DOI 10.20504/opus2016b2209

As allemandes para cravo de François Couperin: características linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII como recurso interpretativo

Beatriz Pavan (UFG)
Edmundo Hora (UNICAMP)
Sonia Ray (UFG)

Resumo: Este texto aborda as características linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII como recurso interpretativo das *allemandes* para cravo de François Couperin. O objetivo principal foi investigar tal discurso e sua equivalência com o discurso musical desta época e nação como uma ferramenta para a interpretação deste gênero. O caminho metodológico deu-se na realização de análise das variações linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII e sua correspondência com as *allemandes* de François Couperin, contidas nos quatro *Livres de pièces de clavecin.* Ao verificar-se a estreita relação entre língua falada e expressão musical, foi possível aplicar o estudo do sugerido discurso às decisões interpretativas.

Palavras-chave: François Couperin. *Allemande.* Repertório para cravo. Discurso oratório francês.

François Couperin's Allemandes for Harpsichord: Linguistic Characteristics of 18th Century French Oratory as an Interpretive Resource

Abstract: This text discusses the linguistic characteristics of French oratory of the eighteenth century as an interpretive resource for François Couperin's allemandes for harpsichord. The main objective was to investigate the oratory and its equivalence with the musical discourse of this time and place as a tool for interpreting the genre. The methodological approach followed was an analysis of the linguistic variations of French oratory of the eighteenth century and its correspondence with the allemandes of François Couperin contained in the four *Livres de pièces de clavecin.* Upon establishing the close relationship between the spoken language and musical expression, it was possible to apply the study of the suggested discourse to interpretative decisions.

Keywords: François Couperin; allemande; harpsichord repertoire; French oratory.

PAVAN, Beatriz; HORA, Edmundo; RAY, Sonia. *As allemandes* para cravo de François Couperin: características linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII como recurso interpretativo. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 217-258, dez. 2016.

Submetido em 11/05/2016, aprovado em 06/07/2016.

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 este trabalho, 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 François Couperin (1668-1733), especificamente nas *allemandes* contidas nos *Quatre livres de pièces de clavecin* (1713, 1716-7, 1722, 1730). Como base teórica, foi utilizada a obra *The Harmonic Orator* (2001), de Patrícia Ranum, que trata do fraseado e retórica em árias barrocas francesas. Cabe ressaltar que este trabalho é parte de uma pesquisa mais ampla que compõe a tese de doutoramento da autora (PAVAN, 2015).

Discurso oratório francês do século XVIII

Bernard Lamy (1640-1715), em *La rhetorique ou l'art de parler*, (*A retórica ou arte de falar*), revela que: "Nós [os franceses] somos obrigados a dar harmonia às nossas palavras de uma forma diferente dos gregos e latinos. A arte que seguimos [...] consiste apenas em um específico número de sílabas [em cada linha] e em rimas" [1] (LAMY, 1675: 277, tradução nossa). A língua francesa usa prolongamento silábico para designar diferenças entre unidades métricas. Pés poéticos são separados por *relais*[2] ou *gronder*, técnica referida por Bénigni [Bertrand] de Bacilly como: "pronúncia bastante peculiar ao canto e à declamação, que se faz quando, para dar mais força à expressão, apoiamos algumas consoantes antes de pronunciar a vogal seguinte"[3] (BACILLY, 1668: 307, tradução nossa), e não por pausas ou paradas. Desta forma, segundo Ranum, "a típica performance de música antiga no século XX é baseada em uma acentuação que é exatamente o oposto dos princípios de

[1] "Nous sommes obligez de donner de l'armonie 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" (LAMY, 1675: 277).

[2] 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 (2001: 99) assegura que os libretistas franceses dos séculos XVII e XVIII geralmente escolhiam palavras com a 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.

[3] "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" (BACILLY, 1668: 307).

acentuação e ritmo que determinam como a poesia francesa é musicada"[4] (RANUM, 2001: 59, tradução nossa). Ranum 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"[5]. Os prolongamentos progressivos nos finais de frases da língua francesa foram nomeados por Henri Morier (1989) como *loi de progression* (lei de progressão), como o exemplo mostrado na Fig. 1.

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

Fig. 1: Prolongamento progressivo em finais de frases da língua francesa (MORIER, 1989: p 906).

Este tipo de prolongamento 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 nos fala que:

> Toda penúltima [sílaba] 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 pessoal[6] (BACILLY, 1668: 386-393, tradução nossa).

A elisão mencionada por Bacilly é um importante elemento, tanto da língua quanto da música francesa, especificamente de François Couperin, compositor que

[4] "[...] 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" (RANUM, 2001: 59).

[5] "[...] 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" (RANUM, 2001: 59).

[6] "Toute penultiéme d'um mot feminin, soit de deux ou de plusieurs syllabes, est toûjour longue ; et cette Regle set si generale ,qu'elle ne peut souffrir aucune exception [...] Nonobstant l'élision il est à propos, et mesme souvent necessaire (pour aider à la Pronunciation, et rendre le sens plus inteligible) que la penultiéme 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" (BACILLY, 1668: 386-393).

sistematizou um tipo de toque caracteristicamente francês denominado *surlié*. Algumas obras deste compositor apresentam notas com extensas ligaduras, determinando um novo modo de conceber as frases musicais, típicas das culturas latinizadas.

A língua francesa, ainda que acentue suas frases por prolongamentos silábicos, utiliza acentos gramaticais e prosódicos. Em árias francesas estes acentos tendem a cair na primeira sílaba, em *relais*. Corroborando esta prática, Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet, conhecido como *abbé* d'Olivet (1682-1768), em *Traité de la prosodie* (*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"[7] (D'OLIVET, 1755: 12, tradução nossa). Este acento móvel contribui para a expressividade do discurso e é tão "significativo" 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 enciclopédie ou dictionaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (*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"[8] (DIDEROT, 1772: 33, tradução nossa). De acordo com os enunciados, poderemos reconhecer que a música de François Couperin absorveu critérios semelhantes para a valorização de seus recursos expressivos.

Poucas vezes 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 frequentemente a raiz da palavra[9], 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

[7] "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" (D'OLIVET, 1755: 12).

[8] "La musique a incomparablement plus de moyens que le language 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" (DIDEROT, 1772: 33).

[9] A 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*.

compasso. Aqui também assumimos uma correspondência para a execução musical. Elementos motívicos na música cravística utilizam-se de recursos semelhantes com apoios em notas iniciais de determinadas figuras rítmicas e melódicas criando efeitos agógicos.

Apesar de não estarem em parte forte do compasso, a *gavotte* de *Alceste* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) evidencia os 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.

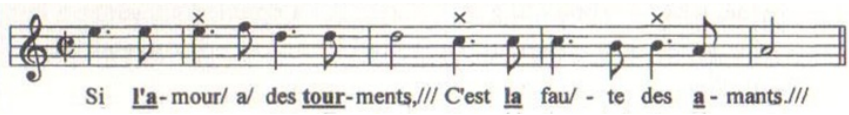

Fig. 2: Lully, *gavotte* de *Alceste*, compassos 1 a 4 (LULLY, 1674: 53).

Este tipo de acento está presente nas anacruses das *allemandes* e *courantes* dos séculos XVII e XVIII e, em expecial, nas de François Couperin, como no exemplo seguinte, o início da *allemande L'Auguste*.

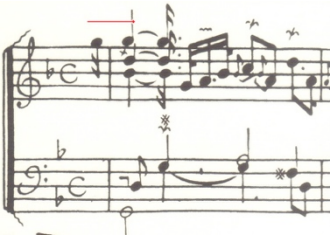

Fig. 3: François Couperin. *Allemande L'Auguste. 1er ordre, Premier livre de pièces de clavecin* (COUPERIN, 1713: 1).

O acento patético, antes mencionado por Diderot, expressa emoção muito forte, ou seja, *pathos*[10]. Sébastien de Brossard (1708) considera *pathétique* o acento expressivo, apaixonado, capaz de causar piedade, compaixão, raiva e todas as outras paixões que agitam

[10] *Pathos* (ou *path*) é uma palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento.

o coração. Denis Diderot (1772) o aponta como uma espécie particular de acento oratório, que dá tom específico ao discurso e acrescenta novo grau de força ao acento simplesmente oratório. Jean-Antoine Bérard, na obra *L'art du chant* (1755), acrescentou consoantes acima de certas sílabas, em trechos de seus recitativos e árias, para definir os acentos patéticos. Expressões como: *Je fremis, je frissonne* (eu tremo, eu estremeço) devem-se proferir com um obscuro tom de voz e, com som violento e as letras fortes e dobradas. O exemplo a seguir ilustra um trecho de *Atys* de Lully, no 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"[11] (BÉRARD, 1755: 5, tradução nossa), enfatizando, desta maneira, o acento patético pelo dobramento consonantal.

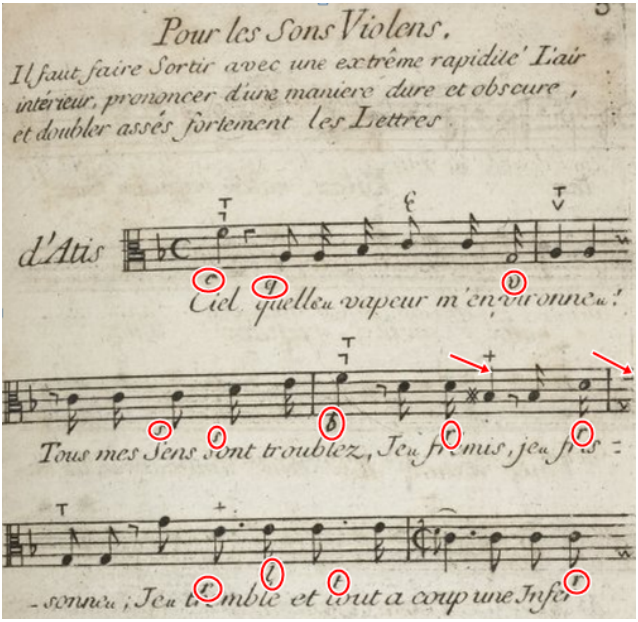

Fig. 4: Jean-Antoine Bérard: *L'art du chant.* (BÉRARD, 1755: 5).

O acento patético em árias francesas barrocas, segundo Ranum, 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

[11] "Il faut faire sortir avec une extrême rapidité Lair intérieur, pronocer d'une maniere dure et obscure, et doubler assés fortement les Lettres" (BÉRARD, 1755 : 5).

árias mais sombrias ou 'obscuras', este acento aparece em queixas e suspiros ou em evocações de incerteza, medo e fraqueza"[12] (RANUM, 2001: 223, tradução nossa). Seu uso é apropriado em situações quando a voz principal deve "prolongar" a situação do momento.

Ranum (2001) 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 Fig. 5 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.

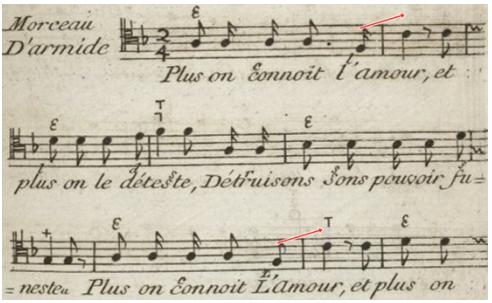

Fig. 5: Bérard. *L'art du chant.* (BÉRARD, 1755: 13).

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*[13] e

[12] "In modes with cheerful energies, the words that receive this accent tell of Love, pleasure, nature and lovely weather. In more somber, more 'oscure' airs, this accent appears in complaints and sighs or in evocations of Fear and weakness" (RANUM, 2001: 223).

[13] Prática 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*), 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" ("Toutes les notes dans

alteração métrica. O termo *agoge* foi utilizado em 1884 pelo musicólogo Hugo Riemann em *História da música* (RIEMANN [1884] 1934: 120): "Os gregos distinguiam um agoge (tempo) diferente pelo qual a duração de um pé simples (por exemplo, troqueu[14]) poderia ser prolongada até se igualar ao de uma dipodia[15]"[16]. 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 – quando se cria silêncio antes da nota ou acorde –, encurtando o som anterior e tocando-se a nota principal com um ligeiro atraso.

François Couperin utiliza recursos para a obtenção deste tipo de acento quando indica *aspirations* e *suspentions,* que, em certa medida, são alterações na execução de uma nota como indicado em seu tratado *L'art de toucher le clavecin,* de 1716. Segundo Daniel Gottlob Türk, "acentos agógicos são a maneira natural de tocar, semelhante à acentuação de palavras ou sílabas importantes de um orador, dando uma pequena pausa ou som da glote antes delas, além do prolongamento sobre a primeira parte da palavra"[17] (1789: 339 apud KOSOVSKE, 2011: 107, tradução nossa).

Considerando que existem diferenças fonéticas e de acentuação 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 *mamma mia,* em italiano, pois a sílaba tônica *mi* é pronunciada com mais apoio.

Palavras francesas tendem a ser oxítonas, diferentemente das palavras inglesas e alemãs que, na maioria das vezes, são paroxítonas ou proparoxítonas, por exemplo: *merveilleux*, *wonderful*, *wunderbar* (maravilhoso); *heureusement*, *happily*, *glücklich* (felizmente); *appartemet*, *apartment, Wohnung* (apartamento) ou *exécutif, executive, exekutive* (executivo).

---

l'execution sont partie em tenue et partie em silence, c'est-à-dire qu'elles ont toutes une étendue déterminée de son et une étendue determine de silence, lesquels reunis font La valeur entière de La note") (1775 apud DECHAUME, 1986: 9).

[14] Pé poético formado por uma sílaba tônica longa e uma átona breve.

[15] União de dois pés de verso grego ou latino.

[16] "Los gregos distinguían um 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" (RIEMANN [1884] 1934: 120).

[17] "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" (TÜRK, 1789 apud KOSOVSKE, 2011: 107).

Algumas palavras têm terminação feminina, devido ao alongamento das sílabas finais, como as finalizadas por e átono, por exemplo: *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, "toda vez [...] que o nosso *E* mudo termina uma palavra ou que ele está seguindo outra vogal, ele prolonga o penúltimo"[18] (D'OLIVET, 1736: 10 apud RANUM, 2001: 112, tradução nossa). O exemplo da Fig. 6 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.



Fig. 6: Mingograma[19] de *le silence* (RANUM, 2001: 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 de *gronder*. Assim como uma nota musical deve ser articulada por um instrumento, uma sílaba importante requer uma articulação forte na busca pela expressão (RANUM, 2001: 203). Para Bacilly, a forma de execução "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. Na execução musical utilizamos a articulação para obter os mesmos resultados. Como explica Montéclair (1736: 90 apud RANUM, 2001: 203, tradução nossa): "[...] é necessário articular mais fortemente consoantes que estão antes ou depois de vogais"[20]. Bérard (1755: 94, tradução nossa) assegura que "devemos dobrar as

[18] "Toutes les fois [...] que notre E muet finit un mot, où il est à la suite d'une autre voyelle, il alonge la pénultiéme" (D'OLIVET, 1736: 10 apud RANUM, 2001: 112).

[19] *Mingogram* é um gráfico de gravação que inclui vários gráficos simultâneos e complementares. Este mostrado neste trabalho foi feito por Henri Morier e disponibilizados a Ranum.

[20] "[...] il faut articuler plus fortement les consonnes qui sont avant ou apres les voyelles" (MONTÉCLAIR, 1736 apud RANUM, 2001: 203).

letras [consoantes] em todas as passagens com marcas de paixão"[21], 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 pronunciação sonora ao cravo. 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 Marie-Dominique-Joseph Engramelle em *La tonotechnie ou l'art de noter des cylindres* (1775 apud DECHAUME, 1986: 9).

Joseph Pineau 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* [*thesis* [22]]" [23] (PINEAU, 1979: 12, tradução nossa). Para Ranum, em uma peça, o *relais* produz o que músicos dos séculos XVII e XVIII chamavam "harmonia verbal", que significa "um agradável e recorrente ritmo criado por longo e harmonioso som"[24] (RANUM, 2001: 180, tradução nossa).

No que se refere ao canto, que serve de modelo para a prática instrumental, Rousseau destacou *agogé* ou *conduire* (conduzir) como "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"[25] (ROUSSEAU, 1768: 27, tradução nossa). Já ao cravo, utilizamos dos recursos da articulação e agógica para a valorização dos acentos tônicos da frase e 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 *mesure*.

---

21 "On doit doubler les letters dans tous les endroits marqués au coin de la passion" (BÉRARD, 1755: 94).

22 *Arsis* e *tesis* (elevação e declinação) são termos gregos usados respectivamente para tempos não acentuados e acentuados, ou tempos fracos e tempos fortes.

23 "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" (PINEAU, 1979: 12).

24 "[...] a pleasing and recurrent rhythm created by long, harmonious sound" (RANUM, 2001: 180).

25 "Agogé: Conduire. Une des subdivisions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les regles de la marche du Chant par degrés alternativement conjoints au disjoints, soit en montant, soit en descendant" (ROUSSEAU, 1768: 27).

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 de um gênero musical próprio, quando compôs suas *tragédies lyriques*[26] 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.

As *allemandes* de François Couperin

Couperin compôs dezenove peças com características de uma *allemande*. Dezoito estão nos quatro *Livros de peças de cravo* e uma em *L'art de toucher le clavecin.* Destas, dez são nomeadas *allemandes* (*L'Auguste*, *La Laborieuse*, *La Tenebreuse*, *La Logevière*, *L'Ausoniéne*, *Allemande à deux clavecins*, *La Verneuille*, *Le point du jour*, *L'Exquise, Allemande*) e dez foram compostas no estilo de uma *allemande*, mas não trazem literalmente indicação (*La Raphaèle*, *La Mézangére*, *La Castelane*, *La Régent ou La Minerve*, *Les graces incomparables ou La Conti*, *La Superbe*, *La Couperin*, *L'Audacieuse*, *La Misterieuse*, *La Convalescente*). As Tabs. 1 e 2 mostram as *allemandes,* suas referidas *ordres* (Couperin usa o termo *ordres*, e não suítes, como era o costume desta época na França) e a tonalidade em que foram escritas. A Tab. 1 mostra as obras em que Couperin indicou *allemande*, e a Tab. 2 traz as obras consideradas *allemande*s, mas que não trazem esta indicação.

[26] Gênero musical especificamente francês, usado nos séculos XVII e XVIII, representado, principalmente, no palco de *l'Académie Royale de Musique*, em Paris, e em seguida difundido em outras cidades francesas e estrangeiras.

Premier livre		
L'Auguste	*1e ordre*	Sol menor
La Laborieuse	*2e ordre*	Ré menor
La Tenebreuse	*3e ordre*	Dó menor
La Logivière	*5e ordre*	Lá maior
Seconde livre		
L'Ausoniéne	*8e ordre*	Si menor
Allemande à deux clavecins	*9e ordre*	Lá maior
Trosième livre		
La Verneuille	*18e ordre*	Fá menor
Quatrième livre		
Le point du jeu	*22e ordre*	Ré maior
L'Exquise	*27e ordre*	Si menor
L'art de toucher le clavecin		
Allemande		

Tab. 1: *Allemandes* dos *Quatre livres de pièces de clavecin* de François Couperin.

Seconde livre		
La Raphaèle	*8e ordre*	Si menor
La Mézangére	*10e ordre*	Ré menor
La Castelane	*11e ordre*	Dó menor
Trosième livre		
La Régent ou La Minerve	*15e ordre*	Lá menor
Les graces incomparables ou la Conti	*16e ordre*	Sol maior
La Superbe	*17e ordre*	Mi menor
Quatrième livre		
La Couperin	*21e ordre*	Si maior/Mi menor
L'Audacieuse	*23e ordre*	Fá maior
La Misterieuse	*25e ordre*	Sol maior/Dó maior
La Convalescente	*26e ordre*	Fá♯ menor

Tab. 2: Peças sem indicação de *allemande* por Couperin.

Couperin inicia nove de suas 27 *ordres* com uma *allemande*, 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-danse* segundo o uso na França"[27] (COPLANDE, 1521 apud GRIS 1991/3, tradução nossa). Thomas Morley, em *A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke*, (*Uma simples* e *fácil introdução para a prática musical*), disse: "A *Alman* é uma dança mais pesada do que esta [*Gaillarde*] [...] representa adequadamente o temperamento das pessoas cujo nome ele porta"[28] (MORLEY, 1597: 181, tradução nossa). Thoinot Arbeau (1519-1595), em seu *Orchésographie*[29], a descreve como "uma dança simples, de gravidade comum (*médiocre*) familiar aos alemães, e creio que ela seja a mais antiga, porque nós somos descendentes dos alemães; você pode dançá-la em companhia: dançando junto em marcha[...] em tempo binário"[30] (ARBEAU, 1588: 67, tradução nossa).

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. Sébastien de Brossard, em *Recueil d'airs sérieux et a boire,* a designa como "uma sinfonia grave a dois tempos, às vezes a quatro; com duas partes que se toca duas vezes cada uma"[31] (BROSSARD, 1708: 10, tradução nossa).

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: 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 a define como:

---

27 "Here foloweth the maner of dauncynge of bace dauces after the use of fraunce" (COPLANDE, 1521 apud GRIS, 1991/3).

28 "The Alman is a more heavie dance than this [Gaillarde] [...] representing the nature of the people, whose name it carieth" (MORLEY, 1597: 181).

29 *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.

30 "[...] une dance plaine de mediocre gratuité, familier aux allemáds, & croy qu'elle soit de noz plus anciennes, car nous sommes descendus dês Allemands; Vous La pourrez dancer em compagnie: dancerez tous ensemble, en marchant [...] par mesure binaire" (ARBEAU, 1588: 67).

31 "Symphonie grave, ordinairement à deux temps, souvent`a quatre; Elle a deux Reprises qu'on joüe chacune deus fois" (BROSSARD, 1708: 10).

> 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 caráter 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 alegre[32] (ROUSSEAU, 1768: 30-31, tradução nossa).

Quanto à sua construção, as *allemande*s de Couperin 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 suítes e *ordre*s, adaptada aos moldes franceses de Louis XIV, se tornando significativo expoente do repertório. Philippe Beaussant, 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 contida[33] (BEAUSSANT, 2007: 352, tradução nossa).

A escrita nobre e grave em marcha densa e solene das *allemande*s 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-

[32] "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. 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" (ROUSSEAU, 1768: 30-31).

[33] "Ce me semble, à quel point l'Allemande est l'une des formes favorites de couperin. Il s'y sent à laise. Il y a une part, la part grave, noble, la part sombre aussi, de lui même, qui aime cette démarche lente at sérieuse, cette ampleur de la forme qui lui permet d'elargir 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" (BEAUSSANT, 2007: 352).

1704), remete ao "magnífico", que, de certa forma, ilustra severidade apropriada ao caráter da obra mencionada (CHARPENTIER, 1690: 456). 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.

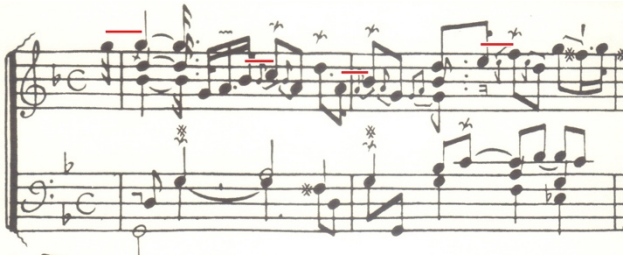

Fig. 7: François Couperin. *Allemande L'Auguste, 1er ordre. Premier livre de pièces de clavecin* (COUPERIN, 1713: 1).

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.

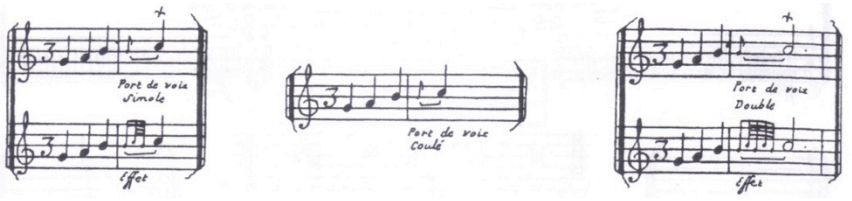

Fig. 8: François Couperin. *Port de voix. Explication des agrémens, et des signes* (COUPERIN, 1713: 74).

A maneira de 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*: "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"[34] (DAQUIN, 1735: IX-X, tradução nossa).

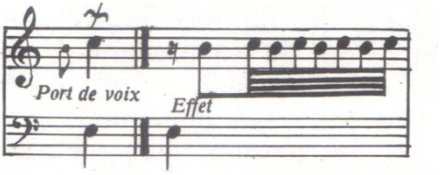

Fig. 9: *Port de Voix.* Daquin, *I livre de pièces de clavecin* (DAQUIN, 1735: IX-X).

Jacques-Martin *Hotteterre* (1674-1763), em *Principes de la flûte traversière* 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"[35] (HOTTETERRE, 1728: 28, tradução nossa). A sílaba tu-tu, sugerida por ele, causa *silence d'articulation* entre nota pontuada e colcheia.

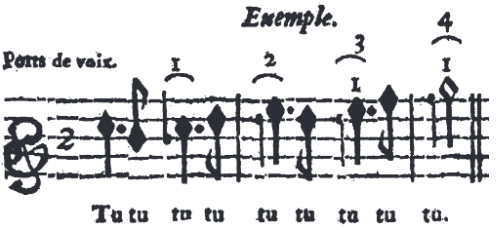

Fig. 10: *Port de voix*. Hotteterre, *Principes de la flûte traversière* (HOTTETERRE, 1728: 28).

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,

[34] "Mais je dois observer que, pour bien fair 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:" (DAQUIN, 1735: IX-X).

[35] "Coup de Langue antecipé d'un degré, au desous de la note sur laquelle on le veut faire" (HOTTETERRE, 1728: 28).

assim definido por Morier: "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 o tempo forte seguinte, onde elas são integradas pelo início da palavra seguinte"[36] (MORIER, 1989: 542, tradução nossa). 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 Fig. 11, (quinto compasso), que ela se encontra em uma nota pontuada, o que na leitura interpretativa atual denotaria prolongamento sonoro.

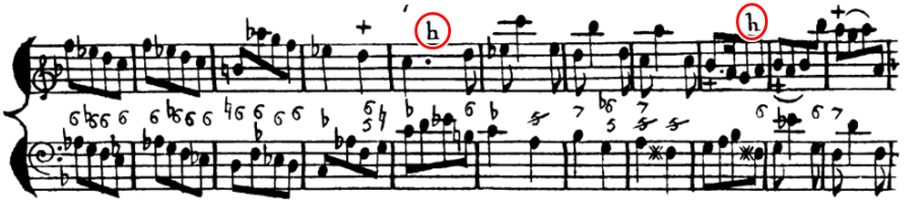

Fig. 11: Michael Blavet, *Sonata IV La Lumague*, 5º movimento, *Le Lutin* (BLAVET, 1732: 24).

Da mesma maneira, Brossard marca uma pequena letra *d* em sua *Sarabande IV* (Fig. 12) para indicar silêncios ou respirações. "Marquei com um pequeno d, que significa permanecer (*demeurer*), o lugar da 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"[37] (BROSSARD, 1708: 28, tradução nossa).

[36] "En regle géneral, 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" (MORIER, 1989: 542).

[37] "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 hemistiche de vers" (BROSSARD, 1708: 28).

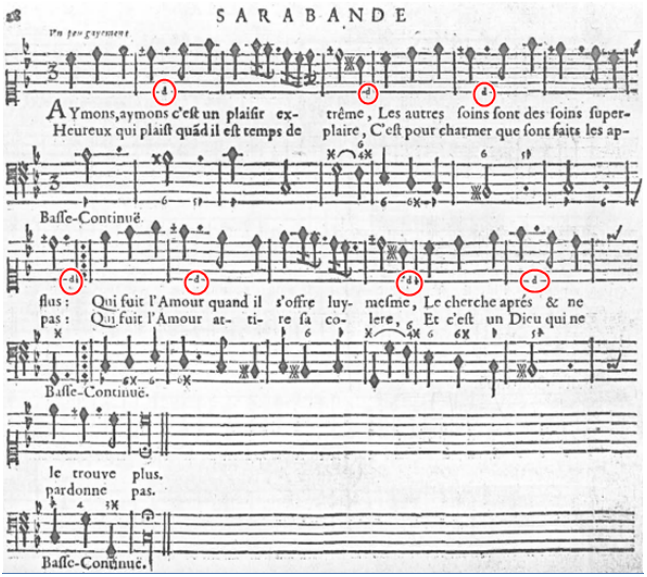

Fig. 12: Brossard, *Sarabande IV*, *Livre d'airs* (BROSSARD, 1708: 28).

A analogia à língua francesa mais uma vez se faz presente ao se verificar a referência à pronunciação 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. 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 e resultando em som semelhante ao *gronder*.

Joseph Carnaud le Jeune, 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*), 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"[38] (CARNAUD, 1865: 10, tradução nossa). 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.

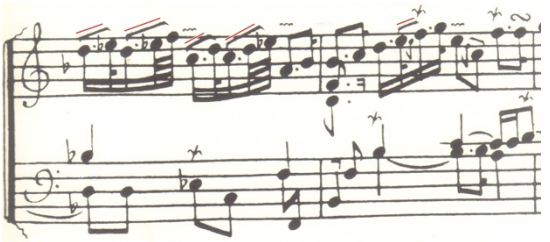

Fig. 13: François Couperin. *Allemande L'Auguste, 1er ordre. Premier livre de pièces de clavecin,* 12º e 13º compassos (COUPERIN, 1713: 1).

Sobre o *coulé*, Joseph Carnaud le Jeune, em *Méthode pour le flageolet à une, à deux, à trois, à quatre ou à cinq clefs* 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"[39] (CARNAUD, 1865: 10, tradução nossa). Assim, evidenciam-se 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 nas Figs. 14 e 15 evidenciam visualmente distintas notações de um trecho musical de Couperin, *allemande L'Auguste,* no qual podem-se perceber maneiras diferenciadas enquanto ilustrativas. A Fig. 14 mostra o fac-símile da

[38] "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" (CARNAUD, 1865: 10).

[39] "Sur plusieurs notes differentes 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 moité de sa valeur. La deuxième note coulée ne conserve toute sa valeur que lorsqu'elle est plus longue que la première" (CARNAUD, 1865: 10).

primeira parte da referida obra; a Fig. 15, a compreendida versão com as microarticulações e silêncios.

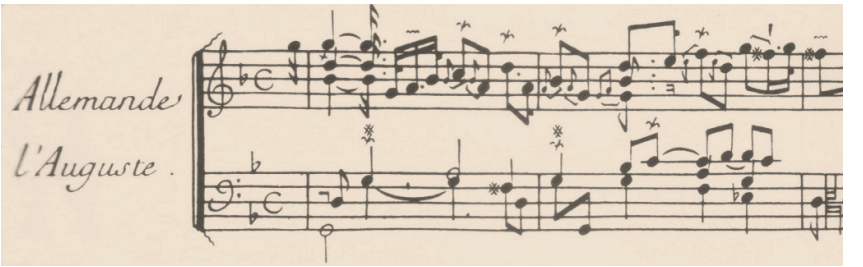

Fig. 14: François Couperin. *Allemande L'Auguste, 1er ordre. Premier livre de pièces de clavecin* (COUPERIN, 1713: 1).

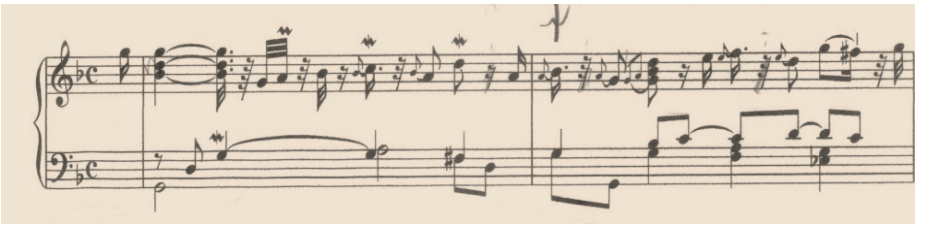

Fig. 15: François Couperin. *Allemande L'Auguste, 1er ordre. Premier livre de pièces de clavecin.* Versão compreendida com microarticulações e silêncios.

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 microdetalhes, a mão esquerda a apoia com ressonâncias harmônicas, levando muitas vezes o tempo fraco ao tempo forte ou a parte de tempo fraca 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* (Fig. 16).

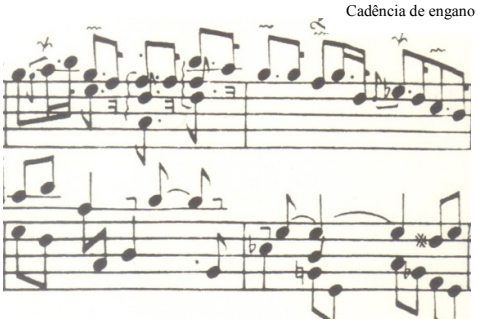

Fig. 16: François Couperin. *Allemande L'Auguste, 1er ordre. Premier livre de pièces de clavecin,* 14º e 15º compassos (COUPERIN, 1713: 1).

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 (1690: 456), 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 considera o desenho das semicolcheias 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"[40] (BEAUSSANT, 2007: 342, tradução nossa). *La Laborieuse* traz a indicação *sans lenteur; et les doubles croches un tant soit-peut pointées* (sem lentidão; e as semiclocheias um pouco pontuadas).

[40] "[...] acquiert peu à peu un caractére lancinant: réelles d'un bout á l'autre, on dirait que la musique cherche avec difficulté, avec hésitation et comme avec un secret tourment, laborieusement, son chemin mélodique" (BEAUSSANT, 2007: 342).

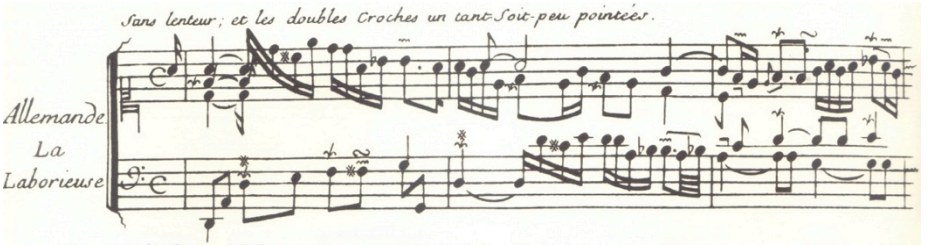

Fig. 17: François Couperin. *Allemande La Laborieuse, 2e ordre. Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 3 (COUPERIN, 1713: 18).

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*, Couperin escreve: "Nós pontuamos várias colcheias seguidas em graus conjuntos"[41] (COUPERIN, 1717: 39, tradução nossa). O hábito de escrever e grafar notas iguais e interpretá-las de uma forma mais ou menos desigual seguindo o caráter da peça é 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 (ca. 1700), em *Les principes du clavecin*, 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 houver[42] (SAINT-LAMBERT, 1702: 60-61, tradução nossa).

[41] "Nous pointons plusieurs croches de suite par degrées-conjoints" (COUPERIN, 1717: 39).
[42] "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 coûtume d'en faire une longue & une bréve successivement, parce que cette inégalité leur donne plus de grace […]. Cependant cette inégalité de plusieurs Croches de suite, ne s'observe plus dans les Piéces dont la Mesure est à quatre temps, comme par exemple dans les Allemandes, à cause de la

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 a língua francesa, Olivier Baumont (2013: 1) 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"[43] (tradução nossa). Verifica-se, desta maneira, estreita relação entre *inégalité* e as consoantes dobradas citadas por Bérard (1755: 94): "É preciso dobrar as consoantes em todas as passagens marcadas pela paixão"[44]. Bérard fala ainda de três estágios de paixão nos quais:

(1) as notas iguais seriam relativas à pronúncia referente a sensações mundanas, sem paixão;

(2) as notas pontuadas teriam as consoantes fortemente dobradas, relativas às paixões violentas;

(3) 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 predeterminadas, 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*), referiu-se 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. 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.

---

lenteur du mouvement. Alors l'inégalité tombe sur les doubles croches, s'il y en a" (SAINT-LAMBERT, 1702: 60-61).

[43] "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-lá" (BAUMONT, 2013: 1).

[44] "On doit doubler les lettres dans tous les endroits marqués au coin de la passion" (BÈRARD, 1755: 94).

> 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 música[45] (BUKOFZER, 1947 apud WENTZ, 2010: 70, tradução nossa).

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.

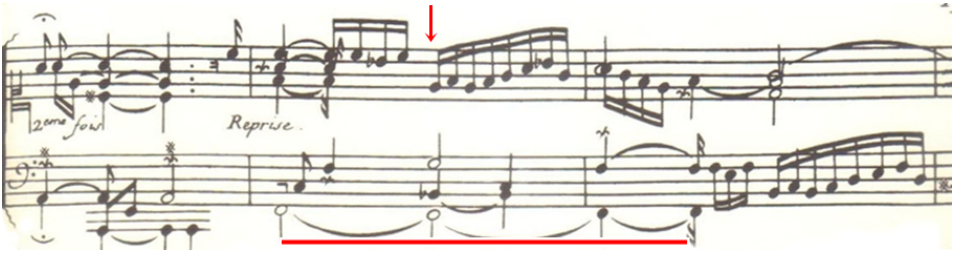

Fig. 18: François Couperin. *La Laborieuse*, 2e *ordre*. *Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 13 a 15 (COUPERIN, 1713: 19).

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

[45] "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" (BUKOFZER, 1947 apud WENTZ, 2010: 70).

dissonância faz jus ao título da 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 a ser uma das bases da música romântica.

A afirmação de Couperin: "admito de boa fé que eu prefiro muito mais o que me toca do que o que me surpreende"[46] (1713: 95, tradução nossa) 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 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 (1690 : 456) 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 ᴗᴗ — – – anapesto[47], constante durante toda a primeira parte. Segundo Jean Saint-Arroman, o termo *tenebreuse* pode ter dois significados: "[...] dos amores que escondem suas companhias galantes - ou igualmente uma pessoa melancólica"[48] (SAINT-ARROMAN, 1988: VIII, tradução nossa), contrariamente à ideia comum difundida de se traduzir literalmente como "tenebroso".

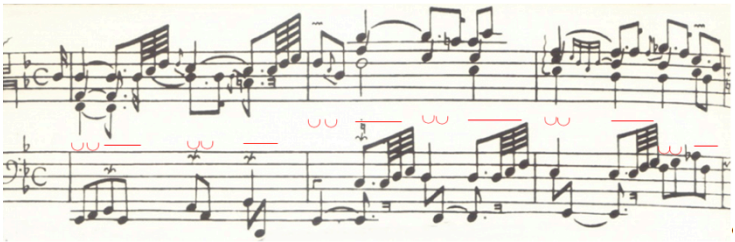

Fig. 19: François Couperin. *La Ténébreuse*, *3e ordre*. *Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 3 (COUPERIN, 1713: 38).

[46] "J'avouerai de bonne foi que j'aime beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend" (COUPERIN, 1713: XX).
[47] Pé poético com duas sílabas curtas ou átonas e uma sílaba longa ou tônica.
[48] "[...] des amoureux qui cachaient leurs entreprises galantes – il se disait également d'une personne mélancolique" (SAINT-ARROMAN, 1988: VIII).

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.

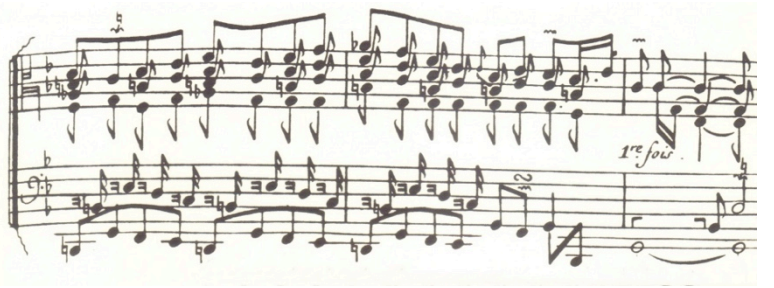

Fig. 19: François Couperin. *La Ténébreuse*, *3e ordre*. *Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 17 a 19 (COUPERIN, 1713: 39).

Salvemini de Castillon (1747-1814), colaborador na enciclopédia de Diderot, 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"[49] (CASTILLON, 1772 apud RANUM: 480, tradução nossa). 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 diz que "A pronúncia deve ser extremamente obscura, ou seja, abafada nas emoções lacrimosas"[50] (BÉRARD, 1755: 71, tradução nossa). René Bary (16-- -1680), em *La rhétorique françoise* (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 deve ser grave. Com isso, a equivalência à música existe quando compositores escrevem se utilizando de recursos retóricos para a obtenção de afetos específicos.

[49] "La même mélodie exécutée dans les tons les plus graves, doit produire un effet different 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" (CASTILLON, 1772 apud RANUM: 480).

[50] "La pronociation doit être extremement obcure, c'est-à-dire étouffée dans le pathétique larmoyant" (BÉRARD, 1755: 71).

A *Cinquième ordre* se inicia com *La Logevière*, título que se refere a Jean Antoine Logi, ou Losy, conde e diplomata da Boêmia, alaudista e compositor (CLARK; DEREC, 2002: 63). 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 Marc-Antoine Charpentier, é "alegre e rústico" (1690: 456), traz indicação *majestueüsement, sans lenteur* (majestosamente, sem lentidão). Uma obra com frases amplas, assim descritas por Beaussant: "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"[51] (BEAUSSANT, 2007: 364, tradução nossa).

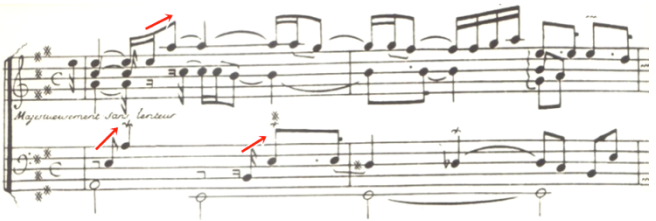

Fig. 20: François Couperin. *La Logeviére, 5e ordre. Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 1 e 2 (COUPERIN, 1713: 58).

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. O amplo contorno melódico desta peça em estilo alaudado[52] se mostra

[51] "Deux mesures... et la phrase rebondit, s'amplifie... Quatre mesures... fausse fin, elle repart... six mesures... fausse cadence, nouveau départ, nouveau soufle, question, réponse, nouvelle question, nouvelle réponse: et la fin. Neuf mesures d'une seule haleine" (BEAUSSANT, 2007: 364).

[52] O chamado alaudado, *style luthé* ou *brisée* (quebrado) 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 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.

com perguntas, e a segunda parte difere completamente da primeira, com duas longas frases em estilo de *toccata,* sobre longa nota 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 dão exemplo de prolongamento sonoro.

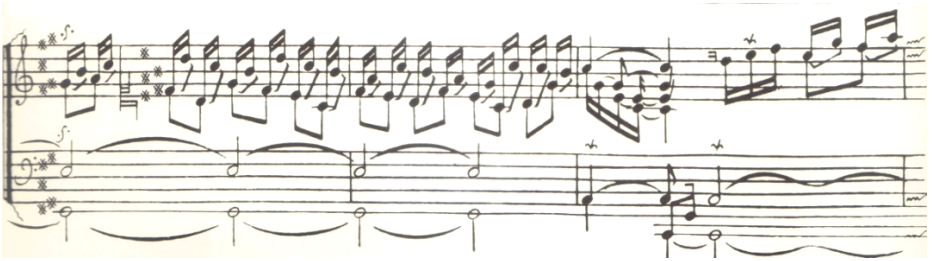

Fig. 21: François Couperin. *La Logeviére*, segunda parte. *5e ordre. Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 15 a 17 (COUPERIN, 1713: 58).

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"[53] (COUPERIN, 1717: 35, tradução nossa).

A *Huitième ordre* se inicia com *La Raphaéle* 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 (1690: 456) como "solitária e melancólica". Esta tonalidade, muito utilizada por Couperin, foi pouco utilizada por seus contemporâneos, à exceção de Johann Sebastian Bach (1685-1750), que escreveu, além de diversas outras obras, a *Suite française* (*Suíte francesa*) BWV 814 e a

[53] "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 son la précision, la netteté, le brillant" (COUPERIN, 1717: 35).

Ouverture nach Französischer Art (*Abertura em estilo francês*) BWV 831. Estaria Bach reverenciando Couperin ao adotar a semelhança de escrita entre *La Raphaéle* (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 tido 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 pessoal (TUBÉRY, 2000).

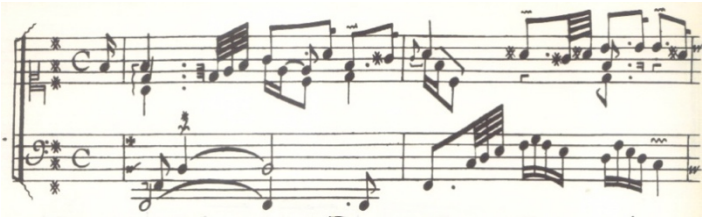

Fig. 22: François Couperin. *La Raphaéle*, *8e ordre*. *Second livre de pièces de clavecin*, compassos 1 e 2 (COUPERIN, 1717: 22).

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.

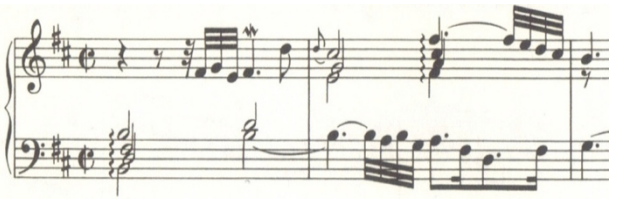

Fig. 23: J. S. Bach. *Französische Ouverture*, BWV 831, compassos 1 e 2 (BACH, 1975 [ca. 1733]:18).

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 iguaism, e ambas *gigues* são francesas. Percebe-se aqui o inverso do que foi feito em *Les Bergeries* (*naivement*), 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 Raphaéle.* O *rondeau Les Bergeries,* em Si♭ maior, apresenta características de composição peculiares ao idioma francês[54].

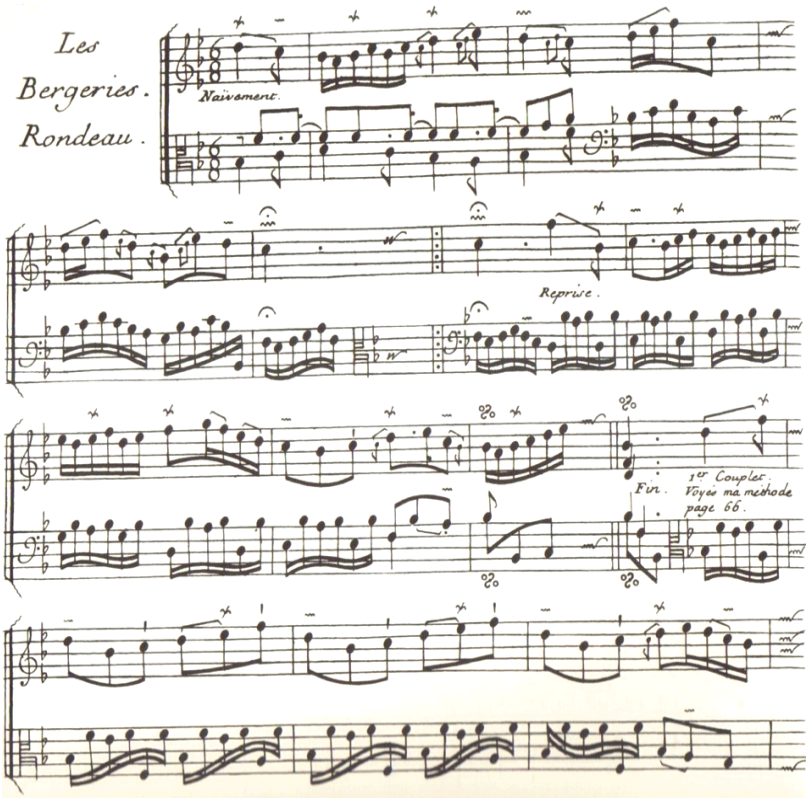

Fig. 24: François Couperin. *Les Bergeries*, *6e ordre. Deuxième livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 13 (COUPERIN, 1717: 8).

Em sua transcrição, Bach modifica o ritmo de características francesas com grande ressonância e o adapta ao idioma germânico. Edmundo Hora (2011: 131) enfatiza que "notamos uma sedimentação do 'estilo germânico' de execução e, mais precisamente, do estilo *non legato*". Hora considera ainda que:

[54] Para mais detalhes sobre a análise comparativa entre estas duas obras cf. Edmundo Hora (2011).

> A ornamentação, ligaduras para a articulação dos motivos, entre outros elementos, quando comparados à 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 coulé* (ou o *Schleifer* alemão) na última colcheia do primeiro compasso na linha melódica, assim o indicam (HORA, 2011: 130).

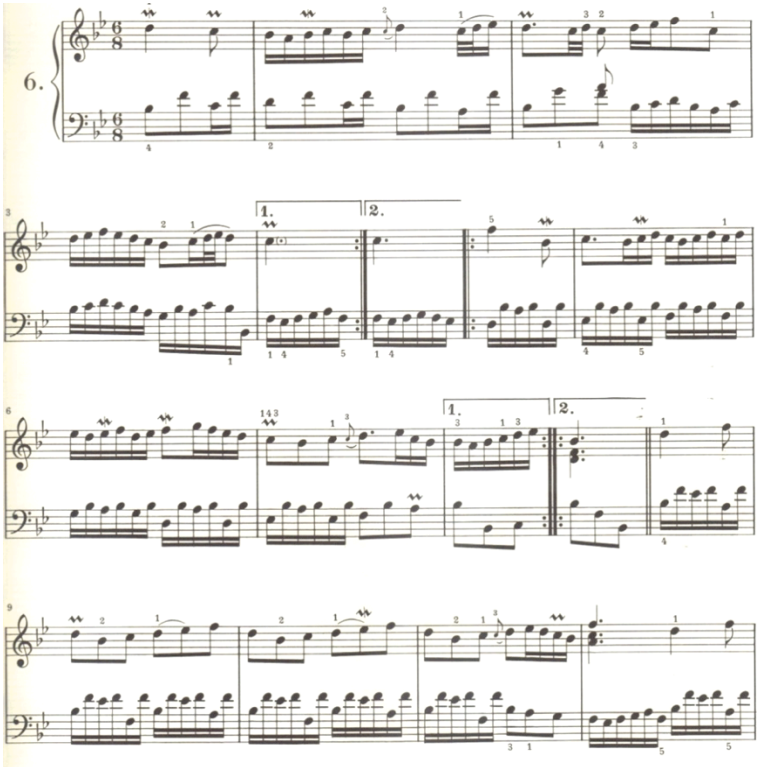

Fig. 25: *Les Bergeries*, François Couperin. Transcrição feita por J. S Bach. (BACH, 1725: 46).

Logo após *La Raphaéle*, vê-se *L'Ausoniéne,* a segunda *allemande* da mesma *ordre* e mesma tonalidade. Traz indicação *légèrement et marqué,* em escrita mais livre do que as outras *allemandes* e a mais curta de todas. 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 legérs, Vivement et les croches égales et marquées*; *Onziéme concert, Allemande fiérement, sans lenteur - Seconde allemande plus légére.*

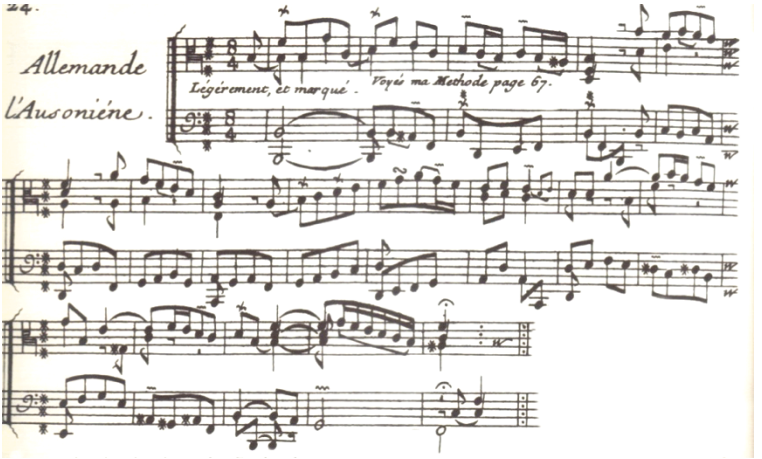

Fig. 26: François Couperin. *L'Ausoniéne*, *8e ordre*. *Second livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 17 (COUPERIN, 1717: 24).

Couperin teve contato com a música italiana, a qual admirou e que o inspirou em muitas peças. No entanto, sabe-se que havia, na França, uma proibição advinda do século XVII, contrária ao estilo italiano de composição e execução, que perdurou por longo tempo. Apesar disso, já no século XVIII, a música italiana atraía ouvintes na França. Beaussant atesta que o abade Mathieu tinha uma biblioteca na qual foi conservado um 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 (1653-1713) 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 [...]"[55] (BEAUSSANT, 2007: 67, tradução nossa).

[55] "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 [...]" (BEAUSSANT, 2007: 67).

Couperin ainda jovem escreveu sob o título geral de *Sonates les nations* (1726), dois anos após *Les goûts réunis*, as sonatas *La Pucelle, La Visionaire* 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'Ausoniéne* com indicação *marqué,* sinalizando para se obedecer ao tempo regular, melodia em sucessão de colcheias com execução *égale,* fato incomum na música francesa, além de frases téticas, diferentes do padrão anacrústico da língua francesa.

O Couperin inovador escreve na *Neuvième ordre* uma *Allemande a deux clavecins*, peça em que, como o próprio nome indica, é indispensável o uso de dois cravos. Mesmo havendo poucos exemplos de obras 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 contraparte em outro. Assim, as outras peças que estejam escritas em três partes"[56] (COUPERIN, 1722: 17, tradução nossa). 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 (1690: 456) 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, 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 (*inégales*). As partes de cada cravista nesta *allemande* são tão ricamente escritas que quase poderiam ser executadas como peça solo. Baumont afirma: "Esta música é concebida por dois solistas que querem cada um valorizar sua arte de tocar cravo"[57] (2007, tradução nossa).

---

56 "Cette Piéce se peut jouer sur differens instrumens. Mais encore su deux Clavecins ou Epinétes; sçavoir, le sujet avec la Basse, sur l'un : et la même Basse avec la contre-partie, sur l'autre. Ainsi des autres piéces qui pouront se trouver en trio" (COUPERIN, 1722: 17).

57 "Cette musique est conçue pour deux solistes qui veulent chacun valoriser leur art de toucher le clavecin" (BAUMONT, 2007).

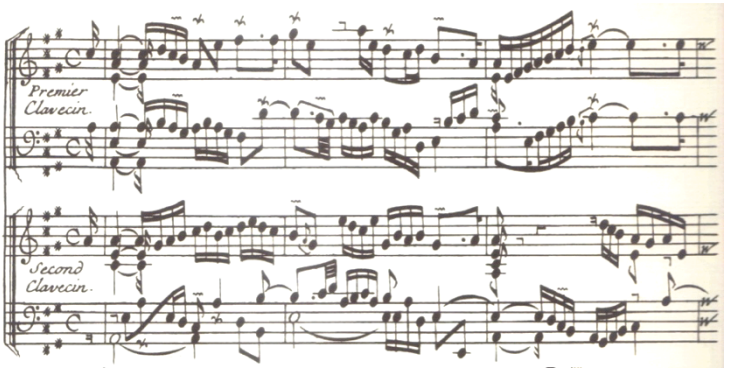

Fig. 27: François Couperin. *Allemande à deux clavecins. 9e ordre. Second livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 3 (COUPERIN, 1717: 37).

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*, *suspentions* 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 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"[58] (SAINT-SAINT-ARROMAN, 1988: XVII tradução nossa). No prefácio do *troisième livre de pièces de clavecin*, Couperin escreve que:

> Será encontrado neste livro um novo sinal (ˈ) 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

[58] "Portrait de A. Caspaux de Verneuil, sécretaire de la chambre du Roy. Il fut le légataire universel de M. Prat, receveur général des finances, dédicataire du 2e Livre de François Couperin" (SAINT-ARROMAN, 1988: XVII).

quem lê seguido, de quem lê com pontos e vírgulas, estes silêncios deve sentir-se sem alterar o tempo [*mesure*] [59] (COUPERIN, 1722, tradução nossa).

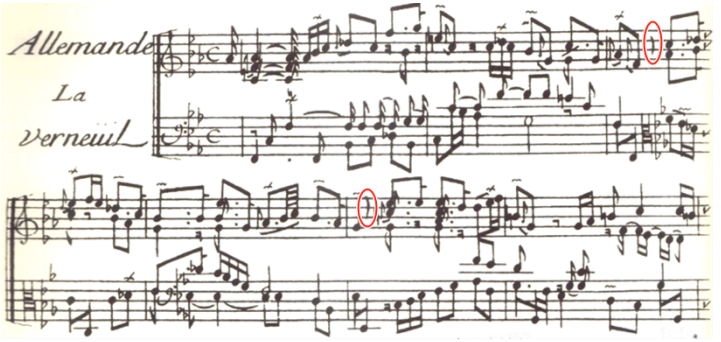

Fig. 28: François Couperin. *La Verneville. 18e ordre. Troisième livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 6 (COUPERIN, 1722: 48).

Este sinal significando uma breve respiração, semelhante ao mencionado **h** (*haleine*) de Blavet (Fig. 11) e ao **d** (*demeurer*) de Brossard (Fig. 12), 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 (1690 : 456) 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-ciquième ordre*; *La Convalescente, Vingt-sixième ordre* e *L'Exquise*, *Vingt-septième ordre.* Todas elas, típicas *allemandes* graves, com início

[59] "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 celuy 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'execution, en un mot , c'est la diférence de ceux qui lisent de suite avec qui s'arêtent aux points , et aux virgules, ces silences se doivent faire sentir sans alterer la mesure" (COUPERIN, 1722: prefácio).

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(1690: 456). Traz indicação *d'une legeré modérée* e compasso 2/4, o que a difere das *allemandes* graves, em compasso "C".

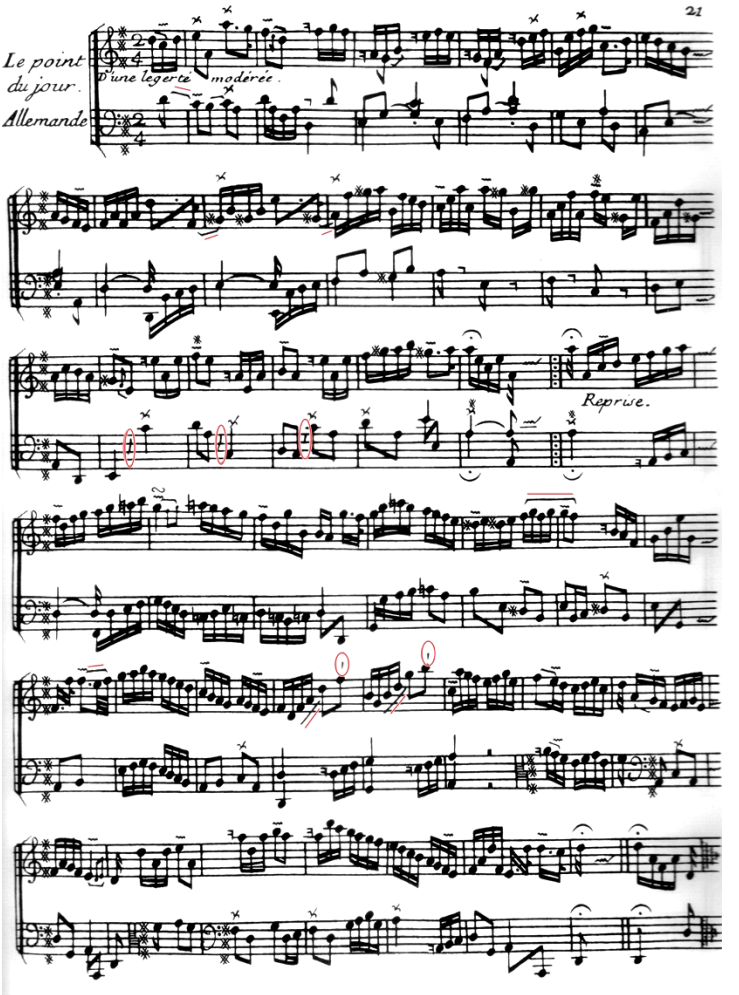

Fig. 29: François Couperin. *Le point du jour, 22e ordre. Quatrième livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 40 (COUPERIN, 1730: 21).

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.

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, (1690: 456) 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*, no 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.

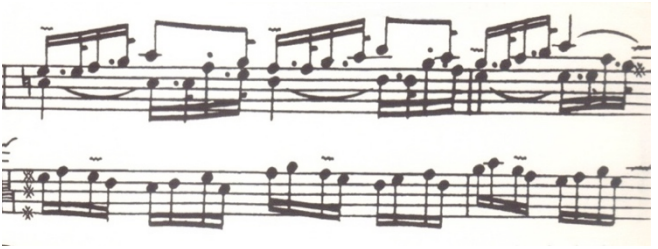

Fig. 30: François Couperin. *L'Exquise, 27e ordre*, Compassos 2 e 3 da segunda parte. *Quatrième livre de pièces de clavecin*, compassos 17 e 18 (COUPERIN, 1730: 66).

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 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 mais orgulhoso, se o movimento é mais vivo: esse tipo

> de movimento não é bom muito vivo[60] (CASTILLON, 1772: 479 apud RANUM, 2001: 249, tradução nossa).

Existe, assim, estreita relação entre a notação pontuada e as consoantes dobradas citadas por Bérard: "Devemos dobrar as letras [consoantes] em todas as passagens com marcas de paixão"[61] (BÉRARD, 1755: 94, tradução nossa), princípio que se adéqua à execução ao cravo e justifica sua articulação. 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, 2007: 67). Toda a complexidade das primeiras *allemandes* se dilui em experimentos que tornam as últimas *allemandes* menos complexas.

Conclusão

A partir de investigações feitas sobre as características representativas do discurso oratório francês do século XVIII, este texto demonstra de que maneira estas se apresentam como recurso interpretativo das *allemandes* para cravo de François Couperin. No processo de escolha das peças para análise, foram priorizadas as *allemandes* que apresentam escrita mais complexa, a fim de compreender melhor o material composicional do autor. Desta forma, foram estudadas: *allemandes L'Auguste*, *La Laborieuse*, *La Ténébreuse*, *La Logevière*, *La Raphaéle*, *L'Ausoniéne*, *Allemande a deux clavecins*, *La Verneville*, *Le point du jour* e *L'Exquise.*

---

60 "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 espece 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 chose de plus fier, si le mouvement est plus vif: cette espèce de mouvement n'est pas bon très-vite" (CASTILLON, 1772: 479 apud RANUM, 2001: 249).

61 "On doit doubler les letters dans tous les endroits marqués au coin de la passion" (BÉRARD, 1755: 94).

As principais constatações foram: os prolongamentos silábicos são a principal maneira de acentuação na língua falada na França e encontram equivalência na acentuação musical das *allemandes* 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 microarticulações; a relação entre notas desiguais e consoantes dobradas é perceptível na tradição musical francesa de *inégalitè*; 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 das peças analisadas, encontra semelhança na expressão do idioma francês, com prosódia específica, e, nestes princípios, deve-se aprender a gramática da música para uma interpretação estilisticamente coerente, atrativa e mesmo bela.

Referências

ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*. Lengres, Iehan des Preyz, 1589. Disponível em: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP30806-PMLP15048-Orchesographie.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2016.

BACH, Johann Sebastian. *Klavierbüchlein für Anna* Magdalena. Kassel: Bärenreiter, 1981. Edição fac-similar do original de 1725.

_____. *Französische Ouverture*. Munich: G. Henle Verlag, 1975.

BACILLY, Bénigni [Bertrand] de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris: Ballard, 1668.

BARY, René. *La rhétorique françoise.* 2. ed. Edição. Paris: P. Le Petit, 1665.

BAUMONT, Olivier. Les notes inégales en musique française: ce que nous apprennent les ètrangers, *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Contenus, Le deuxième numéro, La revue du Conservatoire, Dossier notation et interprétation, 2013. Disponível em : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=608>.

_____. *Couperin, Intégrale des livres de pièces de clavecin*. França: Erato Disques, 2007. CD.

BEAUSSANT, Philippe. *François Couperin.* França: Fayard, 2007.

BÉRARD, Jean-Antoine. *L'art du chant.* Paris : Dessaint and Saillant, 1755.

BLAVET, Michel. *Sonates melées de pièces pour la flute traversière, avec la basse.* 1732. Disponível em: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP179382-PMLP314354-Blavet_6_Flute_Sonatas_Op2.pdf. Acesso em 20 mai. 2016

BROSSARD, Sébastien de. *Recueil d'airs sérieux et a boire.* Paris, FR: Ballard, 1708.

CARNAUD, Joseph le Jeune. *Méthode pour le flageolet à une, à deux, à trois, à quatre ou à cinq clefs.* Paris: Billaudot, 1865.

CHARPENTIER, Marc-Antoine. Règles de composition. [1690]. In: CESSAC, Catherine. *Marc-Antoine Charpentier*. Paris: Fayard, 1988. p. 437-461.

CLARK, Jane; DEREK, Connon. *The Mirror of Human Life:* Reflections on François Couperin's Pièces de Clavecin. London: Keywords Press, 2002.

COPLANDE, Robert. Manner of Dauncynge of Bace Dauces. Londres: 1521. In: GRIS, Patri du Chat. *The Letter of Dance*. 1991/3. Disponível em: <http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol2/translation_coplande.html>. Acesso em: 1° mar. 2016.

COUPERIN, François. *L'art de toucher le clavecin.* Paris: 1717. Disponível em : <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP278954-PMLP09374-Couperin_-_L_art_de_Toucher_le_Clavecin_-1717-.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2016.

_____. *Pièces de clavecin. Premier livre*. Paris: Fuzeau, 1988. Edição fac-similar do original de 1713.

_____. *Pièces de clavecin. Second livre*. Paris: Fuzeau, 1988. Edição fac-similar do original de 1717.

_____. *Pièces de clavecin. Troisième livre*. Paris: Fuzeau, 1988. Edição fac-similar do original de 1722.

_____. *Pièces de clavecin. Quatrième livre*. Paris: Fuzeau, 1988. Edição fac-similar do original de 1730.

DAQUIN, Claude. *Pièces de clavecin.* Paris: Lababée, 1735.

DECHAUME, Antoine Geoffory. *Langage du clavecin*. Luynes: Éditions Van de Velde, 1986.

DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean le Rond (Eds.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* Paris: 1772. Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu>. Acesso em: 20 nov. 2016.

D'OLIVET, Pierre-Joseph Thoulier abbé. *Traité de la prosodie*. Genebra: Cramer, 1755.

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, p. 125-134, 2011.

_____. As allemandes frobergianas: um modelo musical do discurso eloquente? *Música Hodie,* Goiânia, v. 9, n. especial, p. 141-152, 2009.

HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principes de la flûte traversière*. Amsterdan: Aux Dépens d'Estienne Roger, Marchand Libraire, 1728.

KOSOVSKE, Yonit Lea. *Historical Harpsichord Technique.* Developing la douceur du toucher. Indiana: Indiana University Press, 2011.

LAMY, Bernard. *La rhetorique ou l'art de parler.* Paris: Pralard, 1675.

LULLY, Jean-Baptiste. *Alceste.* Paris: Philidor, 1674. Disponível em: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP31270-PMLP71225-N0109667_PDF_1_-1.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2016.

MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Londres: Peter Short, 1597.

MORIER, Henri. *Dictionaire de poétique et de rhétorique.* 4ª ed. Paris: Presses Universitaires Françaises, 1989.

PAVAN, Beatriz. *Aspectos da prosódia da língua francesa e sua influência nos quatro livros para cravo de François Couperin*. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas: 2015.

PINEAU, Joseph. *Le mouvement rythmique en français, principes et méthodes d'analyse.* Paris: Klincksieck, 1979.

RANUM, Patricia M. *The Harmonic Orator.* The Phrasing and Rhetoric of the Baroque Airs. Indiana: Pendragon Press Musicological Series, 2001.

RIEMANN, Hugo. *Historia de la música.* [1884]. Tradução para o espanhol de Antonio Ribeira Y Maneja. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor, 1934.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique.* Paris: Duchesne, 1768.

SAINT-ARROMAN, Jean. Prefácio. In: COUPERIN, François. *Pièces de clavecin,* v. III. Edição de Jean Saint-Arroman. França: Edition Fuzeau, 1988. p. I-XX.

SAINT-LAMBERT, Michel. *Les principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier*. Paris: Ballard, 1702.

WENTZ, Jed. *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French tragic Opera from Lully to Rameau.* Tese (Doutorado). Universiteit Leiden, Holanda: 2010.

TUBÉRY, Jean. *Ex libris – La bibliothèque musicale de J. S. Bach*. Paris: OPUS 111, 2000. CD.

Beatriz Pavan é Pós-doutoranda no PPGM-EMAC-UFG, professora de cravo e piano do C. C. Gustav Ritter. Professora de piano na Universidade de Brasília – UNB (2013-2014). Doutora em Práticas Interpretativas – Cravo, pela UNICAMP. Mestre em música - Performance Musical, pela Universidade Federal de Goiás. Também cursou Licenciatura em Música, Bacharelado em Piano e Especialização em Performance Musical nesta mesma instituição. Foi tecladista da Orquestra Filarmônica de Goiás, Orquestra Sinfônica de Goiânia, Camerata Goyazes. Como cravista e pesquisadora tem se apresentado em importantes eventos no Brasil e exterior, desenvolvendo trabalho sobre música contemporânea e música do século XVIII. beatrizpavan1402@gmail.com

Edmundo Hora é especialista em Música Barroca diplomado em Cravo pelo Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten EM Amsterdam-Holanda; Pós-Graduou-se pelo Conservatorium Sweelinck de Amsterdam. Professor nos Festivais: Londrina, Oficina de Curitiba no Paraná; Atuou por 10 anos nos Festivais de Música colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora Minas Gerais. Nos Festivais de Música colonial Brasileira, SESC, ITAÚ e Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e São Paulo. Seminário Internacional de Música da UFBa e UFMG. Tem registrado seu trabalho em diversos CD's: Terceiro Sinal com Edson Cordeiro; América Portuguesa - Música Colonial Brasileira com "Armonico Tributo" Coro e Orquestra Barroca; Tríplo Contínuo; Pous passer la Melancholie - Obras de Froberger para Cravo solo. "Estes nosso Brasis" - Música para Fortepiano no Brasil dos sécs. XVIII e XIX. Criou e participou da organização do PERFORMA CLAVIS INTERNACIONAL 2010, 2012 e 2014. ephora@uol.com.br

Sonia Ray é professora Titular da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, onde leciona contrabaixo, música de câmara e metodologia de pesquisa. Possui graduação em Composição e Regência pelo IA da Unesp (SP, 1993), Mestrado e Doutorado (1998) em Performance e Pedagogia do Contrabaixo, ambos na University of Iowa, EUA. Apresenta-se regularmente em performances ao contrabaixo priorizando o repertório contemporâneo. É artista convidada da International Society of Bassists desde 1993. Concluiu estágio de Pós-doutoramento na University of North Texas (2008). É colaboradora no PPG Música do IA-UNESP onde orienta pesquisas sobre performance em contrabaixo e música de câmara. Desenvolve pesquisas com ênfase em Performance Musical, atuando principalmente com contrabaixo contemporâneo, cognição musical, e música de câmara. Foi Presidente da ANPPOM (Gestão 2007-2011). É sócia-fundadora da ABCM, da - da ABRAPEM e da ABC-Associação Brasileira de Contrabaixistas. É editora Revista Música Hodie (Qualis A1). soniaraybrasil@gmail.com