levando-nos a crer sua importância para a execução prática ao cravo.

⁵¹ *Man muss ganz hurtig kurz vorher, ehe man die folgende Note berührt, den Finger von der vorgehenden Taste aufheben.*

⁵² “No que se refere à Marpurg, é curioso perceber que o título do seu tratado *Die Kunst das Clavier zu spielen*, publicado em Berlim no ano de 1750, é uma tradução literal daquele de Couperin *L' Art de toucher le Clavecin* (Paris 1716/17), embora *Clavier*, na Alemanha do século XVIII, se referisse aos teclados em geral, incluindo-se, obviamente o Clavicórdio, pouquíssimo mencionado na França da época. Ainda sobre este aspecto, deve-se dizer que Couperin não considerou a possibilidade generalizada - como o fez Marpurg - da passagem ascendente (na mão direita) do dedo médio por cima do anular (3,4,3,4) e a passagem descendente do dedo médio sobre o indicador (3,2,3,2), uma divergência estilística significativa para a pronúncia dos motivos melódicos e um resquício dos dedilhados antigos”. (HORA. 2011)

⁵³ *En esta transición de una tecla a otra, el resbalamiento sirve para comunicar con la mayor rapidez al dedo vecino la cantidad exacta de presión empleada por el dedo preferente; de tal manera que los dos sonidos ni estarán destacados ni soltados uno a otro.*

⁵⁴ Informações mais detalhadas sobre o tópico, podemos encontrar no artigo de Hora: “Por uma gramática aplicada à prática sonora cravística: duas vertentes nacionais para a compreensão do estilo nas execuções...” já mencionado.

das sílabas em cada palavra e em cada frase musical. Assim, por meio de dedilhados específicos, as frases e articulações são definidas de acordo com o estilo do compositor, e François Couperin, dentre outros aspectos, determina a “expressão” ao cravo através de diferentes variações no comprimento e emissão das notas.

2.2 - Articulação musical e correspondência silábica

Quando se diz que a música instrumental durante seu processo de formação esteve ao lado da palavra, como fator decisivo na estruturação do sentido fraseológico musical, verifica-se que o emprego da retórica em figuras retórico-musicais, a estruturação das frases, a disposição dos motivos inseridos no discurso deu a ela propriedades discursivas. Desde sua origem em transcrições e arranjos, a música instrumental, ao seu modo, imita rítmica, melódica e discursivamente a música vocal e a língua falada. A articulação é, neste sentido, elemento comum entre as formas de comunicação (discurso falado, música cantada e instrumental) e componente essencial como recurso expressivo. Harnoncourt (1998, p.49) afirmou.

Deparamo-nos com o problema da articulação principalmente na música barroca, mais precisamente na música de 1600 até 1800, pois esta é fundamentalmente orientada pela linguagem. Os paralelos com a linguagem foram acentuados por todos os teóricos daquele tempo, e a música era frequentemente descrita como uma ‘linguagem de sons’. Grosso modo, eu diria que a música anterior a 1800 fala e a música posterior a esta pinta. Uma delas precisa ser compreendida, pois tudo o que é dito pressupõe uma compreensão, enquanto a outra se expressa através de atmosferas, sensações, que não precisam ser compreendidas, mas sentidas.

Portanto, quando pensamos em articulação musical, pensamos ao mesmo tempo na articulação da língua falada, visto que ambas estiveram ligadas para um mesmo fim: o de influenciar os ouvintes através da retórica e dos afetos, segundo regras que abrangiam ritmos, motivos, intervalos e articulações. A articulação musical proporciona ao ouvinte a percepção da estrutura, do encadeamento dos temas musicais e do desenvolvimento da obra obedecendo a métrica, como em um poema que se divide de acordo com a pontuação. Rousseau declara que “com as primeiras vogais formaram-se as primeiras articulações ou

os primeiros sons, segundo o tipo de paixão que ditava uns e outros”. Segue afirmando que “a cólera arranca gritos ameaçadores, articulados pela língua e pelo palato: mas a voz da ternura é mais doce, é a glote que a modifica, e essa voz torna-se um som” (apud PRADO JR, p.145).

O verbo articular – do Latim *articulare* – significa separar, dividir. A articulação musical – assim como a articulação falada que é uma das características básicas da língua – significa fundamentalmente, como as notas são emitidas e se conectam umas com as outras seja por silêncio ou som, ou seja, a forma como uma nota é iniciada e terminada, dando sentido às sílabas que compõem as palavras e consequentemente suas frases. Cada família de instrumentos usa recursos técnicos próprios na definição da articulação. Instrumentos de sopros a definem com movimentação da língua e da boca; nas cordas friccionadas o que a determina são as arcadas; nos instrumentos de percussão o ataque da baqueta é o responsável e nos instrumentos de teclas, os meios utilizados são os tipos diferentes de toques com escolha de dedilhados adequados além da relação entre sons e silêncios. A opção de uso de cada articulação por parte de intérpretes, pode se fundar em fatores variados como: presença de sinais gráficos na partitura, conhecimento histórico sobre os estilos de cada época, características acústicas do local onde será apresentada a obra. Skoda (2002, p.92) afirma que a mais séria falta em modernas interpretações de Bach é a ausência ou incorreta articulação.

Inexistência de articulação equivale a despejar a música e tocar as notas sem o sentido de sua coerência interna. Articulação incorreta, por outro lado, pode obscurecer o significado de uma passagem e em casos extremos, fazer um absurdo, assim como pontuação errada pode produzir o oposto do significado pretendido⁵⁵.

Apesar de essencial à interpretação musical, foi somente a partir do século XVIII que os compositores começaram a notar indicações de articulação em suas partituras, pois anteriormente não era costume esta sistematização na escrita de uma interpretação

⁵⁵ *Nonexistent articulation is tantamount to rattling off the music and playing the notes with no sense of their inner coherence. Incorrect articulation, on the other hand, can obscure the meaning of a passage, and in extreme cases make nonsense of it, just as wrong punctuation can produce the opposite of the intended meaning.*

musical. A prática, entretanto, não foi adotada totalmente de imediato, sendo que até no início do século XIX existem obras sem estas indicações. Ao mesmo tempo em que não é notado em partituras, o assunto é tema de tratados antigos para instrumentos específicos.

Não obstante cada família de instrumentos usar recursos diferentes para obter articulações, é fato que os instrumentistas almejam imitar a voz humana e neste sentido, o estudo da língua falada no país onde uma obra foi composta, suas características de pronúncia, influenciam de forma significativa a articulação instrumental de todos os tempos. Os compositores, assim como os oradores do período barroco, persuadiam o ouvinte à estado emocional idealizado, e desta maneira, todos os aspectos da composição musical refletiam este fim.

Corroborando com estas ideias, John Wion (p.37) considera que, a articulação natural da flauta vem da língua nativa e que a língua francesa é falada com a língua bem perto dos lábios fazendo a consonante *T* bem definida. Flautistas franceses comumente usam articulação frontal ou labial, enquanto que grande parte dos flautistas norte-americanos usa articulação atrás dos dentes, no palato duro. Outros idiomas de nações germânicas ou inglesas tendem a falar com a língua mais para trás e *T* pode se tornar *D*. Afirmo ainda que: “assim como o som que você usar em um solo francês é inadequado para uma sonata de Bach, considere onde e quando uma peça foi escrita quando articulá-la”⁵⁶. Quantz (1752, apud REILLY, 1966, p.72) alerta para esta diferença quando declara que: “Aqueles acostumados ao dialeto da Saxônia do Norte devem tomar cuidado especial para não confundirem o *T* com o *D*”.

As vogais da língua francesa têm o som fechado e projeção anterior, sofrendo influência das consoantes vizinhas e transformando-se amiúde, em vogais surdas quando não são enfatizadas. As consoantes geralmente são pronunciadas em articulações suaves, fator que leva a um abrandamento nas *nuances* de dinâmica. Idiomas com vogais mais abertas e consoantes abruptas, como o italiano, tendem a ampliar as gradações dinâmicas. Patrícia Michelini Aguilar (2008, p. 96) enfatiza que na Renascença, quando músicos franco-flamengos se transferem para a Itália “é possível notar diferenças na maneira como o texto é abordado em suas obras musicais” como o uso de vogais abertas em extensos

⁵⁶ *And just as the tone you use in a French solo is inappropriate for a Bach sonata, do consider where and when a piece was written when you articulate it.*

melismas, passagens homofônicas intensificando o timbre das vogais, articulações incisivas das consoantes e uso de dinâmicas acentuadas.

A eloquência da pronúncia pomposa e veemente, utilizada no discurso francês do teatro barroco se assemelha à eloquência da música. O orador muda continuamente o tom de voz, assim como o instrumentista deve mudar sua maneira de execução, quando passa do repertório de uma nação para o de outra, independentemente da compreensão do afeto, usando recursos como acentuação, agógica e articulação. Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) em *Principes de Musique divisez en quatre parties* (1736, p. 90) atesta que:

A boa pronúncia das palavras dá a última perfeição ao canto francês ... Pronunciamos cantando como pronunciamos falando, exceto que, como o canto sustenta por mais tempo os sons que a linguagem comum, temos que articular mais fortemente as consoantes que estão antes ou depois de vogais⁵⁷.

Curioso notar que François Couperin faz alusão à impossibilidade de crescer dos sons ao Cravo instruindo-nos para a utilização de determinados ornamentos como recurso de expressão e compensação desta contingência. Destarte, valer-se dos recursos de articulação, significa ao mesmo tempo, almejar a pronúncia do instrumento, como se almeja a pronúncia falada, como recurso retórico expressivo. Na cultura musical, em que os instrumentos almejam imitar a voz humana falada e cantada, alguns recursos de expressão são de extrema importância ao cravo, que baseia sua execução na duração dos sons. Sintetizando, a execução ao cravo sedimenta-se também na arte de utilizar os silêncios, e eles são mencionados em vários tratados como fonte de expressão. É o caso de *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716/7), em que François Couperin cita as *aspirations* e *suspensions* como recursos expressivos. “Com relação ao efeito expressivo da *aspiration*, é preciso soltar a nota sobre a qual ela é colocada, menos fortemente em passagens suaves e lentas do que naquelas que são ligeiras e rápidas” (p.18)⁵⁸. O compositor nos apresenta de que forma este signo é grafado e de que maneira deve ser executado. O sinal (') acima da nota, indica

⁵⁷ *La bonne prononciation des paroles donne la dernière perfection au chant françois ... On prononce en chantant comme en parlant, excepté que comme le chant tient plus longtemps les sons, que le parler ordinaire, il faut y articuler plus fortement les consonnes qui sont avant ou après les voyelles.*

⁵⁸ *Quant à L'effet sensible de L'aspiration il faut détacher la note, sur laquelle elle est posée, moins vivement dans les choses tendres, et lentes, que dans celles qui sont légères, et rapides.*

que esta deve ser encurtada em seu valor total, causando um silêncio entre ela e a próxima nota a ser executada.



Figura 16: *Aspiration. Premier Livre de Clavecin. Explication des Agrémens, et des Signes*, François Couperin.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Já a *suspension*, que utiliza um pequeno *silence d'articulation* antes da nota escrita é assim definida por Couperin: “No que diz respeito à suspensão! É dificilmente empregada em peças suaves e lentas. O silêncio que precede a nota sobre a qual ela está marcada deve ser resolvido pelo gosto da pessoa que a executa”⁵⁹ (op. cit., p.18).

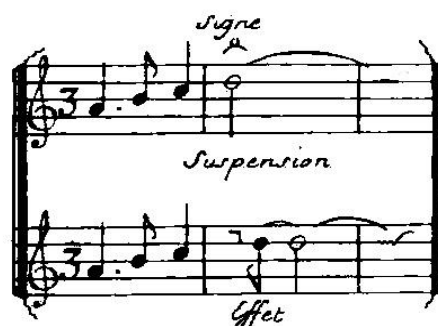


Figura 17: *Suspension. Explication des Agrémens, et des Signes. Premier Livre de Clavecin*, François Couperin.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

⁵⁹ A l'égard de la suspension! elle n'est gueres usitée que dans les morceaux tendres, et lents. Le silence qui précède la note sur laquelle elle est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui exécute.

A importância dos silêncios na execução cravística é análoga ao discurso falado. Dom Bédos de Celles (1709-1779) em *L'Art du facteur d'orgues* (1766-1778, p.597), considera necessário “exprimir não somente o valor das partes que soam de cada nota, mas, aquelas de seus silêncios, que servem para separar, para formar a articulação da música”⁶⁰. Da mesma maneira Marie-Dominique-Joseph Engramelle em *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres* (1775, pp.23-25), nos fala que:

Estes são todos os intervalos mais ou menos longos, que eu chamo de *Silence d'articulation* na música, e da qual nenhuma nota é exemplo, não mais do que a pronúncia articulada das consoantes na palavra, sem as quais todas as sílabas se diferenciariam umas das outras apenas no som inarticulado das vogais. Um pouco de atenção à pronúncia sobre articulação das sílabas se perceberá facilmente que para produzir o efeito de quase todas as consoantes, o som das vogais será suspenso e interceptado ... Todas essas suspensões ou intercepções do som das vogais são pequenos silêncios que separam as sílabas umas das outras, para formar a articulação da fala: é o mesmo para a articulação da música, a diferença é que o som de um instrumento é em todo lugar o mesmo e não pode produzir, por assim dizer, uma única vogal, é necessário que os *Silences d'articulation* sejam mais variados do que na fala, se quisermos que a música produza uma espécie de articulação inteligível e interessante⁶¹.

O exemplo a seguir traz uma frase musical da Fuga n° 5, BWV 874, de J. S. Bach, na qual a duração de cada nota é assim medida: som + silêncio = 100, conforme indicação de Deachaume. A diferença de duração que existe entre notas de mesmo valor nos indica os diferentes tamanhos dos *silences d'articulations* existentes na execução, que não são grafados na notação musical.

⁶⁰ Il faut exprimer la valeur, non-seulement des parties parlantes de chaque note, mais celle de leurs silence, qui servent à les détacher pour former l'articulation de la musique.

⁶¹ Ce sont tous ces intervalles plus ou moins longs, que j'appelle les *Silences d'articulation* dans la Musique, dont aucune note n'est exemple, pas plus que la prononciation articulée des consonnes dans la parole, sans lesquelles toutes les syllabes n'auroient d'autre distinction que le son inarticulé des voyelles. Un peu d'attention dans la prononciation sur l'articulation des syllabes fera appercevoir aisément que, pour produire l'effet de presque toutes les consonnes, le son des voyelles se trouve suspendu et intercepté. ... Toutes ces suspensions ou interceptions du son des voyelles, sont autant de petits *Silences* que détachent les syllabes les unes des autres, pour former l'articulation de la parole: il en est de même pour l'articulation de la Musique, à cette différence près que le son d'un instrument étant par-tout le même et ne pouvant produire, pour ainsi dire, qu'une seule voyelle, il faut que les *Silences d'articulation* soient plus variés que dans la parole, si l'on veut que la Musique produise une espèce d'articulation intelligible et intéressante.

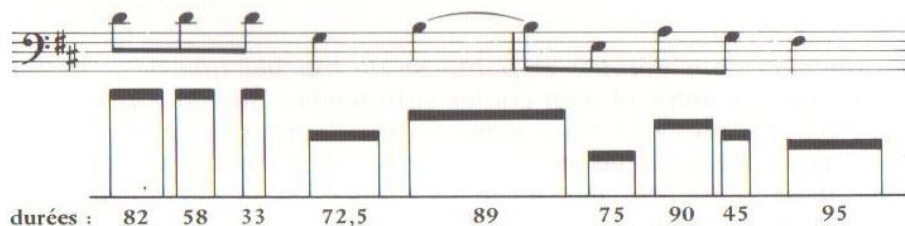


Figura 18: J. S. Bach, *Das wohltemperierte Klavier*, livro II, Fuga 5, BWV 874.
Fonte: *Langage du Clavecin*. Dechaume, 1986, p.12.

A execução cravística ideal é baseada no domínio dos sons e também dos silêncios, pois um cravista inventivo deve articular as notas, dosando esta relação em suas diversas possibilidades. Bédos (op. cit, p.599), afirma que o *silence d'articulation* deve variar de acordo com o tipo de expressão que a peça requer. Em peças alegres ele é usualmente longo e gracioso. Esta afirmação é semelhante à declaração de Jean-Antoine Bérard (1710-1772) em *L'Art du Chant* (1755, pp. 93-94) sobre a relação entre emoções e *doubler*.

As pessoas movidas por alguma paixão dobram, ou o que é o mesmo, preparam ou seguram as letras na articulação... em que os movimentos de onde resulta a pronúncia das letras perseverem por muito tempo, a única e verdadeira forma de fazer duas vezes o som de uma letra. Em paixões violentas, reina desordem extrema e grande agitação em nossos órgãos: é por isto que a continuação dos movimentos que acabamos de falar, farão com que as letras sejam então dobradas fortemente: em paixões tranquilas... essas letras serão dobradas fracamente. A partir desses princípios, podemos deduzir esta regra: Devem-se dobrar as letras em todas as passagens marcadas ao canto da paixão⁶².

Bérard afirma que palavras que não têm grande carga emocional devem soar naturalmente, com dobramento consonantal suficiente apenas para torná-las inteligíveis ao público. Entretanto, em palavras movidas por paixão se dobram as consoantes. Em paixões violentas, as letras são fortemente dobradas. Existem ainda as palavras relativas a sons

⁶² *Les personnes émues par quelque passion, doublent, ou ce qui est la même, préparent ou retiennent ordinairement les lettres dans l'articulation ... fait que les mouvemens d'où résulte la prononciation des lettres perseverent trop longtemps, seul et vrai moyen de rendre deux fois le son d'une lettre. Dans les passions violentes, il regne un trouble extrême & une grande agitation dans nos Organes: c'est pourquoi la continuation des mouvemens dont nous venons de parler, sera cause que les lettres seront alors doublées fortement : dans les passions tranquilles ... ces lettres seront doublées foiblement. De ces principes, on peut déduire cette règle: On doit doubles les lettres dans tous les endroits marqués au coin de la passion.*

graciosos, tranquilos e paixões amistosas. Para estas, a pronúncia deve ser gentil e clara (apud RANUM, 2001, p.210).

Patrícia Ranum⁶³ explica, em seu livro *The Harmonic Orator* (2001), como estes três níveis de *gronder*, na pronúncia francesa que Bérard aponta, são escritos na música: o primeiro é relativo às emoções que tratam de coisas indiferentes e é apontado com notas iguais, geralmente quatro semi-clocheias; o segundo, que tem um estado emocional apaixonado, tende a ser estabelecido por “notação desigual explícita”, ou seja, notas pontuadas ou notas rápidas e lentas; o terceiro, relativo às emoções que estão entre “indiferente” e “paixão violenta”, são descritos por *notes inégales* (notas desiguais). Desta forma teríamos três estados de *doubler* ou *gronder* diretamente relacionados a três graus de *inégalité*. Ranum (op. cit., p.211) questiona:

Será que cantores franceses do período barroco viam a notação pontuada como uma indicação para dobrar fortemente suas consoantes? Será que notas pontuadas indicavam aos instrumentistas que expressassem emoções fortes através de silêncios de articulação que são análogos a duplicação vocal? A resposta a ambas as perguntas parece ser ‘sim’. Notas pontuadas são encontradas sempre em expressões que demandam forte duplicação⁶⁴.

A Figura 19, traz o gráfico de uma gravação em órgão de cilindros, feita por Dom Bédos e registrada no livro *L’Art du Facteur d’orgues* (1766-1778). Dom Bédos exemplifica a duração das notas (ou vogais, se for feita a relação com a língua francesa) por barras negras horizontais. Um segmento cinza que segue a parte negra representa a articulação antes da nota seguinte (ou a emissão da consoante).

⁶³ Patrícia Ranum estuda retórica francesa do século XVII e as relações que existem entre a poesia, a notação musical e a música em si. Publicou o livro *The Harmonic Orator*, com prefácio de William Cristie, no qual analisa Árias francesas.

⁶⁴ *Did french singers of the Baroque period see dotted notation as an indication to double their consonants strongly? Did dotted notes warn instrumentalist to express strong emotions via articulation silences that are analogous to vocal doubling? The answer to both questions appears to be ‘yes’. Dotted notes are found whenever Expression demands strong doubling.*

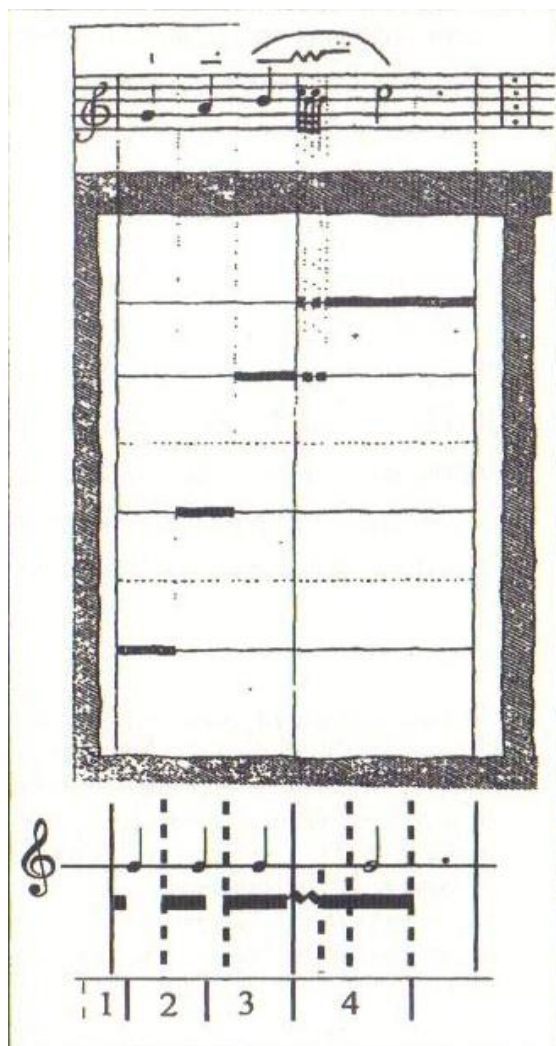


Figura 19: Gravação em órgão de cilindros. Dom Bédos de Celles, *L'Art du Facteur d'orgues*.
Fonte: Ranum, op. cit., p.207

Note-se o *silence d'articulation* ou *suspension* grafado nas semínimas que atravessam a barra de compasso em *relais* (quando duas sílabas finais de uma frase ou pé poético são prolongadas progressivamente), semelhante ao *mingogram*⁶⁵ (mingograma) das figuras 25 e 26 em que se vê as consoantes articuladas após o tempo. O termo *relais* designa o fato de duas sílabas finais de uma frase ou pé poético serem prolongadas progressivamente. Para tornar o *relais* ainda mais claro e expressivo, Ranum (op. cit., p. 99) assegura que os libretistas franceses deste período geralmente escolhiam palavras com a

⁶⁵ *Mingogram* é um gráfico de gravação que inclui vários gráficos simultâneos e complementares. Todos os *mingogrammes* mostrados neste trabalho foram feito por Henri Morier e disponibilizados à Ranum.

penúltima sílaba longa, o que resultava em uma pronúncia considerada “afetada” pelos estrangeiros. Os *relais* na poesia francesa fluem através do tempo repousando no tempo musical forte. Desta forma, o acento gramatical coincide com o tempo forte do compasso e a voz superior avança através do compasso, resultando que, cada frase terminará no tempo forte inicial do compasso seguinte.

No exemplo apresentado na Figura 19 Dom Bédos coloca uma pequena linha vertical acima da primeira semínima indicando que ela (ou uma vogal) deve ser curta. Como resultado, o *silence d’articulation* para a próxima nota se torna longo. A linha horizontal ao longo da segunda semínima indica que a nota é mais longa e o ponto colocado acima da linha indica que o *silence d’articulation* para a próxima nota é aproximadamente o valor de uma semicolcheia. Abaixo do quadro cinza, que circula as linhas, Ranum adicionou símbolos da notação musical, mostrando a localização das notas nos tempos, com a intenção de facilitar a correspondência entre as notas e as vogais e consoantes. Assim, sugere que a linha negra é referente às vogais e a cinza às consoantes. A primeira linha vertical de Ranum simplifica a notação da pauta de Dom Bédos e a segunda reproduz suas vogais prolongadas e substitui o original cinza das consoantes com espaço em braço.

O *gronder* (rosnar) ou *doubler* exerce papel importante no início das palavras, seguido por *relais* o que reforça a *loi de progression* (ver sub-item 3.2: A métrica na pronúncia francesa). Deste modo, mais uma vez a relação entre música e língua se firma pelas conotações apresentadas por Dom Bédos ao órgão e por Bérard sobre o canto. Ranum (op. cit.) avalia, que sob o contexto do ritmo da fala, as consoantes dobradas citadas por Bérard podem ser assim distribuídas:

a) Primeiro, uma pequena parte delas apresenta *relais*, e estes são motivados pela expressão;

b) Segundo, a maior parte das consoantes dobradas por Bérard está na primeira sílaba do *relais*;

c) Terceiro, uma considerável proporção das consoantes dobradas de Bérard aparece em dois tipos de notação, que envolve explicitamente ou implicitamente, notas pontuadas.

Aproximadamente um quarto destas consoantes adicionais se encontra na segunda nota, em um par de notas rápidas, ajudando o cantor a articular melhor a primeira sílaba do *relais*.

Existe assim, uma contradição entre a tradição de interpretação do século XX e as indicações de tratados antigos. O recente costume de se executar a nota pontuada prolongada e a nota curta rapidamente difere das instruções práticas do estilo no canto barroco francês, em que as sílabas em notas curtas são naturalmente longas e as sílabas longas nunca devem ser encurtadas (BACILLY, 1668). Os mingogramas feitos por Henri Morier (1910-2004) e apresentados no *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1989) (Dicionário de Poética e de Retórica), exemplificam estas questões, mostrando que compositores barrocos franceses escolhiam notas pontuadas para passagens com forte conteúdo emocional, em que cantores normalmente dobram a consoante inicial em notas que se situam após as notas pontuadas. Assim, vêm-se consoantes pronunciadas antes do tempo e as vogais seguintes caírem no tempo havendo correspondência com o *silence d'articulation* grafado por Dom Bédos mostrado na figura 19 (Gravação em órgão de cilindros).

Bacilly, Bédos, Engramelle ou François Couperin quando nomearam *silence d'articulation*, *gronder* e *suspension*, não inventaram um estilo novo de interpretação, mas certamente sistematizaram uma prática estabelecida. Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714) no prefácio do seu livro de órgão em uma seção intitulada: *De la Distinction et du Coulement des Notes* (Da distinção e do fluir das notas) (1665), nos fala sobre a maneira de tocar com quaisquer articulações. “É um ornamento considerável e refinamento ao toque que marcam distintamente todas as notas e uma sutil ligação de algumas, que a maneira de cantar nos ensina corretamente”⁶⁶.

Vale notar que Nivers diz “sutil ligação de algumas” notas, confirmando a importância dos silêncios. O cuidado que François Couperin (op. cit., p.47) teve em marcar suas articulações pode ser visto em *Les Silvains*, peça em que usa o terceiro dedo em passagens com graus conjuntos descendentes. Ele indica que “como a 2ª e a 4ª destas quatro notas *coulées* são as que sugerem (*supposent*) a verdadeira harmonia em relação ao

⁶⁶ *C'est un ornement considérable et politesse du toucher, que démarquer distinctement toutes les notes, et d'en couler subtile quelques unes, ce que la manière de chanter enseigne proprement.*

baixo, é necessário que elas sejam tocadas com os mesmos dedos como se o canto fosse simples, e sem notas nos intervalos”⁶⁷.



Figura 20: *L'Art de Toucher le Clavecin*, 1716, p.47. François Couperin.
Fonte: Edição fac-similar

François Couperin, na tábua de ornamentos contida no primeiro livro de peças para cravo, fornece sinais de articulações ao cravo, além de indicar como resolvê-los. São eles: *accent*, *liaison*, *coulés*, *aspiration*, *suspension*. O *accent*, uma pequena nota sem valor temporal próprio, ligado a uma nota principal, pode ser uma antecipação da próxima nota, apesar de Couperin não restringi-lo a esse contexto. Foi nomeado *soupir*, *sauteur* e *l'aspiration* por outros compositores anteriores, mas Couperin, no entanto, utiliza estes mesmos termos para efeitos diferentes. O *accent* tem um quarto do valor da nota principal, podendo ser flexível.

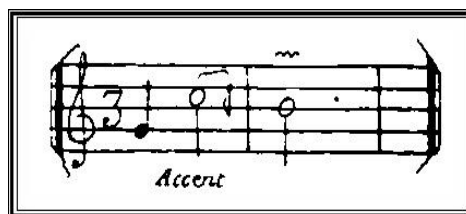


Figura 21: *Accent. Explication des Agréments, et des Signes. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

⁶⁷ Comme la 2^{ème} et la 4^{ème} de ces quatre notes coulées, sont celles qui supposent la vraie harmonie contre la basse, il est nécessaire qu'elles soient Touchées des mêmes doigts que si le chant étoit simple, et sans notes d'intervalles.

Este tipo de ornamento, que serve para acentuar uma nota ou acorde, pode ser visto em *L'épineuse* (O espinhoso), na conclusão da primeira frase, no início do segundo sistema. A peça é um *Rondeau* em Fá# Maior. Esta foi a primeira vez que François Couperin escreveu nesta tonalidade, considerada estranha para esta época, quando os instrumentos de teclas contavam com afinação em temperamento desigual e terças Pitagóricas (muito largas) apareciam com regularidade neste campo harmônico. A audácia do compositor em escrever neste tom, provavelmente teve como objetivo causar caráter “espinhoso”. Sua melodia, em ondulações e ligaduras nas vozes superior e intermediária, é acompanhada pela voz do baixo em notas longas. Neste contexto, a conclusão frasal é acentuada pelo *accent* no baixo, acompanhada pela voz superior com *tremblement*.



Figura 22: *L'épineuse*, 26^e ordre. *Quatrième Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Outro sinal articulatório indicado por F. Couperin foi a *liaison*, uma das contribuições mais fundamentais para o repertório cravístico, equivalente ao termo italiano *legato* (ligar uma nota a outra). Segundo Toussaint Bordet (ca. 1755), *liaison* pode significar fluir de uma nota a outra ou quando duas notas do mesmo grau “formam um mesmo som”. Provavelmente por razões de estilo na grafia original parisiense, as *liasons* marcadas por Couperin são retas e não curvas como é o costume atual. Também é comum se ver uma linha diagonal entre notas, para indicar ligaduras em situações onde há saltos

intervalares amplos, pois uma das convenções da prática interpretativa barroca era articular estes intervalos.

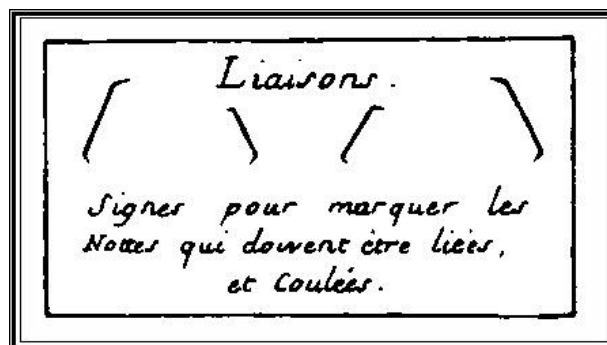


Figura 23: *Liaison. Explication des Agréments, et des Signes. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Nos anos Setecentos era prática estabelecida na França se tocar certas sucessões rítmicas de modo desigual sem que fosse preciso escrevê-las. Couperin (op. cit., p. 39) afirmou: “nós pontuamos várias colcheias em sequências de graus conjuntos; e ainda as marcamos iguais; nosso costume nos escravizou; e nós continuamos”⁶⁸. Existem duas formas de se tocar esta desigualdade (*inegalité*)⁶⁹, mesmo que não estejam grafadas: nota longa seguida de nota curta; ou como nos *coulés*, nota curta seguida por nota longa. Couperin nos indica a realização dos *coulés* e aconselha: “*Coulés*, os pontos marcam que a segunda nota de cada tempo deve ser apoiada” (Figura 23).

⁶⁸ ... nous pointons plusieurs croches de suites par degré-conjoints; Et cependant nous les marquons égales; notre usage nous a asservis; Et nous continuons.

⁶⁹ Convenção rítmica da música francesa, principalmente do período barroco, segundo a qual certas divisões do tempo ocorrem em valores alternadamente longos e breves ainda que sejam escritas de forma igual.

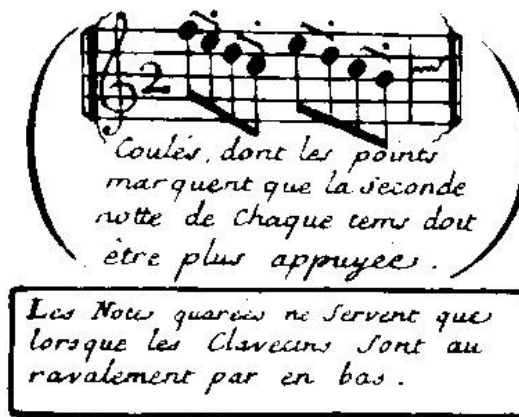


Figura 24: *Coulés. Explication des Agréments, et des Signes. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.*

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Na obra de Couperin veem-se sequências de notas iguais grafadas sem ligaduras ou pontos, nas quais, assim mesmo, se deve tocar desigualmente (os dedilhados sugeridos por ele favorecem este tipo de articulação), pois, a exceção era o toque igual. Da mesma maneira, nos instrumentos de sopro, se verifica que autores do século XVIII davam preferência às articulações TU-DU ou TU-RU que causam efeito sincopado. Este efeito era um recurso expressivo contra a monotonia dos graus conjuntos. Quantz (op. cit. p. 74) corrobora com a prática francesa da *inégalité* dizendo:

Em passagens rápidas o golpe simples de língua não produz um bom efeito, já que faz todas as notas iguais, e para ser conforme ao bom gosto elas devem ser um pouco desiguais. Assim, os outros dois jeitos de se usar a língua devem ser empregados, ou seja, tiri para notas pontuadas e passagens moderadamente rápidas, e did'll para passagens muito rápidas⁷⁰.

A prática da *inegalité* (no que diz respeito ao repertório francês) foi assim descrita por Jacques Hotteterre (1674-1763) na obra *L'Art de préludier* (1707, p.24):

⁷⁰ *In quick passage-work the tongue does not have a good effect, since it makes all the notes alike, and to conform with good taste they must be a little unequal. Thus the other two ways of using the tongue may be employed, that is, tiri for dotted notes and moderately quick passage-work, and did'll for very quick passage-work.*

Será bom observar que não se deve sempre tocar as colcheias igualmente, e que em certos compassos deve-se fazer uma longa e uma breve, esta regra também pelo número. Quando é um par, se faz a primeira longa e a segunda curta, e assim por diante. Quando é ímpar se faz tudo ao contrário; isso se chama pontuar. Os compassos em que se faz isso mais habitualmente são aqueles a dois tempos, ternário simples e o de seis por quatro ⁷¹.

Desta forma, admitindo as instruções apresentadas como sedimentação da prática de execução ao estilo francês, a articulação torna-se um recurso significativo na busca por uma pronúncia adequada e coerente ao cravo. Neste instrumento com dinâmicas específicas e particulares, a produção dos *legatti*, *staccatti* e outros tipos de toque intermediários, está diretamente associada à expressão, além de auxiliar o caráter da peça em execução. Com isso se firma a relação entre a articulação musical e a articulação da língua falada, que leva em consideração:

- a) quantidade de sílabas ou notas;
- b) diferentes tipos de acentuações, especificamente as indicadas por François Couperin;
- c) dobramento de consoantes e *silence d'articulation*;
- d) uso de prolongamentos silábicos e de ornamentos;
- e) *relais*.

Estes componentes do discurso eloquente musical e falado, do século XVIII francês, levam o orador ou instrumentista a se ater aos recursos de expressão característicos deste período e nação, na busca por um discurso coerente. As inflexões da língua francesa, assim como da música de François Couperin formam um conjunto característico, que se diferencia de outras nações da mesma época, mostrando a idiosincrasia existente nestas duas formas de expressão.

⁷¹ *On fera bien d'observer que l'on ne doit pas toujours passer les Croches également & qu'on doit dans certaines Mesures, en faire une longue & une breve; ce qui se regle aussi par le nombre. Quand il est impair on fait la première longue, la seconde breve, & ainsi des autres. Quand il est impair on fait tout le contraire; cela s'appelle pointer. Les Mesures dans lesquelles sela se pratique le plus ordinairement sont celle à deux-temps, celle du triple simple, & celle de six pou quatre.*

3- A LÍNGUA COMO REFERÊNCIA PARA A CONSTRUÇÃO MUSICAL

A estreita relação entre fala, música cantada e música instrumental sempre existiu. Durante a Idade Média era uma prática comum, os instrumentos dobrarem e substituírem as partes vocais, sendo cada instrumento ou voz, parte anônima de um todo. A partir dos anos 1600, com a Camerata Fiorentina, o canto falado (recitativo) e posteriormente o desenvolvimento da monodia com Cláudio Monteverdi (1567-1643) mudam o cenário musical com a figura do cantor solista (e futuramente do instrumentista solista). Nas palavras de Harnoncourt (op. cit., p. 138):

O músico instrumentista assume uma “nova linguagem sonora de monodia sem as palavras e passou doravante a ‘exprimir-se’ através dos sons. Esta prática musical solista era considerada literalmente como um tipo de discurso; é assim que surgiu a teoria da retórica musical; a música adquiriu um caráter de diálogo e a execução ‘falada’ tornou-se a exigência máxima dos mestres de música do barroco”.

Nos séculos XVII e XVIII houve um gradativo aumento do repertório instrumental independente e o idiomatismo começa a ser desenvolvido. Desta maneira, apesar de música vocal e instrumental seguirem caminhos autônomos, os princípios retóricos permaneceram em paralelo. Quantz (op. cit., p 119) afirma:

Execução musical pode ser comparada com o discurso de um orador. O orador e o músico têm, na essência, o mesmo objetivo tanto com respeito à preparação quanto à execução final de suas produções, a saber, fazer de si mesmos mestres dos corações de seus ouvintes, para elevar ou acalmar suas paixões, e transportá-los ora para este sentimento, ora para aquele. Portanto, é vantajoso para ambos, se cada um tem algum conhecimento das tarefas do outro⁷².

⁷² *Musical execution may be compared with the delivery of an orator. The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that. Thus it is advantageous to both, if each has some knowledge of the duties of the other.*

Quando Harnoncourt (op. cit., p. 154) afirma que os instrumentistas do século XVII e parte do XVIII executavam a “música de maneira eloquente” tendo a retórica com embasamento para tal prática, estabelece que a Teoria dos Afetos⁷³ era parte integrante da música desta época. Carl Philipp Emanuel Bach (1753. Tradução de CAZARINI, 2010, pp. 136-137) sugere que “... não se deve perder nenhuma oportunidade de ouvir bons cantores; é assim que se aprende a pensar cantando, e sempre é bom começar cantando para si uma frase, para encontrar a boa execução”. Ainda corroborando com a ideia de paralelo entre música instrumental e música vocal, Johann Mattheson (1681-1764), em *Der vollkommene Capellmeister* (1739, apud HARRISS, 1981, p. 264) diz:

(...) ninguém consegue tocar um instrumento com elegância se não emprestar do canto a maior e a melhor parte de sua habilidade, uma vez que todos os instrumentos musicais existem apenas para imitar a voz humana e ser seu acompanhamento ou companhia: deste modo, a arte de cantar com elegância está em primeiro lugar e dita muitas regras úteis para a prática instrumental⁷⁴.

A busca por uma conformidade entre a língua falada, a língua cantada e a prática musical instrumental exerceu influências nos séculos XVII e XVIII, fazendo das diferenças linguísticas uma característica marcante no processo de construção do discurso musical. Regras de construção da língua falada também “ditavam ordens” na construção musical, proporcionando um discurso retórico musical eloquente. Desta forma como nos atesta o próprio François Couperin (op. cit., p. 60): “a música em comparação com a poesia tem seus versos e sua prosa”⁷⁵. Em outra ocasião (op. cit., p. 39) afirma:

⁷³ O termo afeto tem origem no latim *affectus* que significa estado de espírito, sentimento, afeição ou paixão. A teoria ou doutrina dos afetos é um conceito teórico da era barroca, derivado das idéias clássicas de retórica, sustentando que a música influenciava os “afetos” (ou emoções) do ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionavam determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos etc.) a estados emocionais específicos.

⁷⁴ (...) *no one could play an instrument with graces who does not borrow the most and best of his skill from singing, since all musical instruments serve only to imitate the human voice and to be its accompaniment or companion: thus the art of singing with graces clearly stands in first place and dictates many useful rules to playing.*

⁷⁵ *La Musique (par comparaison à la poésie) à sa prose, et ses Vers.*

Em minha opinião existem defeitos em nossa maneira de escrever música que correspondem à nossa maneira de escrever nossa língua. Nós escrevemos diferentemente do que nós tocamos: isto faz com que estrangeiros toquem nossa música menos bem que nós tocamos a deles. Ao contrário os italianos escrevem suas músicas com os valores reais que devem ser tocados⁷⁶.

Jean Jacques Rousseau (1712-1778) enuncia em *Essai sur l'origine des langues* (1768, apud PRADO JR. 2008, pp.154-155) (Ensaio sobre a origem das línguas), que a melodia imita a voz quando exprime lamentos, dor, alegria, ameaças ou gemidos. Segundo ele: “Imita ela [a melodia] os acentos das línguas e as expressões ligadas em cada idioma, a certos movimentos da alma: ela não somente imita, ela fala”. De acordo com Ranum (op. cit., p. 37), quando Rousseau estabelece paralelo entre linguagem e música, ao analisar árias de dança, afirma que: elas “exigem um acento rítmico e cadenciado característico de cada nação, determinado pela língua”⁷⁷. Corroborando com este pensamento, Claude-François Ménéstrier (1631-1705), em seu tratado *Des Représentations en musique anciennes et modernes* (1681, pp. 145-146), (Representações em música antiga e moderna) escreveu:

Cada país tem suas próprias maneiras de fazer as coisas. Atualmente não há língua mais regular do que a nossa [francesa]; e nós encontramos a maneira de ajustar a música com tanta arte e ciência, que não há em nossa poesia, emoções bem como eloquência em nossa música, que não possam ser expressas ou despertem vontades; ...o que os Mestres fazem sem muita dificuldade, quando eles entendem igualmente a natureza da língua e da perfeição da música⁷⁸.

A coerência entre a língua falada e a linguagem musical é fato em todas as culturas. Para Skoda (op. cit., p. 214): “O intérprete como o estudante de uma língua

⁷⁶ *Il y a selon moy dans notre façon decrire la musique, des deffauts qui se raportent à la manière d'écrire notre langue! C'est que nous écrivons diffèrentement de ce que nous excècutons: ce qui fait que les ètrangers jouient notre musique moins bien que nous ne fasons la leur. Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vrayes valeurs qu'ils L'ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suites par degrés-conjoints; Et cependant nous les marquons égales! notre usage nous a assertis; Et nous continuions.*

⁷⁷ *Exigem surtout un accent rythmique et cadencé, dont en chaque Nation le caractère set déterminé par la langue.*

⁷⁸ *Chaque país ayant ses manieres, il n'y a guerre de langage, qui soit à present plus réglée que la nôtre, et qu'on a trouvé le moyen d'y ajuster la Musique avec tant d'art et de science, qu'il n'y a point de mouvemens que nôtre Poësie, et nôtre Musique, aussi-bien que nôtre éloquence, ne puissent exprimer et exciter quand elles veulent; ... ce que les habiles Maîtres font sans beaucoup de peine, quand ils entendent également et la nature des langues, et la perfection de la Musique.*

estrangeira, deve aprender as estruturas, a pontuação, as linhas de tensão, e assim por diante”⁷⁹. Desta forma, entende-se que na busca pelo bom desempenho interpretativo musical, são necessárias competências musicais, históricas e também linguísticas, para alcançar os objetivos retóricos musicais, em que o conhecimento das regras gramaticais se torna uma ferramenta a mais. Para tanto, serão vistas algumas propriedades da construção ou sintaxe linguística.

3.1. Sintaxe linguística

Bernard Lamy (1640-1715) em *La Rhétorique ou L'Art de parler* (1675, p. 277), (A Retórica ou arte de falar) revela que: “Nós [os franceses] somos obrigados a dar harmonia às nossas palavras de uma forma diferente que os gregos e latinos. A arte que seguimos... consiste apenas em um específico número de sílabas [em cada linha] e em rimas”⁸⁰. O menor elemento sonoro capaz de estabelecer uma distinção de significado entre as palavras chama-se fonema, uma unidade mínima destituída de significado. Fonema não é o mesmo que letra, que é a representação gráfica e imperfeita do fonema. Como exemplo, o som /z/ que pode ser representado pela letra *z* na pronúncia da palavra *zebra*, pela letra *s* na palavra *casa*, ou ainda pela letra *x* como em *exame*. Ocorre da mesma maneira o contrário. Uma letra pode representar vários fonemas. A letra *x*, por exemplo, em *exército* tem som de /z/, em *próximo* soa como /s/, em *fixo* tem o som do grupo de fonemas /ks/ e em *xícara*, soa como /ch/. Um exemplo na língua francesa é o som /s/ que pode ser representado pelas letras *ch* como em *charrue* (arado) ou pelas letras *sch* da palavra *schéma* (esquema).

Cada idioma apresenta seus fonemas característicos que se articulam construindo “morfemas”⁸¹ (unidades significativas) que por sua vez se articulam para formar as frases (unidades mínimas da comunicação). Como os idiomas compõem suas palavras com base em um sistema de elementos sonoros, o que os caracteriza não é sua

⁷⁹ Thus the performer, like the student of a foreign language, must learn structures, punctuation, lines of tension, and so on.

⁸⁰ Nous sommes obligés de donner de l'harmonie à nos paroles d'une autre manière que les Grecs et les Latins. L'art que nous suivons... ne consiste que dans un certain nombre de syllabes, et dans les rymes.

⁸¹ Em morfologia, um morfema (gramatical) é o fragmento mínimo capaz de expressar significado ou a menor unidade significativa que se pode identificar.

qualidade própria, mas sim, o fato de não se confundirem entre si, tendo como base dessa distinção os diferentes fonemas. Cada tipo de fonema tem seus traços pertinentes. Braz José Coelho, na obra *Unidades Fonológicas do Português* (2008, p.41), indicou:

- a) Vogal: predomina o som, a abertura bucal, fonema silábico.
- b) Consoante: predomina o ruído, o fechamento bucal, fonema silábico.
- c) Semivogal: predomina o som, a abertura bucal, fonema silábico.

As vogais, fonemas sonoros, podem ser classificadas em quatro critérios: zonas de articulação, intensidade, timbre e papel das cavidades bucal e nasal. No desenvolvimento das habilidades fonéticas precisa-se considerar entonação, ritmo e som das vogais e consoantes (ou semiconsoantes), fatos que têm peculiaridades nacionais. Ainda segundo Coelho (op. cit., p.51) as consoantes são classificadas sob os seguintes critérios: modo de articulação, ponto de articulação, papel nas cordas vocais e papel das cavidades bucal e nasal. Por modo de articulação entende-se a maneira como o ar dos pulmões atinge o exterior, sofrendo obstrução total ou parcial no caminho. O ponto de articulação é o lugar onde os órgãos articulatórios se encontram para a produção do fonema (a língua em contacto com o véu palatino ou com os alvéolos). No papel das cordas vocais os fonemas consonantais se caracterizam pelo ruído devido à passagem da corrente respiratória na cavidade bucal ser interrompida ou estrangida. O papel das cavidades ou caixas de ressonância se verifica no momento em que a úvula se aproxima da parte superior da faringe, impedindo parcialmente a passagem da corrente de ar.

As semivogais são fonemas vocálicos com duração de som menor que o das vogais e que nestas se apoiam para constituir sílaba; são semelhantes às vogais, pois têm som de vogal, mas com duração menor. São representadas pelas letras *e, i, o, u, y, w*, ao lado de uma vogal, formando uma sílaba. Ex: em **pátio** a letra *i* que está ao lado da vogal *o* é uma semivogal. Na língua francesa existem três semiconsoantes, também chamadas semivogais: /j/ - **yeux**; /w/ - **oui**; /ɥ/ - **lui**. Assim, fonema, unidade distintiva; morfema, unidade significativa; e frase, unidade comunicativa; constituem as bases do discurso falado e da formação de um texto. Encontramos aqui uma correlação com os aspectos teóricos musicais para a compreensão do texto musical de François Couperin.

3.2 – A métrica da pronúncia francesa

Chamamos de sílabas métricas (ou sílabas poéticas) cada uma das sílabas que compõem os versos de um poema. Elas não são contadas da mesma maneira que contamos as sílabas gramaticais, pois sua contagem ocorre auditivamente. A poesia francesa que reinou nos salões e teatros barrocos era apresentada sob a forma de tragédias (recitadas em versos “Alexandrinos”⁸² baseados em número de sílabas e rimas) ou comédias, usualmente escritas em prosa, apesar de seus ritmos lembrarem recorrentemente a *measure* da poesia (ou seja, o tempo poético). O dicionário publicado pela Academia Francesa em 1696 (apud RANUM, op. cit., p. 133) define *measure* como: *Mesure* significa... em música, o que serve para marcar intervalos de tempo e os intervalos que devem ser mantidos na música... *Mesure* em poesia significa a organização e a cadência de uma série de sílabas que formam um verso”⁸³.

A eloquência no discurso de uma linha poética está diretamente relacionada ao seu tamanho. Extensas linhas, como as Alexandrinas, fazem declarações majestosas e linhas curtas, coisas exuberantes. Jean Laurent Le Cerf de la Viéville (1704, apud RANUM, op. cit. p. 139), nos fala que: “O recitativo é um rio que deve fluir docemente, igualmente, exceto quando ele é impulsionado ou retido, ou é incentivado por algum desvio ou qualquer encontro extraordinário, e os pequenos e curtos versos são cascatas impetuosas e barulhentas, ou os riachos que balbuciam perpetuamente”⁸⁴.

Ranum (op. cit., p.63) cita o exemplo da frase Alexandrina: *J'ai-mais,/ Seigneur,/ j'ai-mais:// je vou-lais ê/-tre ai-mé-e///* (Eu amava, Senhor, eu amava: eu queria ser amado), com mingograma apontando para o prolongamento na pronúncia das sílabas francesas, nas quais estão registados os comprimentos das vogais e das consoantes, mostrando que estes prolongamentos coincidem com os tempos fortes (figura 25). Cada

⁸² Existem algumas dúvidas quanto à origem deste nome, que provavelmente seja derivado de romances escritos por Alexander de Bernay no século XII, sobre Alexandre o Grande que contavam com doze sílabas. Antes desta publicação a maior parte dos romances dos trovadores compreendia oito sílabas.

⁸³ *Mesure signifie ... en matiere de Musique, Ce qui sert à marquer les temps et les intervalles qu'il faut garder dans la musique ... Mesure en poésie signifie l'Arrangement et la cadence d'un certain nombre de syllabes qui composent un vers.*

⁸⁴ *Le récitatif est un fleuve qui doit rouler doucement, également, hormis aux endroits où il est poussé ou ralenti, où est excité par quelque détour ou par quelque rencontre extraordinaire, et les petits Vers d'une mesure courte et réglée forment des cascades impetueuses et bruyantes, ou des ruisseaux d'un gazouillement perpétuel.*

batida metronômica é assinalada por ou pequeno triângulo invertido (▼) na primeira linha do gráfico. Na segunda linha, os números 1 e 2 marcam os pés poéticos ou unidades rítmicas poéticas; na terceira linha || e | indicam o comprimento das vogais; seguindo, se vê o acento métrico gramatical e por último, um travessão mede o comprimento das sílabas.

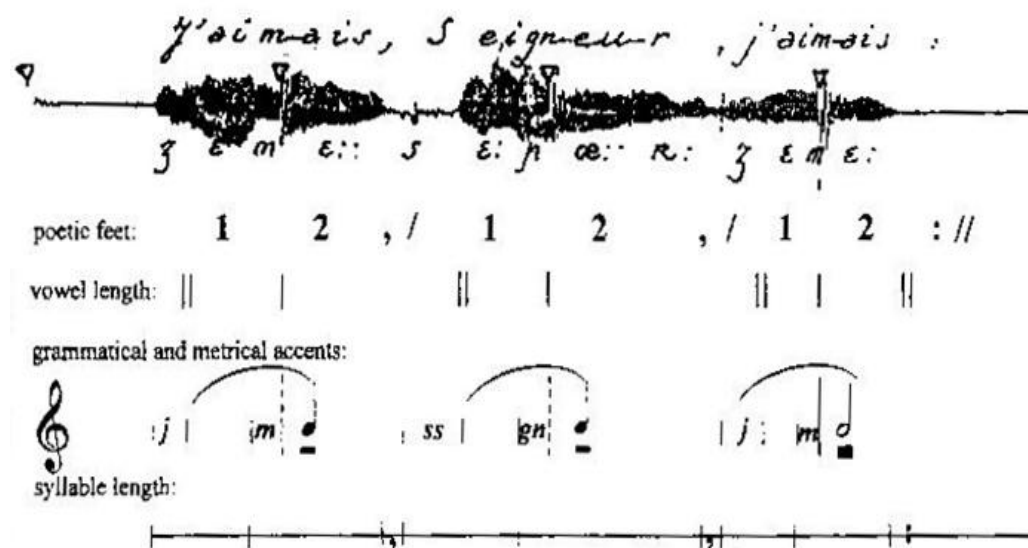


Figura 25: Mingograma mostrando prolongamento da pronúncia na primeira metade da frase Alexandrina.
Fonte: Ranum. Op. cit., p.64.

Na segunda parte desta frase Alexandrina (figura 26) veem-se os números 1 a 4 marcando pés poéticos. Aqui se evidencia o *relais* no final da frase com a palavra *aimée*, que ultrapassa a barra de compasso repousando no tempo seguinte. Note-se a importância dada a *être* no comprimento da pronúncia corroborando com a afirmação de Ranum que os oradores franceses reservam o uso de maior volume em acentos, para emoções extremas (o volume de cada acentuação gramatical destas sílabas aumenta somente de 34-35 decibéis para 38-40 decibéis).

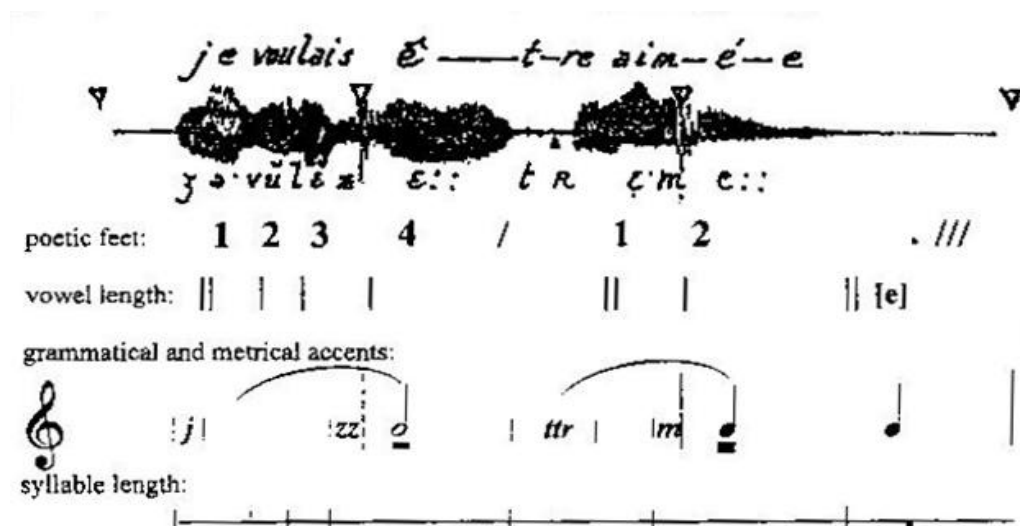


Figura 26: Mingograma mostrando prolongamento da pronúncia na segunda metade da frase Alexandrina.
Fonte: Ranum, op. cit., p.64.

Conforme anteriormente mencionado, a língua francesa usa prolongamento silábico para designar diferenças entre unidades métricas. Pés poéticos são separados por *relais* ou *gronder* e não por pausas ou paradas. Desta forma, segundo Ranum (op. cit., p. 59), “... a típica *performance* de música antiga no século XX é baseada em uma acentuação que é exatamente o oposto dos princípios de acentuação e ritmo que determinam como a poesia francesa é musicada.”⁸⁵. Diz ainda que “... na música francesa uma nota forte no início do compasso representa a longa e gentil conclusão descendente do grupo frasal que começou no compasso anterior”⁸⁶. O início da *Première Courante* da *1^{er} Ordre* de François Couperin é um exemplo desta prática. O acorde no primeiro tempo do terceiro compasso é suavemente arpejado finalizando a frase musical.

⁸⁵ ... the typical twentieth-century performance of early music is predicated upon an accentuation that is exact opposite of the rhythmic and accentual principles that determine how French poetry is set to music.

⁸⁶ ... in French music the strong note at the start of a measure represents the long and gently decaying conclusion of a phrasing group that began in the previous measure.



Figura 27: *Premier Courante, 1^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Compassos iniciais, voz superior *plus orné*.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Os prolongamentos progressivos nos finais de frases da língua francesa foram nomeados por Morrier (op. cit.) como *loi de progression* (lei de progressão), ou seja, a duração das vogais dentro de uma proporção rítmica que aumenta gradativamente à medida que se aproxima o final da frase. Ex:

c'est un é lé phant !
/--/ /--/ /---/ /----/ /-----/

Este tipo de prolongamento progressivo desempenha um papel crucial na inteligibilidade da língua francesa, que não separa suas unidades prosódicas por volume ou paradas, mas, ao invés disto, alonga as sílabas progressivamente. Bacilly (1668, pp. 386-389-393) nos fala que:

Toda penúltima [sílab] de uma palavra feminina de duas ou mais sílabas, é sempre longa; e esta regra, de modo geral, não pode sofrer nenhuma exceção... Não obstante, a elisão é muitas vezes necessária (para ajudar a pronúncia, e tornar o significado mais inteligível) para que a penúltima das [sílabas] femininas permaneça longa... Eu apoio que... dependendo da ocasião em que ocorre, pode-se inserir longos trinados [*tremblements*], de acordo com o gosto pessoal⁸⁷.

A elisão mencionada por Bacilly é um importante elemento, tanto da língua quanto da música francesa, especificamente a de François Couperin, compositor que sistematizou um tipo de toque caracteristicamente francês denominado *surlié*. Na língua

⁸⁷ *Toute penultième d'un mot féminin, soit de deux ou de plusieurs syllabes, est toujours longue ; et cette Regle set si generale ,qu'elle ne peut souffrir aucune exception ... Nonobstant l'élosion il est à propos, et mesme souvent necessaire (pour aider à la Pronunciation, et rendre le sens plus inteligible) que la penultième des feminins demeure longue ... Je soutien que ... selon l'occasion qui se rencontre on y peut faire des tremblements aussi longs que l'on voudra.*

francesa, a elisão consiste em se substituir a vogal final de uma palavra por um apóstrofo, quando esta é seguida por uma palavra começada por vogal ou *h* mudo. Este fato ocorre no âmbito da escrita, sendo regra gramatical da desta língua. Ex: *Je aime – j’aime; ce que il mange – ce qu’il mange*.

No âmbito da fala, quando uma palavra termina em consoante, deve ser ligada à vogal inicial da palavra seguinte, havendo inclusive em certos casos, modificação fonética. Como exemplo as letras *s* e *x* que são pronunciadas [z] como em *les enfants* (*Le/z/anfant*); *d* se pronuncia [t] como em *un grand homme* (*un gran/t/omme*); *f* se pronuncia [v] como em *neuf heures* (*neu/v/eure*). Para os adjetivos terminados em: *en*, *in*, *ain*, a pronúncia se modifica, como se fossem palavras femininas. Portanto a vogal nasal [ẽ] fica com som aberto como em *lointain ami*. Existem ainda as *liaisons obligatoires* (ligações obrigatórias) que ocorrem entre pronome e verbo e vice-versa (*ils étaient – étaient ils*); entre preposição e nome (*dans un an*); entre os verbos *avoir*, *être* e o particípio passado (*ils ont agi avec méthode*); entre algumas locuções (*de temps en temps*); dentre outros casos. Há ainda as ligações facultativas como em *Il était en retard*, ou *nous allons à Marseille*.

Algumas obras de François Couperin apresentam notas com extensas ligaduras, determinando um novo modo de se conceber as frases musicais, típicas das culturas latinizadas.

3.3 - Os acentos na declamação francesa

Acento é o destaque dado a uma ou mais notas na interpretação, normalmente através de um nítido aumento de sua intensidade sonora ou de sua duração. Para Rousseau (op. cit., p. 2), acento é qualquer alteração na voz falada, como também a duração, o tom das sílabas e das palavras que compõem o discurso. Castil-Blaze, em *Dictionnaire de Musique Moderne* (1825, p. 7), considera acento como “uma energia mais marcada”. Diz ainda que o acento pode existir em se dar um valor de tempo maior à nota (semelhante ao prolongamento silábico). Assim, a acentuação constitui um dos elementos de expressão musical ou da língua falada ao enfatizar notas musicais ou sílabas. Para Rousseau (op. cit., p. 2) “O estudo dos diversos acentos e seus efeitos na língua deve ser de grande importância para o músico... Como seria a ligação da música e o discurso, se os tons da voz

cantante não imitassem os acentos da palavra?”⁸⁸ Ainda citando Rousseau (op. cit., p.2), é possível se distinguir três tipos de acentos no discurso francês:

Acento gramatical, que contém a regra dos acentos propriamente ditos, pela qual o som das sílabas é grave ou agudo, em que a quantidade, pelo qual cada sílaba é curta ou longa: Acento lógico ou racional, que muitos confundem com o anterior; este segundo tipo de acento indica a relação, a conexão maior ou menor que as proposições e ideias têm entre si. É marcado em parte pela pontuação. Finalmente, o acento patético ou oratório, que, por várias inflexões de voz, por um tom mais ou menos elevado, por uma fala mais ou menos viva, exprime os sentimentos daquele que fala, é agitado, e os comunica àqueles que ouvem⁸⁹.

Ranum (op. cit., p. 42), concordando com Rousseau, diz que acentuação gramatical, relativamente fixa, faz a estrutura simétrica do poema clara para o ouvinte; a acentuação oratória é móvel e realça as palavras; e acrescenta uma terceira acentuação que envolve o ato de trazer a expressiva e constante mudança rítmica criada pelos grupos de palavras em um poema. Na acentuação gramatical as sílabas se combinam em blocos na construção do discurso (e da mesma maneira, cada nota ou grupo de notas ligadas ou separadas, na construção musical), assim como a acentuação prosódica, que cuida da correta acentuação tônica das palavras. Ambas fixas alongam a sílaba final de cada pé poético e elevam ou abaixam a sílaba acentuada em um semitom ou um tom, para marcar repouso. O pé poético é a unidade rítmica do poema. Antigamente, o poeta recitava seus poemas, acompanhado de lira ou marcando o ritmo com o pé, de onde lhe veio o nome. O verso Greco-latino é formado por pés em que se alternam sílabas longas e breves. Os pés podem ser: Troqueu, Dátilo ou Peônio⁹⁰. Nas línguas Neolatinas a contagem dos versos se

⁸⁸ *L'étude de ces divers Accents et de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien. ... Quel seroit le rapport de la Musique que au discours, si les tons de la voix chantante n'imitoient les Accents de la parole?*

⁸⁹ *L'Accent grammatical qui renferme la regle des Accens proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est brève ou longue: L'Accent logique ou rationel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette seconde sorte d'Accent, indiquent le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles, se marque en partie par la ponctuation: enfin l'Accent pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, & les communique à ceux qui l'écoutent.*

⁹⁰ Troqueu - uma sílaba tônica seguida de uma sílaba átona. Dátilo - a primeira sílaba longa e as duas seguintes breves. Peônio - três sílabas breves átonas e uma longa tônica, podendo a sílaba tônica apresentar-se em qualquer posição, dependendo de sua composição.

dá pelo número de sílabas. Já no sistema versificatório da língua portuguesa se conta as sílabas poéticas até a última tônica. A acentuação oratória, ao contrário, é móvel, dando expressão e significado, aumentando ou diminuindo perceptivelmente o tom das sílabas não atingidas por um dos outros acentos.

Em suma, acentos gramaticais e prosódicos são mais ou menos previsíveis na fala e na música, mas acentos oratórios podem ser imprevisíveis. Em Árias francesas eles tendem a cair na primeira sílaba, em *relais*. Corroborando esta prática, Pierre-Joseph Thoulrier *abbé* d'Olivet (1682-1768) em *Traité de la prosodie* (1755, p. 12) (Tratado de prosódia), disse: “O acento oratório é uma inflexão da voz que resulta não da sílaba que pronunciamos mas do sentido em que ela se encontra”⁹¹. Este acento móvel contribui para a expressividade do discurso e é tão “poderoso” que, pelo tom, pelo alongamento e manipulações sutis de timbre, semelhante ao que são os ornamentos musicais, pode dar ênfase ou ajudar os outros acentos. Indica, mais precisamente, o sentido do discurso. Com isto, Denis Diderot em seu tratado *The Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1776, p. 33) (A Enciclopédia ou Dicionário explicativo das ciências, artes e das profissões) enuncia que “A música tem, incomparavelmente, mais meios do que a linguagem comum, para mudar e variar suas expressões; isso significa que ela tem um grande número de acentos oratórios e patéticos, e que a linguagem simples tem poucos”⁹². Assim, poderíamos reconhecer que a música de François Couperin absorveu critérios semelhantes para a valorização de seus recursos expressivos.

Difícilmente na língua francesa o acento oratório é realizado por acentuação da sílaba ou aumento de volume. Ele é geralmente alcançado por prolongamento ou duplicação da consoante inicial da sílaba acentuada que, embora prolongada, torna a vogal mais intensa e expressiva criando um brilho fugaz. Em Árias francesas este acento serve primeiramente para destacar *relais* que atravessam cada barra de compasso, marcando

⁹¹ *Un accent oratoire est une inflexion de voix, qui résulte, non pas de la syllabe matérielle que nous prononçons, mais du sens qu'elle se trouve.*

⁹² *La musique a incomparablement plus de moyens que le langage ordinaire, pour modifier et varier ses expressions; cela veut qu'elle a un grand nombre d'accents oratoires et pathétiques, au lieu que le langage simple n'en a que très peu.*

frequentemente a raiz da palavra⁹³, pois esta é a parte mais incomum e, portanto, necessita de maior expressão: em *plaisir* (prazer), destaca *plais* e não *ir*; em *charmant* (encantador), destaca *charm* ao invés de *mant*, pois *irs* e *mant* são ambíguas e fazem parte de muitos finais de palavras francesas recebendo, assim, prolongamento associado ao tempo forte do compasso. Aqui também notamos uma correspondência para a execução musical. Elementos motivicos na música cravística utilizam-se de recursos semelhantes com apoios em notas iniciais de determinadas figuras rítmicas e melódicas criando efeitos agógicos.

O início da *gavotte* de Lully traz o exemplo de quatro acentos oratórios o dobramento na intensidade das sílabas marcadas as enfatiza, apesar de não estarem no tempo forte do compasso. A presença do texto torna a exemplificação mais convincente. Seu início, em tempo fraco, valoriza a condução em anacruse e pela desigualdade silábica, enfatiza momentos expressivos da melodia.



Figura 28: Lully, *Alceste*. 1674, p. 53.

Fonte: Edição fac-similar.

Este tipo de acento está presente nas anacruses das *Allemandes* e *Courantes* de François Couperin, como no exemplo seguinte, o início da *Allemande L'Auguste*.

⁹³A raiz de uma palavra é o elemento irredutível e comum às palavras derivadas. O radical inclui a raiz e elementos afixais que servem de suporte aos outros afixos. Ex: a palavra *marinheiro* tem como raiz, *mar* e como radical *marinh*.



Figura 29: *Allemande L'Auguste. 1^{er} ordre, Premier livre de Pièces de Clavecin.* François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

O acento patético, antes mencionado por Diderot, expressa emoção muito forte, ou seja, *pathos*. Sébastien de Brossard (op. cit.,) considera *Pathétique* o acento expressivo, apaixonado, capaz de causar piedade, compaixão, raiva e todas as outras paixões que agitam o coração. Diderot o aponta uma espécie particular de acento oratório, que dá tom específico ao discurso e acrescenta novo grau de força ao acento simplesmente oratório. Bérard acrescentou consoantes acima de certas sílabas, em trechos de seus recitativos e árias, para definir os acentos patéticos. Assim, em expressões como: *Je fremis, je frissonne*; (eu tremo, eu estremeço) deve-se proferir com um obscuro tom de voz e com som violento e as letras fortes e dobradas. O exemplo a seguir ilustra a obra *Atys* de Lully, na qual é indicado que “é necessário fazer sair com uma extrema rapidez o ar interior, pronunciar de uma maneira dura e obscura, e dobrar muito fortemente as letras”, enfatizando desta maneira o acento patético pelo dobramento consonantal.



Figura 30: Jean-Antoine Bérard: *L'Art du Chant*, p.5.
Fonte: Edição fac-similar.

Certa equivalência ao acento patético pode ser encontrada nos primeiros compassos de *La Sézile, Pièce croisée sur le grand Clavier* em 3/8 de François Couperin (*Quatrième Livre, 20^e Ordre*), com indicação *Gracieusement*. Segundo Brossard (1708, p. 42), *gratioso* significa de uma maneira agradável capaz de proporcionar prazer⁹⁴. A peça de Couperin é um *Portrait* (retrato) de Angélique Beaudet, esposa de Nicolas Sézile, tesoureiro do Rei. A indicação *Gracieusement* aponta para tempo moderado e expressão graciosa. As duas primeiras colcheias seriam correspondentes à *Je fré* e o primeiro tempo seguinte à *mis*. Da mesma maneira, no segundo compasso, os segundo e terceiro tempos representariam *Je fris*. Note-se a cesura (') assinalada por Couperin⁹⁵.

⁹⁴ *Gratioso. Veut dire, d'une manière AGREABLE, capable de faire plaisir.*

⁹⁵ Todos os textos em vermelho das figuras foram anexados pela autora



Figura 31: *La Sézile, Pièce croisée sur le grand Clavier, 20^e ordre. Quatrième Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.*

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

O acento patético em Árias francesas barrocas, segundo Ranum (op. cit., p.223), é utilizado para transmitir mensagens emocionais muito específicas. “Nos modos com ‘energias alegres’, as palavras que recebem esse acento falam de amor, prazer, natureza e tempo adorável. Em árias mais sombrias ou ‘obscuras’, este acento aparece em queixas e suspiros ou em evocações de incerteza, medo e fraqueza”⁹⁶. Seu uso é apropriado em situações quando a voz principal deve “prolongar” a situação do momento. Outro exemplo deste acento pode ser certificado na *Sarabande la Majestueuse* (a Majestosa), em Sol menor (*Premier Livre, 1^{er} ordre*), na qual François Couperin escreve saltos de quintas descendentes finalizando cada membro de frase no início da obra.



Figura 32: *Sarabande la Majestueuse, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.*

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

⁹⁶ In modes with cheerful energies, the words that receive this accent tell of Love, pleasure, nature and lovely weather. In more somber, more “oscur” airs, this accent appears in complaints and sighs or in evocations of Fear and weakness.

Ranum (op. cit.) ainda considera o acento oratório lânguido, o inverso do acento patético, caracterizado por um salto do grave ao agudo. Ele expressa constância, duração, languidez, solidão, cuidados, alegria e amor. Este é o acento geralmente reservado para contextos nos quais o orador espera ou acredita que o estado atual das emoções dure um longo tempo. Bérard sugere que a pronúncia neste acento seja obscura, dura e contida semelhante ao *gronder* apontado por Bacilly. O exemplo de Bérard na figura 32 mostra dois acentos lânguidos, sendo um deles com nota pontuada. Um intervalo musical maior ou menor onde se separa a sílaba acentuada permite acentos oratórios que transmitem a intensidade relativa da emoção a ser expressa.



Figura 33: Bérard. *L'Art du Chant*. 1755, p.13.
Fonte: Edição fac-similar.

A peça *L'Enchanteresse*, (A encantadora) um *Rondeau* em Sol maior e compasso 4/8, contida no *Premier Livre de Pièces de Clavecin* de François Couperin, que se inicia com semicolcheia num salto de quinta a uma semínima ornamentada por *pincé-simple*, é um exemplo de acento oratório como em “*l'amour*” da figura 28.



Figura 34: *L'Enchanteresse, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.*
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Em *Le Roussignol-en-Amour* (O Rouxinol Enamorado), *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, Ré maior e compasso 6/8, Couperin indica *Lentement, et très tendrement, quoy que mesuré*. De acordo com Rousseau (op. cit., p. 265), *Lentement* “corresponde ao *Largo* italiano e marca um movimento lento. Seu superlativo, muito lentamente, marca o mais lento [*tardif*] de todos os movimentos”⁹⁷. Aqui novamente pode-se adaptar “*l’amour*” aos saltos ascendentes caracterizando o acento oratório lânguido.



Figura 35: *Le Roussignol-en-Amour, 14^e Ordre. Troisième Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.*
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

No final de primeira parte desta peça, François Couperin indica *Accens plaintifs*⁹⁸ (acentos queixosos), que também são equivalentes aos acentos lânguidos.

⁹⁷ Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son superlatif, *Très-Lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvements.

⁹⁸ O termo *plainte* é definido por Rameau (op. cit., p.5) como sinônimo de *accent*.



Figura 36: *Le Roussignol-en-Amour*, 14^e Ordre. *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. 14^o compasso ao final da primeira parte.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Além dos diferentes acentos expressivos e dos acentos gramaticais relativos à língua francesa, uma das maneiras de se enfatizar uma nota ou acorde ao cravo é a utilização do acento agógico, que reúne em si mesmo, acento expressivo, *silence d'articulation* e alteração métrica. O termo *agoge* foi utilizado em 1884, pelo musicólogo Hugo Riemann em *História da Música* (apud RIBEIRA e MANEJA, 1939, p. 120): “Os Gregos distinguiram um Agoge (tempo) diferente pelo qual a duração de um pé simples (por exemplo, *troqueo*⁹⁹) poderia ser prolongada até se igualar ao de um *dipodia*^{100,101}. Baseado na duração sonora, este tipo de acento é amplamente utilizado em instrumentos com dinâmicas limitadas por valorizar através da alteração rítmica a harmonia e notas ou acordes expressivos, sendo conseguido quando se cria silêncio antes da nota ou acorde, encurtando o som anterior e tocando-se a nota principal com um ligeiro atraso, alongando-a brevemente.

François Couperin utiliza recursos para a obtenção deste tipo de acento quando indica as *aspirations* e *suspensions*, que em certa medida, são alterações na execução de uma nota. Segundo Daniel Gottlob Türk (apud KOSOVSKÉ, 2011, p. 107), “acentos agógicos são a maneira natural de tocar, semelhante à acentuação de palavras ou sílabas

⁹⁹ Pé poético formado por uma sílaba tônica longa e uma átona breve.

¹⁰⁰ União de dois pés de verso grego ou latino.

¹⁰¹ *Los gregos distinguían un agoge (tiempo) diferente por el cual la duración de un pie simple (por ejemplo un troqueo) podía ser prolongado hasta igualar el de una dipodia.*

importantes de um orador, dando uma pequena pausa ou som da glote antes delas, além do prolongamento sobre a primeira parte da palavra”¹⁰².

Assim, qualquer que seja o instrumento ou tipo de voz, o intérprete, orador ou cantor deve continuamente almejar a pronúncia e tê-la como ferramenta para alcançar o discurso adequado.

3.4 – Sílabas francesas

Considerando que existem diferenças fonéticas e de acentuações entre os diversos idiomas e que as sílabas tônicas são marcadas de maneiras diferentes, percebe-se que as sílabas francesas são acentuadas pelo comprimento da pronúncia enquanto que, em outros idiomas, como italiano ou alemão, o acento se dá pela acentuação silábica ou ênfase sonora. Um exemplo é a expressão francesa *ma mère* (minha mãe), sendo que a sílaba *mè* é prolongada, e *mama mia*, em italiano, pois a sílaba tônica *mi* é pronunciada com mais apoio.

Este prolongamento das sílabas francesas, se dá frequentemente pela presença de uma consoante final pronunciada, em especial *n*, *m*, *r* ou *l* ¹⁰³. As consoantes *n* e *m*, aliadas a uma vogal, formam sílabas anasaladas¹⁰⁴, exceto quando a vogal estiver precedida pelas duas letras *nn* ou *mm* como em *annoncer* (anunciar) e *emmener* (trazer). As vogais nasais francesas são oral-nasais (LEON, 1996), ou seja, o ar expirado pelo nariz é somente uma pequena parte dependendo do timbre e da posição. Vê-se nos dicionários fonéticos a mesma pronúncia para: *vingt* (vinte) e *vin* (vinho) [vẽ], sendo que, em algumas regiões, *vingt* tem a pronúncia mais longa em consequências das duas consoantes finais. Estas vogais longas ficam ainda maiores quando se tem uma consoante final, mesmo que seja muda.

Gráficos feitos por Morier, das palavras *éventuellement* e *comprends!* (com exclamação), exemplificam os mingogramas. Em *éventuellement*, com duas vogais nasais

¹⁰² *Agogic accents are a natural way of playing, similar to a speaker accentuation important words or syllables by giving a slight pause or glottal sound before them, in addition to lingering on the first part of the word.*

¹⁰³ As consoantes mudas *n* ou *m* no final da palavra, segundo Ranum (p.101), eram pronunciadas no período barroco. *r* e *l* estão entre as poucas consoantes finais ainda pronunciadas hoje em dia.

¹⁰⁴ Sílabas que contém o fonema cuja articulação se faz com o abaixamento do véu palatal, o que permite ao ar expirado ressoar parcialmente nas fossas nasais.

[ã], Ranum (op. cit., p.105) aponta para as duas ondulações da última sílaba nasalizada com alongamento final. Os dois pontos duplos (::) sugerem a expansão desta vogal final nasalizada, com prolongamento silábico em *ã*. Antes do primeiro *ã* se vê pequena pausa ou *silence d'articulation* que realça a consoante *t* seguinte, caracterizando o *gronder*.



Figura 37: Mingogramas da palavra *éventuellement*.
Fonte: Ranum, op. cit., p. 105.

Comprends, também com duas vogais nasalizadas [õ] e [ã] apresenta uma ondulação para [õ] e três para [ã] mostrando um enorme alargamento da sílaba final, que vem assinalada com três pontos duplos (:::). O *r* [R] no início da sílaba final contribui para o alongamento.

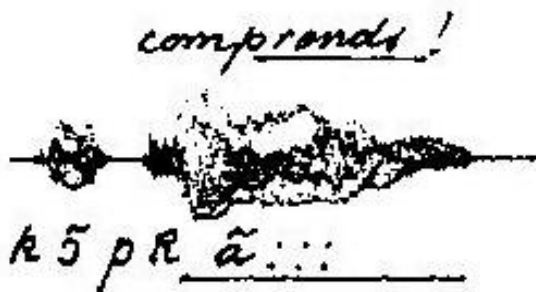


Figura 38: Mingograma da palavra *Comprends!*
Fonte: Ranum, op. cit., p. 105.

As sílabas terminadas com *r* e *l* – duas consoantes finais ainda pronunciadas em francês – também colaboram para o prolongamento da sílaba onde se encontram. Algumas sílabas da língua francesa são naturalmente longas, apesar de terem som de uma simples vogal. Sua grafia geralmente dá pelos encontros vocálicos: *ai*, *æ* e *eau*. O mingograma nos mostra *J'aimais*, que apresenta dois encontros vocálicos (*ai*) longos na mesma palavra. Dois sons de vogais longas [e] separadas pela letra *m*.

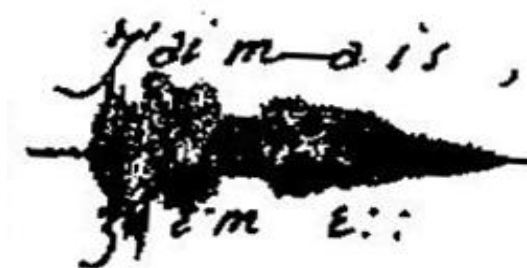


Figura 39: Mingograma de *J'aimais*.
Fonte: Ranum, op. cit., p. 109

Outro exemplo de prolongamento silábico é visto nas palavras em plural. Neste caso, mesmo se a vogal for tecnicamente curta (como em *ans*, *chants*, *beaux*, *vœux*) ou se a consoante final for muda, ocorre o prolongamento. Abaixo na figura 40 com mingograma da palavra *absolus* se vê um prolongamento moderado com final levemente esticado.

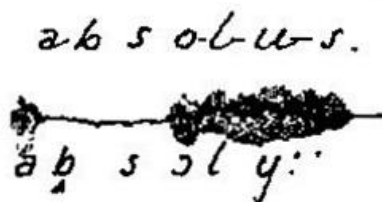


Figura 40: Mingograma da palavra *absolus*.
Fonte: Ranum, op. cit., p. 110

Há de se considerar ainda as sílabas curtas, geralmente átonas e em palavras monossílabas, formadas por uma letra ou um fonema, responsáveis por notas anacrústicas,

articulações precisas usadas em frases musicais com muita energia. Diderot (1751, apud RANUM, op. cit., p. 117) declara que “uma língua abundante em monossílabas será incitante, enérgica, rápida, mais dificilmente harmoniosa”¹⁰⁵.

As palavras francesas tendem a ser oxítonas, diferentemente das palavras inglesas e alemãs que, na maioria das vezes, são paroxítonas ou proparoxítonas. Ex: *merveilleux*, *wonderful*, *wunderbar* (maravilhoso); *heureusement*, *happily*, *glücklich* (felizmente); *appartemet*, *apartment*, *Wohnung* (apartamento) ou *exécutif*, *executive*, *exekutive* (executivo). Algumas palavras têm terminação feminina, devido ao alongamento das sílabas finais, como as finalizadas por *e* átono. Ex: *silence*, *danse*, *cruelle*, *fidèle*, *âme*. Palavras femininas aparecem em rimas femininas e, no contexto instrumental, nas frases em que as terminações são femininas. Segundo d’Olivet (apud RANUM, op. cit., p. 112), “Toda vez... que o nosso *E* mudo termina uma palavra ou que ele está seguindo outra vogal, ele prolonga o penúltimo”¹⁰⁶. O exemplo da figura 41 a seguir, traz *le silence*, em que a terminação feminina é vista no último fonema nasal *en* [ã], que acrescido de *ce* [s], produz a grande curva descendente.



Figura 41: Mingograma de *le silence*.

Fonte: Ranum, op. cit., p. 111.

Desta forma, na língua francesa a acentuação envolve primeiramente, aumento e diminuição do tamanho da sílaba afetando o timbre das vogais e também, a ênfase às consoantes, através da técnica referida por Bacilly (1668, p. 307) como *gronder*: “Há uma pronúncia bastante peculiar ao canto e à declamação, que se faz quando, para dar mais

¹⁰⁵ *Une langue qui abondera en monosyllables sera prompte, énergique, mais il est difficile qu'elle soit harmonieuse.*

¹⁰⁶ *Toutes les fois ... que notre E muet finit un mot, où il est à la suite d'une autre voyelle, il alonge la pénultième.*

força à expressão, apoiamos algumas consoantes antes de pronunciar a vogal seguinte; a isto nós gentilmente nomeamos *gronder*”¹⁰⁷.

Assim como uma nota musical deve ser articulada por um instrumento, uma sílaba importante requer uma articulação forte na busca pela expressão (RANUM, op. cit., p. 203). Esta forma de execução que Bacilly explica como: “cantar entre os dentes” quando se refere às consoantes *m* ou *n* (som úmido) se estende às outras consoantes, responsáveis pela distinção entre as sílabas. Ex: *mourir*, *moment*, *j’amais*, *enfin*. Os exemplos das figuras 25 e 26 (A métrica da pronúncia francesa) mostram como as consoantes *s*, *j*, e *tr* das palavras *seigneur* [s], *j’amais* [ʒ], e *être aimée* [tr], são afetadas pelo *gronder*.

Na execução musical utilizamos a articulação para obter os mesmos resultados, como explica Montéclair (apud RANUM, op. cit., p. 203): “...é necessário articular mais fortemente consoantes que estão antes ou depois de vogais”¹⁰⁸. Bérard (1755, p. 94) assegura que “devemos dobrar as letras [consoantes] em todas as passagens com marcas de paixão”¹⁰⁹, princípio que se adéqua à execução ao cravo e justifica sua articulação. Percebe-se assim, que o agrupamento das notas em motivos rítmicos e melódicos favorece a sonoridade. Desta maneira, o resultado do *gronder* é a duplicação da consoante, aumentando o tamanho da sílaba para aproximadamente o dobro. Seu efeito é semelhante ao *silence d’articulation*, conforme instrução de Dom Bedos e Engremelle.

Joseph Pineau (1979, p.12) firma que “A organização do movimento rítmico ocorre na presença de um *relais* de mesma natureza. A mente tende, a cada novo *relais* de onde ele surgiu, para o *relais* seguinte. Assim, o movimento rítmico é definido pela alternância dinâmica dos *élans* [*arsis*] e dos *posés* [*thésis* ¹¹⁰]”¹¹¹. Para Ranum (op. cit., p. 180), o *relais* em uma peça produz o que músicos dos séculos XVII e XVIII chamavam “harmonia verbal”, que significa “um agradável e recorrente ritmo criado por longo e

¹⁰⁷ *Il y a une Prononciation qui est tout à fait particuliere au Chant et à la Declamation, qui se fait lorsque pour donner plus de force à l’Expression, on appuye de certaines Consones, avant que de former la Voyelle qui les suit ; ce que l’on a bien voulu nommer gronder.*

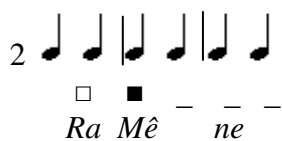
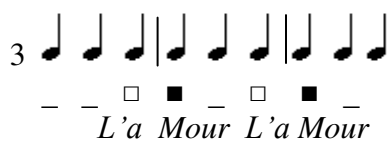
¹⁰⁸ *...il faut articuler plus fortement les consonnes qui sont avant ou apres les voyelles.*

¹⁰⁹ *On doit doubler les letters dans tous les endroits marqués au coin de la passion.*

¹¹⁰ *Arsis e Tesis (elevação e declinação) são termos gregos usados respectivamente para tempos não acentuados e acentuados, ou tempo fraco e tempo forte.*

¹¹¹ *L’organisation du mouvement rythmique s’opère à l’existence de relais de même nature. L’esprit tend vers chaque nouveau relais, à partir duquel il s’élance vers le relais suivant. Ainsi le mouvement rythmique est défini par l’alternance dynamique des élans et des posés.*

harmonioso som” ¹¹². O exemplo seguinte sugere como esta “harmonia verbal” pode ser aplicada à música instrumental. Pequenos quadrados abertos e fechados □ ■, e o sublinhado _ marcam, respectivamente, os tempos acentuados e prolongados onde ocorre o *relais*, em compassos binário e ternário. A sílaba inicial que geralmente corresponde à anacruse de palavra monossílaba é longa e sonora com a função de permitir a melhor compreensão da mensagem do poema como um todo. Ex: *L’a/Mour, Ra/Mêne*.



Da mesma maneira, ao cravo, utilizamos dos recursos da articulação e agógica para a valorização dos acentos tônicos da frase. No que se refere ao canto, que serve de modelo para a prática instrumental, Rousseau (op. cit., p. 27) destacou *Agogé* ou *Conduire* (conduzir) como sendo “uma das subdivisões da antiga *Mélopée* [canto recitado], que dá as regras da marcha do canto, por graus alternativamente conjuntos ou disjuntos, seja subindo ou descendo” ¹¹³. Já ao cravo, o acento agógico envolve etapas: encurta-se o som anterior criando silêncio antes da nota em questão que tem seu início atrasado e sua duração alongada. Vê-se desta forma, união de: prolongamento silábico, *silence d’articulation*, *relais* e alteração no tempo ou *measure*. O *relais* causa um diferencial nas frases musicais francesas que, quando apresentam mais de quatro notas (como em compassos 6/8, 6/4, 3/2), geralmente terminam no primeiro tempo do compasso seguinte finalizando a frase anterior. Assim, frases em danças como *Courantes*, *Loures* e *Gigues* francesas apresentam *relais*

¹¹² ... a pleasing and recurrent rhythm created by long, harmonious sound.

¹¹³ *Agogé: Conduire. Une des subdivisions de l’ancienne Mélopée, laquelle donne les règles de la marche du Chant par degrés alternativement conjoints au disjoints, soit en montant, soit en descendant.*

mesmo quando existe a presença de hemiolas que podem ser determinadas pela voz do baixo. O gráfico da figura 42 mostra em diferentes danças o *relais* que se expande a partir do meio do compasso, marcado pelos símbolos □ e ■.

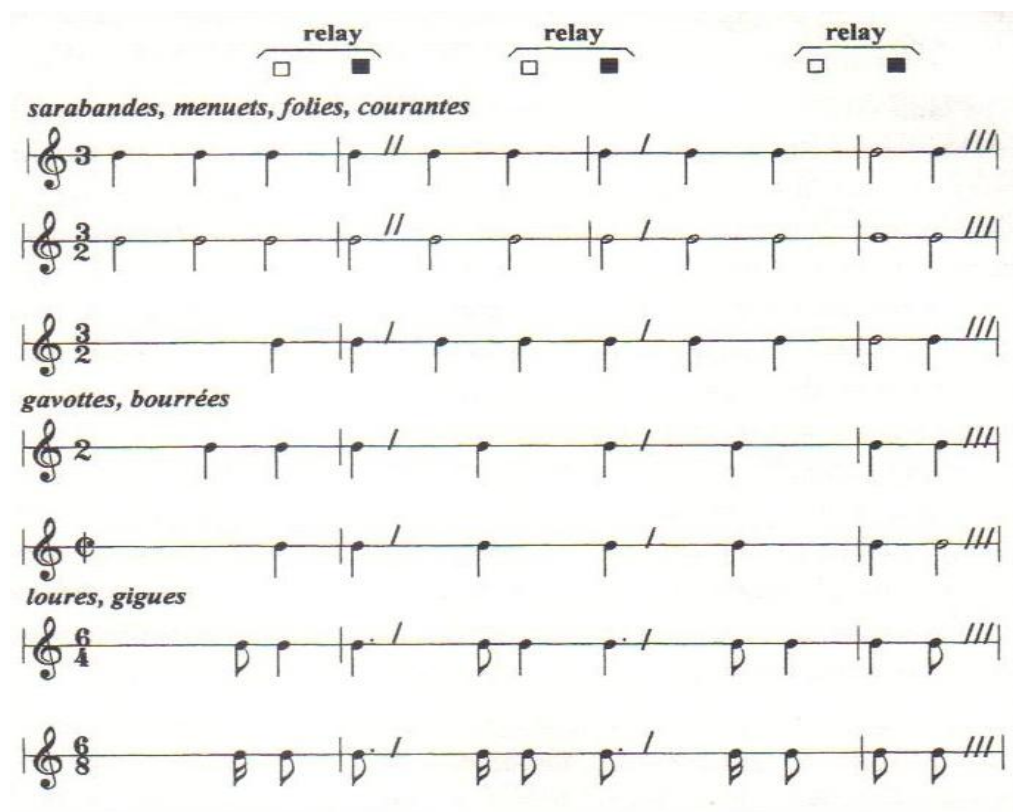


Figura 42: Gráfico com fraseado da voz superior em Árias francesas.
Fonte: Ranum (op. cit., p. 55).

Dessa forma, a acentuação desloca-se continuamente nessas danças em função das hemiolas. Para Rousseau (op. cit., p. 248), hemiolas têm origem na “... palavra grega que significa o todo e meio e que usamos em música. Expressam a proporção entre duas quantidades, onde uma é a outra como 15 a 10, ou 3 a 2”¹¹⁴. Este tipo de deslocamento é um padrão rítmico que ocorre quando dois compassos ternários são articulados temporariamente como se houvesse três compassos binários ou mesmo um compasso com

¹¹⁴ *Mot grec qui signifie l'entier & demi, & qu'on a consacré en quelque sorte à la Musique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2.*

três tempos subdivididos (3/2). As interações entre palavras e motivos musicais em tais situações são exemplos relevantes de como o texto musical e a língua se relacionavam na música francesa, um atributo retórico comum.

Na música para cravo, pode-se constatar certas situações que, enquanto o baixo está articulando os tempos das hemiolas, as vozes superiores, muitas vezes executam ornamentos, valendo-se de diferente articulação e valorização da textura. O uso destas mudanças rítmicas é geralmente explícito, envolvendo notas e tempos ligados. Desta forma, em árias barrocas, segundo Ranum (op. cit., p. 294), “se a versão francesa da chamada hemiola existe não se espera que ela coincida com as articulações e grupos de notas. A prosódia francesa requer um quadrado preto acima dos acentos da regra da hemiola”¹¹⁵, o que significa que em algumas situações, a voz superior e a voz inferior articulam em tempos diferentes.



Figura 43: Gráfico elaborado por Ranum.
Fonte: Ranum, op. cit., p. 295.

Courantes francesas, de modo geral, trazem estas mudanças e compassos 3/2 característico. Um exemplo, o início da *Première Courante* contida na *1^{er} Ordre* em sol menor de François Couperin nos mostra claramente estas mudanças rítmicas, onde primeiro, terceiro, quarto e quinto compassos são binários e segundo, sexto e sétimo compassos são ternários.

¹¹⁵ If a French version of so-called hemiola exists, it cannot be expected to match the articulations and note groupings. French prosody requires a black square above the accents of the hemiola ruler.



Figura 44: *Première Courante, 1^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin..
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

As circunstâncias específicas da língua e da poesia francesa, no conjunto de características formado por prolongamentos silábicos, acentuação tônica das palavras com predominância em palavras oxítonas, terminações femininas, *gronder* e *relais*, nos indicam as idiossincrasias do discurso falado na França. Este estilo, inicialmente observado por Lully, acabou sendo base da elaboração um gênero musical próprio, quando compôs suas *Tragédie lyrique* em que utilizou uma linguagem nobre, rigorosa, com ritmo solene, ditado pela métrica francesa e versos Alexandrinos. Mais ainda, pesquisou atores dramáticos franceses, cuja inflexão verbal foi modelo para seus recitativos (RANUM, 2001). Uma das características destes autores é que elevam o tom na primeira sílaba de uma palavra, onde o volume permanece o mesmo, prática comum entre os oradores dos séculos XVII e XVIII, costume no qual a prática teatral se apoiou e que, por sua vez, influenciou a prática da declamação musical.

Nas óperas barrocas, cada ária cantada era precedida por um recitativo, parte em que o discurso assume maior importância sobre qualquer outro traço musical e nele narra o desenrolar da cena. Muito da simetria em árias francesas é determinado pela estrutura da linha poética e da colocação das palavras nestas linhas. Deste modo, a estreita similitude existente entre língua falada, língua cantada e discurso musical se evidencia.

4 - OS QUATRO LIVROS DE PEÇAS PARA CRAVO DE FRANÇOIS COUPERIN

A obra de François Couperin, contida nos quatro livros de *Pièces de Clavecin*, constitui-se de vasto conjunto de mais de duzentas peças, divididas em vinte e sete *Ordres* e editadas entre 1713 e 1730. O primeiro livro, de 1713, apresenta cinco *Ordres* com cinquenta e nove peças; no segundo livro, de 1716/7, constam sete *Ordres* com quarenta e nove peças; o terceiro livro, editado em 1722 tem sete *Ordres* com quarenta e cinco peças e o quarto e último, de 1730, traz oito *Ordres* com quarenta e oito peças. Couperin usa o termo *Ordres*¹¹⁶ e não *Suites*, como era o costume desta época na França, pois, foge à sequência das tradicionais *Suites* dos Alaudistas: *Prélude, Allemande, Courante, Sarabande*; e também ao modelo *Allemande, Courante, Sarabande e Gigue*, introduzido na França por Jacques Hardel¹¹⁷. Alguns estudiosos consideram como a origem deste termo, um concurso de arquitetura organizado por Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), ministro de Estado e da economia de Louis XIV, em 1671, para estabelecer *une ordre Française* (uma ordem francesa) sobre o modelo *des ordres antiques* (das ordens antigas).

Os títulos das obras de Couperin merecem especial atenção, pois são em sua maioria poéticos e alguns deles fantasiosos. Eles têm usualmente o artigo definido feminino *La*, não necessariamente como referência ao mesmo gênero, mas, à peça: *La pièce....* Em algumas delas, são homenagens e retratos musicais de amigos, músicos e personalidades da época. Como exemplo, *La Forqueray*¹¹⁸ (*17^e ordre, Troisième Livre*). De acordo com Beaussant (2007, p. 525): “Eles fazem parte de sua poesia, assim como as legendas, inflexões de sua música”¹¹⁹.

Entre o *Premier Livre* e o *Seconde Livre*, Couperin publicou o tratado *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716-1717), sobre a maneira de se tocar cravo. Esta publicação, segundo Margery Halford (1974) teria sido escrita em resposta aos muitos questionamentos sobre as instruções contidas em seu primeiro livro de 1713. Neste tratado há indicações

¹¹⁶ Este termo foi criado por Couperin e depois utilizado por François d'Agincourt (1733), Philippe-François Vêras (1740) e Célestin Harst (1745).

¹¹⁷ Jacques Hardel compôs seis danças em Ré menor que constituem uma única suíte francesa para cravo, inteiramente «clássica», do séc. XVII. (GROVE, 1994)-(CITRON, 1996)

¹¹⁸ Antoine Forqueray (1671-1745), célebre gambista francês, foi músico de câmara do Rei Luis XIV, deixou uma coleção de peças com o título *Pièces de viole*, com baixo contínuo.

¹¹⁹ *Ils font partie de sa poésie, autant que les subtiles inflexions de sa musique.*

precisas sobre postura do corpo e das mãos ao cravo, execução dos ornamentos, exercícios de técnica e dedilhados. Couperin escreve ainda, uma *Allemande* e oito *Préludes* nos tons das peças dos primeiro e segundo livros recém-publicados, com a indicação: “Os prelúdios não só anunciam agradavelmente o tom das peças que vamos tocar, mas eles servem para soltar os dedos e muitas vezes para experimentar os teclados em que não se praticou” ¹²⁰.

A publicação do *Premier Livre de Pièces de Clavecin* é um marco importante no repertório cravístico do início do século XVIII. Este volume foi dedicado ao Monsieur Pajot de Villers (a peça *La Villers*, 5^e *Ordre* foi composta em sua homenagem) e contou com sete tiragens: cinco em 1713, uma em 1733 e uma em 1745 sob a direção de Nicolas Couperin (1680-1748), sobrinho de François. A gravação ¹²¹ da parte musical foi feita por Du Plessy e a gravação do prefácio e a página de título, por Bercy.

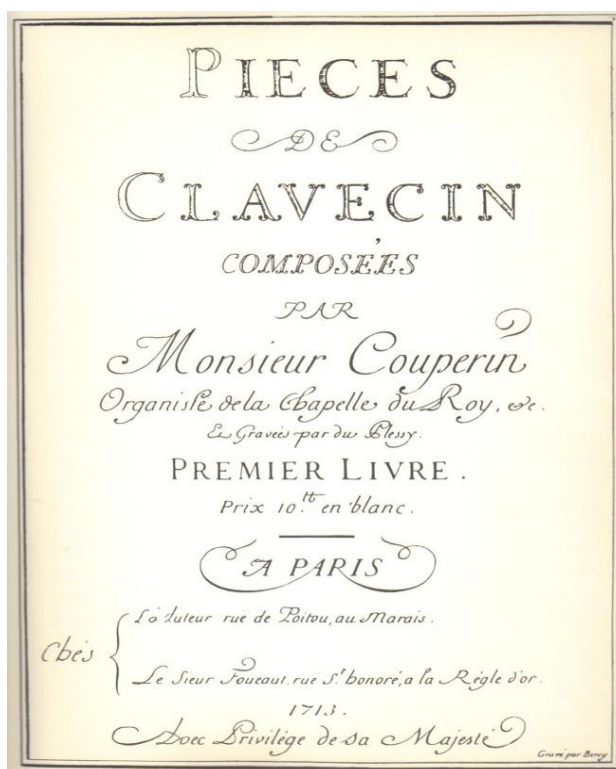


Figura 45: Folha de rosto, *Premier Livre de pièces de Clavecin*, François Couperin.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

¹²⁰ *Non seulement les prélude annoncent agréablement le ton des pièces qu'on va jouer: mais ils servent à dènouër les doigts et souvent à éprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point encor exercé* (1716, p.51).

¹²¹ O termo gravar se refere à antiga técnica de impressão, na qual se utiliza uma matriz possibilitando a reprodução da imagem gravada sobre um papel.

Na data desta publicação (1713), Couperin contava com quarenta e cinco anos e já havia publicado o livro de peças para órgão *Messe d'orgue consistantes em deux messes* (1690), *motetos* (1697 a 1705) e sonatas italianas (1692). Este primeiro livro se apresenta como uma coletânea de peças que Couperin já havia composto no decorrer dos anos e já eram conhecidas por alguns, em manuscritos, o que explica a disparidade entre as peças. Quatro das cinco *Ordres* têm duas partes distintas: a primeira reúne danças da “suíte regular” com *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, e *Gigue*, *Menuet*, *Gavotte* ou *Passepied*; a segunda reúne peças de “caráter” cuja origem coreográfica é menos acentuada. Nos próximos livros há relativa unidade, nos quais Couperin abandona muitas vezes a primeira parte, da suíte de danças, para deixar a maioria das peças de “caráter”, mesmo algumas delas sendo danças mascaradas pelos títulos quase fantasiosos. Há neste volume um tom majestoso e real que remete às festas e solenidades dos últimos anos do reinado de Louis XIV, durante os quais Couperin atuou. A primeira peça do livro (*Allemande l'Auguste*) e a quarta (*Sarabande la Majesteuse* com *petite reprise*) certamente são referências ao monarca, com emprego de ornamentação suntuosa, ritmos pontuados e uso dos registros graves do cravo.

O *Seconde Livre de Pièces de Clavecin*, dedicado a *Monsieur Prat Receveur Général des Finances de Paris*, havia sido prometido por Couperin para ser publicado imediatamente após o primeiro, o que não aconteceu. Apesar de não constar no exemplar a data de publicação (o mesmo acontece com *Leçons de Ténèbres*), o texto do prefácio indica que foi publicado entre a primeira e a segunda edição de *L'Art de Toucher le Clavecin*, portanto, entre 1716 e 1717. Contou, com pelo menos, sete tiragens, duas delas póstumas. Constam neste livro peças mais longas e a partir da *Septième Ordre*, veem-se peças densas e de caráter grave.

Para este segundo livro Couperin escreveu, dentre outras *pièces*, alguns *Rondeaux* com forma pouco usual, nos quais o refrão completo é tocado somente no início e no final da peça (nos *Rondeaux* tradicionais o refrão deve ser tocado após cada *couplet*): *Les Bergeries*, *Les Amusemens* e *l'Allégresse des Vainqueurs dans La Trionphante*. Constam ainda, *pièces* em três, quatro ou cinco partes como: *Les Petits Âges et Les Fastes de la grande et ancienne Mxxnxstrxndxsx* e outras *pièces* ainda, com efeitos sonoros como: *l'Allemande à deux Clavecins* ou as *pièces croisée: Les Bagatelles*. Apenas na oitava *Ordre*

se vê uma sequência de danças do século XVIII: *La Raphaële* que é uma *Allemande* grave; *L'Ausonéne*, uma *Allemande* ligeira; *Courante*; *Seconde Courante*; *Sarabande L'Unique*; *Gavotte*; *Rondeau*; *Minuet*; *Gigue* à francesa; *Passacaille*, *Gigue* à italiana e *La Morinète*.

Troisième livre de Pièces de Clavecin de Couperin foi publicado em 1722, ano em que a corte e Louis XV retornam à *Versailles* depois da morte de Louis XIV. Couperin estava com cinquenta e quatro anos. Com cinco tiragens, duas depois de sua morte, este exemplar conta com sete *Ordres* e obras com temas pitorescos: pássaros, plantas, campo. Apresenta apenas duas obras com títulos de danças tradicionais: uma *Courante* na 17^e *Ordre* e a *Allemande La Verneüil* na 18^e *Ordre*. Algumas são danças ocultas: *La Régente ou La Minerve*, *Les Graces incomparables ou La Conti* e *La Superbe ou La Forqueray* são *Allemandes*; *Le Rossignol-vainqueur*, *Le Drôle de corps*, *Les Petites Chémières de Bagnolet*, *Le Gaillard-Boiteux* e *Les Culbutes Ixcxbnxs* são *gigues*.

Três anos antes de sua morte, Couperin publica o *Quatrième Livre de Pièces de Clavecin* (1730), sua última publicação, que teve além da primeira tiragem *avec les privilèges*, duas outras póstumas. Dos quatro livros, este é o que tem maior número de *Ordres* (oito) e o menor número de peças em cada *Ordre* (a 27^e *ordre* tem quatro peças). Neste livro só há três danças tradicionais (*Les Tambourins*, *Menuets croisés* e *gavotte*) e várias danças com títulos: a *Allemande Le Point du Jour*, a *Sarabande Les Vieux Seigneurs*, a *Passacaille L'Amphibie* e a *Allemande L'Exquise*. Algumas peças com títulos são, em verdade, danças: *La Couperin*, *L'Audacieuse*, *La Mistérieuse* e *La Convalescente* são *Allemandes*; *La Princesse Marie* e *La Belle Javotte* são *Gavottes*; *La boufonne* e *La Bondissante* são *gigues*. Couperin escreve ainda *La Visionnaire*, uma abertura francesa, a única dos quatro livros. Em geral as obras deste livro são mais intimistas do que as dos outros três.

As *Ordres* geralmente são escritas em uma só tonalidade e seu homônimo (ex: Ré maior e Ré menor nas 2^e e 14^e *Ordres*), sem predomínio de um modo sobre outro. Sexta, oitava, décima terceira, décima sétima, vigésima primeira e vigésima sétima *Ordres* permanecem no mesmo modo do começo ao fim. Somente a vigésima quinta muda de Dó maior para Dó menor e seu relativo Mi^b maior. A alternância entre os modos maior e menor em uma mesma peça é frequente nas peças de caráter e a mudança de modo entre a primeira e a segunda parte se faz comum nos quatro livros. Qual seria o diferencial da obra

de Couperin que o tornou referência para o resto do mundo? Beaussant (op. cit., p. 507) cogita que “entre a soma das peças de Couperin, considerando cada uma delas isoladamente, e todo o seu trabalho, não há equivalência”¹²². Neste contexto, com o intuito de discutir os aspectos analítico-interpretativos destes quatro livros, serão analisadas algumas peças da obra de François Couperin, mantendo o enfoque na influência da língua francesa sobre a escrita musical destas peças. Para tanto, serão considerados os dados discutidos no capítulo 4: A Língua como referência para a construção do estilo musical.

4.1 - Aspectos analítico-interpretativos dos *Quatre Livres de Pièces de Clavecin*

Do conjunto de obras para cravo contidas nos quatro *Livres de Pièces de Clavecin*, selecionamos algumas para exemplificar sua conexão com a língua francesa, ressaltando as seguintes características, já mencionadas em outros capítulos: Prolongamentos silábicos (ou sonoros), *relais*, *liaison*, *elision*, *gronder*, sílabas curtas, palavras oxítonas, terminações femininas, *silence d’articulation* e os acentos diversos.

4.1.1-Allemande

Couperin inicia nove de suas vinte e sete *Ordres* com uma *Allemande*, dança das mais populares nas formas instrumentais barrocas, a primeira peça em uma *suíte* (*Ordre*), eventualmente precedida por um Prelúdio. Apresenta gênero nobre e sério, bem apropriado à abertura de uma *Ordre*. Sua origem está em uma variante da *Basse-danse* alemã do século XVI com denominações variadas, tais como: *Hoftanz* (Alemanha), *Bal tedesco* ou *Bal francese* (Itália). Robert Coplande, em 1521, publica anexado ao estudo sobre a escrita e pronúncia do idioma francês do poeta Alexander Barclay, breve texto de instrução para dançar *Basse danse*: “Aqui segue a maneira de se dançar a *Basse dance* após o uso na França”¹²³. Thomas Morley em *A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke*, (Uma simples e fácil introdução para a prática musical), (1597, p.181) disse: “A *Alman* é uma dança mais pesada do que esta (*Gaillarde*)... representa adequadamente o

¹²² ... entre la somme des pièces de Couperin, considérée chacune isolément, et la totalité de son oeuvre, il n’y a pas équivalence.

¹²³ Here foloweth the maner of dauncynge of bace dauces after the use of fraunce.

temperamento das pessoas cujo nome ele porta”¹²⁴. Thoinot Arbeau, (1519-1595) em seu *Orchésographie*¹²⁵ (1588, p.67), a descreve como: “uma dança simples de gravidade comum (*médiocre*) familiar aos alemães e creio que ela seja a mais antiga, por que nós somos descendentes dos Alemães; você pode dançá-la em companhia: dançando junto em marcha... em tempo binário”¹²⁶.

Quando deixou de ser uma dança de salão, no século XVII, retendo sua identidade como peça instrumental, passou a apresentar *anacruse* de uma ou três semicolcheias e um caráter musical sofisticado. O desenho melódico da *Allemande* não tem um verdadeiro tema, mas geralmente, uma sucessão de semicolcheias trabalhadas de maneira a construir a peça. Brossard (op. cit, p.10) a designa como “uma sinfonia grave a dois tempos, às vezes a quatro; com duas partes que se toca duas vezes cada uma”¹²⁷.

Sua forma, também usada para o *Tombeau*, nas obras de Froberger, aparece de duas maneiras: “como uma *Allemande* grave lenta e elegíaca no compasso 4/4 ou, como uma *Pavana* uma dança tripartida renascentista já há muito tempo fora de moda” (HORA, 2009, p. 143). Conservou de sua origem como dança popular do séc. XVI o compasso binário moderado, em duas ou três secções. No séc. XVII compositores franceses de música para alaúde e teclado desenvolveram-na como um veículo para explorações harmônicas e de motivos, utilizando uma ampla gama de indicações de andamento em compasso quaternário com início em anacruse. Rousseau (op. cit., pp. 30-31) a define como:

Tipo de ária ou peça de música na qual a Música é a quatro tempos e se marca (*bat*) gravemente. Parece pelo seu nome, que esta ária de carácter veio da Alemanha, embora não seja ponto totalmente conhecido. A *Allemande* na Sonata é antiga, e infelizmente os músicos não a usam atualmente: quem a usa, no entanto, lhe dá um movimento alegre¹²⁸.

¹²⁴ *The Alman is a more heavie dance than this [Gaillarde] ...representing the nature of the people, whose name it carieth.*

¹²⁵ *Orchesographie* é um tratado em forma de diálogo com a intenção de facilitar o aprendizado e a prática da dança. Orquesografia é a arte de escrever a dança.

¹²⁶ *...une dance plaine de mediocre gratuité, familier aux allemáds, & croy qu'elle soit de noz plus anciennes, car nous sommes descendus des Allemands; Vous La pourrez dancier em compagnie: dancerez tous ensemble, en marchant ... par mesure binaire.*

¹²⁷ *Symphonie grave, ordinairement à deux temps, souvent `a quatre; Elle a deux Reprises qu'on joüe chacune deus fois.*

¹²⁸ *Sorte d'Air ou de Pièce de Musique dont La Musique est à quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractere d'air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout.*

As *Allemandes* de Couperin, quanto à sua construção, têm características próprias em termos harmônicos e melódicos. A ênfase dada à linha melódica ornamentada – trabalhada de maneira peculiar é acompanhada pela mão esquerda que dá suporte harmônico – reflete a íntima relação desta música com a pronúncia da língua francesa. Interessante observar como esta dança de origem alemã foi aceita na corte francesa absolutista como peça inicial das *Suites* e *Ordres* e, adaptada aos moldes franceses de Louis XIV, se tornando significativo expoente do repertório. Beaussant (op. cit., p.352), afirma que:

... me parece que a *Allemande* é uma das formas favoritas de Couperin. Ele se sente à vontade. Há uma parte, a parte grave, nobre, o lado escuro dele mesmo também, que ama esta marcha lenta e séria, a amplitude da forma que lhe permite ampliar seu discurso, a serenidade do contraponto, misturado à alguma predisposição inesperada, para permitir as pulsações profundas e às vezes quase brutais de um ritmo interior de uma força contida¹²⁹.

Couperin compôs nove peças para os quatro *Livres de Pièces de Clavecin* nomeadas *Allemandes* (*L'Auguste*, *La Laborieuse*, *La Tenebreuse*, *La Logevière*, *L'Ausoniène*, *Allemande à deux Clavecins*, *La Verneuille*, *Le point du jour*, *L'Exquise*) e dez peças no estilo de uma *Allemande* mas que não trazem literalmente indicação (*La Raphaële*, *La Mézangère*, *La Castelane*, *La Régent ou La Minerve*, *Les Graces incomparables ou La Conti*, *La Superbe*, *La Couperin*, *L'Audacieuse*, *La Misterieuse*, *La Convalescente*). Nas tabelas a seguir, as *Allemandes*, suas referidas *Ordres* e a tonalidade em que foram escritas. A primeira mostra as obras em que Couperin indicou *Allemande* e a segunda traz as obras consideradas *Allemandes*, mas que não trazem esta indicação.

L'allemande en Sonate est par-tout vieillie, & à peine les Musiciens s'en servent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

¹²⁹ *Ce me semble, à quel point l'Allemande est l'une des formes favorites de Couperin. Il s'y sent à l'aise. Il y a une part, la part grave, noble, la part sombre aussi, de lui même, qui aime cette démarche lente et sérieuse, cette ampleur de la forme qui lui permet d'élargir son discours, cette sérénité du contrepoint, mêlée à je ne sais quelle prédisposition inattendue à laisser affleurer les pulsations profondes et presque brutales parfois d'un rythme intérieur d'une force contenue.*

Tabela 1: *Allemandes* dos *Quatre Livres de Pièces de Clavecin* de François Couperin.

Premier livre		
<i>L'Auguste</i>	1 ^e ordre	Sol menor
<i>La Laborieuse</i>	2 ^e ordre	Ré menor
<i>La Tenebreuse</i>	3 ^e ordre	Dó menor
<i>La Logivière</i>	5 ^e ordre	La Maior
Seconde livre		
<i>L'Ausoniéne</i>	8 ^e ordre	Si menor
<i>Allemande à deux Clavecins</i>	9 ^e ordre	La Maior
Troisième livre		
<i>La Verneville</i>	18 ^e ordre	Fá menor
Quatrième livre		
<i>Le point du jeu</i>	22 ^e ordre	Ré maior
<i>L'Exquise</i>	27 ^e ordre	Si menor

Tabela 2: Peças sem indicação de *Allemande* por Couperin.

Seconde livre		
<i>La Raphaële</i>	8 ^e ordre	Si menor
<i>La Mézangère</i>	10 ^e ordre	Ré menor
<i>La Castelane</i>	11 ^e ordre	Dó menor
Troisième livre		
<i>La Régent ou La Minerve</i>	15 ^e ordre	Lá menor
<i>Les Graces incomparables ou la Conti</i>	16 ^e ordre	Sol maior
<i>La Superbe</i>	17 ^e ordre	Mi menor
Quatrième livre		
<i>La Couperin</i>	21 ^e ordre	Si maior/Mi menor
<i>L'Audacieuse</i>	23 ^e ordre	Fá maior
<i>La Misterieuse</i>	25 ^e ordre	Sol maior/Do maior
<i>La Convalescente</i>	26 ^e ordre	Fá# menor

A escrita nobre e grave em marcha densa e solene das *Allemandes* pode ser vista na deliberada escolha do título para a primeira peça da coleção, aludindo à suntuosidade do termo em *L'Auguste*, (A Augusta), *Première Ordre*, que faz menção à grandeza real de Louis XIV. A tonalidade de Sol menor usada nesta obra, para Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) remete ao “magnífico”, que de certa forma, ilustra severidade apropriada ao caráter da obra mencionada. Suas frases iniciam-se com motivos anacrústicos precedendo *port de voix* dos tempos fortes (marcados por um pequeno traço

vermelho), reportando ao modo próprio – nas ênfases linguísticas faladas convenientes à expressão cultural latinizada – como já demonstrado pelos acentos nos poemas da época.



Figura 46: *Allemande L'Auguste, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Em sua *Explication des Agréments et des Signes* contida no *Premier Livre*, Couperin demonstra a realização do *port de voix*, utilizando-se da ideia de uma figura anacrústica complementando o desenho melódico da figura como elemento inicial nas frases. Da mesma maneira, enfatiza o caráter majestoso de *L'Auguste*, ao iniciá-la com anacruse, semelhante ao acento oratório da língua francesa, que dobra a intensidade da sílaba inicial, dando ênfase a esta, apesar de ela não estar no tempo forte do compasso.



Figura 47: *Port de voix. Explication des Agréments, et des Signes.*
Fonte: *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Ed. Fuzeau, França, 2004.

A maneira de se tocar este ornamento vem de encontro à outra convenção da tradição de execução da música francesa deste período, conforme sugerida por Louis-Claude Daquin, (1694-1772) em *Pièces de Clavecin* (1725, pp. IX, X): “Mas eu devo observar que, para fazer bem um *Port de Voix*, é indispensável, quando a pequena nota

[apojatura] é ligada, se tocar a nota do baixo um pouco antes da pequena nota de cima, e apoiar a pequena nota um pouco mais forte antes de fazer o *pincé*. Aqui um exemplo:¹³⁰

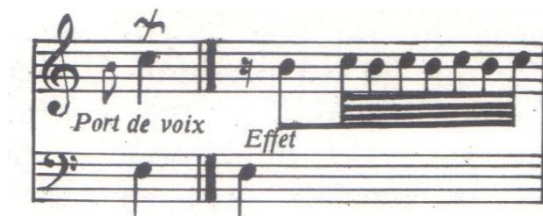


Figura 48: *Port de Voix*. Daquin, *I Livre de Pièces de Clavecin*, 1725.
Fonte: Edição Fac-similar.

Jacques-Martin Hotteterre, em *Principes de la Flûte Traversière* (1728, p. 28) considera o *port de voix* um “golpe de língua antecipado de um *degré* [tom ou semitom] abaixo da nota sobre a qual se deseja fazê-lo”¹³¹. A sílaba **Tu-tu** sugerida por ele causa *silence d’articulation* entre nota pontuada e colcheia.

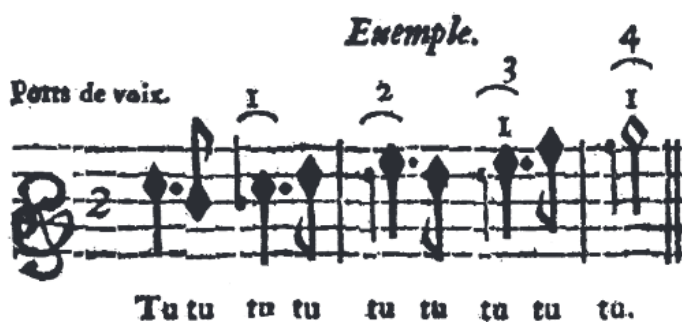


Figura 49: *Port de voix*. Hotteterre, *Principes de la Flûte traversière*. 1707, p. 28
Fonte: Edição fac-similar.

¹³⁰ Mais je dois observer que, pour bien faire un Port de Voix, il est indispensable, quand la petite note est liée, de toucher la note de basse un peu devant la petite note du dessus, et d'appuyer la petite note du dessus un peu plus fort avant que de faire la pincé. En voici l'exemple:

¹³¹ Coup de Langue anticipé d'un degré, au dessous de la note sur laquelle on le veut faire.

Existe nesta citação a associação entre articulação (*coup de langue* [golpe de língua]) e ornamentação (*port de voix*), que se assemelham ao *gronder* da língua francesa. Morier (1989, p.542) afirma que “Geralmente nós começamos a falar no tempo fraco, em um ponto médio, situado entre um primeiro golpe virtual e o primeiro tempo forte audível... As sílabas acentuadas inflam sua vogal e tendem a durar até ao tempo forte seguinte, onde elas são integradas pelo início da palavra seguinte”¹³². Percebe-se aqui, equivalência com o acento oratório, que ajuda na expressividade do discurso musical, pelo tom, alongamento ou sutis manipulações de timbre, dando ênfase ao discurso. Cada um destes acentos ou anacruses é executado com sutis diferenças, formando pequenos motivos separados por *silences d’articulation*. Michel Blavet (1700-1768) indica em sua coleção de sonatas para flauta e baixo contínuo (1732), silêncios, aos quais assinala com a letra *h*, abreviação do termo francês *haleine* que corresponde à respiração. Mesmo esta indicação se referindo à respiração, pode-se notar na figura 49, (quinto compasso), que ela se encontra em uma nota pontuada, o que na leitura interpretativa atual denotaria prolongamento sonoro.



Figura 50: Michael Blavet, Sonata IV *La Lumague*, 5º movimento, *Le Lutin*.
Fonte: Edição fac-similar.

Da mesma maneira, Brossard (op. cit., p. 28) marca uma pequena letra *d* em sua *Sarabande IV* (figura 90, capítulo: 4.1.3-Sarabande) para indicar silêncios ou respirações. “Marquei com um pequeno d, que significa permanecer (*demeurer*), o lugar da

¹³² *En regle général, nous commençons à parler à l'arsis, en un point médian, situé entre un premier frappé virtuel et le premier ictus audible ... Les syllabes accentuées enflent leur voyelle et tendent à durer jusqu'à l'arsis prochaine, où elles sont relayées par le début du mot phonétique suivant.*

respiração. Pode-se respirar sempre que se encontra um suspiro, ou quando o fim de uma palavra se encontra em nota pontuada, ou no final de um verso, ou de um meio verso”¹³³.

A analogia à língua francesa mais uma vez se faz presente ao se verificar a referência à pronúncia do fonema *h* (*hache*), com característica aspirada (*aspiré*) da gramática francesa e frequentemente utilizada pelos francófonos, que impede a *liaison* e a *elision* comumente feitas entre uma consoante final e uma vogal ou *h* mudo da palavra seguinte (capítulo 3.2: A métrica na pronúncia francesa). Este *aspiré* é conseguido com o *coupe de glote* denominação comum à consoante oclusiva, na qual, durante sua pronúncia, o ar expirado é bloqueado pela glote interrompendo momentaneamente a corrente de ar resultando em som semelhante ao *gronder*.

Joseph Carnaud le Jeune (sd), em seu tratado *Méthode Complète pour le Flageolet, nouvellement augmentée de Douze grands Caprices et un Air varié par N. Bousquet* (Método completo para o *Flageolet*, recém expandido com doze grandes caprichos e uma ária variada por N. Bousquet), (1865, p.10) corroborando com Hotteterre e Blavet, cita o *saccadé* (descontínuo, intermitente) como “uma sequência de notas alternadas longas e breves; a nota longa que é sempre pontuada não se sustenta: o ponto deve ser elidido e substituído por um silêncio equivalente. A nota curta deve ser jogada sobre a longa”¹³⁴. Conclui-se que o ponto de aumento teria a função de encurtamento sonoro e a nota curta ao ser “lançada” sobre a nota longa corresponde ao *relais*, que atravessa do tempo fraco ao forte, repousando neste último e coincidindo assim com o acento gramatical. Fugindo do padrão onde seria usado o *silence d’articulation* no lugar dos pontos de aumento Couperin coloca ligaduras sobre células que devem ser ligadas.

¹³³ *J’ay marqué par un petit d, qui signifie demeurer, l’endroit de la respiration. On peut prendre son halaine toutes les fois qu’on trouve un soupir, ou quand la fin d’un mot se trouve sous une note, pointée, ou bien à la fin d’un vers, ou d’un hémistiche de vers.*

¹³⁴ *Une suite de notes alternativement longues et brèves ; la note longue qui est toujours pointée ne se soutient pas; le point doit être elidé et remplacé par un silence équivalent; la note brève doit être jetée sur la longue.*



Figura 51 *Allemande L'Auguste, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin. 12^o e 13^o compassos.*

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Sobre o *coulé*, Carnaud (op. cit., p. 10) diz que quando está situado “sobre várias notas diferentes indica que é preciso ligá-las com um único golpe de *gosier* (goela) ou golpe de arco. É preciso apoiar a primeira das notas ligadas e dar à última a metade de seu valor. A segunda nota *coulée* mantém seu valor integral apenas quando é mais longa do que a primeira”¹³⁵. Assim, se evidenciam as microarticulações como uma das bases do discurso musical na obra de Couperin, e do estilo correspondente à sua época; a ênfase dada à elaboração minuciosa das articulações da linha melódica, sempre muito ornamentada, é acompanhada pela mão esquerda harmônica.

Os fragmentos apresentados a seguir, evidenciam visualmente distintas notações de um trecho musical de Couperin, *Allemande L'Auguste*, no qual pode-se perceber maneiras diferenciadas enquanto ilustrativas. O primeiro, o fac-símile da primeira parte da referida obra; o segundo, a compreendida versão com as microarticulações e silêncios.

¹³⁵ *Sur plusieurs notes différentes indique aussi qu'il faut les lier d'un seul coup de gosier ou d'un seul coup d'archet. Il faut appuyer sur la première des notes coulées et donner à la dernière la moitié de sa valeur. La deuxième note coulée ne conserve toute sa valeur que lorsqu'elle est plus longue que la première.*



Figura 52: *Allemande L'Auguste, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.



Figura 53: *Allemande L'Auguste, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
 Versão compreendida com microarticulações e silêncios.

Passagens fragmentadas pelos *silences d'articulation*, associados aos *port de voix* e *pincés*, são detalhes “elaborados” que traduzem sonoramente a linguagem musical deste compositor, como na *Allemande L'Auguste*, na qual notas com durações prolongadas por ligaduras sempre levam ao tempo seguinte. Enquanto as articulações da mão direita desta obra são recortadas, fragmentadas por seus micros detalhes, a mão esquerda a apoia com ressonâncias harmônicas levando muitas vezes o tempo fraco ao tempo forte ou a parte de tempo fraco à parte de tempo forte, reorganizando as harmonias e produzindo as ressonâncias necessárias. Esta obra, minuciosamente elaborada por um Couperin detalhista, refinado, traduz sua expressividade pelo uso de elementos comuns aos elementos da língua falada na época. A presença destes elementos é notada em correspondência com as articulações e uso de ornamentos em favor da dinâmica e fluência frasal. Cadências de engano suavizando terminações de frases com arpejos descendentes que induzem ao efeito de decrescendo, e remetem ao *relais* da língua falada. O décimo quarto compasso da *Allemande L'Auguste* traz um exemplo deste tipo de cadência semelhante ao *relais*.



Figura 54: *Allemande L'Auguste, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin. 14^o e 15^o compassos.*

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Reafirmando a ideia relativa ao caráter proposto por Couperin, pela homenagem ao Rei, *L'Auguste* é condizente à sua intenção de peça dedicada à Louis XIV na riqueza da ornamentação, escrita complexa e prolixa, em marcha de grande nobreza e tonalidade que remete ao “magnífico”.

Após a *Première Ordre*, na qual predomina a tonalidade de Sol menor, a *Seconde Ordre* se inicia com a *Allemande La Laborieuse* (A Laboriosa), em Ré menor, tonalidade que segundo Charpentier alude ao “devoto”. Esta obra mostra rigor severo, de execução difícil e laboriosa. A constante imitação com a célula de quatro semicolcheias, entre a voz soprano e o baixo, molda o caminho melódico durante toda a peça. Beaussant (op. cit., p. 342) considera o desenho das semicolcheias como algo que “gradualmente adquire um caráter lancinante: reais (*réelles*) de um lado ao outro, [eu] diria que a música busca com dificuldade, com hesitação e como com tormento secreto, laboriosamente, seu caminho melódico”¹³⁶. *La Laborieuse* traz a indicação *Sans lenteur; et les doubles croches un tant soit-peut pointées* (Sem lentidão; e as semiclocheias um pouco pontuadas).

¹³⁶ ... acquiert peu à peu un caractère lancinant: réelles d'un bout à l'autre, on dirait que la musique cherche avec difficulté, avec hésitation et comme avec un secret tourment, laborieusement, son chemin mélodique.



Figura 55: Allemande La Laborieuse, 2^o ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Por que razão Couperin teria advertido pontuar um pouco as semicolcheias se o costume da época na França era execução em *inégalité*? O autor enfatiza a instabilidade do movimento com a irregularidade rítmica e valoriza a textura entre as partes ao escrever textualmente o ponto de aumento. O *surpointé* indicado difere-se da interpretação do *inégal* por seu caráter improvisatório. Enquanto o primeiro impõe execução aspirada pela utilização do *silence d'articulation*, inerente ao estilo, o segundo indica execução estrita e estável da notação. Em *L'Art de Toucher Le Clavecin* (p. 39), Couperin escreve: “Nós pontuamos várias colcheias seguidas em graus conjuntos¹³⁷. O hábito de escrever e grafar notas iguais e interpretá-las de uma forma mais ou menos desigual seguindo o caráter da peça é, conforme anteriormente apontado, característica da música francesa desse período. Nas *Allemandes*, as colcheias, em função de seu andamento lento, são tocadas estritamente, reservando a execução em *inégalité* às semicolcheias. Michel de Saint-Lambert em *Les Principes du Clavecin* (1702, pp. 60-61) afirma que:

Esta igualdade de movimento que pedimos nas notas do mesmo valor não se observa em colcheias, quando existem várias seguidas. Costuma-se fazer uma longa e uma curta sucessivamente, porque essa desigualdade lhes dá mais graça [...]. No entanto, essa desigualdade de várias colcheias seguidas, não se observa mais nas peças cujo compasso é quatro tempos, como por exemplo, nas Alemandas, por causa do movimento lento. Então, a desigualdade cai sobre as semicolcheias, se houver¹³⁸.

¹³⁷ *Nous pointons plusieurs croches de suite par degrés-conjoints.*

¹³⁸ *Cette égalité de mouvement que nous demandons dans les Notes d'une même valeur ne s'observe pas dans les Croches, quand il y en a plusieurs de suite. On a coutume d'en faire une longue & une brève successivement, parce que cette inégalité leur donne plus de grace [...]. Cependant cette inégalité de plusieurs Croches de suite, ne s'observe plus dans les Pièces dont la Mesure est à quatre temps, comme par*

Desta maneira, percebe-se que em andamentos lentos as colcheias são geralmente tocadas igualmente, ao passo que as semicolcheias devem ser executadas desigualmente. Evidenciando a similitude entre a música e língua francesa, Baumont (op. cit., p.2) afirma: “A pronúncia da nossa língua cria naturalmente uma espécie de desigualdade rítmica que teve de ser encontrada [não somente] entre cantores, mas também entre os instrumentistas, estes imitam aqueles”¹³⁹. Verifica-se desta maneira, conforme já visto no capítulo sobre articulação musical, estreita relação entre *inégalité* e as consoantes dobradas citadas por Bérard, “É preciso dobrar as consoantes em todas as passagens marcadas pela paixão”¹⁴⁰. Bérard fala ainda de três estágios de paixão nos quais:

- a) as notas iguais seriam relativas à pronúncia referente à sensações mundanas, sem paixão;
- b) as notas pontuadas, teriam as consoantes fortemente dobrada, relativas às paixões violentas;
- c) a *inégalité* (escrita igual e execução desigual em razão 3:1) estaria em posição mediana entre notas iguais e notas pontuadas.

As emoções ou paixões da alma são assunto recorrente na música dos séculos XVII e XVIII, época em que as ideias clássicas de retórica inspiravam regras musicais pré determinadas, baseadas em ritmos, motivos, intervalos, com intuito de proporcionar emoções específicas. Manfred F. Bukofzer, em sua obra *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach* (Música na Era Barroca de Monteverdi a Bach) (1947. Tradução de WENTZ, p.70), se referiu assim sobre o termo “*expressio verborum*” (expressão das palavras):

Este termo não tem a conotação moderna e emocional de "música expressiva" e pode ser mais bem interpretado como "representação musical da palavra." Os significados de representações verbais na música barroca não foram diretos, psicológicos e emocionais, mas indiretos, ou seja, intelectuais e pictóricos. A psicologia moderna das emoções dinâmicas ainda não existia na época barroca.

exemple dans les Allemandes, à cause de la lenteur du mouvement. Alors l'inégalité tombe sur les doubles croches, s'il y en a.

¹³⁹ *La prononciation de notre langue crée naturellement une sorte d'inégalité rythmique qui se devait d'être retrouvée chez les chanteurs mais aussi chez les instrumentistes, ceux-ci imitant ceux-là.*

¹⁴⁰ *On doit doubler les lettres dans tous les endroits marqués au coin de la passion.*

Sentimentos eram classificados e estereotipados em um conjunto dos chamados afetos, cada um representando um estado mental que era em si estático. Este era o método do compositor para fazer o afeto da música corresponder ao das palavras. De acordo com o racionalismo lúcido da época, o compositor tinha à sua disposição um conjunto de figuras musicais que foram classificadas (*pigeonholed*) como os próprios afetos e foram projetados para representar esses afetos em música¹⁴¹.

Desta forma, fica evidente como recursos retóricos utilizados por compositores dos séculos XVII e XVIII aproximam música e língua falada na busca pelo discurso oratório musical eloquente. Corroborando com a afirmativa de que as características da língua francesa se apresentam na música desta nação, veem-se prolongamentos sonoros em *La Laborieuse*, na nota ligada do segundo compasso da segunda parte, um Fá que se mantém por cinco tempos.



Figura 56: *La Laborieuse*, 2º Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Assim, nesta segunda parte, após o acorde de Fá maior (relativo de Ré menor, a tonalidade da obra), segue-se o acorde de Sol menor com sexta e sétima, passando no quarto tempo à Sol menor com quarta e resolvendo em Fá maior no compasso seguinte. Um procedimento inovador com mudança abrupta, em que a dissonância faz jus ao título da

¹⁴¹ This term does not have the modern, emotional connotation of “expressive music” and can more accurately be rendered as “musical representation of the word.” The means of verbal representations in baroque music were not direct, psychological, and emotional, but indirect, that is intellectual and pictorial. The modern psychology of dynamic emotions did not yet exist in the baroque era. Feelings were classified and stereotyped in a set of so-called affections, each representing a mental state which was in itself static. It was the business of the composer to make the affection of the music correspond to that of the words. According to the lucid rationalism of the time, the composer had at his disposal a set of musical figures which were pigeonholed like the affections themselves and were designed to represent these affections in music.

peça: laboriosa, complicada ou trabalhosa. Este tipo de nota longa prenunciaria a ressonância equivalente aos efeitos da utilização do pedal do piano, instrumento de teclado representativo do século posterior, que viria ser uma das bases da música romântica.

A afirmação de Couperin (1713, p. 95): “Admito de boa fé que eu prefiro muito mais o que me toca do que o que me surpreende”¹⁴² corrobora com esta significativa característica da língua francesa, na qual os prolongamentos silábicos são responsáveis pelos seus acentos. Sua maneira própria de acentuar faz deste compositor alguém que não pretende apenas esgotar as possibilidades técnicas do instrumento, mas sim, sua expressividade. Desta maneira, em suas peças, as repetições ornamentadas eliminam a necessidade do contraste forte/piano conseguido com a troca de registros.

A *Troisième Ordre*, na tonalidade de Dó menor descrita por Charpentier como “obscura e triste”, se inicia com a *Allemande La Ténébreuse*, escrita na tessitura grave do instrumento, o que reforça o caráter tenebroso reafirmado pela pulsação ∞ — — *anapaestic* (anapesto)¹⁴³, constante durante toda a primeira parte. Segundo Jean Saint-Arroman (Prefácio do *Pièces de Clavecin*, F. Couperin, p. VIII), o termo *Tenebreuse* pode ter dois significados: “... dos amores que escondem suas companhias galantes - ou igualmente uma pessoa melancólica”¹⁴⁴, contrariamente à ideia comum difundida de se traduzir literalmente como “tenebroso”.



Figura 57: *La Ténébreuse*, 3^o Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

¹⁴² *J'avouerai de bonne foi que j'aime beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend.*

¹⁴³ Pé poético com duas sílabas curtas ou átonas e uma sílaba longa ou tônica.

¹⁴⁴ *...des amoureux qui cachaient leurs entreprises galantes – il se disait également d'une personne mélancolique.*

Nos últimos compassos da segunda parte se vê harmonia densa, turbulenta, oscilando entre apenas três acordes (tônica, dominante com sétima e sensível), ainda na região grave do cravo, finalizando a obra.



Figura 58: *La Ténébreuse, 3^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Salvemini de Castillon (1747-1814), colaborador na enciclopédia de Diderot (op. cit., p. 480), diz que: “A mesma melodia executada nos tons mais graves, deve produzir um efeito diferente do que produziria em tons mais agudos. Se a melodia expressa algo alegre, quanto mais se for ao grave, mais se diminui esta alegria: pode-se mesmo diminui-la até que finalmente, seu efeito seja nulo”¹⁴⁵. A extensão usada nesta obra é predominantemente, nas três oitavas mais graves do cravo. Assim, como os compositores, os linguistas do século XVIII são unânimes no que concerne ao tom de voz para emoções específicas. Bérard (op. cit., p.71) diz que: “A pronúncia deve ser extremamente obscura, ou seja abafada nas emoções lacrimosas”¹⁴⁶. René Bary em *La Rhétorique Française* (1665) indica como a voz deve refletir o que anuncia de acordo com o afeto. Segundo ele, para uma ação modesta, deve ser doce e arrastada; para se falar de mistério, é necessário que a voz seja humilde, ou seja, mais baixa do que alta; para uma entrada magnífica, a voz

¹⁴⁵ *La même mélodie exécutée dans les tons les plus graves, doit produire un effet différent de celui qu'elle produiroit dans des tons plus aigus. Si la mélodie exprime quelque chose de gai, plus on la portera au grave, plus on diminuera cette gaieté: on pourra même la diminuer tellement qu'enfin l'effet en sera nul.*

¹⁴⁶ *La pronociation doit être extrêmement obscure, c'est-à-dire étouffée dans le pathétique larmoyant.*

deve ser grave. Com isso, a equivalência à música existe quando compositores escrevem se utilizando de recursos retóricos para a obtenção de afetos específicos.

A *Cinquième Ordre* se inicia com *La Logevière*, título cuja origem não é conhecida, apesar de ter existido na França do século XVIII uma família com este nome. Até o presente momento não há indícios de que Couperin tenha tido qualquer relacionamento com algum de seus membros. Escrita em Lá maior, tom que segundo Charpentier é “alegre e rústico”, traz indicação *Majestueusement, sans lenteur* (Majestosamente sem lentidão). Uma obra com frases amplas, assim descritas por Beaussant (op. cit., p.364): “Dois compassos... e a frase salta, se amplifica... Quatro compassos... falso fim, ela reinicia... seis compassos... falsa cadência, novo começo, nova respiração, pergunta, resposta, nova pergunta, nova resposta: e o fim. Nove compassos em uma só respiração”¹⁴⁷.



Figura 59: *La Logevière*, 5^e Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Os saltos ascendentes do início desta *Allemande* são semelhantes ao acento lânguido da língua falada, que expressam constância, duração, languidez, solidão, cuidados, alegria e amor (capítulo 3.3 - Os acentos na declamação francesa). O amplo contorno melódico desta peça em estilo *Luthé*¹⁴⁸ se mostra com perguntas e a segunda parte difere completamente da primeira, com duas longas frases em estilo de *toccata*, sobre longa nota

¹⁴⁷ *Deux mesures... et la phrase rebondit, s'amplifie... Quatre mesures... fausse fin, elle repart... six mesures... fausse cadence, nouveau départ, nouveau souffle, question, réponse, nouvelle question, nouvelle réponse: et la fin. Neuf mesures d'une seule haleine.*

¹⁴⁸ Sobre o estilo *Luthé*, ver capítulo 3 – Estilo francês e a escola francesa de cravo.

pedal, seguidas por nove compassos a quatro vozes e depois três vozes, que chegam ao final em semicolcheias. Notem-se as ligaduras marcadas por Couperin entre intervalos amplos, sobre a nota pedal, que aliadas à típica ressonância dos cravos franceses da época nos dá exemplo de prolongamento sonoro.



Figura 60: *La Logevière*, segunda parte. 5^e Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

As frases musicais de Couperin, geralmente apresentam continuidade melódica, com ausência de contrastes, divergindo dos temas das fugas alemãs ou dos temas das sonatas italianas. Quando escreve para o cravo, este compositor consegue aliar a precisão e a nitidez sonora do instrumento à sua sensibilidade e genialidade pessoal, resultando em um estilo próprio e único. Desta forma, os prolongamentos silábicos da língua francesa encontram equivalência neste tipo de escrita, na qual os ornamentos têm função essencial para os prolongamentos das notas. “Se o cravo não aumenta seus sons, se as notas repetidas não lhe são convenientes, ele tem outras vantagens que são sua precisão, nitidez, brilho” (COUPERIN, 1716, p.35) ¹⁴⁹.

A *Huitième Ordre* se inicia com *La Raphaële* que apesar de não trazer o título *Allemande*, apresenta suas características como: início anacrústico, compasso quaternário e escrita em duas partes. Sua tonalidade, Si menor, é descrita por Charpentier como “solitária e melancólica”. Esta tonalidade, muito utilizada por Couperin, foi pouco utilizada por seus contemporâneos, à exceção de J. S. Bach, que escreveu além de diversas outras obras, a

¹⁴⁹ *Si le clavecin n'enfle point ses sons, si les battements redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement, il a d'autres avantages qui sont la précision, la netteté, le brillant.*

Suíte Française (Suite Francesa) BWV 814 e a *Ouverture nach Französischer Art* (Abertura em estilo Francês) BWV 831. Estaria Bach reverenciando Couperin ao adotar a semelhança de escrita entre *La Raphaële* (1716-17) e a *Ouverture nach Französischer Art* (Leipzig, 1734)? As duas obras apresentam a mesma tessitura, as mesmas notas pontuadas e semicolcheias ou fusas em traços rápidos e as três mesmas harmonias no início: Si maior, Dó# com sétima, Fá# maior. Convém lembrar aqui que Bach adquire conhecimento deste estilo, escrevendo de modo magistral no estilo francês, sem nunca ter visitado a França muito menos ter contato pessoal com François Couperin, a não ser por meio de material musical, dele e de autores franceses (André Raison, Nicolas de Grigny, Charles Dieupart, D'Anglebert), remanescentes em sua biblioteca pessoal¹⁵⁰.



Figura 61: *La Raphaële*, 8^e Ordre. *Second Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Bach, ao escrever sua “*Ouverture*” francesa, adapta a linguagem germânica de sua música ao idioma francês, utilizando elementos como: frases anacrústicas, arpejos, notas pontuadas, vários ornamentos e figuração característica.

¹⁵⁰ De acordo com JeanTubéry no texto do CD “EX LIBRIS – La Bibliothèque Musicale de J. S. Bach” (OPUS 111, Paris, FR. 2000), foram encontrados na biblioteca de J. S. Bach os seguintes autores franceses: François Dieupart, André Raison, Nicolas De Grigny, Jean Henri d'Anglebert e François Couperin.



Figura 62: *Französische Ouverture*, BWV 831. J. S. Bach
Fonte: G. Henle Verlag, Germany, 1979.

A *Ouverture* segue com danças, que de certa maneira, ainda remetem à *Huitième Ordre*. A segunda *Courante* de Couperin e a *Courante* de Bach se assemelham. As *Sarabandes* são escritas na mesma tessitura e com as harmonias iniciais iguais e ambas *Gigues* são francesas. Percebe-se aqui o inverso do que foi feito em *Les Bergeries* (*Naïvement*), da *Sixième Ordre*, transcrita por J. S. Bach em seu *Clavierbüchlein* (1725), dedicado à sua segunda esposa Anna Magdalena. Neste caso, Bach adapta a obra francesa ao idioma germânico. Sabe-se que Bach possuía em sua biblioteca um volume do *Seconde Livre de Pièces de Clavecin* de Couperin, que contém tanto *Les Bergeries* como *La Raphaële*. O *Rondeau Les Bergeries*, em Si $\flat$ Maior, apresenta características de composição peculiares ao idioma francês¹⁵¹.

¹⁵¹ Para mais detalhes sobre a análise comparativa entre estas duas obras ver: Edmundo Hora. “Por uma gramática aplicada à prática sonora cravística: duas vertentes nacionais para a compreensão do estilo nas execuções”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.24, 2011, p.125-134.



Figura 63: *Les Bergeries*, 6^e Ordre. *Deuxième Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Bach, em sua transcrição, modifica o ritmo de características francesas com grande ressonância e o adapta ao idioma germânico. Edmundo Hora (2011, p.131) enfatiza que “notamos uma sedimentação do ‘estilo germânico’ de execução e mais precisamente, do estilo *non legato*”. Hora (op. cit., p.130), considera ainda que:

A ornamentação, ligaduras para a articulação dos motivos, entre outros elementos, quando comparados a transcrição bachiana de 1725, apontam dados relevantes do estilo de execução como, por exemplo, a sugestão para o acompanhamento na mão esquerda nos três primeiros compassos. Também a realização da *Tierce coulée* (ou o *Schleifer* alemão) na última colcheia do primeiro compasso na linha melódica, assim o indicam.

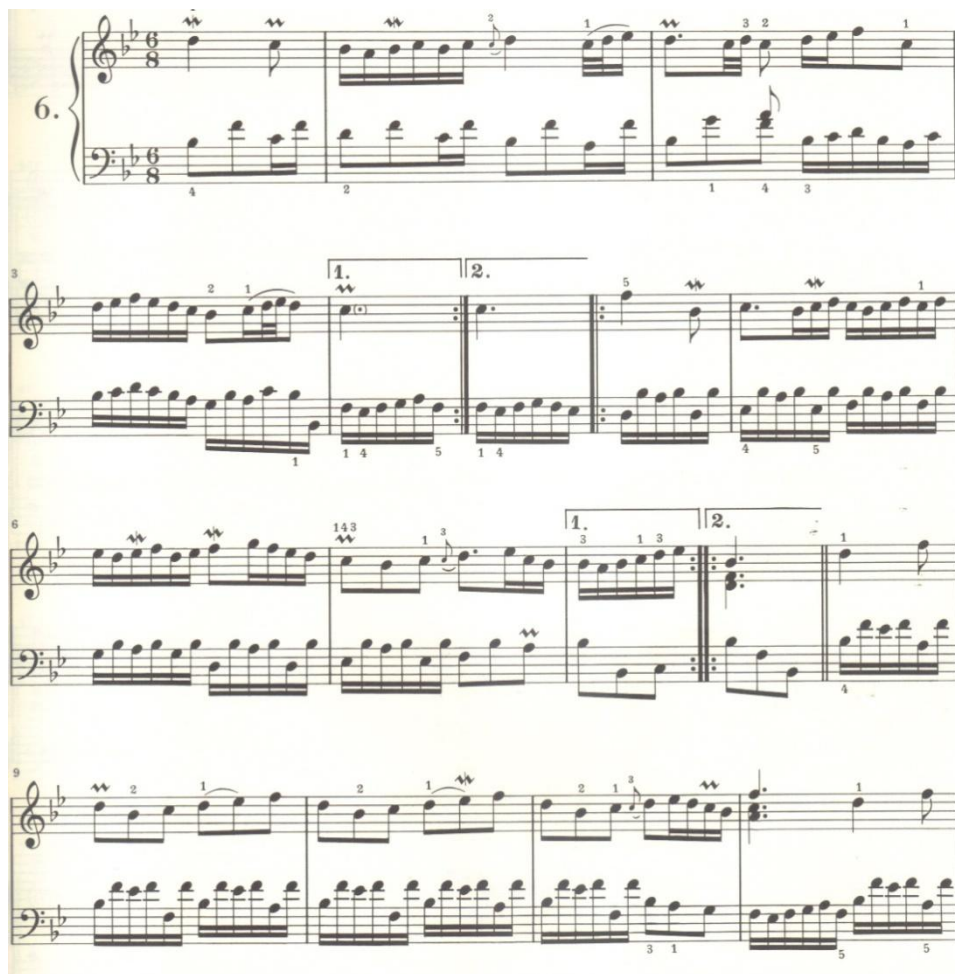


Figura 64: *Les Bergeries*, François Couperin. Transcrição feita por J. S. Bach.
Fonte: *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, G. Henle Verlag.

Logo após *La Raphaële*, vê-se *L'Ausoniène*, a segunda *Allemande* da mesma *Ordre* e mesma tonalidade. Traz indicação *légèrement et marqué*, em escrita mais livre do que as outras *Allemandes* e talvez, a mais curta de todas¹⁵². O estilo italiano desta peça pode ser visto já no início, em sua indicação de compasso 8/4 (algumas edições modernas trazem 4/8), *Légèrement*, denotando andamento mais rápido que o habitual “C”, diferente das *Allemandes* graves das outras *Ordres*. A indicação *Légèrement* é vista somente em *Allemandes* do repertório camerístico de Couperin em que ele investiga o estilo italiano, em *Les Goûts Réunis ou Nouveaux Concerts* (1724): *Sixième Concert, Allemande a 4 tems*

¹⁵² Seu nome faz referência à *Ausonie*, antigo nome de Itália (*Auson*, filho de *Ulisses* e de *Calypso*).

*Legés, Vivement et les croches égales et marquées; Onzième Concert, Allemande
Fiérement, sans lenteur - Seconde Allemande plus Légère.*



Figura 65: *L'Ausoniène*, 8^e Ordre. *Second Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Couperin teve contato com a música italiana, a qual admirou e que o inspirou em muitas peças. No entanto, sabe-se que havia uma proibição advinda do século XVII, contrária ao estilo italiano de composição e execução, que se perdurou por longo tempo. Apesar disso, já no século XVIII, a música italiana atraía ouvintes na França. Beaussant (op. cit., p.67), atesta que o L'abbé Mathieu tinha uma biblioteca na qual foi conservado catálogo mostrando que em uma grande sala na *Maison Presbiteralle*, à Rua do *Cimetière-Saint-André*, havia um pequeno órgão, um cravo, violas e violinos. Nesta sala, Michel Corrette (1707 -1795) diz ter ouvido o italiano Arcangelo Corelli pela primeira vez na França: “Foi nesse concerto que apareceram pela primeira vez, os trios de Corelli. Esta

música em um gênero novo encorajou todos os concertos a tomarem outra forma. As cenas e sinfonias de ópera cederam lugar às sonatas ...”¹⁵³.

Couperin ainda jovem escreveu sob o título geral: *Sonates Les Nations* (1726), dois anos após *Les Goûts Réunis*, as Sonatas *La Pucelle*, *La Visionnaire* e *L'Astrée*, acrescentando a elas posteriormente uma suíte de danças rebatizando-as como *La française*, *L'espagnole* e *La piémontaise*, adicionando ainda uma quarta obra, *L'impériale*. Neste contexto, o Couperin italianizado escreve a *Allemande L'ausoniène* com indicação *Marqué*, sinalizando para se obedecer ao tempo regular¹⁵⁴; melodia em sucessão de colcheias com execução *égale*, fato incomum na música francesa, além de frases téticas, diferente do padrão anacrústico da língua francesa.

O Couperin inovador escreve na *Neuvième Ordre, Allemande a deux Clavecins*, peça em que como o próprio nome indica, é indispensável o uso de dois cravos. Mesmo havendo poucos exemplos de obra a dois cravos antes desta publicação (Gaspar Le Roux escreveu *Suites à deux Clavecins* em 1705), não se pode afirmar que esta não tenha sido prática comum. Os inventários pós-morte de músicos da época mostram que, muitas vezes, eles possuíam mais de um cravo em casa, o que indicaria a prática familiar, ou entre mestre e discípulos, de se tocar cravo em conjunto. Em *La Julliet, Quatorzième Ordre*, Couperin indica: “Esta peça pode ser tocada em instrumentos diferentes. Mas ainda em dois cravos ou Epinetas; a saber, o sujeito com o Baixo em um, e o mesmo Baixo com a contra-parte em outro. Assim, as outras peças que estejam escritas em três partes”¹⁵⁵. Desta forma, o primeiro cravo toca a voz aguda (*Sujet*) enquanto o segundo cravo toca a segunda voz (*contre-partie*) e ambos tocam o mesmo baixo. A tonalidade da *Allemande a deux Clavecins*, Lá maior é qualificada por Charpentier como “alegre e rústica”. As harmonias amplas, o contraponto constante a cinco vozes que passam de um cravo a outro com ornamentação rica e brilhante, fazem desta obra um exemplo de *Allemande francesa*. Estão presentes nesta peça, características tipicamente francesas já mencionadas anteriormente,

¹⁵³ *Ce fut á ce concert que parurent, pour la première fois, les trios de Corelli. Cette musique d'un genre nouveau, encouragea tous les concerts prirent une autre forme. Les scènes et les symphonies d'opéras cédèrent la place aux sonates...*

¹⁵⁴ *Il s'agit de respecter le retour régulier des temps.* (ARROMAN, 2004)

¹⁵⁵ *Cette Pièce se peut jouer sur differens instrumens. Mais encore su deux Clavecins ou Epinètes; sçavoir, le sujet avec la Basse, sur l'un : et la même Basse avec la contre-partie, sur l'autre. Ainsi des autres pièces qui pouront se trouver en trio.*

que têm proximidades aos aspectos de língua falada, como: frases anacrústicas, motivos fragmentados por *silence d'articulation*, notas com grandes ligaduras, ornamentação rica evidenciando prolongamentos silábicos e semicolcheias desiguais (*inégaes*). As partes de cada cravista nesta *Allemande* são tão ricamente escritas que quase poderiam ser executadas como peça solo. Beaussant afirma: “Esta música é concebida por dois solistas que querem cada um valorizar sua arte de tocar cravo”¹⁵⁶.



Figura 66: *Allemande à deux Clavecins. 9^e Ordre. Second Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Ainda no *Second Livre*, *Dixième Ordre* tem-se *La Mézangère (Luthé-mesuré)*, peça com certas características das *Allemande* graves como: escrita em notas pontuadas nos registros graves e médios do cravo, presença de *silences d'articulation*, *suspensions* e notas pedais. Na *Onzième Ordre*, *La Castelane (Coulemment)* se inicia com três notas descendentes que se assemelham às anacruses, e tem escrita em registros graves e ornamentação abundante. O *Troisième Livre* (1722), com quatro *Allemandes* apresenta na *Seizième Ordre*, *Les Graces incomparables ou La Conti (Majestueusement)*, assim como *La Superbe, ou La Forqueray (Fierment, sans lenteur)*, *Dix-septième Ordre*. A *Dix-huitième*

¹⁵⁶ Cette musique est conçue pour deux solistes qui veulent chacun valoriser leur «art de toucher le clavecin». (encarte do CD Couperin, *Intégrale des Livres de pièces de clavecin*)

Ordre traz a *Allemande La Verneville*, “Retrato de A. Caspaux de Verneuil, secretário da Câmara do Rei. Ele era o único herdeiro M. Prat, Receptor-Geral de Finanças, homenageado do 2º livro de François Couperin”¹⁵⁷ (ARROMAN, 1988). No prefácio do *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* (1720) Couperin escreve que:

Será encontrado neste livro um novo sinal (^) que é para marcar a terminação do canto ou das frases harmônicas, e para fazer compreender que é necessário separar o fim do canto antes de passar ao que se segue. Sendo quase imperceptível em geral, e apesar de não se observar este pequeno silêncio, as pessoas de [bom] gosto sentem que algo está faltando na execução. Em uma palavra, esta é a diferença de quem lê seguido, de quem lê com pontos e vírgulas, estes silêncios deve sentir-se sem alterar o tempo (*mesure*)”¹⁵⁸.

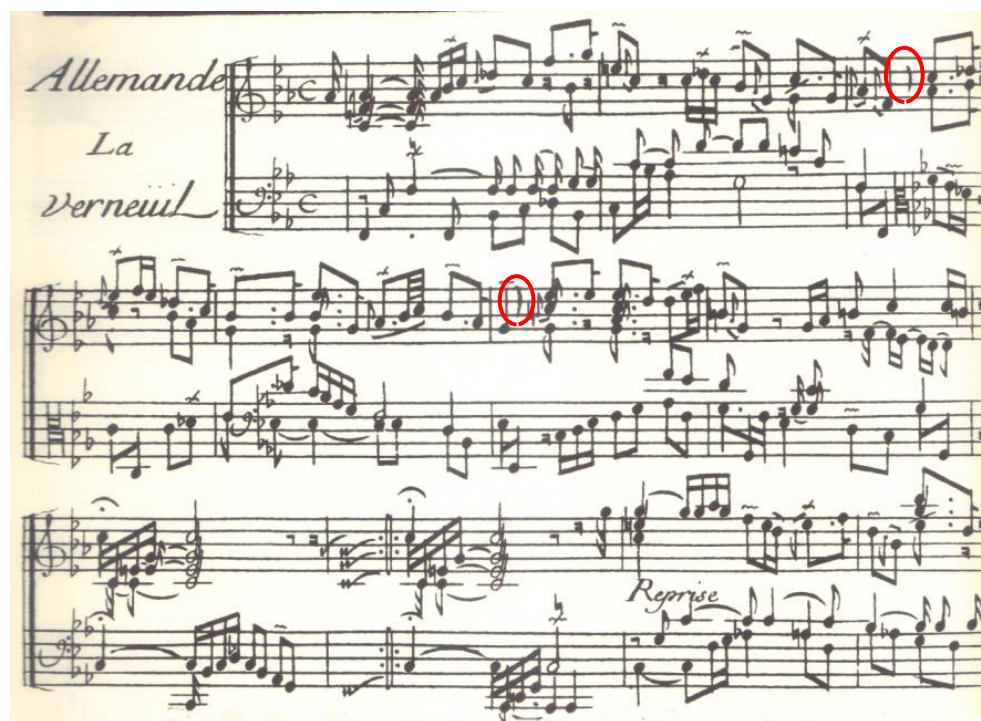


Figura 67: *La Verneville*. 18ª *Ordre*. *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

¹⁵⁷ *Portrait de A. Caspaux de Verneuil, secrétaire de la chambre du Roy. Il fut le légataire universel de M. Prat, receveur général des finances, dédicataire du 2^e Livre de François Couperin.*

¹⁵⁸ *On trouvera un signe nouveau dont voici la figure ^ c'est pour marquer la terminaison des chants, ou de nos Phrases harmoniques, et pour faire comprendre qu'il faut un peu séparer la fin d'un chant, avant que de passer à celui qui le suit, cela est presque imperceptible en general, quoy qu'en n'observant pas ce petit Silence, les personnes de goût sentent qu'il manque quelque chose à l'exécution, en un mot, c'est la différence de ceux qui lisent de suite avec qui s'arrêtent aux points, et aux virgules, ces silences se doivent faire sentir sans alterer la mesure.*

Este sinal significando uma breve respiração, semelhante ao mencionado **h** (*haleine*) de Blavet (figura 50) e ao **d** (*demeurer*) de Brossard (figura 90), evidencia a particularidade da língua e da música francesas em ter suspiros, espaços, respirações separando pequenos motivos musicais ou poéticos.

Esta *Allemande* foi escrita em Fá menor, tonalidade dita por Charpentier como “obscura e queixosa”. *La Verneville* se vale bem do estilo nobre das *Allemandes* francesas mesmo utilizando-se dos registros médio-agudos do cravo, seu baixo não apresenta o rigor de outras *Allemandes*, ao acompanhar as melodias da voz superior de extrema expressividade.

Para o *Quatrième Livre* (1730) Couperin escreveu seis *Allemandes*: *La Couperin* (*d’une vivacité modérée*), *Vingt et unième Ordre*; *Le Point du Jour*, *Vingt-deuxième Ordre*; *L’Audacieuse*, *Vingt-troisième Ordre*; *La Misterieuse*, *Ving-cinquième Ordre*; *La Convalescente*, *Vingt-sixième Ordre* e *L’Exquise*, *Vingt-septième Ordre*. Todas elas típicas *Allemandes* graves com início anacrústico, compasso quaternário, frases amplas e ricamente ornamentadas. A *Vingt-deuxième Ordre* difere das outras por trazer a *Allemande* como segunda peça. *Le point du jour*, nome de um dos bosques do *Parc de Versailles*, é escrita em Ré maior, tom “alegre e guerreiro”, segundo Charpentier. Traz indicação *D’une legeré modérée* e compasso 2/4, o que a difere das *Allemandes* graves, em compasso “C”. O compositor coloca algumas ligaduras entre a última colcheia ou semicolcheia de um compasso e o primeiro tempo do compasso seguinte, qualificando assim o *relais* da língua falada (anacruses ao primeiro, oitavo e nono compassos). Veem-se nesta peça novamente os pequenos sinais articulatórios (décimo terceiro, décimo quarto e décimo quinto compassos) citados no prefácio do *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* além de *aspiration* (décimo primeiro e décimo segundo compassos da segunda parte) precedidas por ligaduras colocadas em arpejos ascendentes.

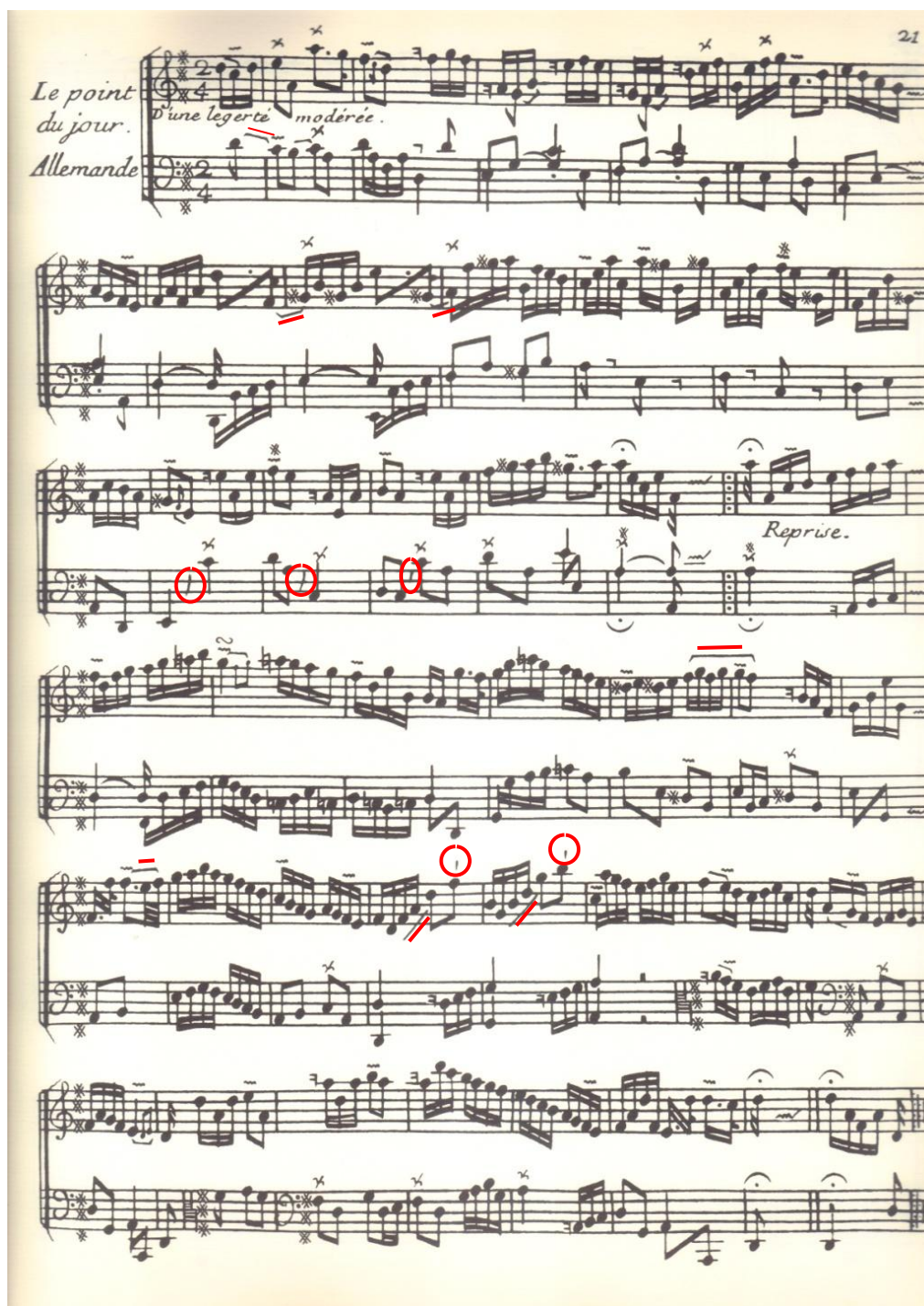


Figura 68: *Le point du jour*, 22^e Ordre. *Quatrième Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

A última peça nomeada *Allemande* escrita por Couperin para os quatro *Livres de Pièces de Clavecin* é *L'Exquise* (A Requintada), *Vingt-septième Ordre*, em Si menor,

tom que remete, segundo Charpentier, ao “solitário e melancólico”. Esta peça traz um importante exemplo de *inégalité* associado ao ritmo pontuado sugerido por Couperin na *Allemande La Laborieuse: les doubles croches un tant-soit-peu pointées*. Em *L'exquise*, nos segundo e terceiro compassos da segunda parte, as duas vozes superiores são escritas em grupos de semicolcheias pontuadas e fusas, enquanto a voz do baixo está em grupos de quatro semicolcheias desiguais.



Figura 69: *L'exquise*, 27^e Ordre, Compassos 2 e 3 da segunda parte. *Quatrième Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

O resultado sonoro se dá com desigualdade rítmica entre a mão direita, pontuada, com subdivisão em quatro (4:1), contra a mão esquerda, *inégale*, com subdivisão em três partes (3:1). O interessante contraste entre as duas vozes, associado aos ornamentos, soa quase como um *Luthé*. Castillon (op. cit., p. 479) afirma que:

Se ao invés de todas as notas iguais, eu uso notas em que a primeira é pontuada e, consequentemente, de um valor triplo ao valor da segunda, o efeito dessa espécie de melodia é diferente; há algo mais escuro, se o movimento é triste; algo maior se o movimento é moderado; algo algo mais orgulhoso, se o movimento é mais vivo: esse tipo de movimento não é bom muito vivo¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Si au lieu de notes toutes égales, j'emploie des notes dont la première soit pointée, et par conséquent d'une valeur triple de la valeur de la seconde, l'effet de cette espèce de mélodie est différent; il y a quelque chose de plus sombre, si le mouvement est triste; quelque chose de plus grande si le mouvement est modéré; quelque chose de plus fier, si le mouvement est plus vif: cette espèce de mouvement n'est pas bon très-vite.

Existe assim, estreita relação entre notação pontuada e as consoantes dobradas citadas por Bérard (capítulo 2.2: A articulação musical). As notas desiguais são característica evidente na língua francesa, que sempre as cultivou nos princípios poéticos e oratórios. Da mesma maneira, a distribuição dos *relais* dentro da estrutura métrica da poesia francesa tinha previsivelmente notas desiguais. Bérard descreve os níveis de dobramento consonantal relativos aos níveis de expressão os relacionando aos níveis de desigualdade.

Uma comparação entre as primeiras e as últimas *Allemandes* de Couperin nos mostra que a linearidade de escrita demanda mais *inégalité* nas semicolcheias das primeiras *Allemandes* do que nas últimas. Em 1730 apenas três anos antes de sua morte, quando publicou o último *Livre de Pièces de Clavecin*, Couperin parece não estar preocupado em provar suas habilidades como compositor, mas simplesmente afinar sua linguagem ao cravo (BAUMONT, op. cit.). Toda a complexidade das primeiras *Allemandes* se dilui em experimentos que tornam as últimas *Allemandes* menos complexas.

4.1.2-Courante

Première, Second, Troisième, Cinquième e Huitième Ordres dos quatro *Livres de Pièces de Clavecin* de Couperin trazem duas *Courantes* como peças subsequentes à *Allemande* (a 17^e *Ordre* tem apenas uma *Courante*). A *Courante* dançada tem sua origem antes do que a maioria das outras danças barrocas francesas, já no início do século XVII, no reinado de Luís XIII. Foi descrita, como séria e solene por Pierre Dupon (1821-1870), Charles Masson (16-- ?) e Johann Gottfried Walther (1684-1748); nobre e grande por Jean Phillippe Rameau (1683-1764) e Charles Compan (17-- ?); esperançosa por Johann Mathesson (1681-1764); majestosa por Johann J. Quantz (1697-1773) e severa por Daniel Gottlob Türk (1750-1813) (LITTLE e JENNE, 2001, p. 115). Rousseau (op. cit., p. 136) a define como: “Ária própria a uma espécie de dança assim nomeada por causa de suas idas e vindas... em três tempos graves”¹⁶⁰. Em *Dictionnaire de Musique* (1708, p.277) Brossard diz sobre as *Courantes* que são “espécie de dança cuja ária geralmente se anota em três mínimas, com duas reprises que se recomeça cada uma duas vezes”¹⁶¹.

¹⁶⁰ *Air propre à une espèce de danse ainsi nommée à cause des allées e des venues ... à trois temps graves.*

¹⁶¹ *Espece de Dance, dont l’Air se note ordinairement, en triple de Blanches, avec deux Reprises qu’on recommence chacune deux fois.*

A antiga *Corrente* italiana era uma dança rápida em compasso 3/4 ou 3/8, de textura homofônica, com uma estrutura harmônica e rítmica bastante nítida; a *Courante* francesa, habitualmente em compasso 3/2, transcorria em andamento mais regular, com ambiguidades rítmicas, especialmente a hemiola, e textura contrapontística.

Rameau em *Traité de l'Harmonie* (1722, p. 159), exemplifica como deveriam ser compostas as danças (*Airs*) das *Suites* e *Ordres*, com trechos de dois ou três compassos. Para a *Courante*, o exemplo de Rameau em compasso 3/2, mostra a característica desta dança que apresenta compassos binários e ternários logo no início (primeiro compasso ternário e segundo compasso binário).



Figura 70: Exemplo de *Courante*, Jean-Philippe Rameau. *Traité de L'Harmonie*, (1722, p. 159).
Fonte: Edição Fac-similar.

Interessante observar as irregularidades nestas obras, que vão desde suas harmonias não funcionais, frases com comprimentos variados, notas *inégaes* à presença de várias cadências. As irregularidades rítmicas associadas às frases de tamanhos diversos causam sensação de surpresa ao ouvinte que verá conclusões frasais em característico *relais* da poesia francesa, como pode ser visto no início da *Premier Courante* da *Premier Ordre*. A nota Fá# (terça do acorde Ré maior, dominante do tom da peça) com *tremblement* seguido pelo *coulé* na nota Ré (terça da tônica) finaliza momentaneamente a frase em compasso binário e ao mesmo tempo inicia o compasso ternário, determinando a hemiola e que será concluído no compasso seguinte em longo e suave arpejo descendente. Desta maneira, temos duas conclusões frasais em *relais*.



Figura 71: *Premier Courante, Premier Ordre*. Compassos 1 e 2. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

O *relais*, elemento tão comum na música e poesia francesas, não pode ser visto com tanta frequência na música e poesia alemãs ou italianas, mas, quando desejado, aparece de modo literal na notação musical finalizando a frase. Um exemplo é a *Corrente* da primeira partita em Si_b maior, BWV 825, de J. S. Bach. Nesta peça as duas vozes caminham juntas obedecendo à sequência: primeiro tempo forte, segundo tempo fraco ou meio forte e terceiro tempo fraco. Fatores relacionados ao discurso poético seriam influências marcantes, caracterizando assim, a diferença de sotaque linguístico aplicado ao discurso musical.



Figura 72: *Corrente*. Partita BWV 825, J. S. Bach.
Fonte: Edição Fac-similar

Erwin Bodky em *The interpretation of Bach's Keyboard Works* (1960, p. 219) relata sobre as articulações em obras para teclados de Bach afirmando que: “notas de um tempo fraco nunca são ligadas à próxima nota por uma ligadura... Para *Courantes* (em

compasso 3/2), ligaduras sobre quatro notas são verificadas”¹⁶². No exemplo da figura 73, Bodky mostra grupos de colcheias pontuadas ligadas às semicolcheias com sua sugestão de execução: O ritmo  é sempre tocado , nunca .

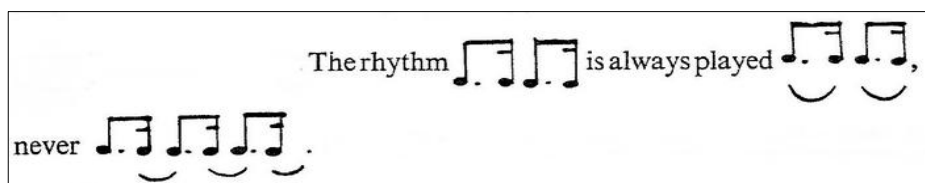


Figura 73: Articulações em obras de J. S. Bach segundo Bodky.
Fonte: *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Bodky, 1960, p. 219.

A exceção para esta regra de Bodky, segundo Paul Badura-Skoda (2002, p. 96), seria nas passagens em síncopas. As articulações na obra de J. S. Bach seguem o padrão germânico da língua falada e de acordo com John Butt em sua obra *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach* (1990, p. 131) (Interpretação em Bach: Marcas de Articulação em Fontes Primárias de J. S. Bach): “a esmagadora evidência de fontes dos séculos XVII e início do século XVIII, é que uma *performance* solta [*detached*] teve prioridade sobre um estilo ligado”¹⁶³ (1990, p. 13). A *Courante* da *Partita* nº 4, BWV 828 (1731) de Bach, com sugestões de articulação feitas por Skoda nos mostra como a diferença de sotaque linguístico se aplica a esta dança caracteristicamente francesa.



Figura 74: *Partita* Nº 4, BWV 828, *Courante*. Compassos 1 a 3
Fonte: Skoda, 2002, p. 101

¹⁶² an upbeat of one note is never connected by a slur to the next note... For courantes (in 3/2 time), slurs over four notes are verified.

¹⁶³ the overwhelming evidence from seventeenth- and early-eighteenth-century sources is that a detached performance of runs had priority over a legato style.

A *Courante* de Bach, escrita em compasso 3/2 (considerada por Skoda 6/4) tem frases téticas, não apresenta terminações em *relais* e as irregularidades rítmicas são amenizadas pelas harmonias e pelo contraponto. A constância dos motivos rítmicos a difere das *Courantes* de Couperin que não apresentam um padrão rítmico constante. Em Couperin, compassos binários e ternários se revezam e o padrão que se discerne é que a primeira cadência será, frequentemente, no início da peça, entre o segundo e o quinto compasso, em compasso 3/2. Outras cadências aparecem nos próximos dois ou três compassos seguintes também em compasso 3/2 e são bastante frequentes as cadências de engano. As frases têm tamanhos variados e consequentemente, o tamanho de cada parte é também variável, sendo comum a primeira e segunda partes com números diferentes de compassos. Couperin escreveu para os quatro *Livres de Pièces de Clavecin*, onze *Courantes* em compasso 3/2. Estas peças, assim como aquelas que se encontram em seu repertório de música de câmara, se apresentam em duplas (salvo a da 17^e *ordre*), em que a primeira é mais grave e a segunda é geralmente, mais leve, provavelmente herança das *Courantes* dançadas. Irregularidades rítmicas e o tamanho das frases nestas obras podem ser verificados pela amostragem das Tabelas 3 e 4, a seguir. Nelas, foram marcados somente os compassos considerados ternários (3/2), os compassos tidos como binários (6/4) estão em branco. Compassos 3/2 em negrito apresentam cadências e quadrados sombreados definem o final da primeira parte e o início da segunda parte.

Tabela 3: Primeira parte das *Courantes* de Couperin.

Primeira parte											
Ordre	Courante	Compassos									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1 ^{er}	1 ^{er}		3/2				3/2	3/2			
	2 ^e	3/2						3/2			
2 ^e	1 ^{er}					3/2		3/2			
	2 ^e	3/2				3/2	3/2	3/2	3/2		
3 ^e	1 ^{er}		3/2			3/2					
	2 ^e	3/2	3/2						3/2		
5 ^e	1 ^{er}	3/2		3/2					3/2		3/2
	2 ^e	3/2		3/2		3/2		3/2			
8 ^e	1 ^{er}	3/2		3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2		
	2 ^e	3/2	3/2					3/2			
17 ^e		3/2		3/2				3/2			

Tabela 4: Segunda parte das *Courantes* de Couperin.

Segunda parte																											
Or-dre	Cou-Rante	Compassos																									
		7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27					
1 ^{er}	1 ^{er}				3/2				3/2																		
	2 ^e					3/2		3/2				3/2			3/2	Petite Reprise											
2 ^e	1 ^{er}					3/2			3/2				3/2														
	2 ^e					3/2									3/2		Petite Reprise										
3 ^e	1 ^{er}							3/2	3/2																		
	2 ^e					3/2						3/2				3/2											
5 ^e	1 ^{er}					3/2				3/2									3/2								
	2 ^e					3/2																					
8 ^e	1 ^{er}							3/2				3/2															
	2 ^e					3/2		3/2			3/2	3/2	3/2	3/2	3/2					3/2	3/2						
17 ^e				3/2		3/2	3/2	3/2		3/2	3/2	3/2			3/2	Petite Reprise											

Estas *Courantes* têm entre seis e dez compassos na primeira parte e de oito a dezenove compassos na segunda, se somadas as *petites reprises*. Não há correspondências entre a quantidade de compassos entre as duas partes de uma mesma *Courante* sendo que a única com primeira e segunda partes de tamanhos iguais é a primeira *Courante* da *Huitième Ordre* (nove compassos cada parte). Há maior incidência de cadências no sétimo compasso da primeira parte e no terceiro compasso da segunda parte. Beaussant (op. cit., p. 342) diz sobre as *Courantes*: “com seu 3/2 perturbado, sem cessar, como gostamos na França, pelas alterações de apoio - ternário aqui sutilmente binário lá - elas se opõem, portanto, umas às outras”¹⁶⁴.

O caráter dançante destas peças requer colcheias encurtadas a fim de intensificar tempo ou parte de tempo fraco ou a última colcheia antes uma cadência. Isto é claramente autenticado por Quantz (1966, p.290) quando afirma: “As semínimas que seguem as colcheias em *Loure*, *Sarabande Courante* e *Chaconne* não devem ser tocadas com seu valor literal, mas devem ser tocadas de maneira muito curta e afiada (*sharp*)”¹⁶⁵. Assim, articulações são definidas pelas ligaduras, dedilhados e ornamentação marcadas pelo compositor, como se pode ver na 4^e *Suite* de Jean-François Dandrieu (1682-1738).

¹⁶⁴ avec leur 3/2 sans cesse perturbé, comme on aime en France, par des changement d'appuis - ternaires ici, subtilement binaires lá- elles s'opposent pourtant l'une à l'autre;

¹⁶⁵ The quavers that follow the dotted crotchets in the *loure*, *sarabande*, *courante* and *chaconne* must not be played with their literal value, but must be executed in a very short and sharp manner.



Figura 75: *Courante*, 4ª Suite, *Trois Livres de Clavecin de Jeunesse*, Jean-François Dandrieu
Fonte: Ed. Heugel, Paris, 1975.

No primeiro compasso, ao ligar as três primeiras notas da mão esquerda o compositor define o compasso binário, mesmo colocando ornamentos no terceiro e quarto tempos da mão direita forçando a articulação entre eles. O segundo compasso, claramente ternário é seguido pelo terceiro compasso, semelhante ao primeiro com início binário articulação entre terceiro e quarto tempos. Dandrieu segue marcando ligaduras e ornamentos sinalizando as irregularidades características das *Courantes* francesas.

Tal como Dandrieu, Couperin nos dá sinais de articulação, como se pode verificar na segunda parte da *Premier Courante* da *Cinquième Ordre* (compassos 1 e 2), que traz, ligaduras entre semínimas pontuadas, ornamentadas e fusas ou semicolcheias sinalizando a articulação e o tempo binário. O quinto compasso, ternário na voz superior, tem na voz do baixo, articulação semelhante à *Courante* de Dandrieu: três tempos+um tempo+dois tempos. Grandes ligaduras nos compassos onze e doze definem o compasso binário e a cadência final se faz presente em compasso ternário definido pela mão esquerda.



Figura 76: Segunda parte da *Premier Courante, 5^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

As ambiguidades rítmicas das *Courantes* tipicamente francesas podem ser vistas na obra de alguns compositores alemães a exemplo de Johann Jakob Froberger (1616-1667) que escreveu nove *Courantes* em compasso 3/2. J. S. Bach compôs dezenove *Courantes* contidas em peças para teclados (quinze), *Lute* (duas), *cello* solo (uma) e orquestra (uma), das quais dezoito são em compasso 3/2. Apenas a *Courante* da Suíte Francesa III, BWV 814 foi composta em compasso 6/4. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), (apud LITTLE; JENNE, op. cit., p.123) quando comenta o tempo desta dança adverte o instrumentista a tocar seções 6/4 em 3/2.

6/4 é o ritmo próprio das *Courantes* em estilo francês, que na verdade pertencem estritamente ao tempo 3/2, mas no entanto, se aproximam, em vários lugares, do tempo de 6/4, em relação à forma externa do compasso; a diferença é geralmente marcada ao tocar as passagens 6/4 com acento do tempo 3/2. O falecido *Herr Capellmeister* Bach deixou-nos uma quantidade suficiente de modelos genuínos de *Courantes* ¹⁶⁶.

A *Premier Courante* da *Première Ordre* de Couperin foi citada por Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), discípulo de Bach, como exemplo para análise de peça com tempo misto. Afirma Kirnberger, que devido aos diferentes ritmos, o compasso 3/2 não apresenta outra semelhança com 6/4, exceto que ambos contêm seis semínimas por compasso. No entanto, deve-se notar que compositores de épocas passadas trataram a *Courante*, que é geralmente escrita em 3/2, de tal maneira que ambos os compassos (3/2 e 6/4) foram muitas vezes combinados em 3/2 (LITTLE; JENNE, p. 121). Nesta *Courante* mencionada por Kirnberger o segundo e o sexto compassos são em 3/2 assim como a voz do baixo do sétimo compasso.



Figura 77: *Premier Courante, 1^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

¹⁶⁶ [6/4 is] the proper rhythm of the *Courantes* in the French style, which indeed belong strictly to 3/2 time, yet it approaches in various places very near to the 6/4 time, in respect of the external form of the measure; the difference is generally to be marked by playing the 6/4 passages with a 3/2 accent. The late *Herr Capellmeister* Bach has left us a sufficiency of genuine models of the proper *Courante* time.

Esta *Courante* é atípica por trazer a repetição *Plus orné sans changer la Basse*, indicação raramente encontrada em peças coreográficas. Nesta versão ornamentada fica evidente o cuidado de Couperin em precisar detalhes significativos, que nos ensinam a compreensão no tratamento da Reprise, ou seja, da repetição variada.

As irregularidades métricas típicas das *Courantes* são vistas em Árias francesas nos séculos XVII e XVIII. Para sua ilustração, Ranum (op. cit., p.451) propõe uma abordagem pertinente ao sugerir sinais, como os aqui apresentados:

- a) Pequenos quadrados, abertos e fechados □ ■ e o sublinhado , marcam os tempos acentuados e prolongados onde ocorre o *relais*;
- b) Meio círculo mostra que a primeira sílaba do *relais*, quando não é naturalmente longa, pode ser prolongada dobrando-se a consoante inicial;
- c) A letra *e* indica sílaba átona;
- d) A pequena ampulheta ⏺ simboliza constância;
- e) Frases exclamatórias são sinalizadas por mãos que apontam para o céu 🖐;
- f) A seta ↓ marca duas linhas poéticas opostas separadas por salto (intervalo de quarta descendente);
- g) O símbolo de *yin yang* ☯ sinaliza expressão de desejo;
- h) O coração ♥ indica emoções amorosas

Je sers/ un ob-jet/ ri-gou-reux:/// Mais la con-stan/-cede mes ten-dres

feux/// M'in-spi-re l'es-pé-ran-ce/// Qui sou-tient/ mes vœux:/// Je

vœux:/// Mon cœur/ me dit// que quel-que jour/// L'in-gra-te-I-

ris// doit m'ai-mer/ à son tour/// Peut-el/-le_a-voir// au-tant d'in-dif-fé-

ren-ce/// Que je sens/ d'a-mour?/// Mon mour?/// Peut-el/-le_a-mour?///

Figura 78: *Courante de Madame La Dauphine*, XXXII^e Livre d'airs. Christophe Ballard (1689), pp. 44-45.

Fonte: Ranum, op. cit., p. 451.

O primeiro, segundo e terceiro compassos são binários. O quarto compasso, apresenta a voz do baixo binária e voz soprano ternária em semínimas e colcheias pontuadas (*Je sers/um objet rigoureux:/// Mais la constan///ce de mes tendres ...* [eu sirvo a um objeto rigoroso: Mais a constância dos meus suaves ...]). O quinto compasso, apresenta a voz do baixo ternária, com acentos a cada dois tempos e cadência, (*feux///M'inspire l'espérance///Qui soutiens/mes vœux:///* [fogos. Me inspira a esperança. Que sustenta meus desejos:]). A peça segue, assim, binária até o final.

O *relais* em uma Ária cria o que, nos séculos XVII e XVIII se chamava “harmonia verbal”, ou seja, prazeroso e recorrente ritmo criado por longo, harmonioso som (p. 81-82, capítulo: Sílabas francesas). O termo *harmonie* tinha múltiplos significados nos anos seiscentos e setecentos como, por exemplo, a definição de Antoine Furetière, (1619-1688) em seu *Dictionnaire Universel* (1690): *Harmonie* significa a “mistura de diversas vozes ou sons de instrumentos que juntos formam acorde agradável aos ouvidos”¹⁶⁷. Furetière fala ainda como “os sons medidos e em cadência, como aqueles dos martelos sobre uma bigorna, são uma espécie de harmonia”¹⁶⁸. Este termo descrevia ainda, segundo dicionário publicado pela academia francesa em 1694 (apud RANUM, op. cit., p. 12): “... de uma voz solo, quando ela é sonora, clara e doce, ou de um instrumento que tem um som muito agradável”¹⁶⁹. A “harmonia verbal” é assim dita por *abbé d'Olivet* em *Traité de La Prosodie* (1755, p. 68): “um [poeta] como o outro [orador] dão a seu discurso algum tipo de modulação que resulte, não somente do valor da sílaba, mas ainda da qualidade, e da disposição das palavras. Um deve como o outro, variar sempre sua harmonia”¹⁷⁰. O exemplo seguinte traz *relais* em compassos ternário e binário, mostrando como esta “harmonia verbal” aplicada à música instrumental encontra equivalência nas *Courantes*, ao apresentar pés poéticos irregulares.

¹⁶⁷ *Meslange de plusieurs voix ou sons d'instruments qui font ensemble un accord agreable à l'oreille.*

¹⁶⁸ *Les sons mesurez et en cadence, comme ceux des marteaux sur une enclume, font une espece d'harmonie.*

¹⁶⁹ *... d'une voix seule, lors qu'elle set sonore, nette et douce, ou d'un instrument qui rend un son fort agreable.*

¹⁷⁰ *L'un doit, comme l'autre, donner à son discours cette sorte de modulation qui résulte, non seulement de la valeur syllabique, mais encore de la qualité, et de l'arrangement des mots. L'un doit comme l'autre, varier toujours son harmonie.*

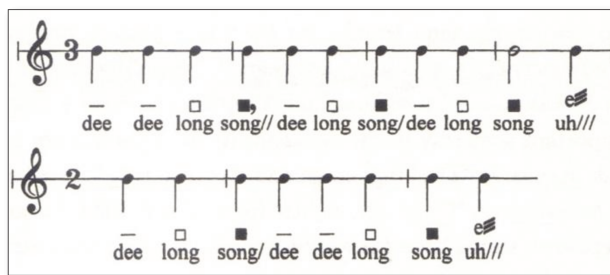


Figura 79: A “harmonia” do *Relais*

Fonte: Ranum, op. cit., p. 180.

Tais irregularidades condizem com a ideia de Beaussant quando fala que os franceses gostam de “alterações de apoio”, ou Lamy (op. cit., p. 228), quando afirma que “a igualdade de dois compassos em cada linha poética, não pode dar mais que um prazer medíocre”¹⁷¹. A *Courante*, considerada por muitos como a mais francesa de todas as danças, quando se afasta de suas origens coreográficas para fazer parte das Suítes e *Ordres* instrumentais, continua sendo peça de grande popularidade entre nobres e aristocratas franceses.

4.1.3 – *Sarabande*

Dança cujos primórdios são atribuídos à Espanha do século XII, tem compasso ternário simples, movimento pausado e caráter nobre. Rousseau (op. cit., p. 431) a define como: “Ária de uma dança grave, portando o mesmo nome, parece que veio da Espanha e se dançava com castanholas. Esta dança não é mais usada, a não ser em velhas Óperas Francesas. A Ária da *Sarabande* é a três tempos lentos”¹⁷². Juan de Mariana em *Tratado contra los juegos públicos* (1609) diz sobre a *Sarabande*:

Só quero dizer que entre as outras invenções, saiu estes anos uma dança e canto tão lascivo em palavras, tão feio em meneios, que é o bastante para pegar fogo até as pessoas muito honestas. Chama-se comumente *Zarabanda*, e uma vez que se dão diferentes causas e consequências de tal nome, nenhuma é apurada e certa, o

¹⁷¹ *L'égalité des deux mesures dont chaque vers est composé ne peut donner qu'un plaisir mediocre.*

¹⁷² *Air d'une Danse grave, portant Le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, & se dansoit autrefois avec des Castagnettes. Cette Danse n'est plus em usage, si ce n'est dans quelques vieux Opéra François. L'Air de la sarabande est à trois Tems lents.*

que se sabe é que ela foi inventada na Espanha, que a tenho por uma das graves afrontas que poderia fazer para a nossa nação¹⁷³.

Confirmando o comentário de Juan de Mariana, sobre a característica lasciva desta dança, Rodrigo Caro em *Dias geniales o lúdicos* (1626) afirma:

Estes bailados lascivos, parece que o demônio as trouxe do inferno, e que, mesmo na república dos gentios não se poderia sofrer por sua insolência, se olha com aplausos e gosto dos cristãos, não sentindo os estragos dos costumes e lascivias e desonestidade que suavemente bebem a juventude com doce veneno, que, por menos, mata a alma, e não apenas uma dança, mas muitos, já parece que faltam nomes e sobram desonestidades: tal era a sarabanda....¹⁷⁴.

Em 1724 Jacques Bonnet (apud RANUM, 1986, p. 22) categorizou a *Sarabande* espanhola como uma exceção entre as várias danças francesas por ser extraordinariamente expressiva: “Quase todas as danças que são dançadas em bailes e conjuntos empregam nenhuma expressão [ou seja, sem gestos expressivos], com exceção da *Sarabanda* espanhola com castanholas, ou a *Gigue* inglesa, enquanto a *Courante* tipifica a gravidade da dança francesa¹⁷⁵. Nos últimos anos do século XVII a *Sarabande* se transforma, deixando sua característica lasciva para se tornar peça nobre da corte francesa. Da origem espanhola permaneceram os ritmos pontuados e arpejos, com acentos conseguidos por arpejos semelhantes ao *rasqueado*¹⁷⁶ da guitarra espanhola.

¹⁷³ Solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lacivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun á las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta; lo que se sabe es que se ha inventado en España, que la tengo yo por una de las graves afrontas que se podían hacer á nuestra nación.

¹⁷⁴ Estos lascivos bailes parece que el demonio los ha sacado del infierno, y lo que aun en la república de los gentiles no se pudo sufrir por insolente, se mira con aplauso y gusto de los cristianos, no sintiendo el estrago de las costumbres y las lascivias y deshonestidades que suavemente bebe la juventud con ponzoña dulce, que por lo menos mata al alma; y no sólo un baile, pero tantos, que ya parece que faltan nombres y sobran deshonestidades: tal fue la zarabanda...

¹⁷⁵ Almost all the dances that are danced at balls and assemblies employ no expression, with the exception of the Spanish sarabande with castanets, or the English jig, for the courante typifies the gravite of French dancing.

¹⁷⁶ Varredura das cordas, executada nos sentidos descendente e ascendente, com o polegar e o dorso das unhas dos dedos.

Em sua forma mais nobre, na corte francesa, as coreografias de dança revelam a *Sarabande* calma, séria, e às vezes suave, mas ordenada, equilibrada e sustentada. Seus passos são geralmente os mesmos utilizados na maioria das outras danças (*tems de Courante, Pas de Bourée*), apesar de incorporar gestos elegantes como *battements* e *pirouettes* (LITTLE; JENNE, op. cit., p.92). Rameau dá exemplos de *Sarabande* em dois trechos musicais, nos quais mostra compassos com semínima e mínima como unidades de tempo. O primeiro exemplo em compasso ternário (3) e mínima como unidade de tempo “Da *Sarabande* segundo nossa observação...” (*De la Sarabande selon nos observations...*) e o segundo trecho, tendo a semínima como unidade de tempo “Da *Sarabande* segundo o costume, mais é necessário adicionar a ela em consequência... lentamente” (*De La Sarabande selon la coûtume, mais il faut y ajoûter pour lors... lentement*). Rameau recomenda que se adicione ao segundo exemplo o *lentement* em virtude de a semínima ser a unidade de tempo, o que caracteriza andamento mais rápido de que a mínima como unidade de tempo do primeiro exemplo.



Figura 80: Exemplo de *Sarabande*, Jean-Philippe Rameau. *Traité de L'Harmonie* (1722, p. 159).
Fonte: Edição Fac-similar.

François Pomey (1619-1673) em *Dictionnaire Royal Augmenté* (1671, p. 847) descreve a *Sarabande* como: “Uma dança apaixonada, que os Mouros de Granada foram os inventores e que a inquisição da Espanha proibiu [*desendit*]; enquanto a julgava capaz de mover as paixões suaves, de roubar o coração através olhos, e de perturbar a tranquilidade

do espírito”¹⁷⁷. No apêndice deste dicionário, em *Description d’une Sarabande dansée*¹⁷⁸ (Descrição de uma Sarabanda dançada), recentemente descoberta por Ranum (1986), Pomey relata uma *Sarabande* dançada. Neste relato pode-se verificar que em seus primórdios na França a *Sarabande* ainda conserva a característica lasciva de sua origem Espanhola: “... essa galante pessoa começou a exprimir movimentos da alma e do corpo”¹⁷⁹. Pomey, em sua descrição, mostra contrastes quando fala sobre “nobre ...desembaraço” (*noble ...dégagé*) no primeiro parágrafo e “ingênua negligência” (*ingénieuse négligence*) no quarto parágrafo; também nos parágrafos três e quatro são mencionados passos de dança contrastantes: *glissés*, *pirouettes*, *grand pas*. Quando fala sobre ritmo, no parágrafo três, afirma que o bailarino “algumas vezes corria... depois compensando a perda de um tempo, por outro precipitado, o vimos quase voar, tanto seu movimento era rápido”¹⁸⁰, uma alusão ao *tempo rubato*; no parágrafo oito também sugere flutuação de tempo ao escrever: “Algumas vezes ele lançava olhares lânguidos e apaixonados, que duravam um lento e lânguido tempo [*cadence*] inteiro; ...por um movimento mais precipitado, ele arrebatava [*déroboit*] a graça que ele havia feito”¹⁸¹; no parágrafo nove menciona diferentes afetos ao dizer: “exprimia raiva e o rancor” (*exprimoit colere et le dépit*); “ritmo impetuoso e turbulento” (*cadence impetueuse et turbulente*); “vimos suspiro, desmaio” (*on le voyoit soupirer, se pâmer*); e por alguns desvios nos braço e do corpo, indiferentes, removidos e apaixonados”¹⁸².

Apesar de apresentarem alterações rítmicas como *rubato*, o equilíbrio é uma importante característica das *Sarabandes*, que em sua grande maioria, têm a primeira parte com oito compassos e frase rítmico-harmônica com quatro compassos totalizando doze tempos; a tensão harmônica cai sobre o décimo tempo ou primeiro tempo do quarto compasso, em acorde de dominante e os compassos seis e sete trazem progressão

¹⁷⁷ *Une Dance passionnée, dont les Maures de Grenade sont les inventeurs & que l’inquisition d’Espagne descendit; tant elle la jugea capable d’émouvoir les passions tendres, de dérober le coeur par lesyeux, & de troubler la tranquillité de l’esprit.*

¹⁷⁸ Anexos VIII e XIX.

¹⁷⁹ *cette galante personne commença d’exprimer les mouvemens de l’ame par ceux du corps*

¹⁸⁰ *Tantost il couloit...et puiz reparants la perte qu’il avoit faite d’une cadance, par une autre precipite, on le voyoit presqu voler, tant son mouvement essoit rapide.*

¹⁸¹ *Tantost, il lançoit des regards languissans et passionnez, tant que duroit une cadence lente et languissante;... et par un movemet plus precipite, Il déroboit La Grace qu’il avoir faire*

¹⁸² *et par de certains détours de bras et des corps, nonchalans, démis, et passionnez.*

harmônica e cadência com hemiola para finalizar. As sete *Sarabandes* que Couperin compôs para os *Quatre Livre des Pièces de Clavecin* são: *La Majestueuse* e *Les Sentiments* (Sol menor) *Premier Ordre*; *La Prude* (Ré menor) *Seconde Ordre*; *La Lugubre* (Dó menor) *Troisième Ordre*; *La Dangereuse* (Lá Maior) *Cinquième Ordre*; *L'Unique* (Si menor) *Huitième Ordre*; *Les Vieux Seigneurs* (Lá menor) *Vingt-quatrième Ordre*.

Tabela 5: *Sarabandes dos Livres de Pièces de Clavecin, François Couperin*

<i>Premier Livre</i>		
<i>La Majestueuse</i>	<i>1^{er} Ordre</i>	Sol menor
<i>Les Sentiments</i>		
<i>La Prude</i>	<i>2^e Ordre</i>	Ré menor
<i>La Lugubre</i>	<i>3^e Ordre</i>	Do menor
<i>La Dangereuse</i>	<i>5^e Ordre</i>	Lá Maior
<i>Second Livre</i>		
<i>L'Unique</i>	<i>8^e Ordre</i>	Si menor
<i>Quatrième Livre</i>		
<i>Les Vieux Seigneurs</i>	<i>24^e Ordre</i>	Lá menor

La Majestueuse, a primeira *Sarabande* apresentada por Couperin, contém hemiolas nos sexto e sétimo compassos, nos quais *port de voix* seguidos por *pincé* marcam o deslocamento do tempo por prolongamento sonoro característico das hemiolas francesas. Semelhanças com os acordes *rasqueados* da guitarra espanhola podem ser vistos já no primeiro acorde desta peça com oitava e *pincé* na voz do baixo e tríade com *tierce de coulée en montant* na voz superior.

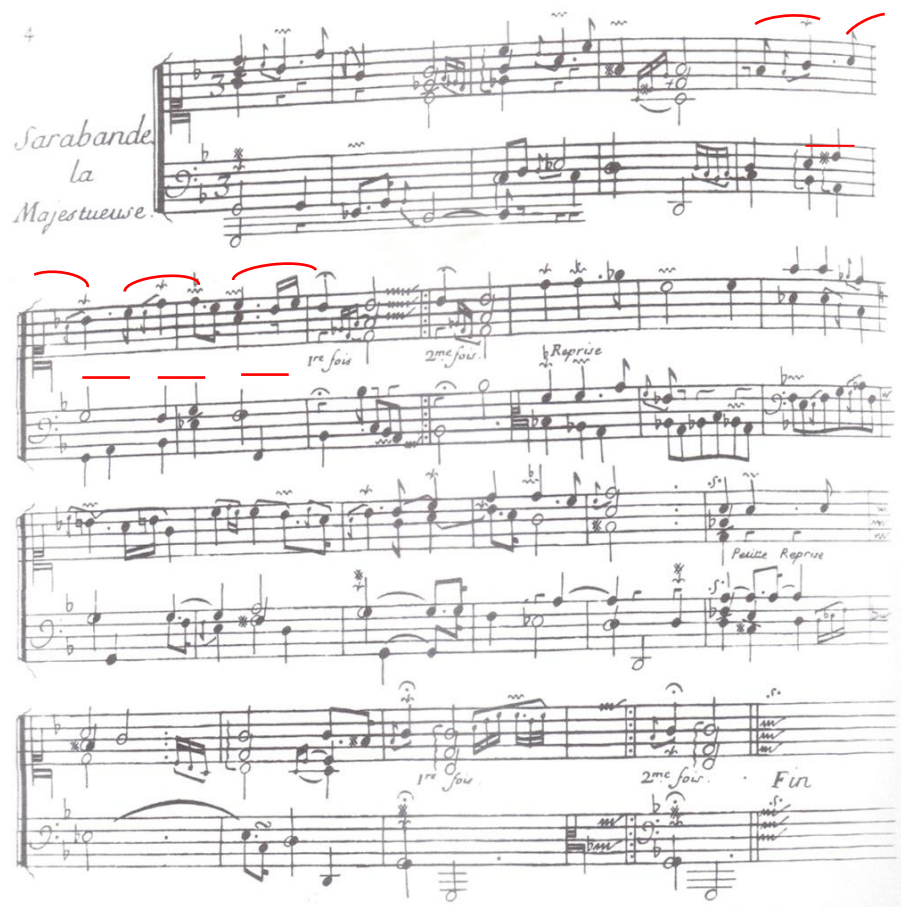


Figura 81: *Sarabande La Majestueuse*, 1^{er} Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Podem-se analisar as hemiolas considerando as diferenças linguísticas e observando assim, como a música e a poesia se apresentam em prol dos efeitos retóricos. Árias francesas trazem evidências que as hemiolas em peças desta nação ocorrem com prolongamento sonoro. Por outro lado, em países de língua germânica ou italiana, os acentos ocorrem por ênfase na nota. Para Ranum, os contrastes de acentuação nas hemiolas da frase alemã “*Euer Seifzen heisser Brand*” (Vosso suspiro quente me queima) podem ser vistos na figura seguinte, separada por barra (/) e marcada pelo acento (>). Na primeira linha (a), a típica acentuação por volume ou ênfase na nota, em países de língua alemã, italiana e inglesa, na qual um compasso tem primeiro tempo ou parte de tempo *F* (forte) e segundo e terceiro tempos ou parte de tempo *f* ou *mf* (fraco ou meio forte); na segunda linha (b), é mostrado como seria a mesma hemiola na prosódia francesa que acentua as palavras

por prolongamento silábico em que *F* seria nota longa e *f* seria nota curta. No exemplo seguinte pequenos quadrados marcam o *relais* causado por este tipo de acentuação por prolongamento onde o sinal □ é o início da palavra que finaliza no compasso seguinte, marcado por ■ e acento (>), caracterizando assim a hemiolas.

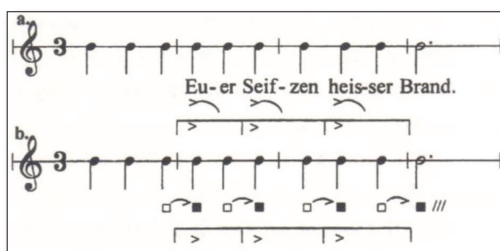


Figura 82: Acentuações contrastantes de hemiolas.
Fonte: Ranum, op. cit., p. 293.

Ranum (op. cit., p. 297) afirma que nos anos Seiscentos os finais de compasso em cada reprise de uma *Sarabande* tendiam a ter frases catalécticas¹⁸³, levando a primeira sílaba da palavra seguinte a ser pronunciada com considerável intensidade, podendo ser prolongada. O exemplo de *Psyché* de Lully mostra esta catalése na primeira sílaba de *Plaisir* em *relais*, com nota pontuada e dois outros *relais* em *goûter* e *d'ici-bas* reforçando a acentuação deslocada da hemiola.



Figura 83: Lully, *Psyché*. 1678
Fonte: Ranum, op. cit., p. 297.

¹⁸³ Verso grego ou latino que termina por um pé poético incompleto.

Vale ressaltar a notação do terceiro compasso que se inicia com ponto de aumento na voz superior, como se não houvesse barra de compasso entre segundo e terceiro compassos. A intenção do compositor neste tipo de escrita, segundo Ranum, seria ter nestes pontos o *silence d'articulation* e não nota ligada, fazendo desta maneira a correspondência com as frases catalécticas. A catalése atua como figura métrica que altera o ritmo da frase, colocando expressivo acento por prolongamento na palavra, alterando sua prosódia. Desta maneira, a primeira sílaba recebe acento enquanto a segunda sílaba deve ser executada com dobramento consonantal (*doubler* ou *gronder*) como em: “*Plaissirs*”, “*ddici-bas*”. Este tipo de interpretação altera o *relais* que não teria assim, sua “longa e suave” conclusão frasal. O mingograma de *plaisir* traz duas maneiras de pronúncia desta palavra no trecho de *Psyché* de Lully. O primeiro registro (a) tem *silence d'articulation* (silêncio) no ponto de aumento tal como a notação de Lully sugere (Ver capítulo 2.2: Articulação musical) e o segundo registro (b) mostra como seria a notação moderna, na qual o ponto é substituído por colcheia ligada, portanto, diferenciando seu efeito.

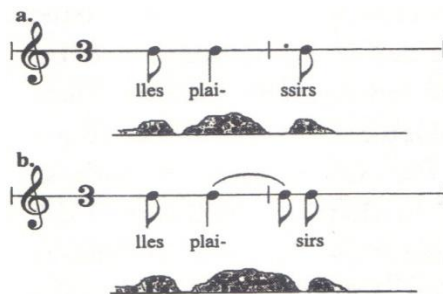


Figura 84: Mingograma das palavras *lles Plaisirs*.
Fonte: Ranum, op. cit, p. 298.

A interpretação da notação moderna com ligadura elimina completamente a possibilidade de dobramento consonantal, descaracterizando a típica pronúncia francesa dos anos Seiscentos. Este ponto localizado no início do compasso, no meio de uma frase é um guia de pronúncia que mostra a catalése e pode ser comparado às aspirações da língua francesa. Da mesma maneira, os *silences d'articulation* caracterizam estas aspirações como se pode ver na *Sarabande La Majestueuse*.

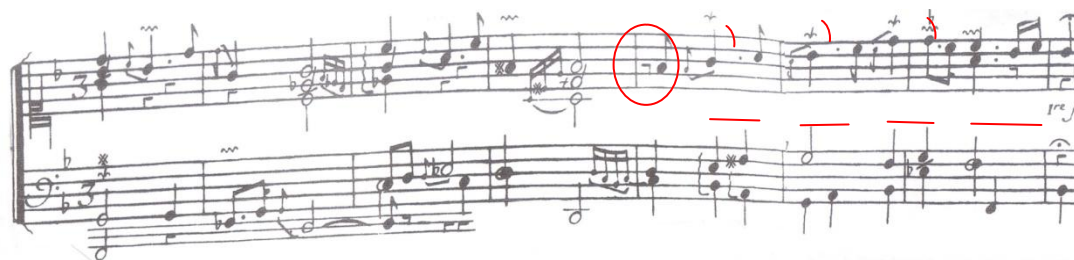


Figura 85: *Sarabande La Majestueuse, 1^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Compassos iniciais.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Couperin escreve após os quatro compassos iniciais, pausa de colcheia na primeira metade do primeiro tempo do quinto compasso, na voz superior, dando início às hemiolas que finalizam a parte. Desta forma, a nota Lá que segue a pausa, seria tocada com ênfase semelhante ao dobramento consonantal da língua falada, realçando o início da hemiola. Nas primeiras semínimas de cada tempo da hemiólia veem-se *port de voix* seguidos por *pincés* que levam ao *silence d'articulation* no ponto de aumento entre cada grupo de nota pontuada-anacruse. *La Majestueuse*, em Sol menor, conserva o caráter solene da *Allemande L'Auguste* da mesma *Ordre*, (a *Allemande La Ténébreuse* e a *Sarabande La Lugubre* na *Seconde Ordre* também têm o mesmo estilo) com escrita a quatro vozes, harmonia suntuosa, retardos, apojeturas sobrepostas e dissonâncias. Espaços ou suspiros da poesia francesa dos anos Seiscentos são comuns em Árias cantadas como se pode ver no exemplo seguinte, a *Sarabande* de Jean-Baptiste Drouard de Bousset (1662-1725).



Figura 86: *Air sérieux en Sarabande, III Recueil d'airs*, 1705. Jean-Baptiste de Bousset.

Fonte: Ranum, op. cit. p. 460.

A obra apresenta a mesma estrutura frasal da *Sarabande La Majestueuse*, além do ponto de aumento no início do sétimo compasso onde a catalése causaria dobramento consonantal em *(p) point*. A primeira parte tem oito compassos com tensão harmônica sobre o décimo tempo em acorde da dominante. Os compassos seis e sete têm progressão harmônica e cadência com hemiola para finalizar.

A *Sarabande La Prude*, da *Seconde Ordre*, segue o padrão Alexandrino de frases com doze sílabas (ou tempos). Esta *Sarabande* tem pontos de aumento no início dos quarto e oitavo compassos da segunda parte.

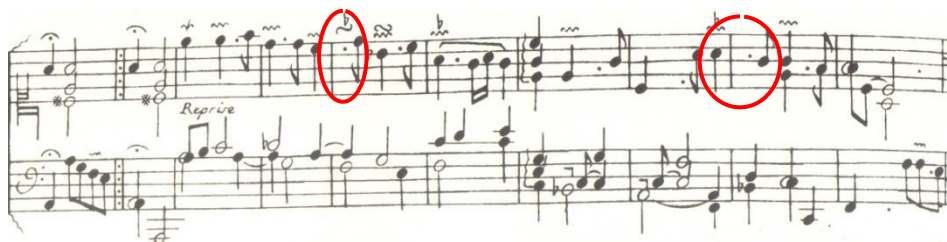


Figura 87: *La Prude, 2^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Compassos iniciais da segunda parte.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Estes pontos, quando omitidos sendo então substituídos por notas ligadas, causam uma deturpação interpretativa, visto que eliminam o silêncio, tão importante na música francesa. Abaixo a versão fac-similar seguida pela edição Dover (foi observada também a Edição *Le Putitre*) na qual os pontos foram substituídos por ligaduras.



Figura 88: *La Prude, 2^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Compassos três a oito da segunda parte.

Fonte: Ed. Dover, USA, 1988.

Outras peças de Couperin apresentam ponto no início de um compasso, realçando a colcheia seguinte com se pode ver início do quarto compasso da segunda parte de *L'Antonine, Seconde Ordre*, considerada “espécie de segunda *Sarabande*” por Baumont (op. cit.), (*sorte de seconde Sarabande*). Aqui, a semínima pontuada que segue o ponto está ligada às semicolcheias eliminando o *silence d'articulation*. *L'Antonine* se difere das *Sarabandes* pelo seu início anacrústico e por não expor apoio nos segundos tempos. Nesta obra, notas pontuadas e ornamentadas se encontram majoritariamente no primeiro tempo.

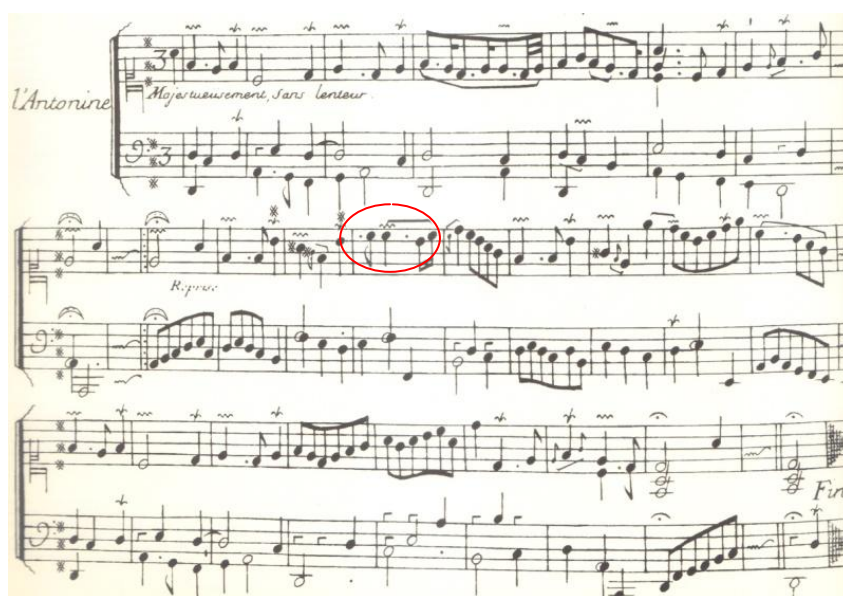
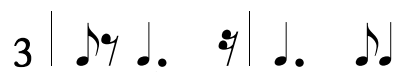


Figura 89: *L'Antonine, 2^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

A melodia de uma *Sarabande* repousa entre o primeiro e o segundo tempo de cada grupo de dois compassos como a ilustração seguinte:



Almejando a acentuação neste segundo tempo pontuado, as *Sarabandes* de Couperin apresentam ornamentos ou arpejos, prolongando e acentuando a nota. Arpejos ao cravo causam expressiva sensação de aumento de volume, visto que neste instrumento os

sons decaem rapidamente. Em *L'Art de Toucher Le Clavecin* (1716, p.15) Couperin menciona que “os sons do cravo são determinados, cada um em particular; e conseqüentemente não podem ser ampliados, nem diminuídos: até então parecia insustentável que se pudesse dar alma a este instrumento¹⁸⁴”. As sugestões dadas por ele (1716, p.16) para se dar “alma” ao instrumento são a cessação (*cèssation*) e a suspensão (*suspention*) dos sons, feitos em momento certo, de acordo com o caráter da peça. Afirma Couperin (op. cit., p. 15) que “estes dois ornamentos em contraste, deixam o ouvido em suspense: ...onde instrumentos de arco poderiam aumentar seu som, a suspensão do som ao cravo parece (por um efeito contrário) produzir ao ouvido o resultado desejado”¹⁸⁵. Assim, a sustentação sonora por meio de arpejos e ornamentos vai de encontro ao ideal francês de sustentação ou prolongamento sonoro para obtenção de acentos e a execução cravística que consiste em escolhas entre articulações ligadas ou soltas e na duração das notas, as tem como maneiras de obtenção do recurso expressivo.

Brossard, em sua *Sarabande*, assinala um pequeno **d** (*demeurer*) indicando parada ao final de cada pé poético e de cada grupo de quatro notas, mostrando a cesura na frase Alexandrina e seu repouso nas rimas, reforçando o acento gramatical. O segundo tempo acentuado nesta peça está nos segundos compassos de cada frase musical.

¹⁸⁴ *Les sons du clavecin étaient décidés, chacun en particulier; et par conséquent ne pouvant être enflés, ny diminués: il à paru presque insoutenable, jusqu'à présent, qu'on put donner de l'âme à cet instrument.*

¹⁸⁵ *Ces deux agréments par leur opposition, laissent l'oreille indéterminée: ... ou les instrumens à archet enflent leurs sons, La suspension de ceux du clavecin semble (par un effet contraire) retracer à L'oreille La chose souhaitée.*

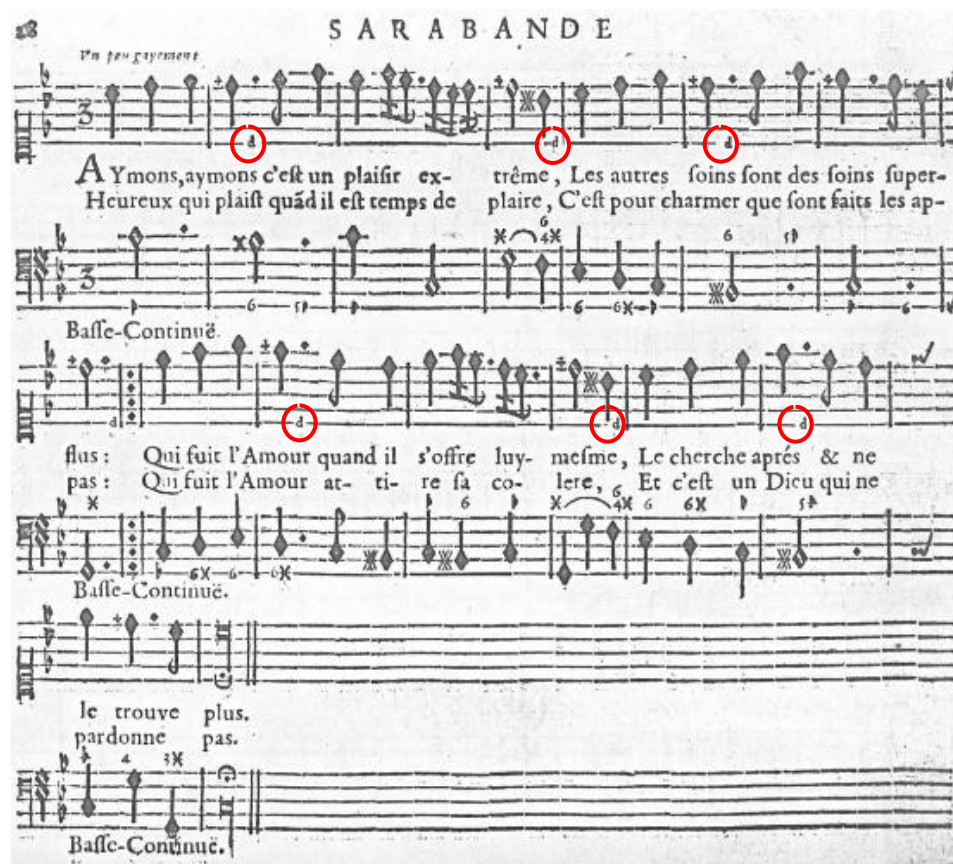


Figura 90: Brossard, *Sarabande IV*, *Livre d'Airs*.
Fonte: Edição Fac-similar.

Les Sentiments, (figura 91) segunda *Sarabande* da *Premier Ordre*, não tem os pontos de aumento no início de compasso, mas Couperin escreveu *aspirations* na segunda parte, compassos três, cinco e no segundo compasso da *petite reprise* que causam resultado sonoro semelhante ao citado “ponto”, no que se refere ao pequeno silêncio que causam.

Semelhanças com a escrita musical francesa dos anos Seiscentos mais uma vez podem ser vista nesta peça, que traz figuras rítmicas em grupos de colcheias, algumas vezes grafadas pontuadas, seguidas por semicolcheias (compassos cinco e oito da primeira parte, compasso dezesseis da segunda parte), outras vezes ornamentadas com *coulé* (compassos cinco e doze da segunda parte). O décimo segundo compasso tem *coulé* na voz do soprano. Este ornamento foi descrito por Couperin em *Explication des Agréments, et des Signes* (*Premier Livre de Pièces de Clavecin*, 1716), como: “*Coulés*, em que os pontos marcam que

a segunda nota de cada tempo deve ser apoiada”¹⁸⁶ (figura 24, capítulo: 2.2 Articulação musical). Sua execução seria, portanto, da seguinte forma: □. □. □.



Figura 91: *Les Sentiments, 1^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Início da segunda parte.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

O quinto compasso da segunda parte desta *Sarabande* tem uma sequência de colcheias *coulés* na voz do tenor, grafadas com ponto nas primeiras colcheias do primeiro, segundo e terceiro tempos, o inverso da sugestão da tabela de Couperin, o que leva a conclusão que sua execução seria: □. □. □. A voz do soprano, em contrapartida, é notada com três grupos de pequenas notas (apojaturas) ligadas às semínimas, em escala descendente (♩_). Esta notação em grupos de notas ascendentes é descrita por Couperin como *port de voix coulé*. Assim como Couperin, Jean-François Dandrieu no prefácio de *Trois Livres de Clavecin de Jeunesse* (1704-1720), indica *coulé* e sua execução.

¹⁸⁶ *Coulés, don't les points marquent que la Seconde note de chaque tems doit être plus appuyée.*



Coulé



Figura 92: *Coulé*.

Fonte: Jean-François Dandrieu. *Trois Livres de Clavecin de Jeunesse*, 1704-1720.

Pierre Claude Fouquet em *Pièces de Clavecin* (1742) exemplifica primeiramente o *coulé*, em seguida sua execução (*effet*) explicando ainda: “*Coulé* em que os pontos marcam que a segunda nota de cada tempo deve ser mais apoiada que a primeira”¹⁸⁷.



Figura 93 *Pièces de Clavecin*, 1742. Pierre Claude Fouquet

Fonte: Ed. Fac-similar

Assim, no quinto compasso da segunda parte de *Les Sentiments* a execução do ornamento na voz soprano pode ser grafada da seguinte maneira: □. □. □. Esta articulação aliada ao *coulé* (□ □ □) da voz tenor resulta em particularidade estilística característica da música e língua francesas.

¹⁸⁷ *Coulé* dont les points marquent que la seconde note de chaque temps doit estre plus appuyée que la premiere.

A *Huitième Ordre* que apresenta semelhanças com *Französische Ouvertüre* de J. S. Bach, BWV 831, como foi mencionado (capítulo: 5.1.1, p. 110), tem uma única *Sarabande: L'Unique*. Esta peça e a *Sarabande* de Bach têm as mesmas primeiras harmonias e são escritas na mesma tessitura. *L'Unique* é atípica por conter trecho *Vivement* em duas seções em 3/8 intercaladas por *Gravement* no final da peça. Aqui também se podem ver o ponto de aumento no início do sétimo compasso da segunda parte, indicando *silence d'articulation*.

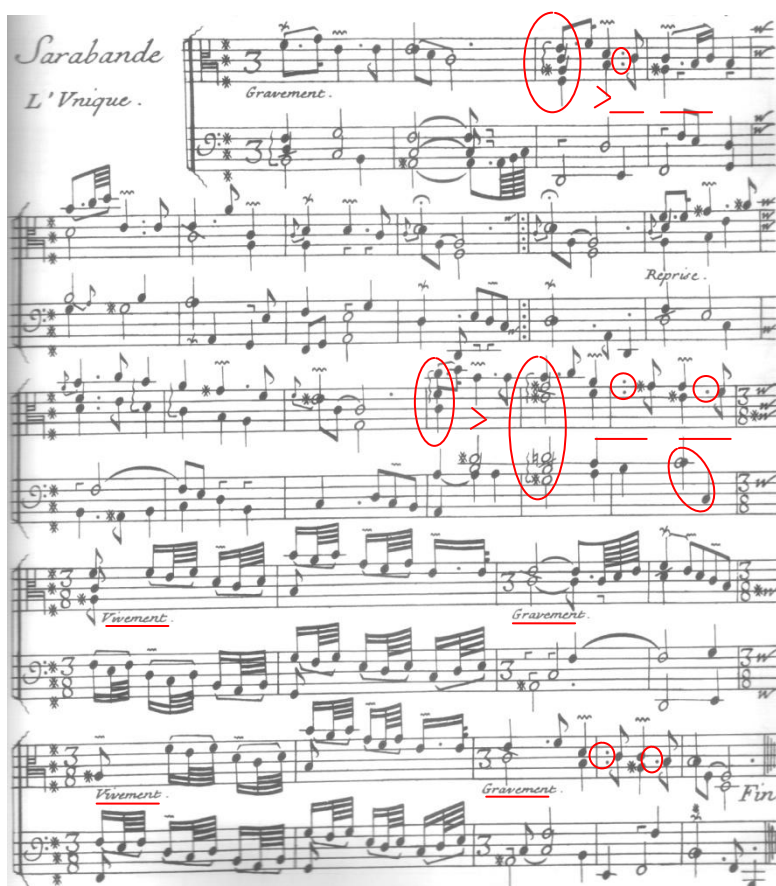


Figura 94: *Sarabande L'Unique, 8^e Ordre. Second Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Terceiro, quarto e quinto sistemas.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Vale observar como Couperin se utiliza de arpejos ascendentes (dinâmica fortes) e descendentes (dinâmica piano) para obtenção dos efeitos expressivos. O terceiro compasso da primeira parte e o sexto compasso da segunda parte têm arpejos descendentes,

seguidos por nota acentuada iniciando as cadências com hemiolas. De maneira semelhante, o quinto compasso da segunda parte contém arpejo descendente no primeiro tempo e nota acentuada por *tremblement* no segundo tempo. Desta forma, estes arpejos descendentes nos primeiros tempos, seguidos por notas acentuadas caracterizam a típica acentuação da *Sarabande* além de precederem as hemiolas nas cadências. A voz do baixo do sétimo compasso da segunda parte tem oitava ligada na nota Dó do segundo tempo, enquanto a voz do soprano tem *silence d'articulation*. O uso destas oitavas ligadas é uma das notáveis contribuições de Couperin para a escrita cravística, pois até então o costume era que se tocassem amplos intervalos desligados.

As *Sarabandes* de Couperin, com estrutura equilibrada, em que a segunda parte, apesar de apresentar proporções diferentes tem geralmente números de compassos múltiplos de quatro. *La Majestueuse, Premier Ordre*, contém *Petite Reprise plus ornée*, recurso considerado por Ranum (op. cit., p. 83) como “truque retórico para o orador repetir suas considerações finais”¹⁸⁸. A disparidade entre as *Ordres* de François Couperin pode ser vista na sequência de suas peças, que não obedece ao padrão das *Suites* sugeridas por alguns de seus antecessores e utilizadas por seus contemporâneos, quando escreveram *Allemande, Courante, Sarabande e Gigue*. Couperin, no entanto, inicia *Premier, Second, Troisième, Cinquième e Huitième Ordres* com esta sequência incluindo em quatro delas a *Gavotte*.

4.1.4 - *Gavotte*

Dança folclórica de procedência francesa e origem campestre, foi descrita por Rousseau (op. cit., p. 230) como: “Tipo de dança em dois tempos, com duas reprises em que cada uma começa no segundo tempo e termina no primeiro. O movimento da *Gavotte* é gracioso, muitas vezes alegre às vezes suave e lento. Ela marca suas frases e repousos de dois em dois compassos”¹⁸⁹. A estrutura rítmico-harmônica da *Gavotte* assim como a da *Bourée* é formada por frases com oito tempos, divididos em duas partes de quatro tempos. Escrita em compasso 2/2, o seu início com anacruse de meio compasso é o que a difere da

¹⁸⁸ *Petite reprises is a rethorical device, for the orator is repeating his closing remarks.*

¹⁸⁹ *Sorte de Danse dont l’Air est à deux Tems, & se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second Tems & finit sur le premier. Le mouvement de la Gavotte est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre & lent. Elle marque ses phrases & ses repos de deux en deux Mesures.*

Bourée. Saint-Lambert (op. cit., p. 64) esclarece a diferença entre estas duas danças afirmando que:

Quando este tipo de peça começa por meio compasso como aqui no exemplo a dois tempos lentos e aquele em compasso 6/8, e se o compasso é marcado (*bat*) a dois tempos como nos mesmos exemplos, deve-se começar a marcar pelo tempo fraco (*temps qui leve*) e não pelo tempo forte (*celuy que frappe*) como se faz em outras peças. Mas se a peça começa por um quarto ou um terço de compasso, ou às vezes menos, como nos três outros exemplos, agora se começa a marcar a primeira nota do primeiro compasso inteiro. O que o precede é tocado ou cantado tendo a mão no ar, pronta a cair sobre o primeiro tempo deste compasso. As *Allemandes*, *Courantes*, *Guigues*, *Rigaudons* e *Bourées* são peças desta última espécie¹⁹⁰.

Rameau, em *Traité de L'Harmonie* (1722, p. 160), mostra em exemplo musical de dois compassos, como esta dança deveria ser composta, mostrando sua característica principal de se iniciar com anacruse de meio compasso.



Figura 95: Exemplo de *Gavotte*, Jean-Philippe Rameau. *Traité de L'Harmonie*, p. 160.
Fonte: Edição Fac-similar.

Couperin escreveu sete *Gavottes* para os *Quatre Livres de Pièces de Clavecin* nas quais a estrutura fraseológica se apresenta em partes de quatro compassos divididas em dois membros de frase com dois compassos, em que as terminações tendem a ser femininas.

¹⁹⁰ *Quand ces sortes de Pièces commencent par une demie Mesure comme icy l'Exemple à deux temps lents, & celui à fix pour huit, si la Mesure se bat à deux temps comme en ces mêmes Exemples, on doit comencer à battre par le temps qui leve, & non par celui qui frappe, ainsi qu'on fait dans les autres Pièces. Mais si la pièce commence par un quart ou un tiers de Mesure, ou quelque chose de mois, comme dans le trois autres Exemples, alors on ne commence à battre que sur la première Note de la première Mesure entière. Ce qui précède se joïe ou se chante en tenant la mais en l'air, toute prête à tomber sur le premier temps de cette Mesure. Les allemandes, les Courantes, les Gigues, les Rigaudons & les Boirées, sont des Pièces de cette dernière espèce.*

Tabela 6: *Gavottes* do *Quatre Livres de Pièces de Clavecin*. François Couperin

1 ^{er} Ordre	<i>La Bourbonnoise (Gavotte)</i>	Sol Maior
1 ^{er} Ordre	<i>Gavotte</i>	Sol menor
2 ^e Ordre	<i>Gavotte</i>	Ré menor
3 ^e Ordre	<i>Gavotte</i>	Dó menor
8 ^e Ordre	<i>Gavotte</i>	Si menor
24 ^e Ordre	<i>La Belle, Javotte. Autre fois</i> <i>L'Infante</i>	Lá menor
26 ^e Ordre	<i>Gavotte</i>	Fá# menor

Como ilustração para as terminações frasais, a *Gavotte* (Figura 96) de Michel L’Affilard (1656?-1708) contida em sua obra *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique* (1717) (Princípios muito fáceis para aprender bem a música). Vê-se a palavra *peine* (pena), com rima feminina no quarto tempo finalizando o primeiro membro de frase e a palavra *vin* (vinho), com rima masculina no oitavo tempo, finalizando o segundo membro de frase. Os ornamentos colocados nas palavras *Aminte* e *pour* reforçam os prolongamentos silábicos nas notas pontuadas assim como na terminação feminina da palavra *peine*.



Figura 96: *Gavotte*, *Principes tre faciles pour apprendre La Musique* (1717). Michel L’Affilard.
Fonte: Ed. Fac-similar.

A maioria das *Gavottes* de Couperin traz conclusão frasal em *relais* e frases com terminações femininas, nas quais notas com ornamentos ou arpejos descendentes,

suavizam a última nota do *relais*. (figura 99) O tempo regular e as frases simétricas das *Gavottes* correspondem às obras que expressam emoções simples, pois quanto mais regular o tempo e a rima, menos passional a mensagem. Em um poema com tempo regular as rimas tendem a cair previsivelmente na primeira nota dos tempos fortes, tempo após tempo. As *Gavottes* representam esta ideia, com frases curtas e simétricas, construídas geralmente sobre sete pés poéticos (RANUM, op. cit., p. 135).

A *Gavotte* de Lully (figuras 97 e 98) com texto de Philippe Quinault (1635-1688): *Seron nous dans Le silence, quand on rit et quand on danse? Les chagrins ont eu leur temps, pour jamais le Ciel les chasse. Les Plais....* (Será que vamos ficar em silêncio quando rimos e quando dançamos? Os desgostos tiveram o seu tempo, para jamais o Céu lhes caçar. Os Plais) com sete pés poéticos divididos em três + quatro é uma típica *Gavotte* francesa. A primeira frase tem terminações femininas com as palavras *silence* e *danse*.

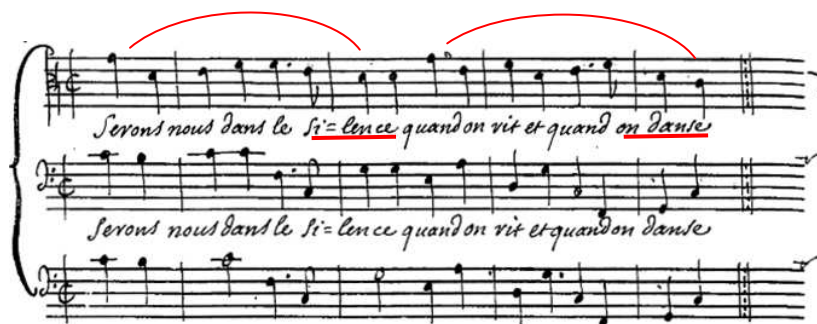


Figura 97: *Cadmus et Hermione*. *Gavotte* de Lully, letra de Quinault, 1673. Primeira frase.
Fonte: Ed. fac-similar.

A segunda frase, por sua vez, tem terminação masculina no primeiro membro de frase com a palavra *temps* e terminação feminina no segundo membro de frase com a palavra *chasse*. O *relais* nesta *Gavotte* ocorre a cada final de compasso nas seguintes sílabas sublinhadas: *se-ron nous*, *si-len-ce*, *on rit*, *on dan-ce*, *cha-grins*, *leur temps*, *ja-mais*, *les chasse*.

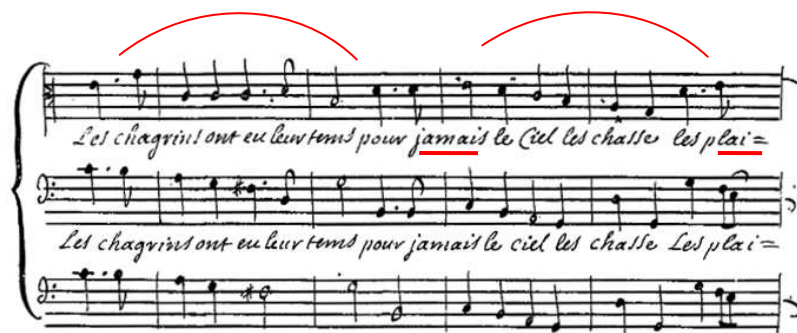


Figura 98: *Cadmus et Hermione. Gavotte de Lully*, letra de Quianult, 1673. Segunda frase.

Fonte: Ed. Fac-similar.

Assim como a obra de Lully, as *Gavottes* de Couperin mostram simetria nas suas frases. A tabela seguinte traz como exemplo a *Gavotte* em Sol menor da *Premier Ordre*, (*Premier Livre de Pièces de Clavecin*), na qual foram marcados os pés poéticos. A primeira coluna mostra as frases ou linhas poéticas. Na segunda coluna, os números um a quatro correspondem a cada pé poético, enquanto o pé marcado pela letra “e” evidencia a sílaba átona. As barras / e /// indicam respectivamente final do primeiro membro de frase e final da frase. O número em negrito aponta para o *relais*. Os sete pés são divididos em três + quatro ou quatro + três.

Tabela 7: Sete pés poéticos em cada frase da *Gavotte* em Sol menor de F. Couperin. *1^{er} Ordre*.

Frases ou linhas poéticas	Compassos, tempos ou sílabas (1,2,3,4), <i>Relais</i> em negrito			
1	1 2	3 / 1 2 e	3 ///	
2	1 e	2 3 / 1 2	3 ///	
3	1 2	3 / 1 2 e	3 ///	
4	1 e	2 3 / 1 e	2 ///	
5	1 2	3 4 / 1 e	2 ///	
6	1 e	2 3 / 1 e	2 ///	
Petitte reprise	1 2	3 e / 1 e	2 ///	
	1 e	2 3 / 1 e	2 ///	

A mesma *Gavotte*, em partitura marcada com os pés poéticos, mostra que primeiro, terceiro, quarto, sexto e oitavo membros de frases têm *relais* em arpejo descendente, enquanto segundo, quinto e sétimo membros de frases o apresentam em semínima com *treblement*, *port de voix* (ou *coulé*) ou *pincé*.



Figura 99: *Gavotte* em Sol menor, 1^{er} Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Assim, após o meio compasso inicial, a nota final em *relais* repousa na primeira nota do terceiro compasso, membro de frase após membro de frase. Esta peça tem reprise mais ornamentada que pode servir eventualmente, como modelo de ornamentação para outras peças (assim como a *Premier Courante* desta mesma *Ordre*). A ornamentação sugerida por Couperin: *Ornamens pour diversifier la Gavotte précédente sans changer la Basse* (Ornamentos para diversificar a *Gavotte* anterior sem mudar o baixo) acentua o caráter francês em escrita elaborada na qual a *Gavotte*, com estrutura métrica simples, adquire atmosfera leve e ao mesmo tempo rebuscada.

Numa época quando era prática comum deixar que o intérprete ornamentasse as obras de outros compositores, François Couperin especificou minuciosamente seus ornamentos (assim como os registros das obras para órgão), deixando detalhada tabela explicativa no *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, assim como peças com reprises

ornamentadas. O exemplo da *Gavotte* reafirma o que já foi mencionado sobre estilo de composição e interpretação da música francesa que valoriza espaços (*silences d'articulation*) entre notas pontuadas e semicolcheias, semelhante ao discurso poético desta nação. As ligaduras colocadas na versão ornamentada confirmam a exceção do que seria comum: tocar articulado o motivo musical da nota pontuada seguida por semicolcheia ou fusa.



Figura 100: *Gavotte* em Sol menor, 1^{er} Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Segunda parte ornamentada.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Assim, em um período quando a liberdade de interpretação era costume, fica evidente o cuidado de François Couperin (1722, *Préface*) ao indicar:

Eu estou sempre surpreso, (após os cuidados que eu tive para marcar os ornamentos que se adequam às minhas peças, com uma explicação bastante inteligível contida em um determinado método, conhecido sob o título *L'Art de Toucher le Clavecin*), em ouvir pessoas que o conhecem e não o seguem. Esta é uma negligência imperdoável, especialmente por que este não é um ponto arbitrário, o de colocar ornamentos. Declaro que minhas peças devem ser executadas como eu marquei, e que elas nunca farão jamais certa impressão sobre as pessoas que têm o gosto verdadeiro, se não se observar ao pé da letra tudo o que eu marquei, sem aumentar nem diminuir¹⁹¹.

¹⁹¹ *Je suis toujours surpris (après le soins que je me suis donnés pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces, dont j'ai donné à part une explication assez intelligible, dans une Méthode particulière, connue sous le titre de L'Art de toucher le calvecin) d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujétir. C'est une négligence qui n'est point pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées, et qu'elles ne*

Couperin escreveu ainda outras quatro *Gavottes* contidas nas *Troisième, Huitième, Vingt-quatrième e Vingt-septième Ordres*, dos *Quatre Livres de Pièces de Clavecin* todas com frases simétricas de sete pés poéticos em cada. Estas obras com estrutura simples, tendem a apresentar terminações frasais em *relais*, algumas vezes precedido por articulação, que dá leveza à dança, como marcado na *Gavotte* da *Second Ordre*. O compositor coloca o sinal ('), indicando *aspiration* na segunda metade do meio compasso inicial, na voz superior em cada início de frase.



Figura 101: *Gavotte, 2^e Ordre*. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Há desta maneira, correspondências com a citação de Saint-Lambert, quando sugere que se comece a marcar pelo tempo fraco. No conjunto de peças com frases curtas, veem-se equivalências com sílabas formadas por uma letra ou um fonema, também responsáveis por notas anacrústicas e articulações precisas, usadas em frases musicais com muita “energia”.

feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vrai tant qu'on n'observera pas á la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution.

41.5 - Gigue

Assim como as *Gavottes*, as *Gigues* são exemplo deste tipo de escrita relacionada às sílabas curtas. Esta dança foi assim descrita por Rousseau (op. cit., p. 234):

Ária de dança com o mesmo nome, em que o compasso é a seis-oito [6/8] e de um movimento muito alegre. A ópera francesa contém muitas *Gigues*, e as *Gigues* de Corelli eram célebres há muito tempo, mas estas árias estão inteiramente fora de moda; não se fazem mais na Itália, e nós quase não fazemos de fato muito mais na França¹⁹².

É difícil determinar a procedência desta dança considerada inglesa e italiana. Castil Blaze (1821, p. 266) a definiu como “Ária de uma dança do mesmo nome, em que o compasso é a seis-oito e de um movimento muito rápido. A *Gigue* não está mais em uso na Inglaterra. Corelli fez um grande número de *Gigues*”¹⁹³. A *Gigue* francesa é tradicionalmente escrita em compasso 6/8 ou 6/4, entretanto, Couperin compôs algumas peças com características de uma *Gigue*, se utilizando de compasso ternário (*Les canaries*, *Le Roussignol-Vainqueur*, *Le Drôle de Corps*, *La Létiville* e *Les Petites Chémières de Bagnolet*).

Rameau em seu *Traité de L'Harmonie* (1722), exemplifica como seria o ritmo das *Gigues* em diferentes nações, dando exemplos musicais (Figura 102) de como seriam *Gigue* francesa (primeiro sistema) e *Giga* italiana (segundo, terceiro e quarto sistemas). Observando o exemplo de Rameau vê-se que a *Gigue* francesa transcorre em compasso binário composto, com predominância de figuras pontuadas, enquanto as *Gigas* italianas têm compassos de dois, três ou quatro tempos compostos, com subdivisões em grupos de três colcheias iguais ou uma semínima e uma colcheia.

¹⁹² *Air d'une Danse de même nom, dont La Mesure est à six-huit & d'un Mouvement assez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de Gigues, & les Gigues de Corelli ont été long-tems célèbres : mais ces airs sont entièrement passés de Mode ; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guère en France.*

¹⁹³ *Air d'une danse de même nom, dont la mesure est à six-huit et d'un mouvement assez rapide. La gigue n'est plus en usage qu'en Angleterre. Corelli a fait un grand nombre de gigues.*



Figura 102: Exemplo de *Gigue*, Jean-Philippe Rameau. *Traité de L'Harmonie*, p. 160.
Fonte: Edição Fac-similar.

Considerando que a *Gigue* francesa é geralmente composta com notas pontuadas, mesmo que compositores franceses tenham escrito *Giges* se utilizando de figuras iguais, Brossard (op. cit, p. 42) afirma que: “*Giga* ou *Gicgue* ou *Gigue* (Pois os estrangeiros a escrevem destas três maneiras) é uma ária geralmente para instrumentos, quase sempre em tempo triplo, que é cheia de notas pontuadas e sincopadas, que fazem o canto alegre, e por assim dizer, saltitante...”¹⁹⁴. O termo saltitante relacionado a esta dança é consequência do uso de nota pontuada (sugerindo *silence d’articulation*) em ritmo constante e articulado. Bacilly (op. cit., p. 232) associa o uso intenso de ritmo com nota pontuada a um tipo antigo de *Gigue* referindo-se a:

... duas notas, em que geralmente há uma pontuada que não executamos marcada, normalmente executadas por movimento brusco (*sacades*), ou seja, saltitante, à maneira destas peças de música que nomeamos *Giges*, seguindo o velho método de cantar que seria atualmente muito agradável¹⁹⁵.

¹⁹⁴ *Giga* ou *Gicgue*, ou *Gigue*. (Car les Estranges, l’escrivent de ces trois manières) est un air ordinairement pour les instruments, presque toujours en triple qui est plein de Notes pointées & sincopées qui en rendent le chant gay, & pour ainsi dire sautillant...

¹⁹⁵ ...deux notes il y en ait d’ordinaire une pointée, on a jugé à propos de ne les pas marquer, de peur qu’on ne s’accoustume à executer par sacades, ie veux dire par sautellemens, à la maniere de ces pieces de musique que l’on nomme giges, suivant l’ancienne methode de chanter qui seroit presentement fort agreable.

Outros autores do século XVIII se referiram ao estilo de execução “em *Gigue*” como: Denis Gaultier (1597 ou 1603-1672) compôs *Allemande Giguée*; o alaudista Perrine quando transcreveu peças de alaúde em notação para teclados copiou duas *Allemandes* de Denis com anotação “estas peças podem ser tocadas em *Gigue*”¹⁹⁶(apud LITTLE; JENNE, op. cit., p. 177). François Couperin escreveu três *Gigues* para os *Quatre Livres de Pièces de Clavecin* listadas na tabela seguinte com o compasso e a tonalidade em que foram compostas.

Tabela 8: *Gigues* dos *Quatre Livres de Pièces de Clavecin*, François Couperin.

Ordre	Premier Livre	Compasso	
1 ^{er}	<i>La Milordine-Gigue</i>	12/8	Sol menor
5 ^e	<i>Gigue</i>	6/4	Lá Maior
Second Livre			
8 ^e	<i>Gigue</i>	6/4	Si menor

La Milordine, *Gigue* em Sol menor da *Premier Ordre*, tem características que nos remetem a certas composições italianas para violino. A escrita em colcheias iguais não pontuadas dá leveza à peça que tem indicação *gracieusement et légèrement*. *Légèrement* segundo Rousseau (op. cit., p.265), “indica um andamento ainda mais vivo do que o alegre (*Gay*), um andamento entre alegre e rápido. É mais ou menos como o italiano *vivace*”¹⁹⁷.

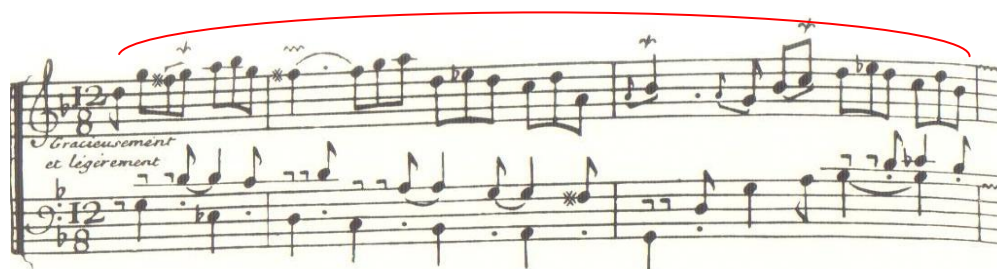


Figura 103: *La Milordine*, 1^{er} ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

¹⁹⁶ This piece can be played in gigue.

¹⁹⁷ ... indique um mouvement encore plus vif que le Gai, um mouvement moyen entre le gai & le vite. Il répoad à-peu-près à l'Italien Vivace.

A voz superior desta peça, com notas curtas, sugere tipo de escrita, visto nos anos Setecentos, como responsável por “pensamentos comuns”. Assim explica Jean-Léonor le Gallois, *sieur de Grimarest* (1659-1713) em *Traité du récitatif* (1707, p.139).

Direi sem dúvida que... para executar as palavras que expressam apenas pensamentos comuns, tal como os que se vê em *Gigues*, *Menuets* ou em outra *Musique de mouvement* [música de movimento], não deve-se absolutamente se prender à nota, sem se envolver [*embarasser*] às expressões. É fácil responder a essa objeção. Pois não há ponto nestas palavras que não tenha um caráter particular, em se tratando do pensamento que as termina geralmente, seja ele que se desenvolva sobre suavidade, sobre infidelidade, ou constância, ou que seja uma *air à boir*.¹⁹⁸ Porém, tudo isto é caracterizado diferentemente; e se este que canta não ama seguir as regras ... posso concluir que canta as palavras, mas não as notas¹⁹⁹.

Desta forma, segundo os princípios retóricos do século XVIII entendem-se que se devem declamar as melodias breves responsáveis por “pensamentos comuns”. Neste sentido, as notas curtas fazem parte do todo musical que é a frase completa, esta, com emoções variadas. *La Milordine* tem voz superior fragmentada com notas que formam a frase musical de seis tempos e terminação com *port de voix* e *coulé*, enquanto as vozes do baixo e do tenor mantêm a harmonia em movimento descendente, ora ligado, ora com pausas de colcheias. Confirmando o estilo italiano de *La Milordine* vê-se a semelhança desta peça com *La Florentine D'une léréréte tendre, Second Ordre*, em compasso 12/16. Baussant (op. cit., p. 345) questiona se seria Lully o homenageado de Florença na Itália.

¹⁹⁸ Estilo contrário à *air serieuse*.

¹⁹⁹ *On dira sans doute que ... pour exécuter des paroles qui n'expriment que des pensées communes, telles qu'on en place sous des gigues, sous des menuets, au autre Musique de mouvement, il n'y a absolument qu'a s'attacher à la note, sans s'embarasser des expressions. Il est aisé de répondre à cette objection. Car il n'y a point de ces paroles qui n'aient un caractere particulier, par raport à la pensée qui les termine ordinairement, soit qu'elle roule sur la tendresse, soit sur l'infidelité, ou la constance, ou que ce soit un air à boire. Or tout cela est caracterisé différemment; et si celui qui le chante ne l'aime suivant les regles, ... je puis conclure qu'il ne chante point des paroles, mais des notes.*



Figura 104: *La Florentine*, 2^e Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Esta peça apresenta uma escrita italianizada na qual a sequência de semicolcheias da voz superior é acompanhada pela voz do baixo em colcheias e semicolcheias. Nota-se a diferença entre estas obras e as *Gigues* das *Cinquième* e *Huitième Ordres* que são escritas em estilo francês com notas pontuadas em compasso 6/4 além de grande incidência de ornamentos.



Figura 105: *Gigue*, 5^e Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

A *Gigue* da *Huitième Ordre* tem tema curto de quatro tempos que se repete entre as vozes com perguntas e respostas em estilo fugato. Couperin inicia a peça a duas vozes e a partir do quarto compasso, insere uma terceira voz, escrevendo ligaduras entre voz do tenor e voz do baixo que indicam uníssono, eliminando o *silence d'articulation* no ponto da nota Ré.



Figura 106: *Gigue, 8^e Ordre. Second Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

No décimo primeiro compasso da primeira parte e no décimo sexto compasso da segunda parte o autor escreve: *Méthode page 67* (Método página 67), sugerindo

dedilhados com substituição muda de dedos para facilitar as ligaduras entre as mínimas descendentes em graus conjuntos da voz do baixo.



Figura 107: *Gigue, 8^e Ordre. Second Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Compassos 9 a 13.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

A indicação de Couperin para os dedilhados da *Gigue* incluem ainda a passagem da página 31, em que a mão direita tem desenho descendente alternando entre intervalos de quartas e quintas ligadas.



Figura 108: *L'Art de Toucher Le Clavecin*, p. 67, 1717.
Fonte: Edição fac-similar.

A *Gigue* francesa é citada por Little e Jenne (op. cit., p. 145) em estudo comparativo das *Gigues* na obra de J. S. Bach, no qual as classificam em três tipos: *Gigue* francesa, *Gigue* I e *Gigue* II. A característica mais marcante da *Gigue* francesa, segundo as autoras, é sua melodia graciosa, produzida pelo uso quase constante da figura saltitante [7]

em compasso 6/8 e $\frac{6}{8}$ em compasso 6/4. Como exemplo para as análises comparativas as autoras sugerem:

a) *Gigue* (I), Suíte Francesa número II, BWV 813;



b) *Giga* (II), Suíte Francesa número V, BWV 816;



c) *Giga* (III), Suíte Francesa número VI, BWV 817.



Figura 109: Três exemplos: *Giga*, *Giga* e *Gigue*.
Fonte: JENNE; LITTLE, op. cit., p. 144

Como resultado da comparação entre tipos de *Gigues* da obra de J. S. Bach, as autoras fizeram este quadro comparativo que mostra características comuns e diversas, realçando que a *Gigue* francesa tem comprimento de frase imprevisível, fraseado equilibrado, batidas organizadas de forma diferente em cada peça, afetos animados, textura imitativa, uma ou duas batidas por compasso, ritmo moderado, alguma ornamentação, triplicação do nível de impulsos, mudança harmônica dentro dos grupos triplos, agrupamento variado por ligaduras, cadências internas ocasionais, sem ou quase sem fugas e figura saltitante usada quase que constantemente.

Tabela 9: Comparação entre tipos de *Gigues* da obra de J. S. Bach.

Características	<i>Gigue</i> francesa	<i>Gigue</i> I	<i>Gigue</i> II
Comprimento de frase imprevisível;	X	X	X
Fraseado equilibrado em algumas peças, especialmente no início das partes;	X	X	X
Batidas organizadas de forma diferente em cada peça;	X	X	X
Afetos animados ou alegres;	X	X	X
Textura imitativa na maior parte;	X	X	X
Uma ou duas batidas por compasso;	X	X	X
Ritmo moderado;	X		X
Andamento mais lento (com ilusão de rápido);		X	
Alguma ornamentação	X		X
Pouca ornamentação;		X	
Triplicação do nível de impulsos;	X		X
Triplicação do nível de batidas;		X	
Mudança harmônica dentro dos grupos triplos (2 + 1);	X		X
Sem mudança harmônica dentro dos grupos triplos;		X	
Agrupamento variado por ligaduras;	X		X
Ligaduras em quase todos grupos de três notas;		X	
Grande variedade de formulas de compasso;		X	X
Poucas ou nenhuma cadência interna;		X	X
Cadências internas ocasionais;	X		
Algumas fugas ou quase-fugas;		X	X
Sem fugas ou quase-fugas;	X		
Pequeno ou nenhum uso de figura saltitante;		X	X
Figura saltitante usada quase que constantemente.	X		

200

²⁰⁰ *Unpredictable phrase length; Balanced phrasing in some pieces, especially at the beginning of strains; Beats organized differently in each piece; Lively or joyful affect; Imitative texture in most piece; Either one or two beats per measure; Moderate tempo; Slower tempo (with “illusion” of fast); Some ornamentation; Little ornamentation; Tripleness on pulse level; Tripleness on tap level; Harmonic change within triple groups*

Uma das características apontadas por Jenne e Little (op. cit., p.145) foi que as *Gigues* não apresentam estrutura fraseológica regular. Assim, podem conter em um mesmo período, frases musicais de tamanhos diferentes, que correspondem a frases poéticas com emoções diversas. No exemplo seguinte, uma *Gigue* de Henri Desmarest (1661-1741), Ranum (op. cit, p. 151) considera que as frases 1, 3 e 4 se referem a assuntos não sérios: *Demeurons dans ce doux asile*///(Permaneçamos neste doce asilo) - *Des jour que la parque nous file*///(Os dias que o destino nos dá) - *Il faut ménager les instants*:/// (Deve-se poupar os instantes); enquanto frase 2, com apenas quatro sílabas poéticas faz comentário afirmativo, até mesmo mencionando brevidade ou velocidade: *Vivons y contents*:/// (Vivamos lá contentes).

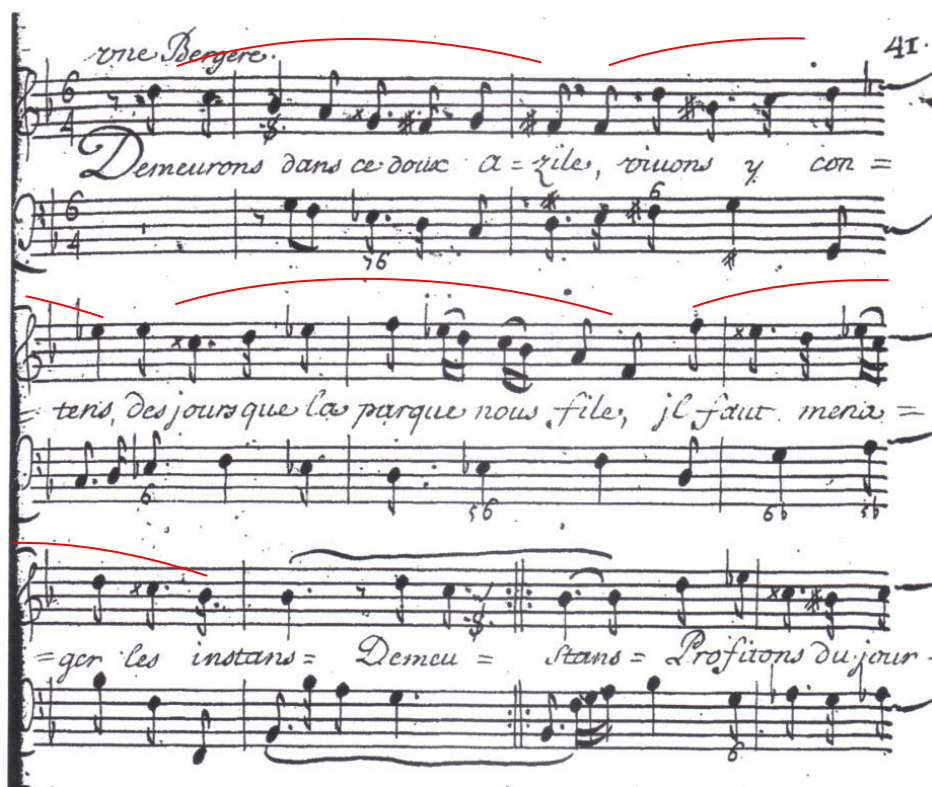


Figura 110: *Vénus et Adonis, Gigue* (1697). Henri Desmarest.
Fonte: Ed. Fac-similar.

(2+1); No harmonic change within triple groups; Varied grouping by slurs; Almost all slurs over three-note grouping; Large variety of time signatures; Few or no internal cadences; Occasional internal cadences; Some fugues or quasi-fugues; No fugues or quasi-fugues; Little or no use of "sautillant" figure; Sautillant figure used almost constantly; (op. cit, p. 145).

Esta *Gigue* confirma a relação entre tamanho das frases e emoções, quando traz frases curtas com emoções leves e frases longas com assuntos relacionados à permanência, destino e grandes momentos. Na primeira parte ocorrem os *relais* nos seguintes vocábulos: *meu-rons; a-zi-le; con-tents; la par-que; il faut; ins-tants*. Além de frases irregulares, estas danças apresentam o tempo irregular, que foi assim citado por Johann Georg Sulzer em *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Dennis Diderot (1776, p. 896):

Em peças que devem expressar sentimentos que mudam, aumentam, diminuem, em uma palavra não permanecem os mesmos, é preciso também escolher um ritmo mais variado. Aqui o ritmo deve ser composto, por vezes, de grandes membros, tanto de pequenos, e as mudanças devem ser rápidas ou lentas, dependendo de como exigem as mudanças de sentimento. Aqui ainda, pode-se inserir um membro de um único compasso entre outros membros maiores ... As variações de ritmo devem, em uma palavra, ser definidas sobre aquelas do sentimento²⁰¹.

Desta forma, a *Gigue* que foi pouco utilizada por Couperin em sua obra para cravo, é seguida, segundo a ordem das danças tradicionais utilizadas por este autor em algumas *Ordres* (1^{er}, 2^e, 3^e, 5^e e 8^e), pelo *Menuet*.

4.1.6 - *Menuet*

Dança de salão executada por um casal de cada vez, bastante popular na corte de Louis XIV. Escrita em compasso ternário e tempo moderado, foi uma das mais famosas danças francesas e serviu como símbolo de elegância aos nobres dos séculos XVII e XVIII. Foi um dos ícones das peças teatrais e dos bailados de Lully, que contêm noventa e dois *Menuets*. Apesar de ser tão referenciado e característico na corte francesa, se encontram apenas cinco *Menuets* nos *Quatre Livres de Pièces de Clavecin* de Couperin (*Premier, Second, Troisième, Neuvième e Vint-deuxième Ordres*).

²⁰¹ *Dans les pièces qui doivent exprimer des sentiments qui changent, augmentent, diminuent, en un mot ne demeurent pas les mêmes, il faut aussi choisir un rythme plus varié. Ici le rythme doit être composé, tantôt de grands membres, tantôt de petits, et les changements doivent être prompts ou lents, suivant que l'exigent les changements du sentiment. Ici encore l'on peut insérer un membre d'une seule mesure parmi d'autres membres plus grands... Les variations du rythme doivent en un mot se régler sur celles du sentiment.*

Rameau (op. cit., p. 159) apresenta exemplos de *Menuet* em compasso binário (2), reconhecido como compasso composto e *Menuet* em compasso ternário (3), segundo o costume (*selon la coùtume*, figura 111).



Figura 111: Exemplo de *Menuet*, Jean-Philippe Rameau. *Traité de L'Harmonie*, (1722, p. 159).
Fonte: Edição Fac-similar.

O primeiro exemplo de Rameau tem compassos com seis colcheias, nos quais se pode estabelecer *F*, *mf*, *p* (♩ ♩ ♩) para cada meio compasso. Desta maneira, considerando o conjunto | ♩ | ♩, haveriam dois tempos fortes em cada compasso. Por outro lado, o segundo exemplo mostra compasso 3, com as figuras | ♩ |, que sugere marcação *F*, *mf*, *p* por compasso. Étienne Loulié (1654-1702) em *Éléments ou Principes de musique mis dans un nouvel ordre* (Elementos ou Princípios de música colocados em uma nova ordem), (1696, p. 62) escreve que:

Neste compasso [em seis tempos] o bater se chama Tempo Bom e o elevar [*lever*] se chama Tempo Falso. E esta é a única razão para se usar 6/4 em vez de duas vezes 3/4 [no *Menuet*], porque em 3/4 o Tempo Bom [acentuado] não se distingue do tempo leve, [não acentuado], e é por esta mesma razão que os dançarinos batem o compasso em 6/4 embora seja notado em 3/4²⁰².

Encontramos algumas contradições sobre esta dança. Em 1703, Brossard (op. cit., p. 60) a define como: “dança muito alegre, que veio originalmente de Poitou [antiga província do oeste da França]. Devemos, assim como os Italianos, nos servir dos

²⁰² Dans cette Mesure le Frapper s'appelle Bon Temp, & le Lever s'appelle Temp Faux. Et c'est là la seule raison pouquoy l'on se sert du 6/4 au lieu de deux fois 3/4, parce que dans le 3/4 le Bon Temp n'est pas distingué du Temp Faux, & c'est pour cette mesme raison que les Danseurs battent le Mesure en 6/4 quoy qu'il ne soit marqué qu'en 3/4.

compassos 3/8 ou 6/8 para marcar o movimento que é sempre muito alegre e muito rápido; mas o uso de marcá-la por um simples 3 ou três semínimas prevaleceu”²⁰³. Anos mais tarde, em 1750-65, Rousseau (op. cit. pp. 279-280) contesta as afirmações de Brossard afirmando:

Ária de dança do mesmo nome que o abade Brossard nos disse vir de Poitou. Segundo ele, esta dança é muito alegre e seu movimento é muito vivo. Mas, ao contrário, o caráter do *Menuet* é de elegância e nobre simplicidade; o movimento é mais moderado que vivo, e pode-se dizer que menos alegre de todos os gêneros de dança utilizados nos nossos bailes é o *Menuet*...o músico deve ter cuidado em fazer sentir esta divisão [ternária] pelas quedas bem marcadas, para ajudar o ouvido do dançarino e manter a cadência²⁰⁴.

O citado *Menuet* de Poitou aparece na obra para cravo de Louis Couperin que escreve *Menuet de Poitou et son Double*, em Lá menor (ca.1660). A estrutura frasal desta peça é formada por três + três compassos, sendo que na segunda parte, quarto e quinto compassos com hemiolas não estão separados por barra de compasso. “Muito alegre e muito vivo”, como diz Brossard, ou de “elegância e nobre simplicidade, mais moderado que vivo e menos alegre de todos os gêneros de dança”, como sugere Rousseau, é certo que esta dança era escrita em compasso ternário e com frases simétricas.

²⁰³ *danse fort gaye, qui nous vient originairement du Poitou. On devoit à l'imitation des Italiens se servir du signe 3/8 ou 6/8 pour en marquer le mouvement, qui est toujours for gay & fort vite ; mais l'usage de le marquer par un simple 3 ou triple de Noires a prévalu.*

²⁰⁴ *Air d'une Danse de même nom que l'Abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vite. Mais au contraire le caractère du Menuet est une élégante & noble simplicité; le mouvement en est plus modéré que vite, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse utilisé dans nos bals le Menuet. ...muisicien doit être de fair sentir cette division par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du Danceur & le maintenir en cadence.*

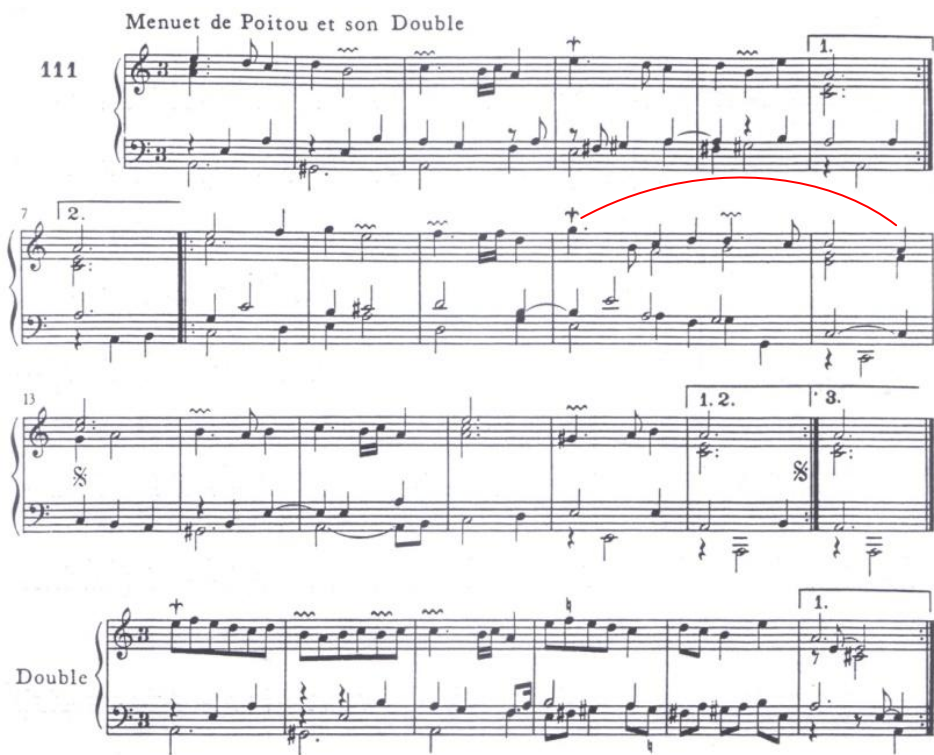


Figura 112: Louis Couperin. *Menuet de Poitou et son Double*. (Menuet e primeiro sistema da *Double*)
Fonte: *Pièces de Clavecin*, Editions de L'oiseau-Lyre

Os *Menuets* de F. Couperin têm frases de quatro compassos nas quais as terminações tendem a ser feminina na primeira frase e masculina na segunda frase. O *Menuet* da *Premier Ordre*, *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, em Sol menor, tem ornamentos e *port de voix* em quase todas as notas da voz superior, causando prolongamento sonoro.



Figura 113: *Menuet*, 1^{er} ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

As vozes do tenor e do baixo fazem sustentação harmônica com notas ligadas que atravessam de um compasso a outro. Da mesma maneira, pode-se ver como exemplo de terminações frasais, o *Menuet* de Lully, da Ópera *Amadis de Gaule* (1684), no qual a primeira e a terceira frases têm *relais* e terminação feminina nas palavras *inhumai-nes* e *vai-nes*. Segunda e quarta frases têm *relais* e terminações masculinas com as palavras *aimant* e *moment*.

Deux Suivantes d'Urgande chantent l'Air qui fuit alternativement avec le Menuet.

Cœurs accablez de rigueurs inhumaines , Ne cessez point d'espérer en ai- mant. mant.
 Il vient un jour où les craintes font vaines , Vn triste fort change dans un mo- ment. ment.

Cœurs accablez de rigueurs inhumaines , Ne cessez point d'espérer en ai- mant. mant.
 Il vient un jour où les craintes font vaines , Vn triste fort change dans un mo- ment. ment.

BASSE-CONTINUE.

Figura 114: *Menuet*, Jean-Baptiste Lully. *Amadis*, p. 189.

Fonte: Edição fac-similar.

Fazendo comparação entre *Menuets* franceses e *Menuets* de compositores germânicos, utilizando como exemplo o *Menuet* da *Partita* BWV 825 de J. S. Bach vê-se que neste segundo, as frases são téticas. Nesta obra em compasso 3/4, a escrita não ornamentada, com semínimas na voz do baixo e colcheias na voz superior, desenha a melodia com notas soltas e articuladas, características do padrão germânico de composição.



Figura115: *Menuet da Partita BWV 825, J. S. Bach*
Fonte: Edição fac-similar

Os *Menuets* de Couperin, não têm padrão constante de escrita em colcheias como esta obra de Bach, e as vozes do tenor e do baixo trazem muitas ligaduras em sustentação harmônica, formando acordes. O *Menuet da Second Ordre*, bastante ornamentado, é exemplo desta escrita afrancesada, que se assemelha aos modelos da língua francesa.



Figura 116: *Menuet 2º Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.*
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Da mesma maneira, o *Menuet da Neuvième Ordre* em compasso 6/8, mostra este padrão de escrita na qual as vozes do tenor e do baixo se complementam na sustentação harmônica com notas ligadas ou em formação de acordes.



Figura 117: *Menuet 2º Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.*
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

A *Vingt-deuxième Ordre* do *Quatrième Livre de Pièces de Clavecin* traz o último *Menuet* de Couperin: *Menuets croisés*. Para este livro Couperin publica danças com títulos (*Sarabande Les Vieux Seigneurs*, a *Passacaille L'Amphibie*) e algumas peças com títulos (*La Princesse Marie* e *La Belle Javotte* são *Gavottes*; *La boufonne* e *La Bondissante* são *gigues*), mas que na verdade são danças. Apenas três danças tradicionais se encontram nesta publicação: *Les Tambourins*, *Menuets croisés* e *gavotte*. Este *Menuet* foi escrito para cravo com dois manuais, em que as duas vozes soprano se sobrepõem constantemente em perguntas e resposta na mesma tessitura.

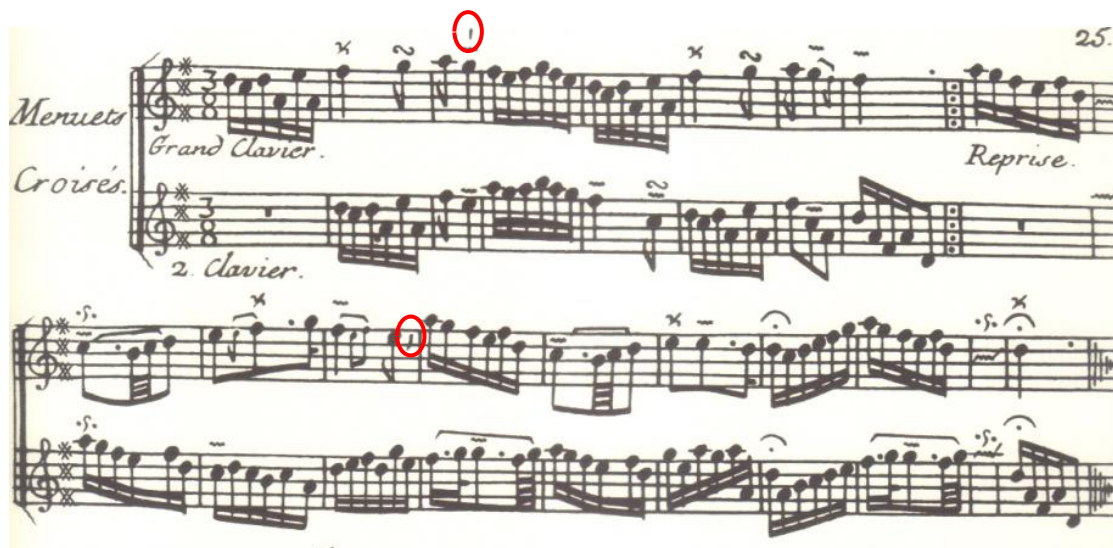


Figura 118: *Menuets croisés. Primeiro Menuet, 22º Ordre. Quatrième Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.*
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

O autor inclui sinais articulatórios (*suspension* no terceiro compasso e cesura no décimo segundo compasso) ao final de cada sequência de motivos, realçando a nova entrada do tema. Desta forma, com apenas cinco *Menuets* compostos por Couperin para os *Quatre Livres de Pièces de Clavecin*, tem-se uma amostra desta dança aristocrática francesa dos anos Setecentos, que marcou época. A nobreza das articulações e movimentos do *Menuet*, com equilíbrio elegante, dominou os bailes europeus.

4.1.7 - Rondeau

Até então foram mencionadas as danças na obra para cravo de François Couperin, entretanto, dado ao grande número de *Rondeaux* escritos por ele, considera-se conveniente incluir esta forma musical neste trabalho, pois, em suas origens como dança francesa cantada o *Rondeau* pode ser considerado dança e incluído aqui nesta seção. Ao lado da *ballade* e do *virelai*, que dominaram a canção e a poesia francesas dos séculos XIV e XV, o *Rondeau* já existia no início do século XIII como uma dança cantada, sendo que o mais antigo que se tem notícia, de 1228, se encontra em coletânea de canções cortesãs e populares. Assim como o *virelai* e a *ballade*, o *Rondeau* cantado geralmente diz respeito ao amor cortês, mas com caráter mais ligeiro (Wilkins, p.166). Nele, uma voz entoava diversas estrofes (*couplets*) a cada uma das quais o coro respondia com o estribilho (*refrain*). O estribilho era sempre o mesmo, e as estrofes iam variando (ZAMACOIS, 1985, p.157). No século XIII, quando passou a fazer parte da composição instrumental, conservou as características da época em que era cantado. Rousseau (op. cit., p.428) diz que: “As grandes Árias italianas e todas nossas *Ariettes* são em *Rondeau*, e mesmo a maior parte das peças de cravo francesas²⁰⁵”. No *Rondeau* a tonalidade do estribilho é a mesma em cada uma de suas ocorrências, mas as estrofes podem ser livres. Torna-se peça comum e muito utilizada no repertório cravístico francês e Couperin escreve nada menos do que trinta *Rondeaux* para os *Quatre Livre de Pièces de Clavecin*, conforme listado na tabela seguinte.

²⁰⁵ *Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes sont em Rondeau, de même que la plus grande partie des Pièces de Clavecin Françaises.*

Tabela 10: Rondeaux dos Livres de Pièces de Clavecin, François Couperin.

<i>Premier Livre</i>		
<i>Premier Ordre</i>	<i>Les Silvains</i>	Sol menor
	<i>Les Abeilles</i>	Sol menor
	<i>L'Enxhanteresse</i>	Sol Maior
<i>Second Ordre</i>	<i>La Voluptueuse</i>	Lá Maior
<i>Cinquième Ordre</i>	<i>La Tendre Fanchon</i>	Lá menor
	<i>La Badine</i>	Lá Maior
	<i>La Bandoline</i>	Lá menor
	<i>L'Angélique</i>	Lá
	<i>Les Vendangeuses</i>	Lá menor
	<i>Les Ondes</i>	Lá Maior
<i>Seconde Livre</i>		
<i>Sixième Ordre</i>	<i>Les Moissineurs</i>	Si, Maior
	<i>Le Gazoüillement</i>	Si, Maior
	<i>Les Barricades Mistérieuses</i>	Si, Maior
	<i>Les Bergeries</i>	Si, Maior
<i>Septième Ordre</i>	<i>La Ménétou</i>	Sol Maior
<i>Huitième Ordre</i>	<i>Rondeau</i>	Si menor
	<i>Rondeau: Passacaille</i>	Si menor
<i>Neuvième Ordre</i>	<i>La Princesse de Sens</i>	Lá menor
<i>Dixième Ordre</i>	<i>Les Bagatelles</i>	Ré Maior
<i>Trisième Livre</i>		
<i>Quatorzième Ordre</i>	<i>La Linote éfarouchée</i>	Ré Maior
	<i>La Juliet</i>	Ré
	<i>Le Petit-Rien</i>	Ré Maior
<i>Quinzième Ordre</i>	<i>Le Dodo, ou l'amour au Berceau</i>	Lá
<i>Dix-septième Ordre</i>	<i>Les Timbres</i>	Mi menor
<i>Dix-huitième Ordre</i>	<i>Soeur Monique</i>	Fá Maior
<i>Dex-neuvième Ordre</i>	<i>Les calotins et les Calotines, ou la Pièce à tretous</i>	Ré
	<i>L'Ingénue</i>	Ré Maior
	<i>La Muse-Plantine</i>	Ré menor
<i>Quatrième Livre</i>		
<i>Vingt-quatrième Ordre</i>	<i>Les dars-homicides</i>	Lá Maior
<i>Vingt-sixième Ordre</i>	<i>L'Epineuse</i>	Fá#

Para exemplificar o *Rondeau* foi escolhido, dentre os trinta, o primeiro, *Les Silvains* da *Premier Ordre*. Escrita no registro grave do cravo é a primeira peça de caráter, em estilo *Luthé*. Obra de grande importância na qual Couperin explora recursos expressivo-

descritivos (*portrait* [retrato]) em caráter pastoral, em que as indicações *Majestueusement*, *sans lenteur* – além do título *Les Silvains* – nos antecipa o que será música em “atmosfera pastoral”²⁰⁶. A tonalidade principal, Sol Maior (a segunda parte em Sol menor), descrita por Charpentier como “doce, alegre” e por Mathesson como “amorosa”, aliada à escrita no registro grave do cravo, em estilo *Luthé*, formam conjunto que confirma a característica pastoral sugerida por Couperin.



Figura 119: *Les Silvains*, 1^{er} ordre. *Premier livre de pièces de clavecin*, François Couperin. Oito compassos iniciais.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

O *premier couplet* tem início semelhante ao *Refrain*, mas a partir do segundo compasso a frase é conduzida em movimento ascendente, temporariamente interrompido no terceiro compasso por quatro notas descendentes, mas, logo retomado pelo acento oratório lânguido entre as notas ligadas Si – Mi (com *pincê*). O ápice deste movimento ascendente está no quinto compasso, na nota Sol e a frase finaliza em *relais*, no oitavo compasso.

²⁰⁶ Beaussant (op. cit., p. 337) afirma que esta peça remete a sonho, imaginação, fantasia, é a Pastoral de acordo com Couperin. (*rêve, imagination, fantasia, c'est La Pastorale selon Couperin*)

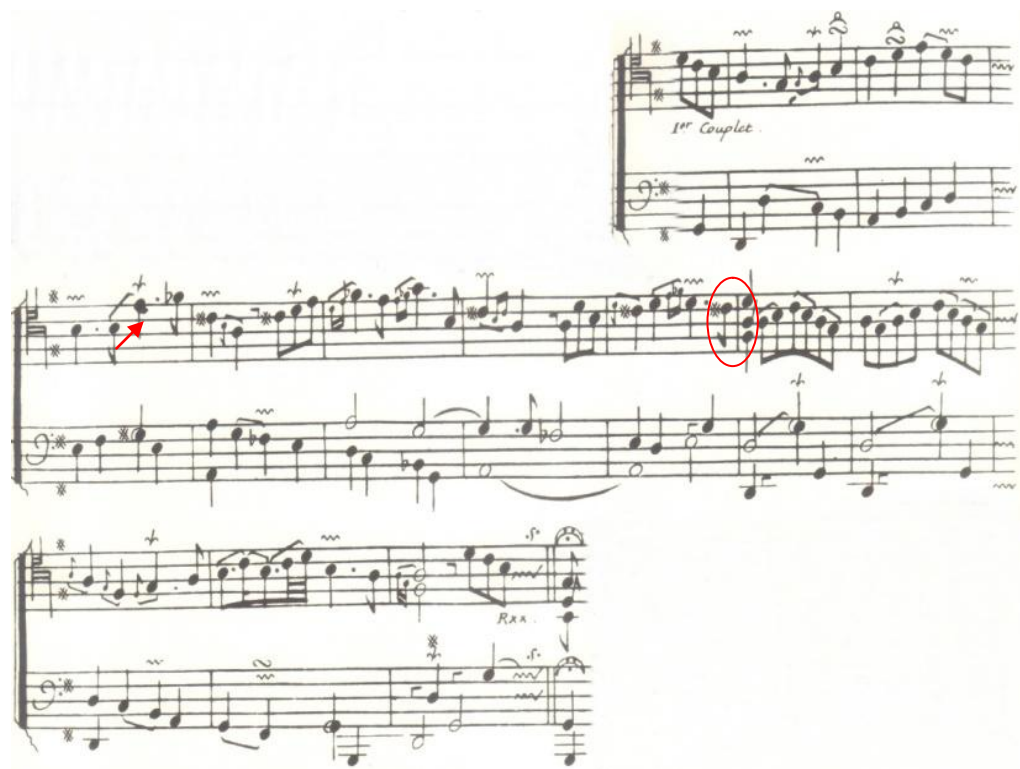


Figura 120: *Les Silvains, 1^{er} couplet, 1^{er} ordre. Premier livre de pièces de clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

O segundo *couplet* em Sol Maior, traz alteração em sua estrutura a partir da metade do quarto compasso. As vozes superiores têm motivo que alterna entre intervalos de sextas e segundas, sempre ligados, com separação entre eles por pausa de colcheia. As vozes do tenor e do baixo caminham em sequência de segundas com *pincé*. Ao final de cada frase Couperin interrompe o desenho e a articulação da voz do baixo modificando a oitava da sequência de graus conjuntos. Aqui novamente é necessária a troca muda de dedos para obtenção das ligaduras, conforme explicação abaixo.



Figura 121: *Les Silvains, 2^e couplet, 1^{er} ordre. Premier livre de pièces de clavecin, François Couperin.*
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Couperin escreve com clareza em *L'Art de Toucher le Clavecin*, conforme dito no capítulo sobre os dedilhados, como considera útil a substituição de dedos na obtenção de ligaduras. Esta é uma constante preocupação do autor que sistematizou esta maneira ligada de executar grandes intervalos musicais, antes comumente executados soltos. “É necessário preservar uma ligação perfeita em tudo que nos tocamos” ²⁰⁷ (COUPERIN, op. cit., p.61). De outro lado tem-se o padrão germânico visto na música de J. S. Bach, na qual, segundo Skoda (op. cit., p. 96), “as passagens em graus conjuntos devem ser tocadas ligadas enquanto que grandes intervalos e saltos devem ser *detached*” (soltos – *non legato*) ²⁰⁸.

Vale observar na figura 122, *seconde partie*, como articulações específicas marcadas por Couperin destacam a importância de acordes significativos. No quarto compasso a voz do baixo realça, por meio de ornamentação e ligadura entre duas semínimas, o acorde de Dominante no quarto tempo em nota Ré articulada, para valorizar a

²⁰⁷ *Il faut conserver une liaison parfait dans ce qu'on y execute.*

²⁰⁸ ... stepwise passages should on the whole be played legato, whereas larges intervals and leaps should be detached.

harmonia seguinte, e que, via de regra, cai em tempo forte da estrutura do compasso. Tudo isso em contraponto à mão direita que traz articulação específica ligando seus motivos.

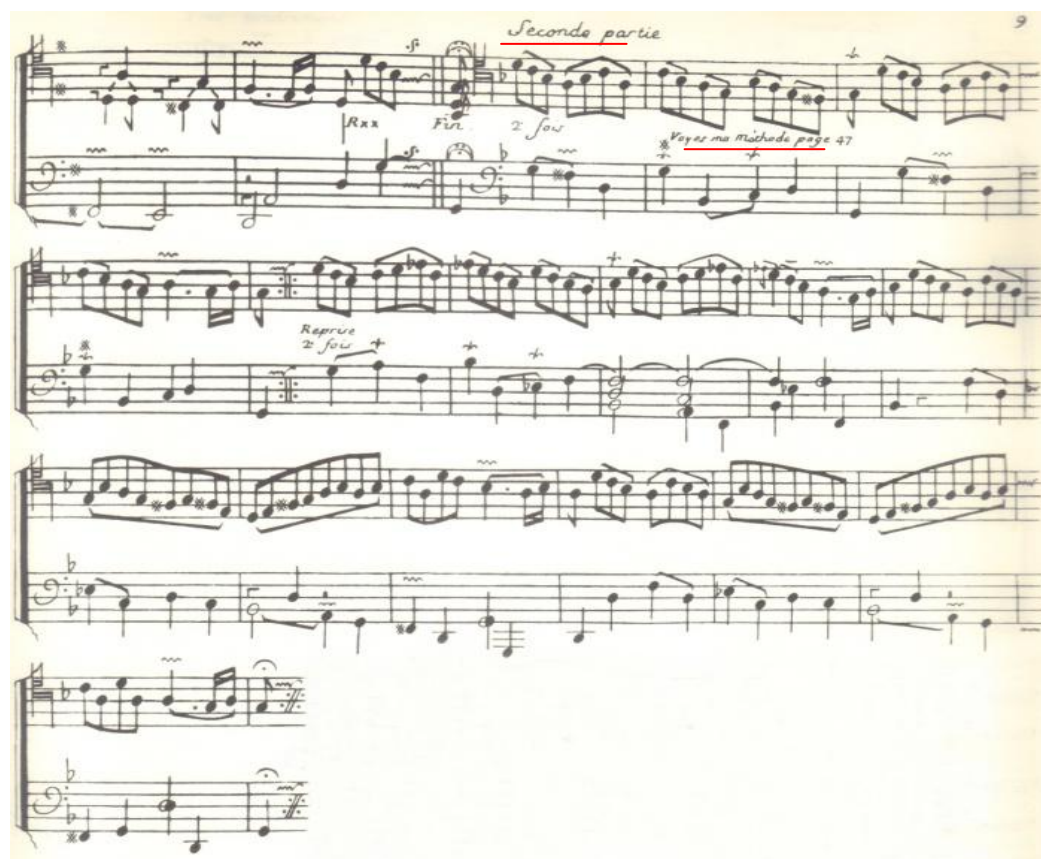


Figura 122: *Les Silvains, 1^{er} ordre. Premier livre de pièces de clavecin, François Couperin. Seconde Partie.*
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Para a articulação da mão direita da *seconde partie* Couperin indica *Voir ma Methode*, p.47, em que explica: “como a segunda e a quarta destas quatro notas ligadas são as que sustentam (*supposent*) a verdadeira harmonia contra o baixo, é preciso que elas sejam tocadas com os mesmos dedos, como se o canto fosse simples e sem notas de intervalos”.

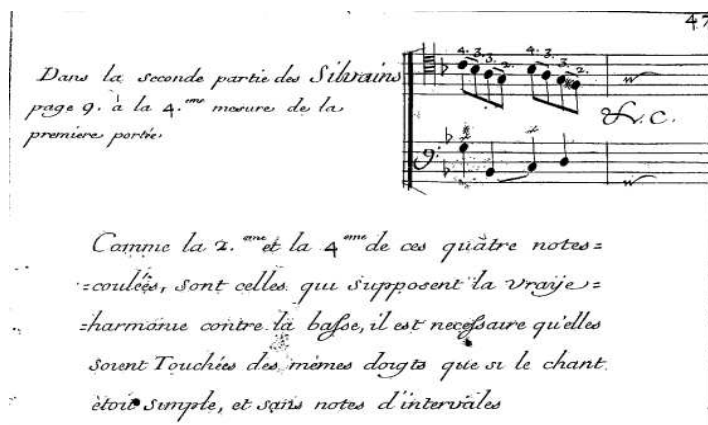


Figura 123: François Couperin. *L'Art de Toucher le Clavecin*. 1717, p. 47.
Fonte: Edição Fac-similar

A segunda parte da *seconde partie* desta peça tem ligaduras em arpejos na voz do soprano e oitavas também ligadas nas vozes do tenor e do baixo, com indicação *Arpegemens très liés* (arpejos muito ligados), sublinhado na figura 125 que, na prática, consolidam as palavras de Couperin (op. cit., p. 46): “Observe as ligaduras que as trocas de dedos dão ao toque! Mas, digamos que é preciso mais habilidade do que à maneira antiga. Eu concordo”²⁰⁹.

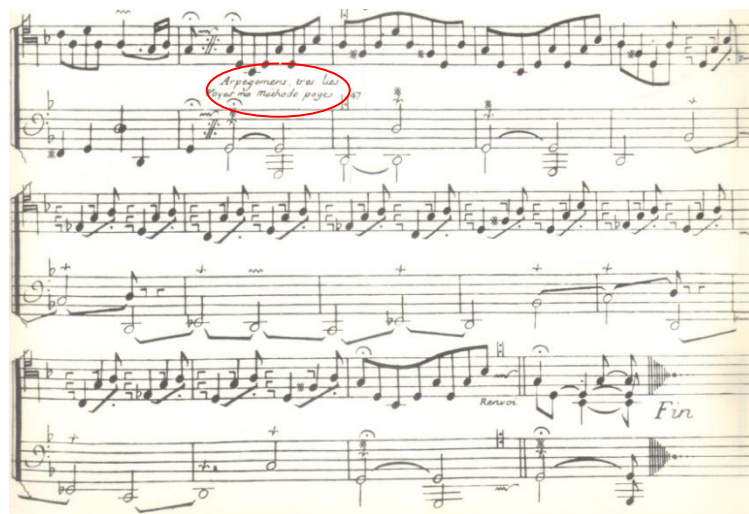


Figura 124: *Les Silvains, 1^{er} ordre. Premier livre de pièces de clavecin*, François Couperin. Final.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

²⁰⁹ Remarqués quelle liaison Les changements de doigts donnent au jeu ! Mais, on me dira qu'il faut plus d'adresse que dans L'ancienne manière. J'en conviens.

A indicação do autor no segundo compasso desta parte - *Voyés ma Méthode*, page 47 (ver meu método, página 47) – reforça sua intenção em criar atmosfera sonora específica, resultante de notas ligadas, sustentadas por notas longas nas vozes de tenor e baixo, reforçada pela característica ressonância do cravo francês, que privilegia a ressonância nos registros médio e grave.



Figura 125: *L'Art de Toucher le Clavecin*, 1717, p.47. François Couperin.
Fonte: Edição Fac-similar

O impacto dos dedilhados “históricos” sobre a articulação musical, aliados aos instrumentos nacionais da época tem decisiva relação no discurso musical. Assim, o dedilhado sugerido por Couperin em *L’Art de Toucher Le Clavecin*, visando ligadura condizente com padrão da língua francesa, pode ser comparado ao processo de aprendizado de uma língua estrangeira, em que não se estuda somente o vocabulário, mas também as sutilezas de entonação.

CONCLUSÃO

A partir de investigações feitas sobre pontos comuns entre as características representativas do discurso oratório francês e o estilo de composição e interpretação ao cravo, particularmente na obra de François Couperin (contida nos *Quatre Livres de Pièces de Clavecin* - 1713, 1716-7, 1722, 1730), esta tese demonstra como a escola cravística francesa se formou e se consolidou, influenciando épocas e nações, ao absorver características inerentes ao discurso francês.

Num primeiro momento, François Couperin foi contextualizado histórica e musicalmente. Verificou-se que a Europa dos anos Seiscentos e Setecentos, mais especificamente a França a partir de 1668, ano de nascimento de Couperin, se estabelecia como centro científico e cultural, na figura do monarca absolutista Louis XIV e a língua francesa passava a ser o idioma para as relações diplomáticas, já neste século, influenciando o comportamento em diferentes nações estrangeiras e a língua da moda fora de seu território. Toda a opulência imposta pelo monarca, como forma de expressar sua autoridade e poder, pode ser vista em manufaturas de luxo, salões requintados, suntuosidade das celebrações e na música composta para suas festividades. No âmbito musical, a significativa atuação de músicos como Jean Baptiste Lully (1632-1687), Jacques Champion de Chambonnières (1601/2-1672), Louis Couperin (1626-1661), Michael Richard de Lalande (1657-1726), Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), aliada à construção de órgãos nas igrejas, impulsionou a prática musical em cerimônias religiosas, reais e teatrais.

Com o intuito de entender as influências musicais recebidas por François Couperin de sua família, foi vista a atuação no campo musical desde seu bisavô Mathurin Couperin (1569-1640), construtor de instrumentos, mostrando a tradição da época de se passar de pai para filho um cargo, como o que exerceu na Igreja *Saint-Gervais*. Desta forma, a tradição de aprendizado perpetuada de geração a geração incluía: saber harmonizar ao teclado um tema cantochão, acompanhar cantores ou instrumentistas realizando baixo contínuo e deter conhecimento de composição. Assim, a formação musical de François Couperin partiu do contato com partituras de seu mestre Jacques Denis Thomelin (1640-1693), de seu tio Louis Couperin, seu pai Charles *Le Jeune* (1639-1679), Nicolas Lébegue

(1630-1702), Nicolas Gigault (1624/5-1707), além de adaptações de peças para alaúde feitas por Perrine em 1680.

Não se poderia deixar de falar em *Versailles*, palco de espetáculos grandiosos, onde a cada dia eram apresentados *motetos* na Capela, grupos de câmara durante a ceia do Rei e três vezes por semana, música nos *appartements*, além das grandes cerimônias como concertos, recepções, festas, óperas e balés. A relação de Louis XIV com a música tornou-se parte da etiqueta do Palácio, que entre 1682 e 1715, ano de sua morte, abrigou um mil e duzentas peças teatrais, tragédias, comédias. Com o centro do poder Real e a corte estabelecidos neste Palácio, François Couperin encontra território fértil para sua atuação como músico da Capela Real, professor de cravo dos filhos do Rei, participando também dos concertos dominicais, tendo a seu dispor os cravos e órgãos do Palácio.

Na última parte da contextualização histórica deste trabalho foi visto que os cravos disponíveis na França desta época resultaram de crescentes influências da escola de construtores flamengos, que deram origem à escola franco-flamenga, a partir da qual foram feitos os cravos da oficina Blanchet (p.18). Construtores parisienses reutilizaram antigos instrumentos flamengos da oficina Ruckers os adaptando ao gosto da época, em processo que ficou conhecido como *ravalement*. François Couperin compôs assim, para cravos com madeiras espessas, sonoridade brilhante, ataque suave e elevado grau de ressonância nas notas graves. Estas características aliadas ao *touché* desses instrumentos propiciaram composições específicas de peças muito ornamentadas e de escrita elegante com grande utilização dos registros graves.

O estilo composicional francês, em contraposição aos estilos italiano e germânico, se formou com flexibilidade da linha melódica, estruturas composicionais claras e peças de curta duração, dando prioridade ao cravo, violas da gamba e flautas. Estabeleceu-se em uma sociedade que queria suplantá-lo, em aspectos linguísticos, artísticos e sociais, o prestígio estrangeiro, mesmo na figura de Lully, italiano naturalizado francês, que desenvolveu seu próprio estilo, ao gosto da França.

A investigação feita neste trabalho concluiu que a escola cravística francesa, iniciada com Jacques Champion de Chambonnières, foi formada a partir de influências como: as transcrições de obras para Alaúde, nas quais o estilo *Luthè* foi adaptado ao cravo; transcrições de obras para órgão, em que a plenitude sonora deste instrumento foi adaptada;

a liberdade de escrita italiana; passagem de músicos estrangeiros por Paris enriquecendo o virtuosismo instrumental, a exemplo de Johann Jacob Froberger. Complementando os fatores formadores desta escola, pôde-se observar a importância do uso de dedilhados específicos, componentes responsáveis por articulações particulares, cuidadosamente indicados por François Couperin em seu tratado *L'Art de Toucher Le Clavecin* (1716/7) que apontam para maneira própria de abordagem cravística na França do século XVIII.

Na discussão sobre articulação musical foi observado como este recurso é imprescindível na busca por pronúncia adequada ao cravo, instrumento com dinâmicas próprias e particulares, no qual a escolha de toques como *legatti*, *staccatti* e outros toques intermediários está diretamente associada à expressão do instrumento. Admite-se desta maneira, íntima relação entre articulação musical e articulação da língua falada, como componente do discurso eloquente musical e falado do período musical Barroco.

Para embasar as discussões sobre língua falada como referência para a construção musical, foram mostrados exemplos particulares da língua francesa, a fim de comparar estas duas formas de expressão. Alguns aspectos necessários para a compreensão das peculiaridades linguísticas foram observados nos itens: sintaxe linguística, métrica na pronúncia francesa, acentos na declamação francesa e sílabas francesas. Paralelamente, buscou-se informações em tratados dos anos Seiscentos e Setecentos, nos quais autores mencionam particularidades do discurso oratório que justifiquem as ideias comparativas entre língua e música. Espera-se ter esclarecido, por meio de abordagem destes tratados, que a língua francesa tem, em sua pronúncia e escrita, peculiaridades como: acentuação por prolongamento silábico, terminações em *relais*, inícios de palavras ou frases com *Gronder* ou *Doubler*, *liaisons* e *elisions*, predominância de palavras paroxítonas, terminações femininas e desigualdades métricas.

A pesquisa dos fatores implícitos às semelhanças entre discurso e música francesa tiveram como base teórica a obra de Patrícia Ranum, *The Harmonic Orator* (2001), em que a autora analisa Árias francesas, relacionando-as ao discurso oratório. Análises comparativas com autores de outras nações, como J. S. Bach, possibilitaram entendimento de significativas diferenças na escrita musical, em que o discurso eloquente falado se assemelha ao discurso eloquente musical. Assim, no processo de escolha das peças de François Couperin para estudo comparativo, foram priorizadas, dentre mais de

duzentas obras, aquelas que apresentam escrita mais complexa, a fim de possibilitar melhor entendimento do material composicional do autor. Desta forma, foram estudadas:

a) *Allemandes L'Auguste, La Laborieuse, La Ténébreuse, La Logevière, La Raphaële, L'Ausoniène, Allemande a deux Clavecins, La Verneville, Le point du jour e L'Exquise*

b) *Premier Courante da Premier Ordre*

c) *Sarabandes La Majestueuse, La Prude, L'Antonine, Les Sentiments e L'Unique,*

d) *Gavotte, 1^{er} Ordre; Gavotte, 2^e Ordre; Gavotte La Bourbonnoise*

e) *Gigue La Milordine; Gigue 5^e Ordre; Gigue, 8^e Ordre*

f) *Menuet da 1^{er} Ordre; Menuets croisés; Premier Menuet, 22^e Ordre*

g) *Rondeau Les Silvains, 1^{er} Ordre*

Um olhar sobre o tratado *L'Art de Toucher le Clavecin* serviu como forma de fundamentar, com palavras do próprio Couperin, as peculiaridades de sua elaborada obra. Também serviram como fundamentação os prefácios dos seus *Quatre Livres de Pièces de Clavecin* e o pequeno manual *Regle pour L'Acompagnement*.

Finalmente, as principais constatações deste trabalho foram: os prolongamentos silábicos são a principal maneira de acentuação na língua falada na França e encontram equivalência na acentuação musical da obra de François Couperin; a métrica da pronúncia francesa corresponde às frases musicais deste autor, com continuidade melódica e ausência de contrates; suspiros e espaços presentes na língua falada podem ser facilmente encontrados em respirações que separam pequenos motivos musicais, resultando em micro articulações; a relação entre notas desiguais e consoantes dobradas é perceptível na tradição musical francesa de *inégalité*; a distribuição do *relais* inserido na estrutura métrica da poesia, assim como a inflexões da língua francesa no conjunto formado por acentos específicos, formam estrutura frasal característica que se assemelha à tradição musical desta nação e difere da música composta e executada em outras nações. Desta forma, considerando que a prosódia de cada língua é fator determinante em como cada nação articula e fraseia sua música, a flexibilidade composicional de François Couperin, assim como a pronúncia na interpretação de suas peças, encontram semelhança na expressão do

idioma francês, com prosódia específica, e nestes princípios, deve-se aprender a gramática da música para uma execução estilisticamente coerente, atrativa e mesmo bela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

L’AFFILARD, Michel. **Principes très faciles pour bien apprendre La Musique**. Paris, FR: Christophe Ballard, 1717. Edição fac-similar.

AGUILAR, Patrícia Michelini. **Fala Flauta**: Um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Gnassi (1535) e Bartolomeo Bistantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

ANTHONY, James R. **French Baroque Music**. From Beaujoyeux to Rameau. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997.

ARBEAU, Thoinot. **Orchésographie**. França: 1588. Edição Fac-similar.

ARROMAN, Jean saint. **Pièces de Clavecin. François Couperin**. Collection publiée sous la direction de Arroman. França: Edition Fuzeau, 1987, 1988, 1990

AUSONI, Alberto. À la court et à la ville: art plaire, musique et mode. In: **Au Temps de Louis XIV**. Textes reunis par Jean Duron. Regar Sur la Musique, 1-23. Collines de Wavre. Belgique: Mardaga, 2007.

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio Sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado**. Tradução de Fernando Cazarini, Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2010.

BACILLY, Bénigni [Bertrand] de. **Remarques curieuses sur L’Art de bien chanter**. Paris: Ballard, 1668. Edição fac-similar.

BARY, René. **La Rhétorique françoise**. Paris: P. Le Petit, 1665. 2 vol, 2^a Ed. Edição fac-similar.

BAUMONT, Olivier. **Couperin. Le Musicien des Rois**. França: Gallimard, 1998.

_____. Quelques réflexions sur la naissance du style français de clavecin in: **La Naissance du Style Français (1650-1673)**. Textes reunis par Jean Duron. Regards Sur la Musique. Collines de Wavre. Belgique: Mardaga, 2008.

_____. **La musique à Versailles**. Versailles: Actes Sud, 2007.

_____. Les notes inégales en musique française: ce que nous apprennent les étrangers. **La Revue du Conservatoire**. N^o 2
[.http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=608](http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=608) Acesso em 20/06/2014.

BEAUSSANT, Philippe. **François Couperin**. França: Fayard, 2007.

_____. **Les Plaisirs de Versailles**. Théâtre et musique. França: Fayard, 1996.

BÉDOS, de Celles. **L'Art du facteur d'orgues**. Paris, FR: L. F. Delatour, 1766-1778. 4 volumes. Edição fac-similar.

BÉRARD, Jean-Antoine. **L'Art du chant**. Paris Dessaint and Saillant, 1755. Edição fac-similar.

BLAZE, Castil. **Dictionnaire de Musique Moderne**. 2 vol. Paris: Au magasin de musique de la Lyre moderne, 1821. 2^e ed.1825. Nova Deli, Índia: Isha Books, 2013.

BODKY, Erwin. **The Interpretation of Bach's Keyboard Works**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.

BORDET, Toussant. **Méthode raisonnée pour apprendre la musique suivi d'un recueil d'airs en duo**. Paris, FR:1755. Edição fac-similar.

BOUVET, Charles. **Les Couperin**. Une Dinastie de Musiciens Français. Paris, FR: Librairie Delagrave, 1919.

BROSSARD, Sébastien de. **Recueil d'airs Sérieux et a boire**. Paris, FR: Ballard, 1708. Edição fac-similar.

_____. **Dictionnaire de Musique**. USA: Nabu Public Domain Reprints.1708. 3^a Edição.

BUKOFZER, Manfred F. **Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach**. New York, USA: W. W. Norton & Company, 1947.

BUTT, John. **Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach**. UK: Cambridge Musical Texts and Monographs, 1990.

CASTILLON, Salvemini. In: DIDEROT. **The Enciclopédie ou Dictionnaire ... Métiers**. Paris, FR: 1702. Edição fac-similar.

CAZARINI, Fernando. **Ensaio Sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado**. C. P. E. Bach. Campinas, SP: ed. UNICAMP, 2010

CARNAUD, Joseph le Jeune. **Méthode pour le flageolet à une, à deux, à trois, à quatre ou à cinq clefs**. Paris, FR: Billaudot, 1865.

CARO, Rodrigo. **Dias geniales o lúdicos**. Espanha: Real Academia Espanhola. 1609. In: <http://www.rae.es>> acesso em 11/12/2014.

CITRON, Pierre. **Couperin**. Paris, FR: Seuil, 1996.

COELHO, Braz José. **Linguística**. Estrutura e funcionamento da Língua Portuguesa. Goiânia, GO: Trilhas Urbanas, 2006.

COMBEAU, Yvan. **Paris: uma história**. Tradução de William Lagos. Porto Alegre, RS: L & PM, 2009.

COPLANDE, Robert. In: Alexander Barclay. **Here beynneth the introduction to wryte and to pronounce French**. London, UK. 1521.

COUPERIN, François. **L'Art de Toucher le Clavecin**. Paris, FR: 1716. Edição fac-similar.

_____. **L'Art de Toucher le Clavecin**. Paris, FR: 1717. Edição fac-similar.

_____. **Regle pour l'accompagnement**. In: *Traté de L'Harmonie Reduite à ses Principes natureles*. J. P. Rameau. Paris, FR: Ballard, 1722.

DECHAUME, Antoine Geoffroy. **Langage du Clavecin**. Luynes, FR: Éditions Van de Velde, 1986.

DIDEROT, Denis. **The Enciclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. Paris, FR: 1702. Edição fac-similar.

ENGRAMELLE, Marie-Dominique-Joseph. **La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres**. 1775. Edição fac-similar.

FAGERLANDE, Marcelo. **Tratados e Métodos de Teclado**. Sancta Maria, Frescobaldi, Couperin, Rameau. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2013.

FORKEL, Johann Nikolaus. **Juan Sebastian Bach**. 1802. Tradução de Adolfo Salazar. México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

FURETIÈRE, Antoine. **Dictionnaire universel** - contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. Paris, FR: 1690, Edição fac-similar.

GALLOIS, Jean-Léonor (sieur de GRIMAREST). **Traité du récitatif**. Paris, FR: 1707. Edição fac-similar.

HALFORD, Margery. **L'Art de Toucher le Clavecin**. Port Washington, NY: Ed. Alfred Publishing Co., Inc. 1974.

HARRISS, Ernest Charles. **Der vollkommene Capellmeister** - a reviser translation with critical commentary. Johann Matheson. UMI Research Press, 1981.

HARNOCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos sons**. 1984. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1998.

HORA, Edmundo. Por uma gramática aplicada à prática sonora cravística: duas vertentes nacionais para a compreensão do estilo nas execuções. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.24, 2011, p.125-134.

_____. As Allemandes Frobergianas: um modelo musical do discurso eloquente? **Música Hódie**, Goiânia, vol. 9 - especial, 2009, p. 141-152.

HOTTETERRE, Jacques-Martin. **L'Art de préluder**. Paris, FR: Foucault, 1707. Edição fac-similar.

_____. **Principes de La Flûte Traversière**. Paris, FR: Christophe Ballard, 1707. Edição fac-similar.

_____. **Principes de la Flûte Traversière**. Amsterdam, NED: Aux Dépens d'Estienne Roger, Marchand Libraire, 1728. Edição fac-similar.

KOSOVSKY, Yonit Lea. **Historical Harpsichord Technique**. Developing La douceur du toucher. Indiana: Indiana University Press, 2011.

LAMY, Bernard. **La Rhétorique ou L'Art de parler**. Paris, FR: Pralard, 1675. Edição fac-similar.

LÉON, Pierre R. **Phonétisme et prononciations du français**. Avec des travaux pratiques d'application et leurs corrigés. 2^e. Ed., Paris, FR: Nathan, 1996

LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. **Dance and the Music of J. S. Bach**. Indiana: Indiana University Press, 2001.

LOULIÉ, Étienne. **Éléments ou Principes de musique mis dans un nouvel ordre**. Paris, FR: 1696. Edição fac-similar.

MARIANA, Juan de. **Tratado contra los juegos públicos**. Espanha: Real Academia Espanhola. 1609. In: <http://www.rae.es> > acesso em 11/12/2014.

MARPURG, Friedrich Wilhelm. **Anleitung zum Klavierspielen, der schönen Ausübung der heutigen Zeit gemäz entworfen**. Berlin, DE. 1755. Edição fac-similar.

MASSIP, Catherine. **J. J. Froberger. Musicien Européen**. Froberger et la France. Colletion d'études publiées sous la direction de François Lesure. Montbéliard, FR: ed. Klincksieck, 1998.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister** - a revised translation with critical commentary. Ernest Charles Harriss. UMI Research Press, 1981.

MATAS, J. Ricart. **Diccionario Biográfico de La Música**. Barcelona, ESP: Edição Iberia, 1986.

MÉNESTRIER, Claude-François. **Des Representations en musique anciennes et modernes**. Paris: Guignard, 1681. Edição fac-similar.

MERSENNE, Marin. **Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique**. França: 1636. Edição fac-similar.

MORIER, Henri. **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**. 4ª Edição. Paris, FR: Presses universitaires françaises, 1989.

MORLEY, Thomas. **A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke**. London, UK: Peter Short, 1597. Edição fac-similar.

MOTÉCLAIR, Michel Pignolet de. **Principes de Musique divisez en quatre parties**. Paris, FR: autor, 1736. Edição fac-similar.

NOLHAC, Pierre de: **La Chapelle Royale de Versailles**. Versailles, FR: Éditions artistiques et scientifiques, 1913.

OLIVET, Pierre-Joseph Thoulier *abbé d'*. **Traité de la prosodie**. Geneva, SWI: Cramer, 1755. Edição fac-similar.

PINEAU, Joseph. **Le Mouvement rythmique en français, principes et méthodes d'analyse**. Paris, FR: Klincksieck, 1979.

POMEY, François. **Dictionnaire Royal Augmenté**. 1671.

PRADO JR, Bento. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Jean Jacques Rousseau. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2008.

QUANTZ, Johann Joachim. **On Playing Flute**. Tradução para inglês de Edward R. Reilly. London, UK: University Press, Oxford, 1966.

_____. **Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière**. Berlin, DE: Chretien Frederic Voss, 1752.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de L'harmonie**. França. 1722. Edição fac-similar.

RANUM, Patricia M. **The Harmonic Orator**. The Phrasing and Rhetoric of the Baroque Airs. Indiana, USA: Pendragon Press Musicological Series, 2001. 496 p.

_____. **Audible rhetoric and mute music: the 17th-century french sarabande**, Early Music 14. pp. 22-40, 1986.

REILLY, Edward. **QUANTZ, Johann Joachim. On Playing Flute**. London, UK: University Press, Oxford, 1966.

RIEMANN, Hugo. **Historia de la Música**. Tradução para o Espanhol de Antonio Ribeira Y Maneja. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor, 1934.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução e apresentação de Bento Prado Jr. Campinas, SP: ed. Unicamp, 1998.

_____. **Essai sur l'origine des langues**. França 1781. Edição fac-similar.

_____. **Dictionnaire de musique**. Paris, FR: Duchesne, 1768. Edição fac-similar.

SAINT-LAMBERT, Michel(?). **Les Principes du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier**. Paris, FR. 1702. Edição fac-similar.

SALAZAR, Adolfo. **Juan Sebastian Bach, Johann Nikolaus Forkel**. 1802. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

SKODA, Paul Badura. **Interpreting BACH at the Keyboard**. 1990. Tradução de Alfred Clayton. Clarendon Press. Oxford, 2002.

SGARD, Jean. **Dictionnaire des journaux (1600-1789)**. Paris, FR: Universitäts, 1992.

SULZEL, Georg. In: DIDEROT. **The Encyclopédie ou Dictionnaire ... Métiers**. Paris, FR: 1702. Edição fac-similar.

TILLET, Titon du. **Le Parnasse François**. Paris, FR: Jean Baptiste coignard Fils, 1732. Edição fac-similar.

WILKINS, Nigel. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: MacMillan: Ed. Stanley Sadie. vol. 16, 1980.

WENTZ, Jed. **The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French tragic Opera from Lully to Rameau**. Tese de Doutorado, Universiteit Leiden, NED. Dezembro, 2010.

WION, John. **Articulation**. Disponível em: <http://www.larrykrantz.com/wion003.htm#art>
Acesso em 03/11/2012.

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona, ESP: Editorial Labor, 6ª edição, 1985.

PARTITURAS:

BACH, Johann Sebastian. **Französische Ouverture**. G. Henle Verlag, Germany, 1979.

BLAVET, Michel. **Sonates Melées de Pièces pour la Flute Traversière, avec la Basse.** 1732. Edição fac-similar.

BROSSARD, Sébastien de. **Livre d'Airs.** Paris, 1696. Edição fac-similar.

COUPERIN, François. **Pièces de Clavecin.** Premier Livre, França: Fuzeau, 1988.

_____. **Pièces de Clavecin.** Second Livre, França: Fuzeau, 1990.

_____. **Pièces de Clavecin.** Troisième Livre, França: Fuzeau, 1988.

_____. **Pièces de Clavecin.** Quatrième Livre, França: Fuzeau, 1987.

_____. **Pièces de Clavecin.** Premier Livre, Édition par Kenneth Gilbert. Paris: Le Pupitre, 1982.

_____. **François Couperin.** Complete Keyboard Works. Edited by Johannes Brams. 2 volumes. New York: Dover Publications, 1988.

_____. **L'Art de Toucher le Clavecin.** Tradução para Alemão de Anna linde. Germany: Breitkopf, 1993.

_____. **L'Art de Toucher le Clavecin.** Tradução para Ingles de Margery Halford. Washington: Alfred Publishing, 1974.

_____. **L'Art de Toucher le Clavecin.** 1716. Edição fac-similar.

_____. **L'Art de Toucher le Clavecin.** 1717. Edição fac-similar.

DAQUIN, Claude. **Pièces de Clavecin.** 1725. Edição fac-similar.

DANDRIEU, Jean-François. **Trois Livres de Clavecin de Jeunesse.** Paris: Heugel, 1975. Publiés par Brigitte François Sappey.

DAQUIN, Louis-Claude. **I Livre de Pièces de Clavecin.** 1735. Edição fac-similar.

FOUQUET, Pierre Claude. **Pièces de Clavecin.** 1742. Edição fac-similar.

NIVERS, Guillaume Gabriel. **Livre d'Orgue Contenant Cent Pieces de Tous les Tons de l'Eglise.** Paris, 1665. Edição fac-similar

ANEXOS

ANEXO I: Cronologia da família Couperin

Mathurin Couperin 1569-1640

Construtor de instrumentos casado com Anne Tixerrant

Férie 1590-1647 Casado com Philippe Chéré		Charles (L’Ancien) 1595-1654 Construtor de instrumentos Casado com Marie Andry		Denis 1602-1656 Promotor e construtor de instrumentos Casado com Geneviève Baudet			
Mathurin 1623 ?	Louis 1626-1661 Músico de Louis XIV e organista de Saint-Gervais	Anne 1630 ?	François (L’Ancien) 1631-1701 Maître de Clavecin Casado com Madeleine Joutteau; Louise Bongard	Marie ?	Elisabeth 1636-1705 Casada com Marc Normand	Charles (Le Jeune) 1639-1679 Músico do Rei e organista de Saint-Gervais Casado com Marie Guérin	
Marguerite-Louise 1676-1728 Cantora	Marie-Anne 1677 ?	Nicolas 1680-1748 Organista de Saint-Gervais Casado com Marie-Françoise de Lacoste		Teve 13 filhos dentre eles: Marc-Roger Normand 1663-1734 Organista da Corte de Sardaigne		François (Le Grand) 1668-1733 Casado com Marie-Anne Ansault	
		Armand Louis 1727-1789 Organis de Saint-Gervais Casado com Elisabeth Blanchet		Marie-Madeleine (Seur Marie-Cécile) 1690-1742 Organista	François-Laurent ?	Marguerite-Antoinette 1705-1778 Cravista de câmara do Rei	Nicolas-Louis 1707
Antoniette 1754-1758	Pierre-Louis 1755-1789 Organista	Gervais-François 1759-1826 Organista de Saint Gervais		Nicolais-Louis 176 ?-1817			
		Céleste-Thérèse 1793-1860 Organista					

ANEXO II: O cravo na época de François Couperin

Couperin	O cravo na França	O cravo na Europa
Ca. 1650-1: Louis Couperin retorna de Paris		
1651: Obras de Louis Couperin compostas em Paris		
	1652: J. J. Forbergerger passa por Paris	
	1670: J. C. Chambonnières - <i>Les Pièces de Clavecin</i>	
	1675: N. Lebègue – 1 ^{er} Livre de <i>Pièces de Clavecin</i>	
		1683: A. Poglietti – <i>Diverses pièces pour clavecin</i>
	1687: N. Lebègue – 2 ^e Livre de <i>Pièces de Clavecin</i>	
	1689: J. H. Danglebert – <i>Livre de Clavecin Folies d’Espagne</i>	1689: H. Purcell – <i>Lessons</i> ; J. Kuhnau – 2 ^a parte de <i>Clavierübung</i>
		1692 : J. Kuhnau - <i>Les pièces de clavecin</i>
Ca. 1695: F. Couperin – <i>Les Fastes de La Grande et ancienneMxnxstrndxsx</i>		
		1696: Fischer – <i>Les pièces de clavecin</i>
		1697: Pasquini – <i>Livre de clavecin</i>
		1699: Pachebel – <i>Hexachordum Apollinis</i>
		1700: J. Kuhnau – <i>Sonates Bibliques</i>
	1702-1703: L. Marchand – 2 <i>Livres de clavecin</i>	1702: Fischer – <i>Ariadne Musica</i>
	1704: Louis Nicolas Clerambault – <i>Livre de clavecin</i>	
	1705: Gaspar Le Roux – <i>Livre de clavecin</i>	
	1706: J. P. Rameau – 1 ^{er} Livre <i>Pièces de Clavecin</i>	
1707: F. Couperin - publicação de 5 peças ²¹⁰	1707: E. J. de La Guerre – <i>Suites</i>	
	1711: C. Dieupart – <i>Livre de clavecin</i>	
1713: F. Couperin – <i>Premier Livre</i>		1713-1717: J. S. Bach – <i>Französische Suiten</i>
1717: F. Couperin – <i>Seconde Livre</i> (?) ; <i>L’Art de Toucher le Clavecin</i>		
	1718: J. F. Dandrieu – 1 ^{er} Livre de <i>Clavecin</i>	
		1720: G. F. Haendel – 8 <i>Suiten für Klavier</i>
1722: F. Couperin – <i>Troisième Livre</i>		1722: J. S. Bach – <i>Das Wohltemperierte Klavier</i>
		1723: J. S. Bach – <i>Inventions</i>
	1724: J. P. Rameau – 2 ^e Livre <i>Pièces de Clavecin</i>	1726-1731: J. S. Bach – <i>Partitas</i>
	1728: J. P. Rameau – 3 ^e Livre; Dandieu – 3 ^e Livre	
1730: F. Couperin – <i>Quatrième Livre</i>		1730: J. H. Fiocco – <i>Livre de Clavecin</i>
1733: Morte de F. Couperin		1733: G. F. Haendel – 8 novas <i>Suiten</i> , 2 <i>Chaconnes</i> , <i>Air Varié</i>

²¹⁰ *Pièces choisies pour le clavecin de différents auteurs. Paris: Christophe Ballard, 1707. Dix pièces anonymes imprimées en caractères mobiles, dont six apparaissent dans d'autres sources sous le nom de Couperin.* (DAVID FULLER)

ANEXO III: Danças da *Suite* segundo autores do século XVII – XVIII

	Masson 1699	Brossard 1703	Mattheson 1739	Quantz 1752	J.J.Rousseau 1768
<i>Allemande</i>		Grave	Séria		Grave
<i>Courante</i>	Grave			Majestosa	Grave
<i>Sarabande</i>	Grave	Um <i>Menuet</i> grave, lento, sério.	Solene e grave	Majestosa, mais suave do que a <i>Courante</i> .	Grave
<i>Gavotte</i>	Ligeiro	Às vezes alegre, às vezes grave.	Às vezes rápida às vezes lenta.	Como o <i>Rigaudon</i> , mas às vezes mais lenta.	Gracioso, às vezes alegre, às vezes suave e lento.
<i>Gigue</i>	Como a <i>Bourrée</i> e o <i>Rigaudon</i> .	Alegre, saltitante.	Fervorosa e corrida	Toca-se com arcada curta e leve.	Muito alegre.
<i>Menuet</i>	Vivo	Muito alegre, muito vivo.	Alegria moderada	Semínimas marcadas com arcada pesada, mais curta.	Elegante e de nobre simplicidade; mais moderado que vivo, alegre.
<i>Rondeau</i>					
<i>Passacaille</i>	Grave	Mais grave, mais suave, expressões menos vivas do que as da <i>Chaconne</i> .	Mais rápida que a <i>Chaconne</i> .	Como <i>Chaconne</i> , mais rápida.	Mais suave e mais lento que nas <i>Chaconnes</i> .

ANEXO IV: Obras contidas nos *Quatre Livre de Pièces de Clavecin*. François Couperin.
Listagem em ordem alfabética com Livro, *Ordre*, Tonalidade e compasso.

Título	Livro	Ordre	Tonalidade	Compasso
<i>Les Abeilles (Rondeau)</i>	I	1	Sol menor	6/8
<i>L'Adolescente (Rondeau)</i>	II	7	Sol menor	2
<i>Les Agréments</i>	I	5	Lá menor/Maior	2
<i>L'aimable Thérèse</i>	III	16	Sol menor	6/8
<i>Allégresse des Vainqueurs</i>	II	10	Ré Maior	6/8
<i>Allemande à deux Clavecins</i>	II	9	Lá Maior	C
<i>L'Amazône</i>	II	10	Ré Maior	6/8
<i>L'âme-en peine</i>	III	13	Si menor	3
<i>L'Amphibie (Mouvement de Passacaille)</i>	IV	24	Lá Maior/menor	3
<i>Les Amusemens (Rondeau)</i>	II	7	Sol Maior/menor	3
<i>L'Angélique</i>	I	5	Lá menor/Maior	6/8
<i>L'Anguille</i>	IV	22	Ré menor	2/4
<i>L'Antonine</i>	I	2	Ré Maior	3
<i>L'ardeur</i>	III	13	Si menor	3
<i>L'Arlequine</i>	IV	23	Dó Maior/Fá Maior	3/8
<i>L'Artiste</i>	III	19	Ré Maior	6/8
<i>L'Atalante</i>	II	12	Mi Maior	4/8
<i>L'atendrissante</i>	III	18	Fá menor	3
<i>L'Audacieuse</i>	IV	23	Fá Maior	C
<i>L'Auguste (Allemande)</i>	I	1	Sol menor	C
<i>L'Ausoniène (Allemande)</i>	II	8	Si menor	4/8
<i>La Babet</i>	I	2	Ré menor/Maior	6/8
<i>Les Baccanales</i>	I	4	Fá Maior/menor/Maior	2
<i>La Badine (Rondeau)</i>	I	5	Lá Maior	2
<i>Les Bagatelles (Rondeau)</i>	II	10	Ré Maior	6/8
<i>La Bandoline (Rondeau)</i>	I	5	Lá menor	6/8
<i>Les Baricades Mistérieuses</i>	II	6	Sib Maior	2
<i>La Basque</i>	II	7	Sol menor/Maior	6/8
<i>Le Bavolet-flotant</i>	II	9	Lá Maior	6/8
<i>La Belle. Javotte. autre fois L'Infante</i>	IV	24	Lá menor	2
<i>Les Bergeries</i>	II	6	Sib Maior/Fá Maior	6/8
<i>La Bersan</i>	II	6	FáMaior/Sib Maior	C
<i>Les Blondes</i>	I	1	Sol menor	6/8
<i>La Bondissante</i>	IV	21	Si Maior/Mi menor	6/8
<i>La Boufonne</i>	IV	20	Sol Maior	¾
<i>La Boulonoise</i>	II	12	Mi Maior	3
<i>La Bourbonnoise (Gavotte)</i>	I	1	Sol Maior	2
<i>Les Brinborions</i>	IV	24	Lá Maior/menor/Maior	6/8
<i>Les Calotins (Rondeau)</i>	III	19	Ré menor	2/4
<i>Les Calotines</i>	III	19	Ré Maior/menor	2/4
<i>Canaries - Double des Canaries</i>	I	2	Ré menor	3
<i>La Carillon de Cithère</i>	III	14	Ré Maior	2/4
<i>La Castelane</i>	II	11	Dó menor	C
<i>Les Charmes</i>	II	9	Lá Maior	3
<i>La Charoloise</i>	I	2	Ré menor	6/8
<i>La Chazé</i>	II	7	Sol menor/Maior	3/8
<i>Les Chérubins ou l'aimable Lazure</i>	IV	20	Sol menor/Maior	2/4
<i>Les Chinois</i>	IV	27	Si menor	6/4
<i>La Commère</i>	II	6	Fá Maior/ Sib Maior	2/4
<i>La Convalescente</i>	IV	26	Fá# menor	C

<i>La Coquetterie</i>	III	13	Si menor	6/8
<i>La Coribante</i>	II	12	Mi Maior	6/8
<i>Les Coucous Bénévoles</i>	III	13	Si menor	3/8
<i>La Couperin</i>	IV	21	Si Maior/Mi menor	C
<i>Courante</i>	III	17	Mi menor	3/2
<i>Courantes I et II (ut mineur)</i>	I	3	Dó menor	3/2
<i>Courantes I et II (ré mineur)</i>	I	2	Ré menor	3/2
<i>Courantes I et II (sol mineur)</i>	I	1	Sol menor	3/2
<i>Courantes I et II (la majeur)</i>	I	5	Lá Maior	3
<i>Courantes I et II (si mineur)</i>	II	8	Si menor	3/2
<i>Le Croc-en-jambe</i>	IV	22	Ré Maior	6/8
<i>La Croûilli ou La Couperinète</i>	IV	20	Sol menor/Maior	3
<i>Les Culbutes Ixcxbnxs</i>	III	19	Ré menor	6/8
<i>La Dangereuse (Sarabande)</i>	I	5	Lá Maior	3
<i>Les Dars homicides</i>	IV	24	Lá Maior	6/8
<i>Les Délices</i>	II	7	Sol Maior	6/8
<i>La Diane</i>	I	2	Ré maior	4/8
<i>La Diligente</i>	I	2	Ré Maior	6/8
<i>La Distraite</i>	III	16	Sol menor	6/8
<i>La Divine Babiche ou les Amours badins</i>	IV	24	Lá menor	3/8
<i>Le Dodo ou L'amour au berceau</i>	III	15	Lá Maior/menor	2
<i>La Douce et Piquante</i>	III	15	Lá Maior/menor	6/8
<i>La douce Janneton</i>	IV	20	Sol menor	3/8
<i>Le Drôle de Corps</i>	III	16	Sol Maior	12/8
<i>L'Enchanteresse (Rondeau)</i>	I	1	Sol Maior	4/8
<i>L'Enfantine</i>	II	7	Sol menor	6/8
<i>L'engageante</i>	III	13	Si menor	6/8
<i>L'enjouée</i>	III	19	Ré Maior/menor	6/8
<i>L'Epineuse</i>	IV	26	Fá# menor/Maior	2
<i>L'Espagnolète</i>	I	3	Dó menor	6/8
<i>L'espérance</i>	I	3	Si menor	9/8
<i>L'Etincelance ou La Bontems</i>	II	12	Sol Maior/Dó Maior	C
<i>L'évaporée</i>	III	15	Lá maior	2/4
<i>L'Exquise (Allemande)</i>	IV	27	Si menor	C
<i>Fanfarre</i>	II	10	Lá Maior/Ré Maior	9/8
<i>Fanfarre pour la Suite de la Diane</i>	I	2	Ré Maior	6/8
<i>Les Fastes de la grande Mxnstrxndxsx</i>	II	11	Dó Maior/Dó menor	2-3/8-3/2-4/8-
<i>Les Fauvètes Plaintives</i>	III	14	Fá Maior	ç
<i>La Favorite (Chaconne)</i>	I	3	Dó menor	2
<i>La Fidélité</i>	III	13	Si menor	3/2
<i>La Fileuse</i>	II	12	Si Maior/Mi maior	2
<i>La Fine Madelon</i>	IV	20	Sol Maior	3/8
<i>La Flateuse</i>	I	2	Ré menor	3
<i>La Fleurie ou la tendre Nanette</i>	I	1	Sol Maior	6/8
<i>La Flore</i>	I	5	Lá menor	6/8
<i>La Florentine</i>	I	2	Ré menor	12/16
<i>Les Folies françaises ou les Dominos</i>	III	13	Si menor	3-9/8-3/2-1/2-
<i>La Virginité, La pudeur, L'ardeur, L'Espérance, La Fidélité, La Percévérance, La Langueur, La Conquête, Les Vieux Galans et les trésoreries suranées, Les Coucoua bénévoles, La jalouse taciturne, La Frénésie, ou le Désespoir, L'âme en paine.</i>				6/8-3/8-3/2-3
<i>La Frénésie, ou le Désespoir</i>	III	13	Si menor	3
<i>La Fringante</i>	II	10	Lá Maior/Ré Maior	6/8
<i>La Gabriële</i>	II	18	Lá Maior/Ré Maior	12/8
<i>Le Gaillard-Boiteux</i>	III	18	Fá Maior	2/6

<i>La Galante</i>	II	12	Mi Maior	6/8
<i>La Garnier</i>	I	2	Ré Maior	6/8
<i>Gavotte (ut mineur)</i>	I	3	Dó menor	2
<i>Gavotte (ré mineur)</i>	I	2	Ré menor	2
<i>Gavotte (fa dièse mineur)</i>	IV	26	Fá# menor	2
<i>Gavotte (sol mineur)</i>	I	1	Sol menor	¢
<i>Gavotte (si mineur)</i>	II	8	Si menor	2
<i>Le Gazouillement</i>	II	6	Sib Maior	3/8
<i>Gigue (la majeur)</i>	I	5	Lá Maior	6/4
<i>Gigue (si mineur)</i>	II	8	Si menor	6/4
<i>Les Gondoles de Délos. Badinage-tendre</i>	IV	23	Dó Maior/Fá Maior/Ré menor/ Fá menor	3/8
<i>Les Graces incomparables ou la Conti</i>	III	16	Sol Maior	C
<i>Les Graces-Naturéles</i>	II	11	Dó Maior/Dó menor	2
<i>Les Guirlandes</i>	IV	24	Lá Maior/menor	2/4
<i>La Harpée</i>	III	16	Si Maior/Mi menor	3/8
<i>L'himen-Amour</i>	I	2	Sol menor/Maior	3/8
<i>Les Idées Hereuses</i>	I	2	Ré menor	C
<i>L'ingénuë</i>	II	19	Ré Maior	2/4
<i>L'Insinüante</i>	II	9	Lá Maior	3/8
<i>L'Intîme</i>	II	12	Mi menor	3
<i>La Jalousie Taciturne</i>	III	13	Si menor	3/2
<i>Les Jeunes Seigneurs</i>	IV	24	Lá Maior	2/4
<i>La Juillet</i>	III	14	Ré menor/Maior	6/8
<i>Les Juméles</i>	II	12	Mi Maior/ Mi menor	2
<i>La Laborieuse (Allemande)</i>	I	2	Ré menor	C
<i>La Langueur</i>	III	13	Si menor	1/2
<i>Les Langueurs-Tendres</i>	II	6	Sib Maior	C
<i>Les Laurentines</i>	I	3	Dó Maior/menor	6/4
<i>La Létiville</i>	III	16	Sol Maior	12/8
<i>La Linote-éfarouchée</i>	III	13	Ré Maior	12/8
<i>Les Lis naissans</i>	III	13	Si menor	2
<i>La Logivière (Allemande)</i>	I	5	Lá Maior	C
<i>La Lugubre (Sarabande)</i>	I	3	Dó menor	3
<i>La Lutine</i>	I	3	Dó Maior	6/8
<i>Les Maillotins</i>	III	18	Fá Maior	2
<i>La Majestueuse (Sarabande)</i>	I	1	Sol menor	3
<i>La Manon</i>	I	1	Sol Maior	6/8
<i>La Marche des Gris-vêtus</i>	I	4	Fá Maior	2
<i>Les Matelotes Provençales</i>	I	3	Dó Maior	2
<i>La Ménétou</i>	II	7	Sol Maior	2
<i>Menuet (ut mineur)</i>	I	3	Dó menor	3
<i>Menuet (ré mineur)</i>	I	2	Ré menor	3
<i>Menuet (sol mineur)</i>	I	1	Sol menor	3
<i>Menuet (la majeur)</i>	II	9	Lá Maior	6/8
<i>Menuets croisés</i>	IV	22	Ré Maior/menor	3/8
<i>La Mézangère</i>	II	10	Lá Maior/Ré Maior	C
<i>La Milordine (Gigue)</i>	I	1	Sol menor	12/8
<i>La Mimi</i>	I	2	Ré menor	3
<i>La Misterieuse</i>	IV	25	Sol Maior/ Dó Maior	C
<i>Les Moissonneurs</i>	II	6	Sib maior	2
<i>La Monflambert</i>	IV	25	Dó menor	6/8
<i>La Morinète</i>	II	8	Si menor	12/8
<i>Le Moucheron</i>	II	6	Fá Maior/Sib Maior	12/8
<i>La Muse Naissante</i>	II	7	Sol Maior/menor	2
<i>La Muse-Plantine</i>	III	19	Ré menor	6/8

<i>La Muse Victorieuse</i>	IV	25	Sol Maior/Dó Maior	3/8
<i>Musée de Choisy</i>	III	15	Lá Maior/menor	6/8
<i>Muséte de Taverny</i>	III	15	Lá Maior/menor	12/8
<i>La Nanète</i>	I	1	Sol menor	2
<i>La Nointéle</i>	II	10	Lá Maior/Ré Maior	2
<i>Les Nonètes: Les Blondes, Les Brunes</i>	I	1	Sol menor /Maior	6/8
<i>L'Olimpique</i>	II	9	Lá Maior	2
<i>Les Ombres Errantes</i>	IV	25	Dó menor	2
<i>Les Ondes (Rondeau)</i>	I	5	Lá Maior	6/8
<i>La Pantomime</i>	IV	26	Fá# menor	4/2
<i>Les Papillons</i>	I	2	Ré menor	6/16
<i>Passacaille</i>	II	8	Si menor	3
<i>Passepied</i>	I	2	Ré menor/Maior	3/8
<i>La Pastorelle</i>	I	1	Sol Maior	6/8
<i>La Pateline</i>	I	4	Fá Maior	3/8
<i>Les Pavots</i>	IV	3	Ré Maior/Si menor	2
<i>Les Pélerines (La Caristade, Le Remerciement)</i>	I	3	Dó Maior/menor/Maior	2
<i>La Perseverance</i>	III	13	Si menor	3
<i>Le Petit-deuil, ou les trois Veuves</i>	III	9	Lá Maior	3/8
<i>Le Petit-Rien</i>	III	14	Ré Maior	3
<i>La Petit Pince-sans-rire</i>	IV	21	Si Maior/Mi menor	3/8
<i>Les Petites Chrémières de Bagnolet</i>	III	17	Mi menor	12/8
<i>Les Petits Ages</i>	II	7	Sol Maior/sol menor	2
<i>Les Petits Moulins à Vent</i>	III	17	Mi menor	2/4
<i>Les plaisirs de Saint Germain en Laye</i>	I	1	Sol menor	6/8
<i>Le Point du jour (Allemande)</i>	IV	22	Ré Maior	2/4
<i>La Princesse de Chabeuil ou la muse de Monaco</i>	III	15	Lá Maior	3/8
<i>La Princesse de Sens</i>	II	9	Lá menor	6/8
<i>La Princesse Marie</i>	IV	20	Sol Maior /menor	2-2-3/4
<i>La Prude (Sarabande)</i>	I	2	Ré menor	3
<i>La Pudeur</i>	III	13	Si menor	3
<i>La Rafrâchissante</i>	II	9	Lá Maior	6/8
<i>La Raphaële</i>	II	8	Si menor	C
<i>La Régente ou la Minerve</i>	III	15	Lá menor	C
<i>Les Regrets</i>	I	3	Dó menor	C
<i>La Reine des Coeurs</i>	IV	21	Si Maior/Mi menor	3/8
<i>Le Réveil-matin</i>	I	4	Fá Maior	12/8
<i>Rigaudon</i>	I	2	Ré menor/Maior	2
<i>Rondeau</i>	II	8	Si menor	3
<i>Le Rossignol-en-amour</i>	III	14	Ré Maior	6/8
<i>Le Rossignol-Vainqueur</i>	III	14	RéMaior	12/8
<i>Les Rozeaux</i>	III	13	Si menor	6/8
<i>Saillie</i>	IV	27	Si menor	2/4
<i>Les Satires Chevre-pieds</i>	IV	23	Fá Maior	6/4-2
<i>La Séduisante</i>	II	9	Lá Maior	C
<i>Les sentiments (Sarabande)</i>	I	1	Sol Maior	3
<i>La Sezile</i>	IV	20	Sol Maior	3/8
<i>Les Silvains (Rondeau)</i>	I	1	Sol Maior	2
<i>Soeur Monique (Rondeau)</i>	III	18	Fá Maior	6/8
<i>La Sophie</i>	IV	26	Fá# menor	6/8
<i>La Superbe ou la Forqueray</i>	III	17	Mi menor	C
<i>Les Tambourins</i>	IV	20	Sol Maior/menor	3/4
<i>La Tendre Fanchon</i>	I	5	Lá menor	6/8
<i>La Ténébreuse (Allemande)</i>	I	3	Dó menor	C
<i>La Terpsicore</i>	I	2	Ré Maior	3
<i>Le Tic-Toc-Choc ou les Maillotins</i>	III	18	Fá Maior	2

<i>Les Timbres (Rondeau)</i>	III	17	Mi menor	2/4
<i>Les Tours de Passe-passe</i>	IV	22	Ré Maior	6/8
<i>Les Tricoteuses</i>	IV	23	Dó Maior/Fá Maior	2
<i>La Triomphante. Rondeau. Bruit de Guerre</i>	II	10	Ré Maior	3
<i>Le Trophée-2 Airs pou la suite du Trophée</i>	IV	22	Ré Maior/menor	2/4-3
<i>Le Turbulent</i>	III	18	Fá Maior	2/4
<i>L'Unique (Sarabande)</i>	II	8	Si menor	3
<i>La Vauvré</i>	II	12	Mi Maior	3/8
<i>Les Vendangeuses (Rondeau)</i>	I	5	Lá menor	2
<i>Les Verges fleüiris</i>	III	15	Lá menor/Maior	6/8
<i>La Verneüil (Allemande)</i>	III	18	Fá menor	C
<i>La Verneüilléte</i>	III	18	Fá menor	6/8
<i>Les Vestales</i>	III	16	Sol Maior /menor	3/8
<i>Les Vieux Galans et les trésorieres suranées</i>	III	13	Si menor	3
<i>Les Veiux Seigneurs (Sarabande grave)</i>	IV	24	Lá menor	3
<i>La Villers</i>	I	5	Lá menor/Lá Maior	3/8
<i>La Virginité</i>	III	13	Si menor	3
<i>La Visionaire</i>	IV	25	Mib Maior	2
<i>La Voluptueuse (Rondeau)</i>	I	2	Lá Maior	6/8
<i>La Zénobie</i>	II	11	Dó menor	12/8

ANEXO V: Obras contidas nos *Quatre Livres de Pièces de Clavecin*. Classificação por Ordres.

<i>Premier Livre</i>	
<i>Premier Ordre</i>	<i>Allemande: L'Auguste</i>
	<i>Premier Courante</i>
	<i>Seconde Courante</i>
	<i>Sarabande: La Majestueuse</i>
	<i>Gavotte</i>
	<i>Gigue: La Milordine</i>
	<i>Menuet</i>
	<i>Rondeau: Les Silvains</i>
	<i>Rondeau: Les Abeilles</i>
	<i>La Nanette</i>
	<i>Sarabande: Les Sentiments</i>
	<i>La Pastorelle</i>
	<i>Les Nonètes, Les Blondes, Les Brunettes</i>
	<i>Gavotte: La Bourbonnoise</i>
	<i>La Manon</i>
	<i>Rondeau: L'Enchanteresse</i>
	<i>La Fleuri ou La tendre Nanette</i>
<i>Second Ordre</i>	<i>Les Plaisirs de Saint Germain en Laye</i>
	<i>Allemande: la Laborieuse</i>
	<i>Premier Courante</i>
	<i>Seconde Courante</i>
	<i>Sarabande La Prude</i>
	<i>L'Antonine</i>
	<i>Gavotte</i>
	<i>Menuet</i>
	<i>Canaries</i>
	<i>Passepied</i>
	<i>Rigaudon</i>
	<i>La Charoloise</i>
	<i>La Diane</i>
	<i>Fanfarre pour la Suite de la Diane</i>
	<i>La Terpsicore</i>
	<i>La Florentine</i>
	<i>La Garnier</i>
	<i>La Babet</i>
	<i>Les idées Heureuses</i>
	<i>La Mimi</i>
	<i>La Diligente</i>
	<i>La Flateuse</i>
	<i>Rondeau: La Voluptueuse</i>
	<i>Les Papillons</i>
<i>Troisième Ordre</i>	<i>Allemande: La Ténébreuse</i>
	<i>Premier Courante</i>
	<i>Seconde Courante</i>
	<i>Sarabande: La Lugubre</i>
	<i>Gavotte</i>
	<i>Menuet</i>
	<i>Les Pélerines. La marche, La Caristade, Le Remerciement</i>

	<i>Les Laurentines</i>
	<i>L'Espagnolète</i>
	<i>Les Regrets</i>
	<i>Les Matelotes Provençales</i>
	<i>Chaconne à deux tems: La Favorite</i>
	<i>La Lutine</i>
<i>Quatrième Ordre</i>	<i>La Marche des Gris-vêtus</i>
	<i>Les Baccanales. Enjoüemens Bachiques, Tendresses Bachiques, Fureurs Bachiques</i>
	<i>La Pateline</i>
	<i>Le Réveil-matin</i>
<i>Cinquième Ordre</i>	<i>Allemande: La Logivière</i>
	<i>Premier Courante</i>
	<i>Seconde Courante</i>
	<i>Sarabande: La Dangereuse</i>
	<i>Gigue</i>
	<i>Rondeau: La Tendre Fanchon</i>
	<i>Rondeau: La Badine</i>
	<i>Rondeau: La Bandoline</i>
	<i>La Flore</i>
	<i>Rondeau: L'Angélique</i>
	<i>La Villers</i>
	<i>Rondeau: Les Vendangeuses</i>
	<i>Les Agrémens</i>
	<i>Rondeau: Les Ondes</i>

Second Livre

<i>Sixième Ordre</i>	<i>Rondeau: Les Moissonneurs</i>
	<i>Les Langueur-Tendres</i>
	<i>Rondeau: Le Gazouillement</i>
	<i>La Bersan</i>
	<i>Rondeau: Les barricades Mistérieuses</i>
	<i>Rondeau: Les Bergeries</i>
	<i>La Commère</i>
	<i>Le Moucheron</i>
<i>Septième Ordre</i>	<i>Rondeau: La Ménetou</i>
	<i>Les Petits Âges: La Muse Naissante, L'Enfantine, L'adolescente, Les Délices</i>
	<i>La Basque</i>
	<i>La Chazé</i>
	<i>Les Amusemens</i>
<i>Huitième Ordre</i>	<i>La Raphaële</i>
	<i>Allemande: L'Ausoniène</i>
	<i>Premier Courante</i>
	<i>Seconde Courante</i>
	<i>Sarabande: L'unique</i>
	<i>Gavotte</i>
	<i>Rondeau</i>
	<i>Gigue</i>
	<i>Rondeau: Passacaille</i>
<i>Neuvième Ordre</i>	<i>La Morinète</i>
	<i>Allemande à deux Clavecins</i>
	<i>La Rafrachissante</i>

	<i>Les Charmes</i>
	<i>Rondeau: La Princesse de Sens</i>
	<i>L'Olimpique</i>
	<i>L'Insinüante</i>
	<i>La Séduisante</i>
	<i>Le Bavolet-flotant</i>
	<i>Le petit-deüil, ou les trois Veuves</i>
	<i>Menuet</i>
<i>Dixième Ordre</i>	<i>La Triomphante: 1-Bruit de Guerre, Combat; 2- Allégresse des Vainqueurs; 3-Fanfare</i>
	<i>La Mézangère</i>
	<i>La Gabriële</i>
	<i>La Nointéle</i>
	<i>La Fringante</i>
	<i>L'Amazône</i>
	<i>Rondeau: Les Bagatelles</i>
<i>Onzième Ordre</i>	<i>La Castelane</i>
	<i>L'étincelante ou La Bontems</i>
	<i>Les graces-Naturéles: Suite de ala Bontems</i>
	<i>La Zénobie</i>
	<i>Les fastes de la grande, et ancienne Mxxstrndxxsx. 1^{er} Acte: Les Notables, et Jurés- Mxxstrndxxsx. 2^e Acte: Les Viéleux, et les Gueux. 3^e Acte: Les jongleurs, Sauteurs; et saltinbanques: avec les Ours, et les Singes. 4^e Acte: Les Invalides: ou gens Estropiés au Sevice de la grande Mxxstrndxxsx. 5^e Acte: Désordre, et dérouté de toute la troupe: Causés par les Yvroignes, les Singes, et les Ours.</i>
	<i>Les Juméles</i>
	<i>L'Intîme: Mouvement de Courante</i>
<i>Douzième Ordre</i>	<i>La Galante</i>
	<i>La Coribante</i>
	<i>La Vauvré</i>
	<i>La Fileuse</i>
	<i>La Boulonoïse</i>
	<i>L'Atalante</i>
Troisième Livre	
<i>Treizième Ordre</i>	<i>Les Lis-naissans</i>
	<i>Les rozeaux</i>
	<i>L'Engageante</i>
	<i>Les folies-françoises ou les Dominos.1-La Virginitér Sous le Domino couleur d'invisible; 2-la Pudeur Sous le domino couleur de Roze; 3-L'ardeur sous le Domino incarnat; 4-L'esperance Sous le Domino Vert; 5-La Fidélité Sous le Domino bleu; 6-La Persévérance sous le Domino Gris de lin; 7-La langueur Sous le Domino violet; 8-La Conquêteurie Sous diférens Dominos; 9-Les Vieux galans et les Trésorieres Suranées. Sous des Dominos Pourpres, et feüilles Mortes; 10-Les Coucous Bénévoles Sous des Dominos jaunes; 11-La Jalousie Taciturne Sous Le Domino gris de maure; 12-La Frénésie, ou Le Désespoir Sous Le Domino Noir</i>
	<i>L'âme-en peine</i>
	<i>Le Rossignol-En-Amour</i>
	<i>Rondeau: La Linote-éfarouchée</i>
<i>Quatorzième Ordre</i>	<i>Les Fauvêtes Plaintives</i>
	<i>Le Roussignol vainqueur</i>

Quinzième Ordre	<i>Rondeau: La Juliet</i>
	<i>Le Carillon de Cithère</i>
	<i>Rondeau: Le Petite-Rien</i>
	<i>La Régente ou la Minerve</i>
	<i>Rondeau: Le Dodo ou L'amour au Berceau</i>
	<i>L'évaporée</i>
	<i>Muséte de Choisi</i>
	<i>Muséte de Taverni</i>
	<i>La Douce, et Piquante</i>
	<i>Les Vergers fleuris</i>
Seizième Ordre	<i>La Princesse de Chabeüil ou La Muse de Monaco</i>
	<i>Les graces incoparables, ou la Conti</i>
	<i>L'himen-Amour</i>
	<i>Rondeau: Les Vestales</i>
	<i>L'aimable Thérèse</i>
	<i>La Drôle de Corps</i>
Dix-septième Ordre	<i>La Distraite</i>
	<i>La Létiville</i>
	<i>La Superbe ou La Forqueray</i>
	<i>Les Petit Moulins à Vent</i>
	<i>Rondeau: Les Timbres</i>
Dix-huitième Ordre	<i>Courante</i>
	<i>Les Petites Chémières de Bagnolet</i>
	<i>Allemande: La Verneüil</i>
	<i>La Verneüillète</i>
	<i>Rondeau: Soeur Monique</i>
	<i>Le Turbulent</i>
	<i>L'atendrissante</i>
Dix-neuvième Ordre	<i>Le Tic-Toc-Choc</i>
	<i>Le Gaillard Boiteux</i>
	<i>Rondeau: Les Calotins, et les Calotines ou la pièce a Tretous</i>
	<i>Les Calotines</i>
	<i>Rondeau: L'ingénüe</i>
	<i>L'artiste</i>
	<i>Les Culbutes Jxcxbnxs</i>
Vingt-Deuxième	<i>Rondeau: La Muse-Plantine</i>
	<i>L'enjouée</i>

Quatrième Livre

Vingtième Ordre	<i>La Princesse-Marie</i>
	<i>La Boufonne</i>
	<i>Les Chérubins ou L'aimable Lazure</i>
	<i>La Croûilli ou La Couperinète</i>
	<i>La Fine Madelon</i>
	<i>La douce Janneton</i>
	<i>La Sezile</i>
	<i>Les Tambourins</i>
Vingt-Unième Ordre	<i>La Reine des Coeurs</i>
	<i>La Bondissante</i>
	<i>La Couperin</i>
	<i>La Harpée</i>
Vingt-Deuxième	<i>La Petite Prince-Sans-rire</i>
	<i>Le Trophée</i>

<i>Ordre</i>	<i>Allemande: Le Point du Jour</i>
	<i>L'Anguille</i>
	<i>Le Croc-en-jambre</i>
	<i>Menuets Croisés</i>
	<i>Les Tours de Passe-passe</i>
<i>Vingt-Troisième Ordre</i>	<i>L'Adacieuse</i>
	<i>Les Tricoteuses</i>
	<i>L'Arlequine</i>
	<i>Les Gondoles de Délos</i>
	<i>Les Satires</i>
<i>Vingt-Quatrième Ordre</i>	<i>Sarabande grave: Les vieux Seigneurs</i>
	<i>Les Jeunes Seigneurs</i>
	<i>Rondeau: Les Dars-homicides</i>
	<i>Les Guirlandes</i>
	<i>Les Brinborions</i>
	<i>La Divine Babiche ou les Amours-badins</i>
	<i>Gavotte: La Belle</i>
<i>Vingt-Cinquième Ordre</i>	<i>Mouvement de Passacaille: L'Amphibie</i>
	<i>La Visionnaire</i>
	<i>La Misterieuse</i>
	<i>La Monflambert</i>
	<i>La Muse Vistorieuse</i>
<i>Vingt-Sixième Ordre</i>	<i>Les Ombres Errantes</i>
	<i>La Convalescente</i>
	<i>Gavotte</i>
	<i>La Sophie</i>
	<i>Rondeau: L'Epineuse</i>
<i>Vingt-Septième Ordre</i>	<i>La Pantomime</i>
	<i>Allemande: L'Exquise</i>
	<i>Les Pavots</i>
	<i>Les Chinois</i>
	<i>Saillie</i>

ANEXO VI: Danças dos *Quatre Livres de Pièces de Clavecin*

<i>Ordre</i>	<i>Allemande</i>	<i>Courante</i>	<i>Sarabande</i>	<i>Gavotte</i>	<i>Gigue</i>	<i>Menuet</i>	<i>Rondeau</i>
1 ^{re}	X	XX	XX	XX	X	X	XXX
2 ^e	X	XX	XX	X		X	X
3 ^e	X	XX	X	X		X	
4 ^e							
5 ^e	X	XX	X		X		XXXXXX
6 ^e							XXXX
7 ^e							X
8 ^e	XX	XX	X	X	X		X
9 ^e	X					X	X
10 ^e	X						X
11 ^e	X						
12 ^e		X			XX		
13 ^e							
14 ^e					X		XXX
15 ^e	X						X
16 ^e	X				XX		X
17 ^e	X	X			XX		X
18 ^e	X						XX
19 ^e					X		XXX
21 ^e	X						
22 ^e	X					X	
23 ^e	X						
24 ^e			X	X			X
25 ^e	X						
26 ^e	X			X			X
27 ^e	X						

ANEXO VII: Obras de François Couperin

I) Música para Órgão

Pièces d'orgue consistantes em deux messes, 1690

Messe a l'usage ordinaire des Pariosses pour les festes solennelles.

Messe propre pour les convents de religieux et religieuses.

II) Música sacra vocal

1) *Motet Laudate pueri* (1697)

2) *Motet de Sainte Suzanne*

3) *Recueil des Elevations*

Motet de St. Barthelemy

Motet de Ste Anne

Motet de St. Augustin

Elevations: O Mysterium

O Amor, O gaudium

O Jesu amantissime

Venite retribuam

Quid retribuam

Audite omnes

Motet pour Le jour de Pâque - Victoria, Christo ressusgenti

Magnificat

Motet O domine quia refugium

Dialogus inter Deum et hominem

4) *Recueil du Comte de Toulouse (Tenbury)*

Tantum ergo

Domine salvum fac Regem

Elevation lauda sion salvatorem

Respice in me

Salve Regina a voix seule

Regina coeli

Usquequo, Domine

Salvatum me fac

Ad te levavi

Ornate aras (incompleto)

Resonent organa (incompleto)

Exultent superi (incompleto)

5) *Motet de l'Ordre du Roi*

Qui dat nivem

Mirabilia testimonia (4 versos)

Beredixisti, domine (7 versos)

Qui regis Israël (7 versos)

6) *Leçons de Ténèbres pour le mercredi*

Leçons de Ténèbres pour le Jeudi (perdida)

Leçons de Ténèbres pour le vendredi (perdida)

III) Música vocal profana (*Recueils Ballard* 1697, 1701, 1702, 1711, 1712)

A uma voz:

*Doux liens de mon coeur
Qu'on ne me dise plus
Zephire, modere en ces lieux (Brunéte)*

A duas vozes:

*A l'ombre d'un ormeau
Epitaphe d'un paresseux: Jean s'en alla comme il était venu
La Pastorelle: Il faut aimer (Air sérieux)
Les Pellerines: Au temple de l'amour (Air sérieux)
Les Solitaires: Dans l'île de Cythère (Air sérieux)*

A três vozes:

*A moy! Tout est perdu (canon)
La femme entre deux draps (canon)
Trois Vestales champêtres et trois Polignons: Quel bruit soudain
Vaudeville: Faison du temps (Air sérieux)*

Cantata:

Ariane abandonnée (perdida)

IV) Música de câmara

Sonates en trio:

*La Pucelle. Nations. 1692
La Steinquerque .1612
La Visionaire. Nations 2
L'Astrée. Nations 4
La Superbe
La Sultane
L'Impériale
Le Parnasse, ou l'apothéose de Corelli
Concert en forme d'apothéose à la mémoire de l'incomparable M. De Lulli*

Les Nations: Sonates et Suites de Simphonies en Trio, 1724

*La Française
L'Espagnole
L'Impériale
La Piémontoise*

Concerts Royaux 1714-1715, publicados em 1722

Números 1 a 4

Les Goûts Réunis ou Nouveaux Concerts, 1724

Números 5 a 14 cujos:

Nº 8 Dans le Goût Thétral

Nº 9 Ritratto dell'Amore

Nº 12 A deux violes ou autres instrumens a l'unisson

Nº 13 A deux instrumens a l'unisson

Pièces de violes (deux Suites) 1728

V) Música parta cravo

Premier Livre de Pièces de Clavecin (1713)

Ordres n^{os} 1 a 4

Second Livre de Pièces de Clavecin (1717)

Ordres n^{os} 6 a 12

Troisième Livre de Pièces de Clavecin (1722)

Ordres n^{os} 13 a 19

Quatrième Livre de Pièces de Clavecin (1730)

Ordres n^{os} 20 a 27

VI) Obras teóricas

Règles pour l'accompagnement ms BN

L'Art de Toucher le Clavecin (1716/7)

ANEXO VIII: Father Francois Pomey. *Description d'une Sarabande dansée: Le dictionnaire royal augmenté* (Lyons, 1671). p.22 (Bibliothèque municipale. Rodez; photo R. and P. Lancon).

Description d'une Sarabande dansée.

Il dansa donc d'abord, avec une grace tout à fait charmante, d'un air grave & mesuré, d'une cadence égale & lente & avec un port de corps si noble, si beau, si libre, & si dégagé, qu'il eut toute la maesté d'un Roy, & qu'il n'inspira pas moins de respect, qu'il donna de plaisir.

En suite, s'élevant avec plus de disposition, & portant les bras à demy hauts, & à demy ouverts, il fit les plus beaux pas que l'on ait jamais inventez pour la danse.

Tantost il couloit insensiblement, sans que l'on pût discerner le mouvement de ses pieds & de ses jambes, & sembloit plutôt glisser que marcher: Tantost avec les plus beaux temps du monde, il demouroit suspendu, immobile & à demy penché d'un côté, avec un de ses pieds en l'air: & puis réparant la perte qu'il avoit faite d'une cadence, par une autre plus précipitée, on le voyoit presque voler, tant son mouvement estoit rapide.

Tantost il avançoit comme à petits bonds: tantost il reculoit à grands pas, qui tous reglez qu'ils étoient, paroissent estre faits sans art, tant il estoit bien caché sous une ingénieuse negligence.

Tantost, pour porter la félicité par tout, il se tournoit à droit, & tantost il se tournoit à gauche: & lorsqu'il estoit au juste milieu de l'espace vuide, il y faisoit une pirouette d'un mouvement si subit, que celui des yeux ne le pouvoit suivre.

Quelquefois il laissoit passer une cadence entière sans se mouvoir, non plus qu'une statue; & puis partant comme un trait, on le voyoit à l'autre bout de la sale, avant que l'on eust le loisir de s'appercevoir qu'il estoit parti.

Mais tout cela ne fut rien, en comparaison de ce que l'on vit, lorsque cette galante personne commença d'exprimer les mouvements de l'ame par ceux du corps, & de les mettre sur son visage, dans ses yeux, en ses pas, & en toutes ses actions.

Tantost il lançoit des regards languissans & passionnez, tant que duroit une cadence lente & languissante; & puis comme se lassant d'obliger, il détournoit ses regards, comme voulant cacher sa passion: & par un mouvement plus précipité, il déroboit la grace qu'il avoit faite.

Quelquefois il exprimoit la colere & le dépit, par une cadence impetueuse & turbulente; & puis représentant une passion plus douce par des mouvements plus moderez, on le voyoit soupirer, se pâmer, laisser errer ses yeux languissamment; & par de certains détours de bras & de corps, nonchalans, de mis, & passionnez, il parut si admirable & si charmant, que tant que cette Danse enchantresse dura, il ne déroba pas moins de cœurs, qu'il attachait aux yeux à le regarder.

ANEXO IX: Tradução de *Description d'une Sarabande dansée*

Primeiramente, ele dançou, com uma graça completamente charmosa de um ar grave e moderado de uma cadência igual e lenta e com um porte de corpo tão nobre, tão bonito, tão livre e tão desembaraçado que ele tinha toda majestade de um Rei, e que ele não inspirava menos respeito tanto quanto ele dava de prazer.

Em seguida, se elevando com mais disposição, e levando os braços meio altos e meio abertos, ele fez o mais belo passo que jamais haviam inventado para a dança.

Às vezes, fluía insensivelmente, sem que pudéssemos discernir o movimento de seus pés e de suas pernas, parecia antes, deslizar do que andar. Algumas vezes como o mais belo tempo do mundo, ele permanecia suspenso, imóvel e meio inclinado de um lado, com os pés no ar, e depois reparando a perda que ele fizera, de uma cadência, por uma outra mais precipitada, o víamos quase voar de tão rápido que era o movimento.

Às vezes, ele avançava com pequenos saltos, algumas vezes recuava com grandes passos; todos ajustados parecendo serem feitos sem arte, tão bem escondia [sua arte] sobre uma engenhosa negligência.

Algumas vezes, levando a felicidade a todos os lugares, ele se virava à direita, e algumas vezes não se virava à esquerda; e quando estava justo no meio do espaço vazio, e nesse lugar fazendo uma pirueta com um movimento tão súbito, que os olhos não podiam seguir.

Algumas vezes, ele deixava passar uma cadência inteira sem se mover não mais que [como] uma estátua, como uma flecha [*parlant comme un trait*], o víamos na outra ponta da sala, antes que tivéssemos o tempo disponível para se perceber que ele partira.

Mas tudo aquilo não foi nada em comparação ao que vimos no momento em que esta galante pessoa começou a exprimir os movimentos da alma e do corpo, colocando-os em seu rosto, em seus olhos, em seus passos, e em todas as suas ações.

Algumas vezes, ele lançava olhares languidos e apaixonados, que duravam uma lenta e lânguida cadência; e mais como se deixando obrigar, ele voltava seus olhares, como querendo esconder sua paixão; e por um movimento mais precipitado, ele arrebatava a graça que ele havia feito.

Às vezes, exprimia a raiva e o desrespeito, por uma cadência impetuosa e turbulenta; e em seguida, como que representando uma paixão mais doce por movimentos mais moderados, vimos suspiro, desmaio, deixou vagarem seus olhos languidamente; e por certos desvios de braço e do corpo, indolentes, meio e apaixonados, ele parecia tão admirável e tão encantador, que, tanto esta dança encantadoura durou, não arrebatava menos corações, que ele fixou os olhos para o observar.