

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC**  
**CENTRO DE ARTES - CEART**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS**

**MARÍA EUGENIA LINARDI**

***AS PIÈCES DE CLAVECIN EN CONCERT* DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU  
E A ESCRITA PARA CRAVO *OBBLIGATO* NA FRANÇA NO INÍCIO DO  
SÉCULO XVIII**

**FLORIANÓPOLIS**

**ANO 2013**

**MARÍA EUGENIA LINARDI**

***AS PIÈCES DE CLAVECIN EN CONCERT DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU  
E A ESCRITA PARA CRAVO OBBLIGATO NA FRANÇA NO INÍCIO DO  
SÉCULO XVIII***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música PPGMUS, Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Música sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler.

**FLORIANÓPOLIS**

**ANO 2013**

L735p Linardi, María Eugenia

As pièces de clavecin en concert de Jean-Philippe Rameau e a escrita para cravo obbligato na França no início do século XVIII / María Eugenia Linardi. – 2013

107 p. : il. 30 cm

Bibliografia : p.105-107

Orientador : Marcos Tadeu Holler.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Música, Florianópolis, 2013.

1. Música – França. 2. Música – História – Sec. XVIII. 3. Música francesa para cravo 4. Rameau, Jean-Philippe. 5. Música para cravo obbligato. I. Holler, Marcos Tadeu (Orientador). II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestrado em Música. III. Título

CDD: 780.944 – 20 ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

**MARÍA EUGENIA LINARDI**

**AS PIÈCES DE CLAVECIN EN CONCERT DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU  
E A ESCRITA PARA CRAVO *OBBLIGATO* NA FRANÇA NO INÍCIO DO  
SÉCULO XVIII**

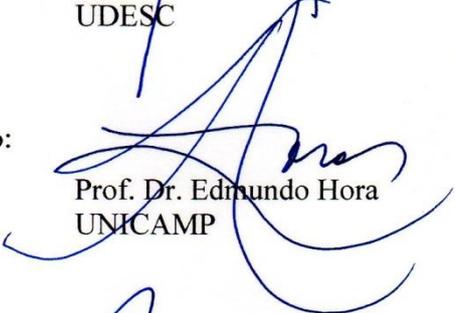
Dissertação de Mestrado em Música, Programa de Pós-Graduação em Música  
PPGMUS, Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Mestrado em Música  
subárea Musicologia/Etnomusicologia.

**Banca Examinadora**

Orientador:

  
Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler  
UDESC

Membro:

  
Prof. Dr. Edmundo Hora  
UNICAMP

Membro:

  
Profa. Dra. Silvana Scarinci  
UFPR

**Florianópolis, 03 de abril de 2013**

*À memória dos meus pais Lucy e Hugo.*

## AGRADECIMENTOS

Um especial agradecimento ao meu orientador Marcos Holler por todas as suas sugestões, conselhos, contribuições, bom gosto e paciência, muita paciência!!, mais ainda, pelo seu carinho, confiança, compreensão, dedicação, apóio e ajuda nestes dois anos tão “especiais” da minha vida, muito obrigado por tudo!!. Muchas gracias también por Rameau!!

Aos professores Edmundo Hora e Silvana Scarinci pelo tempo dedicado à leitura deste trabalho, pela abordagem crítica e objetiva e pelas contribuições mais que enriquecedoras que me orientaram no rumo da pesquisa e que tornaram possível a concretização da mesma.

Ao professor Luiz Fiaminghi pelas aulas magistrais no decorrer do curso de mestrado, pelo carinho e pelos conselhos muito significativos para mim.

Aos demais professores do curso de mestrado Bernardete Póvoas, Luigi Irlandini, Acácio Piedade, Guilherme Barros e Sérgio Figueredo com os quais cresci como profissional e como pessoa.

A todos os professores da UDESC em geral por ter me escolhido e ter me permitido fazer parte do curso de Mestrado em Música nessa prestigiosa Universidade.

Às queridas da secretaria, Márcia Porto, Sandra Siggelkow e Mila, por toda a sua ajuda, amizade, força e carinho!!

Aos queridos Adriana e Hans pelo carinho tão sincero, apóio e preocupação comigo sempre!

A mi queridísima Fanny Suárez, mi primera profesora de piano, por tu dedicación, incentivo y amistad en todos estos años, muchos años!

Aos meus colegas e amigos de mestrado, especialmente meu querido Eugênio Menegaz, Márcio Costa, Marcus Bonilla e Roberta Santolin pela sua amizade e companheirismo.

Thanks to my friend Chris Carlson for your help, support and friendship.

Gracias Santi Villa por tu existencia tan especial en mi vida...

Gracias Ine, Caro, Marisa y Gustavo por su amistad...por el aguante y el cariño para conmigo!!

Muito obrigado minhas queridas alunas Lorena Kaiser e Ana Maria Conceição pelo seu apóio e carinho sempre.

Aos amigos da Parada Cultural pela força que me deram sempre e pela amizade, Taia e Auro, Karla, Fernando Rosseti e família Martins!

A mis amigas/hermanas del alma María Constanza Ancillotti, Cris y Ro; María Luján Fernández, María Celeste Loaglia y Maru Pignataro por existir en mi vida, entenderme siempre y nunca dejarme caer, por estar siempre!! Gracias Tito por ser ese amigo tan especial!!

A mi familia, Sabry y Cynthia, tíos Mirta y Omar por apoyarme y no dejarme sola nunca! Gracias! A mi padrino y tío, Edmundo Mario Lavia por su cariño y por incentivarne tanto en estos últimos meses!!

A mi hermana Natalia y mi cuñado Julio por alegrarme la vida con los sobrinos más lindos del mundo, Franco y Micaela, los amo!! No podía ser en mejor hora!!

Un agradecimiento especial a mis padres Hugo y Lucy que me cuidan donde quiera que estén, que me enseñaron a ser la persona que soy y a tratar de mejorar día a día. Gracias pá por hacerme amar tanto la música!! Los quiero y extraño muchísimo!!

A la abuela Esther!! Diosa siempre!! Gracias por enseñarme a tener FÉ!!

Esta pesquisa foi realizada graças ao auxílio financeiro da CAPES.

## RESUMO

Nos séculos XVII e XVIII os *clavecinistes* utilizaram características composicionais do alaúde para gerar uma linguagem própria para o cravo, explorando e criando novas possibilidades de composição que se perpetuaram de geração em geração, ampliando e inovando o repertório do instrumento. Por meio de compositores como Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) e Jean-Philippe Rameau (1683-1764) estabeleceu-se um novo tipo de escrita para cravo *obbligato* que permitiu que o instrumento obtivesse destaque maior em um ensemble, compartilhando muitas vezes a função de solista junto com outros instrumentos melódicos. A partir das publicações dos compositores mencionados, seguiram-se inúmeras obras para cravo *obbligato* acompanhado de outro instrumento. Neste trabalho é apresentada uma reflexão sobre essa mudança de escrita cravística principalmente a partir das *Pièces de Clavecin en Concert* de Jean-Philippe Rameau, publicadas em 1741, e é realizada uma breve contextualização sobre características composicionais do alaúde para um melhor entendimento da tradição da linguagem do cravo.

**Palavras chaves:** Música francesa para cravo no século XVIII. Jean-Philippe Rameau. Música para cravo *obbligato*.

## ABSTRACT

In the seventeenth and eighteenth centuries the *clavecinistes* adopted compositional characteristics from the lute to generate their own language for the harpsichord, exploring and creating new possibilities of compositions that have perpetuated from generation to generation, expanding and innovating the repertoire of the instrument. Through composers like Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) and Jean-Philippe Rameau (1683-1764), a new type of written-out part for the harpsichord was developed, allowing the instrument to be featured in higher registers in the *ensemble*, frequently sharing solos with another melodic instrument. From the publications of the composers mentioned, many others have followed with compositions for *obbligato* harpsichord accompanied by other instruments. This research presents a reflection concerning the change in the writing of the harpsichord mainly from the *Pièces de Clavecin en Concert* by Jean-Philippe Rameau, published in 1741, and also a brief contextualization about compositional characteristics of the lute, to give a better understanding of the tradition of the harpsichord language.

**Keywords:** French harpsichord music of the eighteenth century. Jean-Philippe Rameau. *Obbligato* keyboard Music.

## RESUMEN

Durante los siglos XVII y XVIII los *clavecinistes* utilizaron características composicionales del laúd para generar un lenguaje propio en el clave, explorando y creando nuevas posibilidades composicionales que se perpetuaron de generación en generación, ampliando e innovando el repertorio del instrumento. Por medio de compositores como Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) y Jean-Philippe Rameau (1683-1764) se estableció un nuevo tipo de composición para clave obligado que permitió que el instrumento obtuviera un destaque mayor en un *ensemble*, compartiendo muchas veces la función de solista junto con otros instrumentos melódicos. A partir de las publicaciones de los compositores mencionados, se siguieron innúmeras obras para clave obligado acompañado de otro instrumento. Esta investigación presenta una reflexión sobre ese cambio en la escritura composicional del clave principalmente a partir de las *Pièces de Clavecin en Concert* de Jean-Philippe Rameau, publicadas en 1741, y, por otro lado, una breve contextualización sobre las características composicionales del laúd para obtener un entendimiento mejor de la tradición del lenguaje del clave.

**Palabras-clave:** Música francesa para clave en el siglo XVIII. Jean-Philippe Rameau. Música para clave obligado.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Retrato de Jean-Philippe Rameau por Jacques Aved (1728) .....	20
Figura 2- Frontispício do <i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i> (1706), gravura de Louise Roussel .....	21
Figura 3- Frontispício do <i>Traité de l'Harmonie</i> (1722) .....	23
Figura 4- Gravura de Jean-Philippe Rameau por Augustin de St. Aubin (1762).....	25

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1- <i>Pavane</i> , Denis Gaultier .....	29
Exemplo 2- <i>Pavane</i> , Denis Gaultier– fac-símile .....	29
Exemplo 3- <i>Sarabande em Ré menor</i> , Chambonnières .....	32
Exemplo 4- <i>Sarabande de la Reyne</i> , Chambonnières.....	33
Exemplo 5- <i>Prélude non mesuré</i> , Louis Couperin .....	34
Exemplo 6- <i>Prélude non mesuré</i> , Jacquet de La Guerre.....	35
Exemplo 7- <i>Tocade da Suíte nº 4 das Pièces de Clavecin</i> (1687), Jacquet de La Guerre ...	36
Exemplo 8- <i>Allemande da Suíte nº 1 das Pièces de Clavecin</i> (1707), Jacquet de La Guerre.....	37
Exemplo 9- <i>Prelúdio das Pièces de Clavecin</i> (1689), D'Anglebert .....	38
Exemplo 10- <i>Ouverture La Mascarade das Pièces de Clavecin</i> (1689), D'Anglebert.....	39
Exemplo 11- Versão original da <i>Ouverture La Mascarade</i> de Jean-Baptiste Lully e as duas versões de D'Anglebert .....	40
Exemplo 12- <i>Ouverture da Troisième Suite das Six Suites de Clavessin</i> , Dieupart .....	42
Exemplo 13- <i>Chaconne L'Inconstante da Suíte em Ré menor</i> (1687), Jacquet de La Guerre .....	43
Exemplo 14- <i>Les baricades mystérieuses</i> , François Couperin .....	44
Exemplo 15- <i>Ouverture da Sonata I</i> , Mondonville .....	50
Exemplo 16- <i>Concerto da Sonata VI</i> , Mondonville .....	50
Exemplo 17- <i>Allemande</i> , Gaspard Le Roux.....	51
Exemplo 18- <i>Le Rappel des Oiseaux do Deuxième Livre de Pièces de Clavecin</i> , Rameau.....	53
Exemplo 19- compassos 16 a 31 de <i>Les Cyclopes do Deuxième Livre de Pièces de Clavecin</i> , Rameau .....	54
Exemplo 20- compassos 32 a 62 de <i>Les Cyclopes</i> , .....	55
Exemplo 21- compassos 10 a 31 de <i>L'Enharmonique das Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin</i> (ca. 1728), Rameau.....	56
Exemplo 22- compassos 43 a 71 de <i>L'Enharmonique</i> .....	56
Exemplo 23- compassos 13 a 16 da <i>Sarabande em Lá maior</i> , Rameau .....	57
Exemplo 24- <i>La Livri pour le clavecin seul</i> .....	60
Exemplo 25- <i>La Coulicam</i> , compassos 1 a 15 .....	62
Exemplo 26- <i>La Coulicam</i> , parte B, compassos 32 a 45 .....	63
Exemplo 27- <i>Le Vézinet</i> , compassos 1 a 30 .....	64
Exemplo 28- <i>Le Vézinet</i> , cadência final.....	65
Exemplo 29- <i>Deuxième Double, Gavotte em Lá menor</i> .....	66

Exemplo 30- <i>La Lapopliniere</i> , parte A .....	67
Exemplo 31- <i>Quatrième Double, Gavotte</i> em Lá menor .....	68
Exemplo 32- <i>La Lapopliniere</i> , início da parte B .....	69
Exemplo 33- <i>La Laborde</i> , parte A .....	70
Exemplo 34- <i>La Laborde</i> , compassos 46 a 60 .....	71
Exemplo 35- <i>Les Tourbillons</i> .....	72
Exemplo 36- <i>La Boucon</i> , compassos 1 a 8 .....	73
Exemplo 37- <i>La Boucon</i> , final .....	74
Exemplo 38- <i>Premier Menuet</i> , compassos 1 a 24 .....	75
Exemplo 39- <i>Deuxième Menuet</i> , compassos 1 a 24 .....	76
Exemplo 40- <i>L'Agaçante</i> , início .....	77
Exemplo 41- <i>La Timide</i> , início do <i>Deuxième rondeau</i> .....	78
Exemplo 42- <i>La Timide, Deuxième rondeau</i> , cadência final .....	79
Exemplo 43- <i>Premier Tambourin</i> , início .....	80
Exemplo 44- <i>Deuxième Tambourin</i> , início .....	81
Exemplo 45- <i>La Pantomime</i> , parte A .....	82
Exemplo 46- <i>La Pantomime</i> , início da parte B .....	83
Exemplo 47- <i>La Rameau</i> , início .....	84
Exemplo 48- <i>L'Egyptienne</i> , início .....	85
Exemplo 49- <i>Fugue La Forqueray</i> , compassos 1 a 11 .....	86
Exemplo 50- <i>Fugue La Forqueray</i> , compassos 12 a 44 .....	88
Exemplo 51- <i>Fugue La Forqueray</i> , compassos 48 a 53 .....	88
Exemplo 52- <i>Fugue La Forqueray</i> , final .....	89
Exemplo 53- <i>La Marais</i> , parte A .....	90
Exemplo 54- <i>La Marais</i> , parte B, final .....	91
Exemplo 55- <i>La Livri</i> .....	92
Exemplo 56- <i>La Livri</i> , compassos 10 a 20 .....	93
Exemplo 57- <i>La Livri</i> , compassos 21 a 30 .....	93
Exemplo 58- <i>La Timide, Premier Rondeau</i> .....	94
Exemplo 59- <i>L'Indifférente</i> , parte B .....	95
Exemplo 60- <i>L'Indiscrète</i> .....	96
Exemplo 61- <i>La Cupis</i> parte A .....	98
Exemplo 62- <i>La Cupis</i> , início da parte B .....	99

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1 Revisão de literatura.....	13
<b>2. BREVE BIOGRAFIA DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU .....</b>	<b>19</b>
<b>3. O CRAVO NA FRANÇA NOS SÉCULOS XVII E XVIII .....</b>	<b>27</b>
3.1 O legado dos alaudistas na música francesa para cravo .....	27
3.2 Compositores de música para cravo dos séculos XVII e XVIII na França .....	31
3.3 <i>Les Goûts réunis</i> no século XVIII na França e o surgimento das peças para cravo <i>obbligato</i> .....	46
3.4 Os livros de <i>Pièces de Clavecin</i> de Jean-Philippe Rameau .....	52
<b>4. AS PIÈCES DE CLAVECIN EN CONCERT DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU.....</b>	<b>58</b>
4.1 <i>Pièces</i> nas quais o cravo tem a função de solista principal .....	61
4.2 <i>Pièces</i> nas quais o cravo apresenta a melodia, que é reforçada harmonicamente pelas cordas .....	72
4.3 <i>Pièces</i> nas quais os três instrumentos têm a função de solista compartilhando de forma equitativa e imitativa o material melódico .....	76
4.4 <i>Pièces</i> nas quais existe uma textura concertante entre os instrumentos.....	89
4.5 <i>Pièces</i> nas quais o cravo acompanha as cordas .....	92
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>105</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>108</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>110</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Nos séculos XVII e XVIII na França houve uma vasta produção de música composta para o cravo, assim como de tratados teóricos<sup>1</sup> para esse instrumento, que teve sua função como solista e seu papel nos *ensembles* modificados com a nova escrita como instrumento *obligato*. Os cravistas de ambos os séculos emprestaram do alaúde as características idiomáticas e composicionais criando, desta forma, inúmeras composições para cravo solo; um reflexo disso são as suítes para alaúde, que possuem uma variedade de danças características e ornamentações que constituíram um modelo seguido pelos cravistas da época. Assim, foram exploradas pela primeira vez possibilidades de expressão e sonoridade que podiam chegar a ser realizadas em um instrumento de teclado de cordas pinçadas: o cravo.

Durante o século XVII, sobretudo a partir da sua segunda metade, a vasta produção de *pièces de clavecin* na França permitiu que o instrumento ganhasse independência e um destaque maior através das composições dos músicos da época que herdaram esse acervo musical proveniente dos alaudistas. A produção de *pièces de clavecin* continuou a crescer no início do século XVIII, e as novas gerações de compositores continuaram a publicar mais obras para o cravo e a explorar as possibilidades do instrumento, não só com obras para cravo solo, mas também em combinação com outros instrumentos melódicos.

Compositores do século XVIII como Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), com suas *Sonates* op. 3 para cravo *obligato* com acompanhamento de violino, publicadas entre 1734 e 1738, e Jean-Philippe Rameau (1683-1764), com as *Pièces de Clavecin en Concert*, publicadas em 1741 (trio para cravo *obligato* acompanhado por violino e viola da gamba), contribuíram para esta mudança na técnica de composição para o cravo, o que permitiu que este instrumento ganhasse mais destaque e independência, tornando-se ademais o precedente de uma escrita que colocava o instrumento de teclado como principal solista em um *ensemble*. Os compositores posteriores a eles continuaram investindo neste tipo de escrita incrementando, desta forma, o repertório do cravo com composições para este instrumento solo e com peças nas quais interagiam com outros instrumentos, tais como o

---

<sup>1</sup> Podem ser mencionados como exemplo: *Pièces de Luth em Musique avec des Regles pur les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin* (1680) de Perrine, *Démonstration des marques dans Premier Livre des Pièces de Clavecin* (1670) de Jacques Champions de Chambonnières, *L'Art de toucher le clavecin* (1716) de François Couperin assim como também os trabalhos teóricos de Jean-Philippe Rameau que serão mencionados no capítulo 2 do presente trabalho.

violino, a flauta, o violoncelo, o oboé e, em alguns casos, a combinação de vários dos instrumentos mencionados.

A variedade encontrada principalmente nas obras de Mondonville e de Rameau, sobretudo no que se refere a questões da textura e à técnica de composição específica para o cravo, enriqueceu e valorizou o instrumento, marcando dessa forma o início de uma escrita que serviu de modelo para os músicos contemporâneos da época.

A coleção de *Pièces de Clavecin en Concert* de Rameau constitui especificamente um exemplo de composição na qual se evidenciam traços inovadores para o cravo. Isto é devido ao fato de apresentarem uma complexidade técnica aliada a uma escrita inovadora, virtuosística e idiomática do instrumento já presente nos livros de *pièces de clavecin* do compositor publicados anteriormente, e também, pela variedade e riqueza musical na escolha dos instrumentos que integram a coleção, cujo comportamento em um *ensemble* marcou o ponto de partida para um novo tipo de escrita que continuou a se desenvolver no decorrer da segunda metade do século XVIII.

Com base nestas informações, este trabalho propõe aprofundar o entendimento sobre a mudança na escrita do cravo, mais precisamente no que diz respeito às composições para cravo de Rameau. Por conseguinte, um estudo sobre suas composições para cravo solo permitirá compreender como o instrumento desenvolveu uma linguagem própria, que teve a sua origem no estilo composicional do alaúde e que, por meio dos compositores da primeira metade do século XVIII, incorporou novos recursos técnicos que possibilitaram o incremento de obras e a utilização de variadas combinações com outros instrumentos.

## 1.1 Revisão de literatura

Uma parte essencial deste trabalho consistiu da consulta a fontes bibliográficas, que foram necessárias para a contextualização e aprofundamento das características composicionais do alaúde e do cravo, e que ajudaram a compreender a mudança de escrita nas futuras composições deste último instrumento. Outras fontes forneceram dados sobre autores e obras citados no decorrer do texto.

Diante da escassez de bibliografia em português e espanhol no Brasil, assim como também da falta de material específico relacionado ao assunto deste trabalho, grande parte do material foi obtido graças ao acesso a acervos europeus, mais precisamente à biblioteca da seção de história da música do Istituto Storico Germanico e

à biblioteca Sylvestro Ganassi (ambas em Roma), que proporcionaram fontes bibliográficas fundamentais, incluindo os fac-símiles, para a realização desta pesquisa.

A *comparison between the french and italian music* (1946), tradução realizada por Oliver Strunk da obra *Parallèle des Italiens et des Français en ce que regarde la musique et les opéras* de François Ragueneau, de 1702, contém as ideias do autor acerca das diferenças entre os estilos italiano e francês. Ragueneau apresenta comparações no decorrer do texto sobre assuntos relacionados às composições operísticas, escolha da linguagem para os textos, pronúncia de ambas as línguas nas peças vocais, preferência e função dos instrumentos nas obras e acerca dos compositores de ambos os países, para mencionar algumas questões abordadas pelo autor, deixando clara sua inclinação e preferência pelo estilo italiano.

O livro *De Lulli à Rameau 1690-1730, L'Esthétique Musicale* (1970) de Jules Ecorcheville aborda questões que dizem respeito ao gosto, crítica e estética musical francesa no século XVIII, à querela entre a música italiana e francesa e o conceito do “belo” nas artes.

O livro de Louis Striffling intitulado *Esquisse d'une histoire du Goût Musical en France au XVIIIe siècle* (1912) apresenta assuntos relacionados às concepções do gosto musical do século XVIII na França e à demanda de uma sociedade aberta à crítica e à exigência musical, que teve como resultado a origem de novas composições para satisfazer o gosto e as exigências da época.

O capítulo *Meanings and uses of Caractère in Eighteenth-Century France* escrito por Jane Stevens, publicado no livro *French Musical Thought, 1600-1800* (1989), editado por Georgia Cowart, abrange o crescimento iminente da crítica musical no século XVIII na Europa com ênfase na França, mencionando, por sua vez, o surgimento de um novo ramo da filosofia denominado estética, que compreende a relação entre uma obra e sua audiência complementando, ademais, com explicações que se referem ao significado, uso e importância do termo *caractère* aplicado à música desse período.

O capítulo *Quelques réflexions sur la naissance du style français de clavecin* escrito por Olivier Baumont e pertencente ao livro *Regards sur la musique, La naissance du style français (1650-1673)* (2008) de Jean Duron, oferece informações sobre a herança do repertório do alaúde na música francesa para cravo, assim como também sobre a constituição de uma escola francesa para esse instrumento.

O artigo *Accompanied Keyboard Music* de David Fuller, publicado no jornal *The Musical Quarterly* (1974) apresenta questões referentes às terminologias do gênero de

música para cravo com acompanhamento. Fuller explica, ademais, o porquê da necessidade dos compositores da criação de um gênero novo, como é o caso das peças para cravo *obbligato* cuja parte desse instrumento está escrita na sua íntegra como as dos demais instrumentos melódicos trazendo, entre outros, os exemplos das *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op. 3 de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville e as *Pièces de Clavecin en Concert* de Jean-Philippe Rameau para fundamentar o surgimento deste novo tipo de escrita para o cravo.

O livro *Harpichord and lute music in 17<sup>th</sup>-century France* (1987) de David Ledbetter contém informações que ajudam a entender a relação entre o alaúde e o cravo. O autor explica os motivos do auge e do declínio do alaúde vinculado ao surgimento do cravo como o novo instrumento de preferência, cuja escrita idiomática refletia e imitava o estilo composicional do alaúde. Fuller apresenta exemplos musicais dos mais reconhecidos compositores de peças para cravo da época (como Louis Couperin, Jacquet de La Guerre e Chambonnières, entre outros) com o intuito de realizar a comparação com obras de renomados compositores de peças para alaúde (como Denis Gaultier e Ennemond Gaultier, para citar alguns a modo de exemplo) relacionando o repertório de ambos os instrumentos e explicando as características herdadas no cravo e como este último desenvolveu uma linguagem própria por meio das obras desses compositores.

Os artigos intitulados *Aspects of 17<sup>th</sup> French lute style reflected in the works of the 'clavecinistes'* (1982) e *What the Lute Sources tell us about the Performance of French Harpichord Music* (1992), também de David Ledbetter, complementam o livro mencionado anteriormente com informações acerca da herança do repertório do alaúde refletida nas composições para cravo.

Para uma compreensão sobre as características composicionais do alaúde e do cravo na França, o capítulo *Lute and Harpichord Music in France* pertencente ao livro *Baroque Music* (1991) de Claude Palisca, constitui uma fonte com dados que explicam, por meio de exemplos musicais, a influência da escrita do alaúde na música para teclado nos séculos XVII e XVIII nesse país.

No livro *Music in the Baroque Era* (1947) Manfred F. Bukofzer expõe as influências da escrita que o alaúde proporcionou às composições para cravo por meio de exemplos de trechos de músicas dos alaudistas, descrevendo ademais, como essa influência se refletiu no repertório da escola francesa para cravo do século XVII.

Outro texto que faz referência à música francesa para cravo dos séculos XVII e XVIII é encontrado no capítulo *Harpichord* do livro *French Baroque Music from*

*Beaujoyeux to Rameau* (1997) de James Anthony. O autor menciona vários cravistas de ambos os séculos na França explicando de maneira minuciosa a escrita composicional do cravo refletida nas composições para o instrumento solista, assim como também nas composições para cravo *obbligato* com acompanhamento de outros instrumentos melódicos.

Para complementar a informação relacionada ao estilo e tradição na composição francesa para cravo no período abordado, o capítulo *French Masters* do livro *Eighteenth-Century Keyboard Music* (2003) de Robert L. Marshall contém informações concernentes à textura nas composições para cravo, assim como também questões referentes à dedicatória observada no frontispício das peças dos compositores como outra das características especiais. O autor expõe, além disso, a importância das peças de caráter que, através de harmonias incomuns, ritmos característicos e o uso de figuras no teclado eram capazes de demonstrar ou sugerir emoções, estados anímicos, ou até mesmo representar cenas teatrais. O capítulo também faz um relato da atividade dos compositores para cravo da primeira metade do século XVIII, nomeando vários dos músicos da época e mencionando a vasta produção de obras que deixaram para as futuras gerações. Este autor, por sua vez, faz menção às *Pièces de Clavecin en Concert* de Rameau, realçando algumas características e influências na obra.

A tese de doutorado intitulada *French Accompanied Keyboard Music (1738-1760), A Study of Texture and Style Mixture* (2009) de Nga-Hean Ong aborda questões que se referem ao gosto musical na França na primeira metade do século XVIII e a união de ambos os estilos, italiano e francês. Apresenta, também, uma análise detalhada dos diferentes tipos de texturas em várias composições para cravo *obbligato* com acompanhamento de outros instrumentos melódicos pertencentes a diversos compositores dessa época, tendo como centro de referência as *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op. 3 de Mondonville.

No seu artigo *Rameau's Pièces en Concerts* publicado no jornal *Early Keyboard Journal* (1983-1984), Sandra Mangsen analisa brevemente a participação de cada um dos três instrumentos que integram essa coleção de Rameau (violino, viola da gamba e cravo), realçando a participação das cordas, principalmente o violino, como instrumento imprescindível para a execução de algumas das peças do trio.

O livro de Cuthbert Girdlestone denominado *Jean-Phillipe Rameau: His life and work* (1969) apresenta uma análise da música de câmara de Jean-Philippe Rameau, assim como também sobre os seus três primeiros livros de *pièces de clavecin* e sobre a coleção de *Pièces de Clavecin en Concert*, complementando os textos anteriores. Além

disso, contém dados pertinentes à biografia do compositor e ao contexto histórico-social ao qual pertenceu. O livro *Rameau and the musical thought in the enlightenment* (1993) do autor Thomas Christensen é uma biografia do compositor do ponto de vista do teórico, cientista e matemático. Oferece informações sobre o seu *Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes Naturels* (1722) e as intenções e fundamentações do compositor por querer fazer da música não só uma arte, mas também uma ciência espelhada e baseada na matemática.

A revista *Early Music* é uma fonte que proporciona informações concernentes tanto às questões bibliográficas como estilísticas dos compositores abordados neste trabalho. O artigo *Chambonnières, Jollain and the first engraving of harpsichord music in France* (2007) escrito por Rebecca Cypess oferece elementos que dizem respeito à escritura nas composições de Jacques Champions de Chambonnières, complementando também com exemplos dos *agréments*, do *style brisé* e dos *préludes non mesurés* na música para o cravo desse período. Por outro lado, o artigo *Lully, D'Anglebert and the transmission of 17th-century French harpsichord music* (2003) publicado por David Chung, oferece uma comparação entre algumas obras de Lully e as transcrições para cravo realizadas por D'Anglebert a partir das mesmas.

Com o intuito de aprofundar e complementar os dados biográficos de determinados compositores como, por exemplo, Rameau e Mondonville (entre outros mencionados no decorrer do trabalho), e definir termos específicos utilizados no texto, foram consultados os verbetes da enciclopédia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), de autoria de James R. Anthony, John H. Baron, Susan Bradshaw, Cuthbert Girdlestone e Edwin Ripin, assim como também a *Biographie Universelle des Musiciens* (1868) de François Joseph Fétis. A dissertação de mestrado intitulada *Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo* (2012) de Gustavo A. Dias foi consultada para determinar o significado de alguns termos, especificamente no que diz respeito ao significado da regra da oitava.

O fac-símile do *Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes Naturel* (1722) de Rameau expõe as ideias do compositor que são os fundamentos da base teórica que se refletem nas suas composições. Os fac-símiles das *Pièces de Clavecin en Concert* (1741) de Rameau editados por Anne Fuzeau (2011), assim como também informações que se referem ao significado dos títulos de cada uma das peças da coleção, foram necessários para um estudo aprofundado desta obra do compositor, tema central desta pesquisa. Para complementar com outros exemplos musicais foram consultados partituras e fac-símiles de outros compositores mencionados no trabalho, tais como

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Denis Gaultier, François Couperin, Louis Couperin, Charles Dieupart, Elisabeth Jacquet de La Guerre, Gaspard Le Roux e os três livros de *pièces de clavecin* de Rameau.

## 2. BREVE BIOGRAFIA DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU<sup>2</sup>

Jean-Philippe Rameau nasceu na cidade de Dijon, na França, no dia 25 de setembro de 1683. Seu pai, Jean Rameau, foi organista em duas igrejas de Dijon, *Saint Étienne* e *Saint Bénigne*, até 1689 e no ano seguinte passou a ocupar o cargo de organista na *Notre-Dame* em Dijon. Segundo Girdlestone (1969) se tem conhecimento da existência de muitos membros da família Rameau em várias cidades da França, porém Jean Rameau parece ter sido o primeiro músico da família.

Sua mãe, Claudine Demartinécourt, nasceu em Gemeaux-Bourgogne, na Côte-d'Or, e teve com seu esposo Jean Rameau onze filhos, tendo sido Jean-Philippe o sétimo filho do casal.

Apesar de Jean-Philippe nunca ter sido bem sucedido nos estudos, se tem conhecimento de que teria aprendido as notas musicais antes de aprender a ler palavras. Assim, foi enviado ao Colégio Jesuíta de Godrans, onde passava a maior parte do seu tempo cantando ou escrevendo música, tendo sido o seu desempenho na escola tão lamentável que os padres do colégio pediram a Jean Rameau para retirá-lo imediatamente frustrando, desta forma, os anseios dos pais de Jean-Philippe de que fosse ingressar na magistratura.

Não se tem muita informação acerca da personalidade de Jean-Philippe, a não ser que era uma pessoa retraída e pouco comunicativa. As informações referentes aos anos da sua juventude são escassas, devido ao fato de ele próprio não ter compartilhado detalhes concernentes à sua vida nem com amigos e nem mesmo com a sua esposa.

Aproximadamente à idade de 18 anos Jean-Philippe não tinha nenhuma dúvida dos desejos de se tornar um músico profissional e cabe salientar que, segundo Hugues-Bernard Maret<sup>3</sup> (apud GIRDLESTONE, 1969, p. 3), Jean-Philippe nunca teve um professor de composição, dessa forma é provável que tenha recebido a instrução musical do seu pai. Por este motivo, foi enviado a Itália para se aperfeiçoar, porém Jean-Philippe não conseguiu ir mais longe do que Milão, e alguns meses depois tinha retornado a Paris sem ter deixado rastro das suas atividades na Itália. Fétis (1868) menciona que o costume de ouvir música francesa fez com que Rameau não entendesse as óperas de Alessandro Scarlatti (1660-1725), Antonio Lotti (ca. 1667-1740) e de

---

<sup>2</sup> Os dados para a construção da biografia de Jean-Philippe Rameau foram retirados das seguintes fontes bibliográficas: Girdlestone (1969 e 1980) e Fétis (1868).

<sup>3</sup> Hugues Maret (1726- 1786) foi doutor em medicina na Universidade de Montpellier, nascido em Dijon, na França, e primeiro biógrafo de Jean-Philippe Rameau (FÉTIS, 1868, vol. 5, p. 454).

Antonio Caldara (1670-1736). Anos mais tarde Rameau confessou ter-se arrependido de não ter ficado mais na Itália, onde poderia ter aperfeiçoado o seu gosto musical.



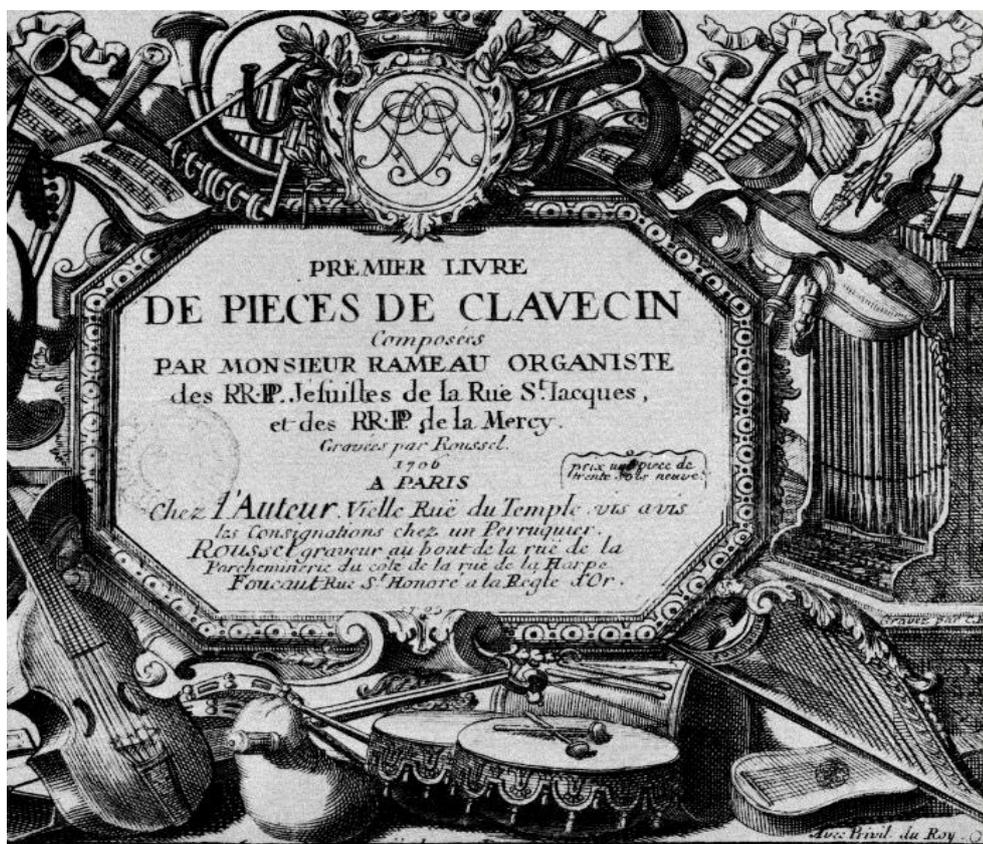
**Figura 1:** Retrato de Jean-Philippe Rameau por Jacques Aved (1728)  
**Fonte:** GIRDLESTONE, 1980.

Seu irmão mais novo, Claude, que realizava concertos de órgão desde os dez anos de idade e apresentou precocemente um talento musical, dedicou-se também à música, mas não teve tanto reconhecimento como teria Jean-Philippe anos mais tarde.

Nos vinte anos que se seguiram ao seu retorno de Milão, o compositor esteve em diferentes cidades da França, desde Montpellier até Avignon, porém, não há dados

suficientes para se traçar cronologicamente as suas atividades com exatidão. Em Montpellier Jean-Philippe aprendeu a Regra da Oitava<sup>4</sup> e em Avignon, em janeiro de 1702 e com 19 anos de idade, obteve um emprego como organista da catedral.

Alguns meses depois, nesse mesmo ano, viajou à cidade de Clermont onde deveria assinar um contrato para trabalhar pelos próximos seis anos como organista da catedral. O contrato não foi cumprido, pois em 1706 Jean-Philippe estava em Paris, o que é comprovado pelo endereço que consta no frontispício do seu *Premier Livre Pièces de Clavecin*<sup>5</sup>, publicado em 1706 (fig. 2).



**Figura 2:** Frontispício do *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (1706), gravura de Louise Roussel

**Fonte: Disponível em:** <[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/20/IMSLP114016-PMLP18869-Rameau\\_Oeuvres\\_Completes\\_TOME\\_1\\_Broude\\_00\\_Frontmatter\\_scan.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/20/IMSLP114016-PMLP18869-Rameau_Oeuvres_Completes_TOME_1_Broude_00_Frontmatter_scan.pdf)>. Acesso em 06 mar. 2013.

<sup>4</sup> *Règle de l'octave*: Proposta sobre o princípio do baixo contínuo surgida no início do século XVIII que tinha como objetivo simplificar e facilitar a dedução das harmonias e a realização de um baixo sem cifras (DIAS, 2012, p. 29).

<sup>5</sup> Primeiro Livro de Peças para Cravo. As traduções do presente trabalho foram realizadas pela autora.

No frontispício do seu *Premier livre* Jean-Philippe é mencionado também como organista no colégio dos jesuítas da Rua Saint-Jacques e no convento dos padres mercedários, cargo que pertencia ao compositor, cravista e organista Louis Marchand (1669-1732) a quem Rameau sucedeu e que, segundo Girdlestone (1969) visitou amiudadas vezes nesse período, tendo alugado um apartamento na *Chappelle des Cordeliers*, onde Marchand, considerado o mais notável organista da época, era titular do cargo.

Após ter recusado o cargo de organista na igreja *Sainte-Marie-Madeleine*, na *Cité*, em setembro de 1706, provavelmente para não ter que abandonar seus outros dois empregos como organista, Jean-Philippe continuou em Paris até o ano de 1709, quando regressou a Dijon para suceder seu pai (que ocupava o cargo desde 1690) como organista da catedral de *Notre Dame* nessa cidade. Apesar de ter existido um contrato por seis anos, o mesmo não seria cumprido novamente já que existem evidências da presença de Jean-Philippe em Lyon, em 1713, para celebrar uma festividade que incluía música e, em julho de 1714, contratado pela igreja dos Jacobinos, cujo órgão acabava de ser restaurado, para ocupar o cargo de organista. A morte do seu pai, em dezembro de 1714, o fez voltar para Dijon, onde aproveitou sua estadia para assistir ao casamento do seu irmão em janeiro de 1715, voltando antes do dia 17 de março, para Lyon.

Em abril de 1715 Jean-Philippe voltou a Clermont onde assinou outro contrato, desta vez por 29 anos como organista da catedral da cidade, sendo que o trabalho incluía também o ensino do órgão (para qualquer pessoa que tivesse interesse em aprender) e a manutenção do instrumento. Menciona Girdlestone (1969) que Maret conta a anedota<sup>6</sup> que Jean-Philippe desejava renunciar ao cargo de organista na catedral de Clérmont devido ao desejo de viajar a Paris para publicar o seu *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*<sup>7</sup>, porém devia cumprir com o contrato. Assim, no meio de uma missa realizou um improviso desagradável, acrescentando a maior quantidade possível de dissonâncias e tornando insuportável a sua audição. Apesar deste acontecimento, foi-lhe negado o cancelamento do seu contrato, ao que Jean-Philippe retrucou que tocaria sempre dessa maneira se não lhe fosse dada a sua liberdade. Desta forma foi aceita a dissolução do contrato e, em gratidão, Jean-Philippe ofereceu concertos para órgão.

Depois de ter permanecido em Clérmont por um período de oito anos, lugar onde provavelmente começou a esboçar as ideias para o *Traité de l'Harmonie*, e depois

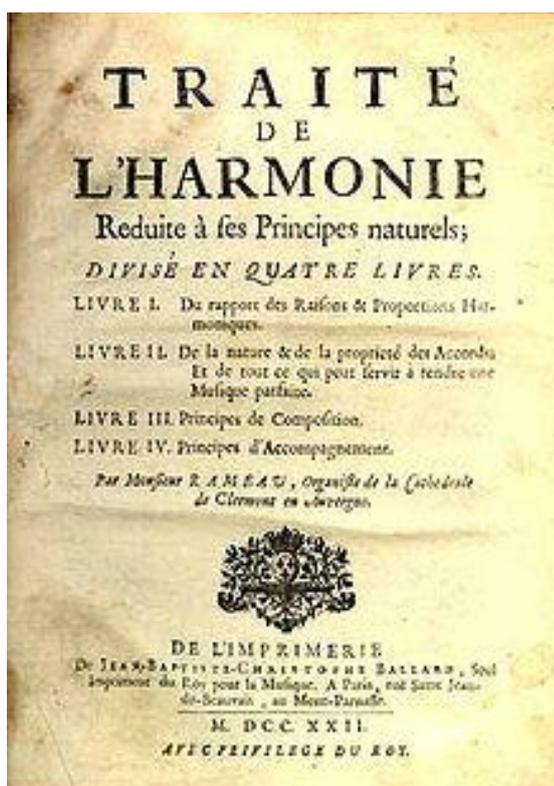
---

<sup>6</sup> Girdlestone (1969) esclarece que esta anedota é igualmente referida à Claude, irmão de Jean-Philippe, e que a mesma estaria baseada em documentos que comprovam a sua veracidade.

<sup>7</sup> Tratado de Harmonia Reduzido aos seus Princípios Naturais.

da ruptura do contrato, partiu para Paris em algum momento entre os anos de 1722 e 1723.

O seu *Traité de l'Harmonie* (fig. 3), publicado em 1722, escrito em Auvergne, e o seu trabalho *Nouveau Système de Musique Théorique*<sup>8</sup>, que completaria em 1726, lhe proporcionariam a grande reputação de teórico antes mesmo de ser reconhecido pelas suas composições operísticas.



**Figura 3:** Frontispício do *Traité de l'Harmonie* (1722)  
**Fonte:** GIRDLESTONE, 1980, p. 568.

Jean-Philippe continuou em Paris, apesar de não existirem dados referentes ao seu endereço e publicou, em 1724, o segundo livro para cravo intitulado *Deuxième livre de Pièces de Clavecin avec une méthode*<sup>9</sup>. A sua atividade musical se direcionou às representações teatrais, tendo surgido composições como *L'Endriague* (1723), *Les Sauvages* (1725), *L'Enrôlement d'Arlequin* e *La Robe de Dissension* (ambas em 1726).

No dia 25 de fevereiro de 1727, aos 42 anos, Jean-Philippe desposou Marie-Louise Mangot, de 19 anos de idade proveniente de uma família de músicos de Lyon, que havia participado em várias das obras de Jean-Philippe como cantora, apesar de não

<sup>8</sup> Novo Sistema de Música Teórica.

<sup>9</sup> Segundo Livro de Peças para Cravo com um Método.

ter sido musicista profissional. O casal teve quatro filhos, sendo duas meninas e dois meninos.

Durante esses anos em Paris, Jean-Philippe continuou com os seus estudos e em 1726 escreveu o *Nouveau Système de Musique Théorique, pour servir d'introduction au Traité de l'Harmonie*<sup>10</sup>, uma obra que, como o seu nome indica, se completava com o *Tratado de Harmonia* de 1722.

Um ano depois concorreu ao cargo de organista da igreja *Saint Paul*, mais não o obteve, tendo perdido para o compositor, cravista e organista Louis-Claude Daquin (1694-1772).

Em 1728 compôs seu terceiro livro de *pièces de clavecin*, intitulado *Nouvelles suites de pièces de clavecin*<sup>11</sup> e em 1731 as cantatas (que seriam as últimas) *Aquilon et Orithie* e *Le Berger fidèle*.

Jean-Philippe, nessa época conhecido e respeitado como teórico, porém sem um emprego estável e que ainda não tinha composto nenhuma música de envergadura, conheceu Alexandre Jean Joseph le Riche de Lapopelinière (1693-1762), um dos homens mais ricos da França e, ademais, músico amador muito influente nas artes, que o auxiliou a realizar o desejo de se tornar um reconhecido compositor de óperas.

Por meio de seu novo mecenas, Jean-Philippe conheceu o seu primeiro libretista, o abade Simon-Joseph Pellegrin (1663-1745), e demais personalidades como François-Marie Arouet (1694-1778), conhecido como Voltaire, e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Jean-Philippe regeu, a partir de 1731, uma orquestra privada e financiada por Lapopelinière constituída por músicos de qualidade, tendo permanecido no cargo por vinte e dois anos. Em julho de 1733 realizaram-se os primeiros ensaios de forma privada na casa de Lapopelinière da primeira ópera de Jean-Philippe, intitulada *Hippolyte et Aricie*, que foi estreada no dia 1º de outubro desse ano e que, apesar de ter levado no início a opiniões contraditórias dos ouvintes, acabou tendo grande êxito. Essas opiniões estavam relacionadas às críticas realizadas pelos lullistas (conhecidos como o grupo conservador anti-Rameau, ou opositor aos ramistas) que manifestaram seu desgosto pela complexidade e pelo caráter supostamente italiano na música de Rameau; estes tentavam evitar que o novo estilo ofuscasse o repertório tradicional que tinha como referência as composições de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), músico nascido em Florença, na Itália, que se tornou cidadão francês em 1661 e dominou o

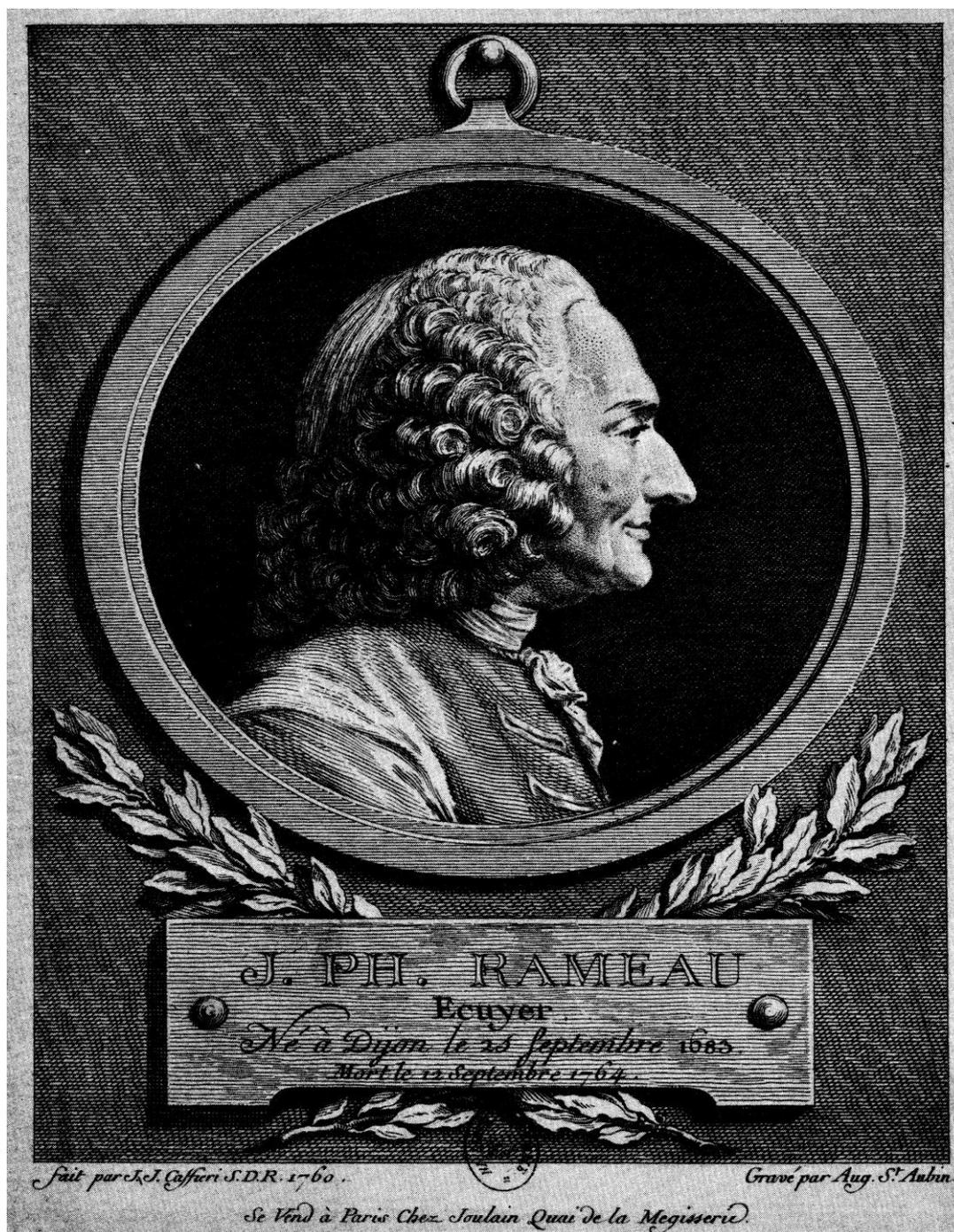
---

<sup>10</sup> Novo Sistema de Música Teórica como uma Introdução ao Tratado de Harmonia.

<sup>11</sup> Novas Suítes de Peças para Cravo.

cenário musical do país por aproximadamente quatro décadas até sua morte (SADLER; CHRISTENSEN).

Aos cinquenta anos de idade, Jean-Philippe conseguiu se consagrar como compositor de óperas e obter reconhecimento pela sua música, além dos seus trabalhos teóricos.



**Figura 4:** Gravura de Jean-Philippe Rameau por Augustin de St. Aubin (1762)

**Fonte:** Disponível em: <[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/20/IMSLP114016-PMLP18869-Rameau\\_Oeuvres\\_Completes\\_TOME\\_1\\_Broude\\_00\\_Frontmatter\\_scan.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/20/IMSLP114016-PMLP18869-Rameau_Oeuvres_Completes_TOME_1_Broude_00_Frontmatter_scan.pdf)>. Acesso em: 06 mar. 2013.

Os anos de 1733 a 1739 foram de muita produção, tendo surgido várias composições tais como as tragédias líricas *Hippolyte et Aricie* (1733), já mencionada anteriormente, *Castor e Pollux* (1737) e *Dardanus* (1739), as óperas-ballets *Les Indes Galantes* (1735) e *Les Fêtes d'Hébé* (1739) e mais um trabalho teórico ao qual denominou *Génération Harmonique*<sup>12</sup> (1737), que dava continuidade aos seus tratados e trabalhos teóricos anteriores.

Jean-Philippe não abandonaria mais Paris e, em 1739, foi morar com sua família em um apartamento pertencente a uma mansão comprada por Lapopelinière, situada na *Rue Richelieu*. Depois de ter composto várias das suas obras mais conhecidas para a cena lírica e de um período de silêncio é que Jean-Philippe compôs, em 1741, as *Pièces de Clavecin en Concert*<sup>13</sup>, que serão abordadas mais adiante.

Jean-Philippe, com mais de sessenta anos, ressurgiu em 1745 na cena lírica com a estréia de *La Princesse de Navarre*, uma *comédie-ballet* com libreto de Voltaire e *Platée*, uma *comédie lyrique* com libreto de Jacques Autreau e Le Valois d'Orville.

Podem ser mencionadas também:

- *Les Fêtes de Polymnie* (1745), *opéra-ballet* com libreto de Louis de Cahusac,
- *Le Temple de la Gloire* (1745), *opéra-ballet* com libreto de Voltaire,
- *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747), *opéra-ballet* com libreto de Cahusac,
- *Pygmalion* (1748), *acte de ballet* com libreto de Ballot de Sauvot,
- *Les Surprises de l'Amour* (1748), *opéra-ballet* com libreto de Pierre-Joseph Bernard,
- *Zoroastre* (1749), *tragédie en musique* com libreto de Cahusac,
- *Acanthe et Céphise* (1751), pastoral com libreto de Marmontel,
- *Daphnis et Églé* (1752), pastoral de Fontainebleau,
- *Anacréon* (1757), *acte de ballet* com libreto de Fontainebleau,
- *Les Paladins* (1760), *comédie lyrique* com libreto de Monticourt,
- *Les Boréades* (1762), sua última *tragédie en musique* provavelmente de Cahusac e que não chegou a ser representada durante a vida de Jean-Philippe, tendo sua estréia somente dois séculos mais tarde.

No dia 23 de agosto de 1764, Jean-Philippe sofreu febre infecciosa e, apesar de ter apresentado ao longo da sua vida boas condições de saúde, não resistiu, falecendo no dia 12 de setembro desse ano. Foi enterrado no dia seguinte na igreja *Saint Eustache* de Paris em presença de seu filho e do seu amigo Le François de Villeneuve.

---

<sup>12</sup> Geração Harmônica.

<sup>13</sup> Peças para Cravo em Concerto.

### 3. O CRAVO NA FRANÇA NOS SÉCULOS XVII E XVIII

A tradição da música francesa para o cravo abrange um período de aproximadamente duzentos anos, desde as primeiras décadas do século XVII até as últimas do século XVIII. Ao longo desses anos a música modificou-se e os compositores tentaram descobrir novos caminhos nas suas obras, porém a essência do estilo francês para cravo manteve-se de maneira consistente ao longo do período, resultando fácil reconhecê-las como francesas (MARSHALL, 2003, p. 124).

Uma das contribuições mais representativas para o estabelecimento de uma linguagem própria para o cravo proveio do repertório do alaúde, do qual os cravistas adotaram vários recursos e os adaptaram às suas composições, como mostrado a seguir.

#### 3.1 O legado dos alaudistas na música francesa para cravo

Segundo Marin Mersenne (1588-1648) (apud BUKOFZER, 1947, p. 164), padre, matemático, teórico musical, teólogo e filósofo francês, no século XVII o alaúde era considerado o mais nobre de todos os instrumentos, e era utilizado no *ballet de cour*<sup>14</sup> como acompanhamento das *airs de cour*<sup>15</sup>. Uma abundante música impressa para o alaúde demonstra a disseminação que ele teve na França; os livros de tablatura *Le Trésor d'Orphée* (1600) de Antoine Francisque (1570-1605) e o *Thesaurus* (1603) de Jean-Baptiste Besard (ca. 1567- ca. 1625) constituem um exemplo disso, já que proporcionam uma compreensão minuciosa de todos os tipos de composições dessa época com arranjos para o alaúde em tablatura francesa de *airs de cour*, danças e transcrições de modelos vocais.

David Ledbetter (1982) expõe que vários escritores, entre eles o próprio Mersenne, enfatizam a expressividade natural do alaúde para explicar sua popularidade no início do século XVII na França, tendo não somente a capacidade de realizar diferentes possibilidades de nuances, como também de modificar seu som em grande variedade de formas.

Os cravistas franceses tomaram como modelo do alaúde fundamentalmente a suíte de danças (amplamente utilizada pelos alaudistas, com a particularidade rítmica

---

<sup>14</sup> Denominação dos *ballets* populares interpretados na corte francesa durante os reinados de Henry III, Henry IV, Louis XIII e Louis XIV (ANTHONY).

<sup>15</sup> Termo utilizado pelos compositores e editores franceses de 1571 até 1650 para denominar às canções seculares cantadas no corte, tendo sido o tipo de composição mais importante entre 1608 até 1632 aproximadamente (BARON).

entre cada uma delas), os títulos sugestivos e as ornamentações variadas que enriqueciam as melodias procurando, ademais, imitar as nuances e possibilidades de expressão do alaúde no cravo (BAUMONT, 2008, p. 56).

Assim, a música solista instrumental do século XVII está ligada tanto à música para alaúde da escola da família Gaultier, Ennemond Gaultier (ca. 1575-1651) e seu primo Denis Gaultier (ca. 1603-1672), quanto às suítes para cravo de Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), Jean-Henri D'Anglebert (ca. 1628-1691) e Louis Couperin (1626-1661), para mencionar alguns compositores de ambos os instrumentos.

Com a dinastia dos Gaultier a música para alaúde ganhou independência, começando com Ennemond Gaultier, conhecido como *le Vieux*, um dos mais renomeados alaudistas e compositores do século XVII, e seu primo Denis Gaultier, conhecido como *l'Illustre*. Os trabalhos de Denis Gaultier compreendem as *Pièces de luth* (1669) e a *Rhétorique des Dieux*, as quais não foram impressas durante sua vida, porém preservadas em manuscritos. Uma das características mais distintivas no que diz respeito ao tratamento da música de Denis Gaultier foi a utilização de recursos idiomáticos do alaúde, tais como a textura das vozes, a ornamentação complexa e elaborada e o denominado *style brisé* ou *style-luthée*, que se caracteriza pela alternância rápida de notas em diferentes registros que enriquecem tanto a melodia como a harmonia, ou seja, a utilização de diversas formas de “quebrar” progressões de acordes ou de melodias (BUKOFZER, 1947, p. 165).

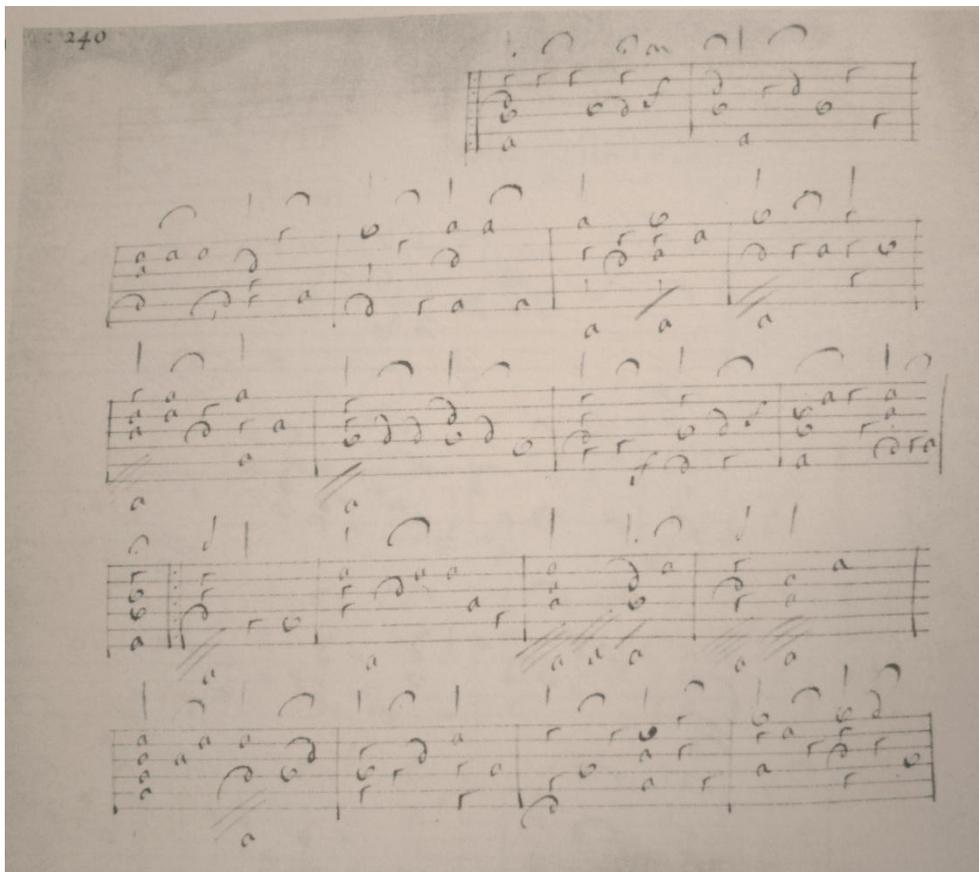
As peças de Denis Gaultier raramente possuem mais de vinte e quatro compassos e são na maioria, à exceção de alguns *préludes non mesurés*, danças formadas por duas seções que se repetem, tais como *allemandes*, *courantes*, *sarabandes*, *pavanes* ou *gigues*.

Na exemplo 1 pode-se observar a complexa textura do alaúde comparando-se alguns compassos de duas versões da *Pavane* de Denis Gaultier. A primeira (a) é a transcrição literal da notação da tablatura que indica a duração das notas em relação à próxima nota, em lugar de indicar a duração absoluta de cada uma das notas; a segunda versão (b) é a reprodução de uma transcrição de Perrine (?-1698?), um alaudista e teórico da época, para a notação do teclado:



**Exemplo 1:** *Pavane*, Denis Gaultier  
**Fonte:** BUKOFZER, 1947, p. 166.

O exemplo 2 mostra o fac-símile da *Pavane*:



**Exemplo 2:** *Pavane*, Denis Gaultier – fac-símile  
**Fonte:** GAULTIER, 1990.

Perrine transcreveu a estrutura harmônica e melódica implícita na versão do estilo instrumental característico do alaúde, cuja escrita e maneira de execução não distribui as partes em vozes, nem tampouco define o número específico das mesmas. Ambas as versões contêm exatamente a mesma música. Segundo Bukofzer (1947) a delicadeza dos ornamentos sugeridos nas obras para este instrumento revela uma

intimidade com o caráter das músicas para o alaúde, destinado para um só virtuose e uma pequena audiência.

Fiel à tradição francesa, Denis Gaultier reuniu várias danças na sua coleção de peças para o alaúde, que se encontravam organizadas em grupos ou suítes sem uma ordem estabelecida; somente a *allemande*, *courante* e a *sarabande* constituíam o centro da suíte, enquanto a *gigue* era um movimento opcional. Para os franceses, a suíte era uma antologia, mais que uma estrita sequência de danças, reflexo disso é o fato de que as mesmas estavam misturadas entre outras danças tais como a *pavane*, *chaconne*, *canarie*, *gigue*, e várias *courantes* com as *doublés*. Segundo Bukofzer (1947) nessa época a grande variedade e a contínua duplicação de algumas das danças nas suítes quase eliminou a unidade cíclica da mesma, sendo o único objeto de unificação a tonalidade da obra. Um exemplo é a obra já mencionada de Denis Gaultier *Rhétorique dès Dieux*, que está estritamente organizada segundo a ordem dos doze modos.

Cada uma das danças que constituem uma suíte de Denis Gaultier possui um título sugestivo, tal como *La Coquette Virtuouse*, *La Belle Homicide*, assim como também nomes mitológicos ou de personalidades para quem foram dedicadas as peças. Esses títulos sugestivos, provenientes dos virginalistas<sup>16</sup> ingleses, refletem o gosto e inclinação francesa por insinuações literais na música, e frequentemente se referem a assuntos mitológicos extraídos do *ballet de cour*.

Denis Gaultier também deixou um precedente para os futuros alaudistas e cravistas na criação do *tombeau*, uma peça instrumental com caráter lamentoso composta à memória de um nobre, familiares ou amigos. Menciona Bukofzer (1947) que as danças pouco a pouco passaram a dominar fortemente a música francesa e até mesmo os *tombeaux* se baseavam, apesar do seu caráter sério e solene, no padrão e estilo das *allemandes*.

De acordo com Ledbetter (1987) o ofuscamento do alaúde pelo cravo em finais do século XVII deveu-se ao declínio do status do primeiro na sua prática como instrumento acompanhante, sendo que o principal repertório do alaúde nesta função (acompanhante nas *airs de cour*) havia declinado aproximadamente em 1650, e foi substituído por outro repertório de coleções posteriores de *airs* que consistiam em um baixo cifrado para cravo ou para teorba. Em cerca de 1630 Mersenne já manifestava sua preferência pela teorba como instrumento para o acompanhamento da voz, e,

---

<sup>16</sup> Termo aplicado a compositores ingleses para o virginal (instrumento da família do cravo), apesar de existirem evidências de que também tenham composto obras para outros instrumentos tais como o cravo, órgão ou clavicórdio (RIPIN; WRAIGHT).

posteriormente, nas últimas décadas desse século, a sua preferência por esse instrumento, assim como pelo cravo, se tornou do gosto geral.

Desta forma é que, aproximadamente a partir de 1650, o cravo tornou-se o instrumento predileto da aristocracia e da alta burguesia, aparecendo com maior frequência e alcançando maior prestígio que o alaúde em finais do século XVII, estabelecendo-se como o instrumento da moda “*par excellence*” (LEDBETTER, 1987, p. 14).

Assim, as características que a música francesa para alaúde compartilha com a música para o virginal (os desenhos e padrões variados, os títulos imaginativos de cada uma das peças e a adoção de símbolos para a ornamentação) continuaram a ser aplicadas na música para o cravo, preservando desta forma um legado composicional que se perpetuou através das composições dos *clavecinistes* que aplicaram e adaptaram o estilo do alaúde no próprio instrumento.

### **3.2 Compositores de música para cravo dos séculos XVII e XVIII na França**

De acordo com James R. Anthony (1997) foram seis os compositores que mais se destacaram dominando o cenário e criando a maioria do repertório para cravo do século XVII: Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin, Jean-Henri D’Anglebert (já mencionados anteriormente), Jean-Nicolas Geoffroy (?-1694), Jean-Nicolas-Antoine Lebègue (1631-1702) e Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (1665-1729). Apesar dos estilos diferenciados de cada um dos compositores citados, eles compartilhavam entre si questões relacionadas à criação e linguagem musical. Também são mencionados pelo autor os nomes de Henry Du Mont (1610-1684) e Jacques Hardel (1643-1678).

Jacques Champion de Chambonnières, o primeiro representante e fundador da escola francesa para cravo e, por sua vez, cravista da corte francesa, teve como alunos Louis Couperin, Hardel, Lebègue e D’Anglebert, tendo exercido, ademais, muita influência sobre seu aluno alemão Johann Jakob Froberger (1616-1667). Suas *Pièces de Clavecin* (compostas em ca. 1640 e impressas em 1670), que seguem fielmente o modelo das suítes para alaúde de Gaultier, contêm delicadas peças ou danças estilísticas com títulos sugestivos. Assim como em Gaultier, as suítes de Chambonnières consistem principalmente de três danças, a *allemande*, *courante* e *sarabande*, e a *gigue* opcionalmente. Nem ele nem os seus sucessores unificaram suas danças à maneira

alemã, ou seja, por meio de um material temático em comum, porém, se esforçaram por criar um contraste entre cada uma delas, sem deixar de observar a unidade da tonalidade. À exceção da *pavane* tripartite, todas as outras danças são em forma binária, repetindo cada uma das seções (BUKOFZER, 1947, p. 170).

A música para cravo de Chambonnières foi preservada em dois livros, ambos publicados num volume no final da sua carreira em 1670, apesar de que se presume que ele os tenha composto num período de trinta anos aproximadamente. Cada um dos dois livros contém trinta peças agrupadas em suítes formadas, por sua vez, de quatro a oito danças separadas. Cada uma das suítes começa com uma *allemande* ou uma *pavane*, seguida geralmente por *courantes* e, em alguns casos, as *gigues* são inseridas entre as *allemandes* e as *courantes* (ANTHONY, 1997, p. 300).

O exemplo 3 é um trecho de uma *Sarabande* em Ré menor de Chambonnières que mostra uma estrutura incomum na música para cravo do século XVII, com uma sequência melódica que é utilizada para modular da tonalidade de Ré menor a Fá maior, seguida pela consolidação da nova harmonia.



**Exemplo 3:** *Sarabande* em Ré menor, Chambonnières  
**Fonte:** ANTHONY, 1997, p. 302.

O *style brisé* ou *style luthé*, que envolve tanto o ritmo livre e o arpejado complexo de vozes em uma textura polifônica, representou uma autêntica imitação por parte dos cravistas, tanto intérpretes como compositores, dos recursos dos alaudistas franceses. Pelas características do instrumento era necessário que os cravistas simulassem a variedade de volume através de recursos tais como o arpejado das vozes, a variação da duração das notas e a utilização de ritmos livres. Cabe mencionar que os primeiros exemplos de composições de música francesa para o cravo antecedem por vários anos as coleções de Chambonnières, exemplo disso é o denominado *Manuscrito*

de *Copenhague*, que contém *préludes*, *allemandes*, *courantes* e *sarabandes* datados aproximadamente entre os anos 1626 a 1639. Estas danças, assim como as escritas para cravo pelo alaudista René Mésangeau (ca. 1567-1638), já apresentam pequenas evidências do *style brisé* (ANTHONY, 1997, p. 297).

A *Sarabande de la Reyne* (ex. 4) mostra de maneira mais clara a aplicação do *style brisé* em uma peça para cravo, na qual se observa como as vozes interagem livremente e se superpõem entre si; algumas das notas são mantidas enquanto outras são escritas de modo mais livre.

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Sarabande de la Reyne' by Jean-François Chambonnières. The score is written on six staves, organized into three systems of two staves each. The top system is labeled '19' and 'Sarabande de la Reyne'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests, which are characteristic of the 'style brisé' (broken style). The piece is in a slow, dance-like tempo.

**Exemplo 4:** *Sarabande de la Reyne*, Chambonnières  
**Fonte:** CYPESS, 2007, p. 542.

Segundo Anthony (1997) somente depois da publicação das *Pièces de Clavecin* de Chambonnières em 1670, e unicamente durante a geração de D'Anglebert, que o *style brisé* se pronunciou na música para cravo e a partir de então é que se pode falar legitimamente sobre uma linguagem compartilhada entre os dois instrumentos, o alaúde e o cravo. O ritmo livre inerente ao *style brisé* não pode ser escrito com precisão, mais fica implícito no caráter da peça e evidenciado na tradição da procedência da mesma.

As composições com o ritmo livre nos remetem a um gênero único da escola francesa para cravo conhecido como *prélude non mesuré*, ou seja, prelúdios não mensurados, que eram composições de caráter improvisatório sem uma indicação de ritmo ou métrica. Os primeiros prelúdios não mensurados apareceram durante a Renascença em composições curtas para o alaúde, geralmente como introdução a outras peças ou simplesmente para testar a afinação do instrumento antes de iniciar uma música (CYPESS, 2007, p. 542).

Nas composições para cravo, os *préludes non mesurés* aparecem aproximadamente a partir do ano 1650, tendo sido Louis Couperin um dos pioneiros neste novo gênero. O exemplo a seguir (ex. 5) mostra um dos *préludes non mesurés* deste compositor:



**Exemplo 5:** *Prélude non mesuré* em Fá maior, Louis Couperin

**Fonte:** Disponível em: <[http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP47681-PMLP86569-LouisCouperin\\_UnmeasuredPreludes.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP47681-PMLP86569-LouisCouperin_UnmeasuredPreludes.pdf)>. Acesso em: 27 fev. 2013.

Posteriormente compositores como Elisabeth Jacquet de La Guerre (ex. 6), Jean-Philippe Rameau, Louis Marchand e Jean-Henri D'Anglebert utilizaram esta maneira de compor que se tornou um gênero característico da música francesa da época.



**Exemplo 6:** *Prélude non mesuré*, Jacquet de La Guerre

**Fonte:** Disponível em: <[http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP18522-LaGuerre\\_PiecesDeClavecin\\_Complete.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP18522-LaGuerre_PiecesDeClavecin_Complete.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

Louis Couperin, introduzido à corte por Chambonnières, escreveu dezesseis *préludes non mesurés* que, segundo Anthony (1997), se relacionam mais com as tocatas de Froberger do que com os prelúdios dos alaudistas. Neste contexto cabe mencionar que a tradição do *prélude non mesuré* se deve não só ao repertório francês para alaúde, mas também às influências italianas das tocatas de Girolamo Frescobaldi (1583-1643) e de Johann Jakob Froberger. Este último, músico alemão, estudou em Roma com Frescobaldi entre os anos de 1637 a 1641, tendo ademais passado algum tempo em Londres e Paris e em suas composições encontram-se ambos os estilos, italiano e francês como, por exemplo, nas *toccatas*, *ricercari*, *canzoni* e os *capricci* que seguem a tradição italiana, enquanto que as *suítes* e os *tombeaux* seguem a tradição francesa (PALISCA, 1991, p. 198).

Louis Couperin não publicou nenhuma das suas composições em vida (BRADSHAW, 1980, p. 17), já Elisabeth Jacquet de La Guerre foi a única cravista francesa a ter composto coleções de peças para cravo que foram publicadas tanto no século XVII como no XVIII (ANTHONY, 1997, p. 311). O seu primeiro livro de *pièces de clavecin*, atualmente perdido segundo Marshall (2003), era dedicado ao rei Luís XIV e foi publicado em 1687. Nele encontram-se quatro suítes nas tonalidades de Ré menor, Sol menor, Lá menor e Fá maior; cada uma das suítes contém *préludes* que iniciam as três primeiras suítes, seguidas por *allemandes*, duas *courantes*, *sarabande* e *gigue*, nessa ordem, terminando com um *menuet*. As demais danças opcionais, que vêm sempre depois da *gigue*, são *cannaris*, *chaconne* e *gavotte*. Por outro lado cabe salientar que a *Suíte* (nº) 4 tem uma *tocade* (ex. 7) como primeiro movimento para iniciar a suíte e possui o começo e o final *non mesuré*, enquanto que o resto é mesurado.

## Tocade

33

Elisabeth Jacquet de La Guerre

**Exemplo 7:** *Tocade* da Suíte (n° 4) em Fá maior, Jacquet de La Guerre  
**Fonte:** Disponível em: < [http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP18522-LaGuerre\\_PiecesDeClavecin\\_Complete.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP18522-LaGuerre_PiecesDeClavecin_Complete.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

Em 1707 Jacquet de La Guerre publicou as *Sonates pour le violon et pour le clavecin* e as *Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon*. Esta última coleção contém as seguintes danças: *allemandes*, *courante*, *sarabande* e *gigue*, intercalando entre elas: *double*, *rigaudon*, *chaconne*, *menuet* e *rondeau* e apresentando, ademais, a

particularidade de não possuírem prelúdios como movimentos introdutórios às suítes. Cabe salientar que somente a *allemande* inicial possui um título descritivo: *La Flammande* (ex. 8):

**Exemplo 8:** *Allemande* da *Suíte n° 1* das *Pièces de Clavecin* (1707), Jacques de La Guerre  
**Fonte:** Disponível em: <[http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP97144-PMLP62189-Jacquet\\_de\\_La\\_Guerre\\_-\\_Pices\\_de\\_Clavecin\\_1707\\_.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP97144-PMLP62189-Jacquet_de_La_Guerre_-_Pices_de_Clavecin_1707_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

De acordo com Rebeca Cypess (2007) o tipo de escrita não mensurada dificultava a leitura dos prelúdios, sobretudo dos amadores, e foi a partir da invenção de uma notação de D'Anglebert que o público e os aficionados à música da época conseguiram uma melhor compreensão dos mesmos. Exemplos disso são os prelúdios das *Pièces de Clavecin* (ex. 9):



**Exemplo 9:** Prelúdio das *Pièces de Clavecin* (1689), D'Anglebert  
 Fonte: CYPRESS, 2007, p. 543.

O repertório de música para cravo do século XVII, além de concentrar-se nas composições dos músicos já mencionados, entre outros, contém um significativo número de transcrições, em sua grande maioria proveniente da música orquestral de Jean-Baptiste Lully.

D'Anglebert transcreveu nas suas *Pièces para Clavecin* (1689) trechos das óperas de Lully, assim como também de suas árias e *ouvertures*. Ademais continuou a tradição de assimilar arranjos nas suas próprias composições de suítes, declarando no prefácio das *Pièces de Clavecin* que os arranjos de Lully tinham um efeito exitoso nas obras para cravo. Sua técnica neste instrumento superou a dos seus precursores pela riqueza na textura e pela utilização de todo o âmbito do teclado, tendo expandido a suíte para alargar as danças sem, por isso, sacrificar a forma bipartida das mesmas. Seu *tombeau* em memória de Chambonnières e as suas 22 variações sobre as *Folies d'Espagne*, publicadas nas *Pièces de Clavecin* em 1689, constituem verdadeiros documentos sobre seu particular estilo, que permitem mostrar a influência de Lully. O arranjo para cravo da *ouverture Cadmus et Hermione* de Lully, por exemplo, representa o primeiro passo para a independência destas peças para o cravo, que se utilizariam mais tarde como movimentos introdutórios às suítes (BUKOFZER, 1947, p. 171-172).

Além disso, D'Anglebert foi um dos poucos compositores franceses a transcrever também peças de compositores de alaúde tais como Germain Pinel (ca. 1600-1661) e os já citados René Mésangeau, Ennemond Gaultier e Denis Gaultier para o cravo, conseguindo encontrar, através de suas habilidades como arranjador, os efeitos equivalentes do repertório do alaúde no cravo (ANTHONY, 1997, p. 305).

David Chung (2003) explica que os arranjos de obras para o cravo constituem enorme parte do repertório desse instrumento e, portanto foram fundamentais, assim como as próprias peças originais, para a criação de um novo estilo que realçou as qualidades e capacidades do instrumento. Nos exemplos 10 e 11 é apresentada uma comparação entre a versão orquestral original da *ouverture La Mascarade* de Lully com as duas versões realizadas por D'Anglebert.

The image shows a page of handwritten musical notation for the 'Ouverture de la Mascarade' by M. de Lully, as transcribed by D'Anglebert. The score is arranged in two systems, each with a treble and bass staff. The music features a variety of note values, rests, and ornaments. Key markings include 'Reprise' and 'Lentement' at the bottom right. The page is numbered '37' in the upper right corner.

**Exemplo 10:** *Ouverture La Mascarade* das *Pièces de Clavecin* (1689), D'Anglebert  
**Fonte:** CHUNG, 2003, p. 591.

D'Anglebert acrescentou nas suas revisões a indicação do andamento *lentement*, assim como também providenciou mais instruções específicas concernentes à realização dos ornamentos, exemplificando a maneira de executar um acorde arpejado, incluindo

também ornamentações adicionais, algumas das quais poderiam ter sido improvisações dos intérpretes. O final é decorado com mais ornamentações que no original.

London, British Library, R.M.21.h.13

The image displays three systems of musical notation for the Overture La Mascarade. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The first system is the original by Lully, with a tempo of 2/4. The second system is a version by D'Anglebert (1689), marked 'Rés-89ter', which features more complex ornamentation and a different piano accompaniment. The third system is another version by D'Anglebert (1689), also marked 'Rés-89ter', showing further modifications to the original score. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings.

Rés-89ter

D'Anglebert-1689

London, British Library, R.M.21.h.13

6

Rés-89ter

D'Anglebert-1689

**Exemplo 11:** Versão original da *Ouverture La Mascarade* de Jean-Baptiste Lully e as duas versões de D'Anglebert

Fonte: CHUNG, 2003, p. 587.

Já no final do século XVII o organista e cravista Nicolas Le Bègue anunciou, com certos cromatismos nas suas suítes, determinadas características da harmonia de meados do século XVIII. Ele quebrou a unidade da tonalidade da suíte e admitiu nelas os modos relativos maiores e menores como acontecia nos *ballet entrées* de Lully. Le Bègue eliminou a seção em fugato dos prelúdios e, assim como D'Anglebert, proporcionou nas suas notificações mais indicações rítmicas do que Louis Couperin fazia. Por último rompeu com o hábito de outorgar títulos às danças, evitando nomes pitorescos e substituindo-os por denominações como *courante grave*, *sarabande grave*, *chaconne grave* e ou *courante gaie*, do primeiro livro *Les pièces de Clavessin* (1677) (BUKOFZER, 1947, p. 172).

A produção de *pièces de clavecin* foi muito rica e abundante já na segunda metade do século XVII por meio de compositores como Chambonnières, Louis Couperin, D'Anglebert e Lebègue, além dos mencionados anteriormente. Assim, os compositores do século XVIII, como François (Charles) Dieupart, Louis Marchand, Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), Jean-François Dandrieu (ca.1682-1738), Gaspard Le Roux (ca. 1660-1705/7), Jean-Philippe Rameau, François Couperin (1668-1733) e a já citada Elisabeth Jacquet de La Guerre seguiram a tradição estabelecida por seus antecessores.

No começo do século XVIII os primeiros exemplos de *ouvertures* para cravo, como as de François Dieupart (166?-1740), também estavam escritos num estilo semelhante aos arranjos orquestrais de Lully com características rítmicas marcantes (CHUNG, 2003, p. 584-586).

Marshall (2003) salienta que a consolidação da suíte, começada por Lebègue e Jacquet de La Guerre e, por sua vez, continuada por Gaspard Le Roux e Louis Marchand, nunca foi completamente concluída na França; o único exemplo verdadeiro seria o livro que contém as seis *suittes* de Charles François Dieupart, que foram publicadas em Amsterdã em 1701 e não na França. Não obstante, explica o autor, elas constituem música em estilo francês para cravo, apesar de terem fortes elementos da influência alemã e italiana, representando também o primeiro exemplo de uma suíte em estilo francês na qual o número e a ordem das danças se encontram fixados e inteiramente uniformes. Cada uma das suítes começa com uma *ouverture* seguida de uma *allemande*, *courante*, *sarabande*, *gavotte*, *menuet* e *gigue*, sendo que a segunda suíte tem um *passepied* entre a *gavotte* e a *gigue*. Dieupart foi o primeiro cravista francês a compor *ouvertures* (ex. 12) no estilo de Lully, em detrimento dos prelúdios como início das suas suítes.

**Exemplo 12:** *Ouverture da Troisième Suite das Six Suites de Clavessin,*  
Dieupart

**Fonte:** Disponível em: <<http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP04628-Dieu3.pdf>>.  
Acesso em: 19 fev. 2013.

Marshall (2003) explica que estas composições para cravo de Dieupart foram as primeiras a terem sido publicadas em versões alternativas para *ensemble*, segundo publicações prévias à mencionada. A parte superior da escrita do cravo estava designada a um violino ou uma flauta e, uma versão simplificada da linha do baixo, a uma *basse de violon* ou um arqualaúde.

Além das danças binárias e das *pièces* de caráter<sup>17</sup> que representavam ou expressavam algo a mais que a música em si mesma, o *rondeau* tornou-se cada vez mais popular, e suas possibilidades foram exploradas por Rameau e por F. Couperin, salientando que 240 composições deste último são nessa forma (ANTHONY, 1997, p. 307). Neste contexto, cabe destacar que a *Chaconne l'Inconstante* em Ré maior de Jacquet de La Guerre possui uma forma ABACADAEA (ex. 13), constituindo um dos mais antigos exemplos de um *rondeau* (MARSHALL, 2003, p. 137).

<sup>17</sup> Denominação das peças nas quais os compositores do século XVIII tentavam expressar e sugerir fenômenos da natureza, cenas teatrais, emoções e estados da mente, pinturas ou demais trabalhos artísticos e até mesmo situações políticas e sociais por meio da utilização de figurações no cravo, ritmos e harmonias inusuais (MARSHALL, 2003, p. 132).

**Exemplo 13:** *Chaconne L'Inconstante* da *Suíte em Ré menor* (1687), Jacques de La Guerre  
**Fonte:** Disponível em: < [http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP18522-LaGuerre\\_PiecesDeClavecin\\_Complete.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP18522-LaGuerre_PiecesDeClavecin_Complete.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

Segundo Marshall (2003), François Couperin testemunhou os vinte últimos anos do reinado do Luís XIV e o começo da extinção gradual da monarquia absolutista francesa. A música deste compositor não se limita somente a uma síntese de tudo que já tinha acontecido antes dele, mais sim influenciou musicalmente o que estava por vir. Os seus quatro livros de *pièces de clavecin* (1713, 1716-17, 1722, 1730) constituem uma coleção com aproximadamente 240 peças distribuídas de maneira desigual em cerca de 27 *ordres*, termo com o qual o autor preferia denominar os grupos de suítes. Algumas das coleções de música de câmara, como por exemplo, os *Concerts Royaux* (1722), contêm sugestões próprias do autor, que especifica que são apropriadas tanto para cravo solo como para violino, flauta, oboé e fagote; por outro lado, os trios de *Les Nations* (1726), *Apothéose de Corelli* (1724) e *Apothéose de Lulli* (1725) também continham especificações do autor dizendo que poderiam ser tocados por dois cravos. Assim como

demais cravistas dessa época, F. Couperin escolhia determinadas peças para serem interpretadas em múltiplas possibilidades como, por exemplo, *Le Rossignol-en-amour* (do livro 3, *Ordre* 14) para a qual sugeriu uma performance com flauta transversal (ANTHONY, 1997, p. 313-315).

A maioria das composições dos livros de François Couperin são danças, sendo um vasto número delas de caráter e descritivas. O uso de *pièces* de caráter tornou-se uma norma para as composições deste autor assim como dos futuros cravistas, sobretudo nos seus últimos três livros, pois ele acreditava que a música devia inspirar os sentimentos e pensamentos mais profundos e, portanto, tinha que ser expressiva e representar algo específico, o que determinaria a sua preferência por este tipo de composições em detrimento das danças convencionais (MARSHALL, 2003, p. 138).

Como exemplo de algumas peças com títulos descritivos, herança dos alaudistas, podem ser mencionadas *La Distraite* (livro 3, *Ordre* 16) e *L'Audacieuse* (livro 4, *Ordre* 23), entre outras. No que se refere à ordem das danças, em geral a *allemande* e a *ouverture* constituíam o primeiro número de uma *ordre* e entre as demais *pièces* podiam ser reconhecidas a *sarabande*, *courante*, *gigue* e *menuet* (PALISCA, 1991, p. 192).

Os compositores de música para cravo do começo do século XVIII modificaram progressivamente o *style brisé*, acrescentando e completando com mais partes escritas para o instrumento. Um exemplo do uso do *style brisé* em uma composição de François Couperin é a obra para cravo *Les baricades mystérieuses* (livro 2, *Ordre* 6) (ex. 14), na qual se observa a textura das vozes que remetem à escrita das composições para alaúde.



**Exemplo 14:** *Les baricades mystérieuses*, François Couperin

**Fonte:** Disponível em: <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b0/IMSLP97098-PMLP11414-Couperin\\_P.\\_Clavecin\\_Livre\\_II.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b0/IMSLP97098-PMLP11414-Couperin_P._Clavecin_Livre_II.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

Palisca (1991) explica que F. Couperin foi o responsável por expandir o âmbito do teclado incluindo nas suas obras as tonalidades de Lá maior, Mi maior, Si menor e Fá sustenido menor e que na sua música existem ecos do estilo operístico de Lully assim como de música popular.

De acordo com Anthony (1997) os quatro livros de F. Couperin tiveram um grande impacto na época, conseguindo elevar as peças de carácter a uma posição de destaque. A dança da suíte, como era conhecida na primeira década do século XVIII, parecia ter declinado e, por outro lado, houve também uma diminuição no que se refere ao número de coleções publicadas durante o surgimento do primeiro livro de F. Couperin, em 1713, e o quarto, em 1730. O autor salienta que nesse período somente foram publicadas as coleções de Nicolas Siret (1663-1754) em 1719 e as de Dandrieu entre os anos de 1724 a 1734, também os três livros de *pièces de clavecin* entre os anos 1706 e 1728 e uma quarta coleção de peças para cravo com acompanhamento de instrumentos melódicos de J. P. Rameau em 1741; estas últimas serão abordadas de forma mais detalhada nos capítulos seguintes.

### 3.3 *Les Goûts réunis*<sup>18</sup> no século XVIII na França e o surgimento das peças para cravo *obbligato*

Durante a primeira metade do século XVIII os compositores franceses adotaram progressivamente recursos e características composicionais do estilo italiano. François Couperin foi um dos compositores que se esforçou por uma união de ambos os estilos e gostos que gerariam, segundo o seu critério, “a perfeição da música” (apud ONG, 2009, p. 109). Reflexo disso, explica Bukofzer (1947), é o título da sua segunda coleção de sonatas para *ensemble*, a qual denominou *Les Goûts réunis* ou *Nouveaux Concerts* (1724) e que contém a obra intitulada *Le Parnasse* ou *L’apothéose de Corelli*, em homenagem ao violinista e compositor italiano Arcangelo Corelli (1653-1713), por quem F. Couperin tinha grande admiração. Desta forma, a ideia de um estilo musical novo que reunisse os estilos italiano e francês gerou um novo conceito sobre música que foi adotado pelos compositores da época e que combinou características da sonata e do concerto italiano com as suítes francesas, gerando o denominado *Goûts réunis*.

Ong (2009) traz o exemplo, entre outras influências, da introdução na França dos concertos de violino de Antonio Vivaldi (1678-1741) em meados de 1720, o que acrescentou o interesse pela união de ambos os estilos. Sua vivacidade no que se refere ao tempo e ao ritmo, somada às melodias facilmente memoráveis e à clara construção baseada na alternância entre o *tutti* e o solista, contribuiu para gerar novas ideias nos compositores, que passaram a incluir características tanto francesas como italianas nas suas obras.

Durante a primeira metade do século XVIII os cravistas franceses continuaram a experimentar as possibilidades do instrumento com o intuito de encontrar um gênero novo, não só em combinação com outro cravo, mais também com outro instrumento com o qual pudessem compartilhar o papel protagonista na peça. Por outro lado, a tentativa de alcançar uma função de instrumento solista acompanhado por demais instrumentos vinha se conquistando aos poucos, conforme fossem mais evidenciadas as possibilidades e o virtuosismo do cravo.

Cuthbert Girdlestone (1969, p. 39) menciona que:

a arte de tocar baixo cifrado corretamente não era para qualquer um,<sup>19</sup> e o resultado desta mudança de prática tinha relação com o incremento no que diz respeito ao número de intérpretes incapazes de lidar com isso. Para eles, a

<sup>18</sup> Os gostos reunidos.

<sup>19</sup> “The art of playing figured bass correctly was not one for the many...”.

música que possuía a parte do teclado escrita separadamente, tendo assim um grau de independência, satisfazia às suas necessidades (GRIFO MEU).

A maioria da música deste período exigia um ou mais instrumentos melódicos acompanhados por um baixo contínuo e, como foi dito, o papel principal do cravista em um *ensemble* era o de realizar o baixo cifrado. Neste contexto, na música francesa o uso do cravo como principal solista no *ensemble* representava uma inversão à prática já conhecida.

O responsável pelo estabelecimento deste novo tipo de escrita para cravo *obligato* na França foi Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), um violinista e compositor francês que compôs as *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op. 3, publicadas em 1734<sup>20</sup> e nas quais cada um dos instrumentos possuía a parte escrita na sua íntegra do começo até o final da obra (GIRDLESTONE, 1969, p. 39).

Ong (2009) explica que apesar de Mondonville ter tido conhecimento da abundante existência de composições de sonatas nas primeiras décadas do século XVIII na França, principalmente, solo e de trio-sonatas com acompanhamento de baixo contínuo, alegou na sua dedicatória que sua intenção era a de procurar algo novo e inovador. Autores como Newman opinam que a textura utilizada por Mondonville nas *Sonates* op. 3 se assemelha às sonatas para cravo e violino compostas na Alemanha alguns anos antes, em 1722, por Johann Sebastian Bach. Cabe salientar que J. S. Bach compôs onze sonatas para cravo *obligato* em duo com outros instrumentos melódicos, entre os anos de 1720 e 1723, sendo duas com flauta, três com viola da gamba e seis com violino, nas quais todos os instrumentos tinham sua parte escrita do começo até o final da obra. Diferentemente de Newman, Fuller (1965) opina que a coleção de Mondonville é uma realização genuinamente original que ajudou a estabelecer um novo gênero e que resulta improvável que as sonatas de J. S. Bach fossem conhecidas na França antes de 1750 (apud ONG, 2009, p. 6.). Por outro lado, Fuller (1974) menciona no seu artigo *Accompanied Keyboard Music* a difusão que as *Sonates* op. 3 de Mondonville tiveram na Alemanha, segundo o crítico musical alemão Marpurg, e faz alusão à relação existente entre Mondonville e Georg Philipp Telemann (1681-1767), devido à obra deste último intitulada *Nouveaux Quatuors en six suites* (1738) da qual Mondonville teria conhecimento e provavelmente pela estadia de Telemann em Paris.

---

<sup>20</sup> Segundo David Fuller (apud ONG, 2009, p. 5) foram publicadas entre 1737-1738.

Por esse motivo, deduz que J. S. Bach e Mondonville poderiam ter sabido da existência um do outro.

Não obstante as opiniões divergentes, as *Sonates* op. 3 tiveram um sucesso imediato na França, determinando o início de um novo tipo de escrita que iria influenciar os compositores da época.

Assim, o novo gênero que se estabelecia na França nas primeiras décadas do século XVIII, de peças para cravo com acompanhamento de instrumentos melódicos, apresentava uma diversificação no que diz respeito aos tipos de texturas, estilos e títulos das peças. Algumas composições eram intituladas *sonates* (como as mencionadas *Sonates* op. 3 de Mondonville) enquanto outras do mesmo gênero (posteriores a Mondonville) continham no título a palavra concerto, suíte ou *pièces de clavecin* e que, por sua vez, possuíam movimentos individuais como, por exemplo, *ouverture*, introdução, concerto, fuga, *rondeau* e *giga*, por mencionar alguns. Ademais havia nos movimentos a indicação do andamento, algumas vezes em italiano, *Andante*, outras vezes em francês, *Moderement*. Portanto os compositores franceses do século XVIII se preocupavam com o seu próprio estilo nacional e com a incorporação e combinação de novas características estilísticas que enriquecessem as composições. Esta adoção do estilo italiano não foi bem recebida, o que gerou uma complexa relação entre os críticos, os músicos e o público (ONG, 2009, p. 87-88).

O historiador, biógrafo e padre francês François Ragueneau (1660-1722) escreveu suas ideias referentes aos estilos italiano e francês na obra intitulada *Parallèle des Italiens et des Français en ce que regarde la musique et les opéras* (1702)<sup>21</sup>, defendendo a supremacia do primeiro sobre o segundo e explicando as vantagens do estilo italiano e as desvantagens do estilo proveniente do seu próprio país de origem. Além disso, cabe salientar o realce que o autor outorga ao compositor Lully, como um músico incomparável e que somente poderia se assemelhar aos compositores mais relevantes da Itália, afirmando que os franceses nunca tinham produzido um músico de tão ilustre talento e que, apesar de Lully ter se tornado cidadão francês em 1661, tinha nacionalidade de origem italiana (RAGUENET, 1946, p. 423).

Apesar de existirem algumas discrepâncias referentes à utilização de ambos os estilos nas composições, a necessidade do “novo” na música tornou-se indispensável para satisfazer as exigências do gosto musical da época. Assim, a noção e o gosto pela

---

<sup>21</sup> No presente trabalho foi consultada a tradução da obra de François Ragueneau realizada por Oliver Strunk.

união de dois estilos diferentes, *Les Goûts réunis*, foi adotada pelos compositores rapidamente mudando, inovando e enriquecendo o repertório francês.

A música francesa para cravo com acompanhamento não ficou fora da “união” dos estilos e, tanto Mondonville como os compositores que o seguiram, incorporaram nas suas obras características estilísticas dos dois países em questão, nas quais resulta clara a influência do estilo italiano e a utilização do concerto, em várias das coleções, como movimento introdutório de uma suíte ou uma sonata.

Ong (2009) traz o exemplo também das *Sonates* op. 3 de Mondonville com o intuito de explicar a fusão de ambos os estilos devido ao fato de a coleção apresentar os três movimentos característicos das sonatas italianas, ou seja, rápido - lento - rápido e que o compositor utiliza ambos os métodos de notação para indicar os trinados, ou seja, à maneira italiana (+), enfatizando a associação com a sonata e o concerto italiano, e o método de notação de trinado francês (  ) seguindo a prática de Couperin, enfatizando a associação francesa com as *pièces de clavecin*.

Por outro lado, o fato de Mondonville ter começado sua coleção com uma *ouverture* francesa (no estilo francês) e iniciado a sexta e última sonata com um concerto (no estilo italiano) demonstra o interesse e objetivo do compositor por querer reunir os estilos italiano e francês. Ademais o próprio título da coleção, *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon*, demonstra uma combinação dos dois estilos musicais, visto que anteriormente à publicação das *Sonates* op. 3 de Mondonville, o termo *sonate* nunca havia sido aplicado à música para cravo solo na França (ONG, 2009, p. 7).

A este respeito Fuller (1974) explica que no decorrer das seis sonatas de Mondonville existem as mais variadas combinações no que se refere à função de ambos os instrumentos (violino e cravo) sendo que às vezes o violino domina a melodia, outras vezes é o cravo que possui o material melódico; em alguns movimentos existe um revezamento entre os instrumentos para acompanhar-se, em outros a textura é inteiramente imitativa, etc. Portanto, continua Fuller, Mondonville praticamente abrangeu todas as possibilidades de comportamento dos dois instrumentos que integram o *ensemble* abrindo, desta forma, o caminho para os compositores que o sucederam e que puderam adotar as mais diversas texturas para a criação de suas obras com cravo *obbligato*. Para concluir o autor realça como uma raridade o fato de que um só compositor tenha conseguido se antecipar de forma tão vasta e rica numa mesma coleção, conseguindo fundir inúmeras texturas e características diferentes no decorrer das seis sonatas.

A coleção das *Sonates* op. 3 de Mondonville mostra um equilíbrio no que se refere à participação de ambos os instrumentos e, como foi mencionado anteriormente, estão formadas por três movimentos cada uma, seguindo o padrão: rápido - lento - rápido. À exceção de duas sonatas, o último movimento é sempre uma *gigue* e o do meio um tipo de *ária* em um tempo moderato; por outro lado, a primeira das sonatas inicia com uma *ouverture* (ex. 15):



**Exemplo 15:** *Overture* da *Sonata I*, Mondonville  
**Fonte:** MONDONVILLE [1734], 1982.

A última sonata inicia com um concerto (ex. 16), as demais iniciam com um *allegro*. Isto sugere a intenção do compositor de reunir ambos os estilos, italiano e francês. Anthony (1997) realça que estas sonatas antecipam a variedade de texturas e técnicas nas futuras composições de *ensemble* com cravo *obbligato*.

**Exemplo 16:** *Concerto* da *Sonata VI*, Mondonville  
**Fonte:** MONDONVILLE [1734], 1982.

A prática com cravo *obligato* foi antecipada de forma inversa por Gaspard Le Roux nas suas *Pièces de Clavecin* (1705), cujo trabalho tratava-se de suítes para cravo solo enquanto os arranjos consistiam de movimentos selecionados para trio sem uma especificação de instrumentos determinada, assim como de movimentos para dois cravos (ex. 17) (BRADSHAW, 1980, p. 17).

**Exemplo 17:** *Allemande*, Gaspard Le Roux

**Fonte:** Disponível em: < [http://javanese.imslp.info/files/imglnks/using/5/52/IMSLP68375-PMLP43833-Le\\_Roux\\_-\\_Pices\\_de\\_Clavecin\\_\\_1705\\_.pdf](http://javanese.imslp.info/files/imglnks/using/5/52/IMSLP68375-PMLP43833-Le_Roux_-_Pices_de_Clavecin__1705_.pdf)>. Acesso em: 25 fev. 2013.

Para complementar o parágrafo anterior, cabe trazer à tona novamente algumas das composições de François Couperin (já mencionadas no item 3.2) como, por exemplo, os *Concerts Royaux* (1722), os quais incluem as indicações do próprio compositor, que sugere distintos tipos de instrumentos com os quais podem ser interpretados.

A nova escrita para cravo *obligato* impediu que a função deste instrumento se restringisse exclusivamente à realização do contínuo no *ensemble*; por outro lado, a criação de composições onde todos os instrumentos possuíam a parte escrita permitiu que o cravo ganhasse independência e, em alguns casos, cumprisse a função de solista enquanto era acompanhado por outros instrumentos melódicos. O primeiro compositor

na França a seguir o modelo estabelecido por Mondonville foi Jean-Philippe Rameau com as *Pièces de Clavecin en Concert* (1741).

Segundo Ong (2009) ambas as coleções, as *Sonates* op. 3 de Mondonville e posteriormente as *Pièces de Clavecin en Concert* de Rameau, constituem os dois primeiros exemplos publicados de música francesa para cravo com acompanhamento de outros instrumentos, sendo que as primeiras evidenciam uma forte inclinação pela tradição da sonata italiana com os seus três movimentos característicos, enquanto a segunda coleção apresenta maior afinidade com a tradição francesa de *pièces de clavecin*. O autor diz também que a origem diversificada pode ser traçada em duas tradições principais: por um lado a tradição de peças para cravo solo com acompanhamento e, por sua vez, de peças para alaúde com acompanhamento de instrumentos melódicos ou, por outro lado, a tradição de substituir uma voz do violino no trio-sonata pela voz aguda (mão direita) do cravo.

O rápido sucesso das *Sonates* op. 3 de Mondonville e, alguns anos mais tarde, a publicação das *Pièces de Clavecin en Concert* de Rameau, constituem uma referência histórica importante pela repercussão que tiveram nos compositores posteriores.

### **3.4 Os livros de *Pièces de Clavecin* de Jean-Philippe Rameau**

A obra para cravo solo de Jean-Philippe Rameau consiste de três livros com peças que foram publicados em 1706, 1724 e em ca. 1728 respectivamente e um livro de transcrições publicado em 1735.

O *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (1706) contém uma única suíte em Lá menor constituída pelas seguintes danças: *Prélude non mesuré* – *Allemande I* – *Allemande II* – *Courante* – *Gigue* – *Sarabande I* – *Sarabande II* – *La Vénitienne* – *Gavotte* – *Menuet*, sendo que a única peça que possui um título descritivo é o *Rondeau La Vénitienne* e, por sua vez, o *Prélude non mesuré* que inicia a suíte, é o único composto por Rameau.

O segundo livro, publicado em 1724, com o título *Pièces de clavessin avec une methode pour la mechanique des doigts* e republicado em 1731 como *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments* contém duas coleções de danças com a particularidade de que o autor não especificou nenhuma denominação para as mesmas, consituindo apenas coleções de danças.

A primeira coleção está formada pelas seguintes peças: *Menuet en Rondeau*, *Allemande – Courante – Gigue en Rondeau I – Gigue en Rondeau II - Le Rappel des Oiseaux – Rigaudon I – Rigaudon II et Double – Musette en Rondeau, Tendrement – Tambourin – La Villageoise, Rondeau*, algumas das quais estão escritas na tonalidade de Mi menor e outras na sua relativa maior (à exceção do *Menuet en Rondeau*, em Dó maior), incluindo, também, algumas danças tradicionais e outras peças descritivas como, por exemplo, *Le Rappel des Oiseaux* (ex. 18) que retrata o canto dos pássaros.

Algumas das danças deste livro do compositor mantêm o estilo composicional do alaúde, estando a escrita para cravo baseada, principalmente, na formação de arpejos mais do que no movimento das escalas (GIRDLESTONE, 1980, p. 561).

**Exemplo 18:** *Le Rappel des Oiseaux* do *Deuxième Livre de Pièces de Clavecin*, Rameau  
**Fonte:** Disponível em: <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau\\_-\\_Pieces\\_de\\_Clavecin\\_\\_1724\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin__1724_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

A segunda coleção contém as seguintes peças: *Les Tendres Plaintes, Rondeau – Les Niais de Sologne, Premier Double des Niais, Deuxième Double des Niais - Les Soupirs, Tendrement – La Joyeuse, Rondeau – La Follette, Rondeau – L’Entretien des Muses - Les Tourbillons, Rondeau – Les Cyclopes, Rondeau – Le Lardon, Menuet - La*

*Boiteuse*, estando a maioria escrita na tonalidade de Ré maior e as demais na sua relativa menor. Aqui se encontram algumas das peças inspiradas em fenômenos da natureza como, por exemplo, *Les Tourbillons*, assim como outras que evocam o estado de ânimo da mente, sendo *Les Tendres Plaintes* e *Les Soupirs*.

Esta coleção, por sua vez, contém várias das danças com escrita virtuosística para o cravo, como é o caso de *Les Cyclopes*. Girdlestone (1969) explica que Rameau considerava ter criado uma característica peculiar na escrita com esta peça, que ele denominava *batterie*, que se trata da alternância das mãos, mais precisamente, quando a mão esquerda passa por cima da direita (ex. 19) e salienta o fato de Rameau desconhecer que Domenico Scarlatti já havia utilizado esse tipo de técnica. Esta técnica poderá ser percebida em outras de suas obras como, por exemplo, *La Forqueray*, das *Pièces de Clavecin en Concert* (1741):



**Exemplo 19:** compassos 16 a 31 de *Les Cyclopes* do *Deuxième Livre de Pièces de Clavecin*, Rameau

**Fonte:** Disponível em: <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau\\_-\\_Pièces\\_de\\_Clavecin\\_\\_1724\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pièces_de_Clavecin__1724_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 1724.

Ademais podem-se perceber na mesma peça os arpejos virtuosos e da grande amplitude da mão esquerda (ex. 20):

**Exemplo 20:** compassos 32 a 62 de *Les Cyclopes*

**Fonte:** Disponível em: <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau\\_-\\_Pieces\\_de\\_Clavecin\\_1724\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_1724_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

A próxima coleção intitulada *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin avec des remarques sur les différens genres de musique*, publicada em ca. 1728, contém peças que estão agrupadas em duas tonalidades basicamente (com suas relativas maiores e menores como na coleção anterior), sendo a suíte em Lá menor formada por *Allemande – Courante – Sarabande – Les Trois Mains – Fanfarinette - La triomphante – Gavottes avec les Doubles de la Gavotte* e a suíte em Sol maior constituída pelas seguintes danças: *Les Tricotets, Rondeau – L'Indifférente – Menuet I – Menuet II - La Poule – Les Triolets - Les Sauvages - L'Enharmonique, Gracieusement - L'Egyptienne*.

Cabe salientar que a *Allemande* inicial desta coleção é uma das mais extensas do seu repertório; a segunda parte da mesma tem praticamente o dobro ou mesmo ou triplo da quantidade de compassos das *allemandes* dos seus livros anteriores, as quais não superam o total de 26 compassos em algumas das duas seções (ANTHONY, 1997, p. 319).

Os compositores do século XVIII se mantiveram conservadores no que se refere à harmonia da música composta para cravo e os compositores suavizaram suas músicas direcionando-as até um centro tonal que gerava mais estabilidade que no século

anterior. Por outro lado, lembrando que este foi o século que viu nascer o *Tratado de Harmonia*, Rameau criou, através da composição *L'Enharmonique*, uma peça que não pode ser considerada típica, na qual utiliza acordes enarmônicos para a criação de modulações cromáticas, como podem ser observados nos exemplos 21 e 22 (ANTHONY, 1997, p. 307).

**Exemplo 21:** compassos 10 a 31 de *L'Enharmonique* das *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (ca. 1728), Rameau

**Fonte:** Disponível em: <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau\\_-\\_Nouvelles\\_Suites\\_\\_1760s\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau_-_Nouvelles_Suites__1760s_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

No ex. 22 especificamente percebe-se a mudança enarmônica que acontece nos compassos indicados depois do primeiro *ritornello*:

**Exemplo 22:** compassos 43 a 71 de *L'Enharmonique*

**Fonte:** Disponível em: <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau\\_-\\_Nouvelles\\_Suites\\_\\_1760s\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau_-_Nouvelles_Suites__1760s_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

Outro recurso que pode ser mencionado é o uso de sequências melódicas para expandir um material motivico, que se tornou muito mais comum nesse século até mesmo para alcançar modulações como no caso da *Sarabande* em Lá maior, pertencente também às *Nouvelles suites de Pièces de Clavecin*, na qual se visualiza a repentina mudança de Lá maior para Sol maior (ex. 23) (ANTHONY, 1997, p. 308).



**Exemplo 23:** compassos 13 a 16 da *Sarabande* em Lá maior, Rameau  
**Fonte:** ANTHONY, 1997, p. 308.

Cabe salientar que a arte de transcrição era uma prática comum no século XVIII e, segundo Marshall (2003), Rameau foi particularmente afeiçoado a este gênero, já que várias das suas obras para cravo têm a sua origem nas suas próprias óperas e em composições instrumentais de *ensemble*. Em 1735 Rameau publicou uma coleção de transcrições intituladas *Les Indes Galantes, ballet réduit à quatre grands concerts*, o que incrementou consideravelmente o número de suas obras para o cravo, dobrando praticamente a sua quantidade. Essas transcrições eram inteiramente idiomáticas para o instrumento, continua Marshall (2003), sendo que algumas das peças eram feitas para *ensemble* resultando, ademais, mais ricas no que se refere à ornamentação com respeito às originais, o que poderia demonstrar a tentativa ou interesse do compositor de alcançar diferentes gradações de sonoridade e cor no cravo.

Cabe mencionar as duas últimas obras compostas por Rameau para cravo solo intituladas *La Dauphine* (1747) e *Les Petits Marteaux*, sendo que a autoria desta última é duvidosa (SADLER; CHRISTENSEN).

Os três livros de peças para cravo solo de Rameau, seu livro de transcrições de 1735, assim como a coleção das *Pièces de Clavecin en Concert*, apesar de constituírem uma parte pequena dos seus trabalhos como compositor (se comparadas com a quantidade de obras para a cena lírica), constituem um legado valioso para o repertório cravístico devido às inovações que dizem respeito à técnica do instrumento e pela criação de elementos que o enriqueceram, tendo sido compostas (à exceção das *Pièces de Clavecin en Concert*) antes que Rameau obtivesse fama como compositor de óperas.

#### 4. AS PIÈCES DE CLAVECIN EN CONCERT DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU

As *Pièces de Clavecin en Concert* de Jean-Philippe Rameau, publicadas em 1741, são um conjunto de peças para cravo *obligato* com acompanhamento de violino e viola da gamba, sendo que os dois últimos instrumentos podiam ser substituídos por um segundo violino e uma flauta respectivamente, portanto possuem a característica de terem sido pensadas para uma formação de trio.

As *Pièces de Clavecin en Concert* estão escritas em tonalidades maiores e menores com suas respectivas relativas, como acontecia com as suítes para alaúde, e Rameau deu a elas o nome de *concert* precisamente para que cada um dos instrumentos interagisse com os demais, alternando-se e podendo se ouvir entre si, embora as cordas deveriam adaptar-se ao cravo e não o contrário. Rameau especificou no prefácio das *Pièces de Clavecin en Concert* que o recente sucesso das *Sonates* op. 3 de Mondonville o encorajou a compor esta coleção (GIRDLESTONE, 1969, p. 41).

Cabe salientar que, à diferença do título nas *Sonates* op. 3 de Mondonville, na coleção de Rameau a palavra *concert* incluída no título não implica na concepção moderna da palavra concerto, mas sim ao fato de os três instrumentos atuarem de forma concertante entre si, cada um fazendo a sua participação. Provavelmente Rameau utilizou a palavra *concert* em detrimento de *sonate* por se tratar basicamente de peças com instrumentos concertantes tendo, ademais, o agregado da viola da gamba. Neste caso fica claro que não se trata de peças para cravo solo, mas sim de peças para cravo baseadas no modelo previamente estabelecido por Mondonville e que remetem à música para cravo com acompanhamento (ONG, 2009, p. 133-134).

As partes que compõem as *Pièces de Clavecin en Concert* de Rameau são as seguintes:

- 1) *Premier Concert* (Dó menor): *La Coulicam* - *La Livri* - *Le Vézinet*
- 2) *Deuxième Concert* (Sol maior): *La Laborde* - *La Boucon* - *L'Agaçante* - *Premier menuet en rondeau* - *Deuxième menuet en rondeau*
- 3) *Troisième Concert* (Lá maior): *La Lapopliniere* - *La Timide* - *Premier rondeau gracieux* - *Deuxième rondeau gracieux* - *Premier Tambourin en rondeau* - *Deuxième Tambourin en rondeau*
- 4) *Quatrième Concert* (Si bemol maior): - *La Pantomime* - *L'Indisçrète* - *La Rameau*
- 5) *Cinquième Concert* (Ré menor): *Fugue La Forqueray* - *La Cupis* - *La Marais*

Como se pode perceber, a maioria das *pièces* possui títulos descritivos ou sugestivos, assim como também de pessoas para quem foram dedicadas as peças, característica herdada dos alaudistas e dos virginalistas ingleses e, a não ser por alguns *menuets, rondeaux, tambourins* e uma *loure*, a maioria das danças são peças de caráter com uma forma binária. Cabe salientar que as indicações dos andamentos utilizadas por Rameau nesta coleção estão todas em francês, sendo que Mondonville utiliza ambas as línguas (francês e italiano) nas suas *Sonates* op. 3.

Nas suas *Pièces de Clavecin en Concert* Rameau (que já tinha inovado e explorado a técnica e o virtuosismo do cravo com os seus três livros anteriores de *pièces de clavecin*) continuou com a utilização de diversas relações entre os três membros do *ensemble*; adotou e imitou as texturas utilizadas por Mondonville e, adaptando-as para formação de trio, manteve-se fiel à tradição das suítes francesas para cravo.

A função de cada um dos instrumentos neste tipo de composição é o que a distingue de demais composições nas quais, a maioria das vezes, o instrumento melódico domina a peça. Nas *Pièces de Clavecin en Concert* podem ser encontrados diferentes tratamentos para os três instrumentos que compõem o trio havendo, ademais, várias texturas em cada um dos movimentos. De alguma maneira Rameau alcançou uma igualdade entre os membros do *ensemble*, porém, de maneira contraditória a isso, deixou especificado no prefácio das *Pièces de Clavecin en Concert* que as mesmas não perderiam absolutamente nada se tocadas somente no cravo<sup>22</sup>, reflexo disso é a transcrição que realizou de cinco das *pièces* para cravo solo: *L'Agaçante, L'Indisçrète, La Livri* (ex. 24) e *La Timide* I e II (MANGSEN, 1983-84, p. 25, vol. II).

A afirmação de Rameau referente às transcrições dos movimentos para o cravo solo, não resulta satisfatória para todas as *Pièces de Clavecin en Concert*, visto que em várias delas a ausência das cordas deixaria incompleta a peça devido à independência existente entre os três instrumentos. Como explica Mangsen (1983-84) em várias das *pièces* o violino possui o seu material, independente dos demais instrumentos por, ao menos, um terço do movimento. Existem muitas partes no decorrer dos cinco concertos nas quais os instrumentos melódicos dobram e reforçam a linha do cravo, ou simplesmente o acompanham; em outras partes, sobretudo o violino, possuem uma melodia independente. Ademais, no que diz respeito à viola da gamba, esta ganha cada vez mais independência a partir do primeiro concerto até o quinto, no qual a sua participação é muito mais presente, independente e indispensável. Não é de se estranhar

---

<sup>22</sup> *Ces Pièces exécutées sur le Clavecin seul ne laissent rien à défirer* (RAMEAU, 2011, [i]).

que justamente por esse motivo o primeiro movimento do quinto e último concerto da coleção seja dedicado a um gambista, Marin Marais.

*LA LIVRI,*  
*Rondeau gracieux*  
*pour*  
*Le Clavecin Seul.*

The image shows a musical score for a piece titled 'LA LIVRI, Rondeau gracieux pour Le Clavecin Seul.' The score is written for a single keyboard instrument. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is primarily in the right hand, with a more active bass line in the left hand. The score includes a first repeat section labeled '1.ª Reprise.' and a second repeat section labeled '2.ª Rep.'.

**Exemplo 24:** *La Livri pour le clavecin seul*  
**Fonte:** RAMEAU, 2011<sup>23</sup>.

Para obter um melhor entendimento foi realizado um estudo com divisões aproximadas a respeito da função dos instrumentos na coleção das *Pièces de Clavecin en Concert*, enfatizando o desempenho do cravo no *ensemble* e levando em consideração o tipo de escrita e textura que prevalece em cada uma das peças, salientando que não necessariamente se referem à peça inteira, devido ao fato de várias delas possuírem mais de um tipo de textura.

A análise das *Pièces de Clavecin en Concert* será dividida da seguinte forma:

- 4.1 *Pièces* nas quais o cravo tem a função de solista principal;
- 4.2 *Pièces* nas quais o cravo possui a melodia, que é reforçada harmonicamente pelas cordas;

<sup>23</sup> Exceto onde indicado, todos os exemplos musicais foram extraídos do fac-símile das *Pièces de Clavecin en Concert* editado por Anne Fuzeau, com inserções gráficas da autora do presente trabalho.

4.3 *Pièces* nas quais os três instrumentos têm a função de solista compartilhando de forma equitativa o material melódico;

4.4 *Pièces* nas quais existe uma textura concertante entre os instrumentos:

4.5 *Pièces* nas quais o cravo tem a função de acompanhar as cordas, que possuem o material melódico.

#### **4.1 *Pièces* nas quais o cravo tem a função de solista principal**

Estão incluídas nesta divisão as peças nas quais o cravo possui o material melódico tendo a função de solista, ao menos, em grande parte da mesma. São elas: *La Coulicam (Premier Concert)*, *Le Vézinnet (Premier Concert)*, *La Laborde (Deuxième Concert)* e *La Lapopliniere (Troisième Concert)*.

*La Coulicam*, escrita na tonalidade de Dó menor, é a peça com a qual Rameau inicia a sua coleção de *Pièces de Clavecin en Concert* e, portanto, a primeira das três peças que integram o *Premier Concert*. O título se deve a uma publicação de A. de Claustre, em 1728, denominada *Histoire de la dernière révolution de Perse* que foi reeditada em 1742 com o título *Histoire de Thamas Kouli-Kan* ou *Histoire des dernières Révolutions de Perse arrivée en 1732* (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011).

*La Coulicam* possui duas partes com a repetição de cada uma delas e a modulação para a relativa maior no final da primeira, como era comum nas peças de forma binária. Tem um caráter enérgico do começo ao fim, prevalecendo o virtuosismo do cravo acima dos demais instrumentos. Segundo Girdlestone (1969), esta peça possui certo humor e o seu começo, com a primeira e segunda inversão dos acordes de Dó menor, pode simular certa belicosidade ao imitar tambores e fanfarras.

O cravo, com escrita idiomática de arpejos, escalas e passagens virtuosísticas, domina a peça do começo até o final. As cordas muitas vezes imitam o tema do cravo e outras vezes o acompanham (ex. 25).

**LA COULICAM.** I

**PREMIER  
CONCERT**

The image displays the first 15 measures of the piece 'La Coulicam' from the first concert. The score is arranged for Violin I, Viola, and Clavichord. The tempo is marked 'Rondement'. Red brackets are used to highlight specific arpeggiated passages in each instrument part, which are discussed in the accompanying text.

**Exemplo 25:** *La Coulicam*, compassos 1 a 15.

Os arpejos são muito frequentes em *La Coulicam* sendo que, a maioria das vezes, são descendentes, sobretudo nas cordas quando imitam o cravo ou o acompanham, constituindo um dos motivos mais salientes. Tanto o violino como a viola da gamba imitam o tema inicial (apresentado pelo cravo) com trechos do arpejo de Dó menor, respondendo desta forma ao motivo inicial da peça. Em algumas partes acompanham com notas longas e em outras com tercinas e arpejos descendentes que remontam à certas partes de solo do cravo. Pode-se observar também, a partir do compasso 39, a escrita do violino que dobra a voz do cravo em uníssono, na escala prévia ao solo (ex. 26).

**Exemplo 26:** *La Coulicam*, parte B, compassos 32 a 45.

Talvez Rameau tenha, intencionalmente, escolhido uma peça virtuosística para o cravo que, por sua vez, o situa como principal solista do *ensemble*, para iniciar as *Pièces de Clavecin en Concert*, condizendo com sua intenção de que nesta coleção as cordas deviam-se adaptar ao instrumento de teclado e outorgar-lhe uma função de destaque acima do acompanhamento das mesmas.

Apesar de haver partes nas *Pièces de Clavecin en Concert* nas quais as cordas não resultam imprescindíveis (como se pode perceber em outros exemplos), elas contribuem à sonoridade da peça. Isto acontece em *Le Vézinet*, escrita na tonalidade de Dó maior e pertencente também ao *Premier Concert*, na qual ambas as cordas têm a função de acompanhar ao cravo que possui o material melódico apresentando passagens com escalas rápidas que, segundo Girdlestone (1969), denotariam características de uma origem italiana e vocal que apontam ao estilo galante (ex. 27).

**LE VÉZINET.** 3

**Exemplo 27: *Le Vézinet*, compassos 1 a 30.**

*Lé Vézinet* é o nome de uma região florestal nas redondezas de Paris, porém, não se tem evidências suficientes de que Rameau tenha se inspirado nesse lugar para intitular a peça (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011).

Apesar de ser o instrumento de teclado o principal solista, se evidencia no início uma combinação entre os três instrumentos na qual a viola da gamba reforça a linha do cravo tocando em uníssono as escalas rápidas ascendentes que dão início à peça, ao menos até o compasso 5; o violino é o último membro do ensemble (como acontece na

primeira peça deste concerto, *La Coulicam*) a se unir aos demais com notas que formam o arpejo de Dó maior para acompanhar ao cravo. No compasso 22 (ex. 27) este último instrumento realiza alguns motivos em tercinas que podem ser encontrados em várias das composições de Rameau para cravo, geralmente em passagens de solo como acontece aqui, enquanto é acompanhado sutilmente pelas cordas e que culmina com a união dos três instrumentos na cadência.

Esta passagem de solo aparece novamente na segunda parte da peça também para conduzir à cadência final e, como se percebe, as cordas acompanham com uma figuração harmônica sem apresentar o material melódico (ex. 28).

The image displays a musical score for the final cadence of *Le Vézinet*. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano) and a harpsichord part. The harpsichord part features a section of rapid sixteenth-note runs, which is highlighted with a red bracket and labeled "Petite Reprise". Above this section, the instruction "moins doux" is written. The second system shows the continuation of the harpsichord part, with the instruction "petite rp. Fin." appearing above the final notes. The score is written in a historical style, with various ornaments and dynamic markings.

**Exemplo 28:** *Le Vézinet*, cadência final.

Isto remete aos solos dos concertos, da mesma forma que acontece em algumas outras peças desta coleção como, por exemplo, *Fugue La Forqueray*, que será abordada adiante.

Um dos motivos mais salientes da escrita de *Le Vézinet* são as escalas rápidas, que prevalecem no decorrer da mesma. Elas estão presentes também em composições

para cravo solo como, por exemplo, a *Deuxième Double* da *Gavotte* em Lá menor das *Nouvelle Suites de Pièces de Clavecin* (ex. 29).



**Exemplo 29:** *Deuxième Double*, *Gavotte* em Lá menor

**Fonte:** Disponível em:

<[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau\\_-\\_Nouvelles\\_Suites\\_\\_1760s\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau_-_Nouvelles_Suites__1760s_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

*La Lapopliniere* é uma homenagem a Alexandre-Jean Joseph le Riche de Lapopelinière (1693-1762) quem, como foi mencionado no capítulo que discorre sobre a biografia de Rameau, o patrocinou na sua carreira (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011).

Nesta peça, escrita na tonalidade de Lá maior e pertencente ao *Troisième Concert*, encontra-se uma textura similar à anterior, ou seja, as cordas dobrando algumas passagens rápidas do cravo e acompanhando-o em praticamente a peça inteira.

A partir do compasso 11 (ex. 30) observa-se a escrita característica de Rameau em passagens virtuosísticas em que alterna as mãos, *batterie*, explicado anteriormente no exemplo de *Les Cyclopes*, do segundo livro de *pièces de clavecin*.

III<sup>E</sup> CONCERT LA LAPOPLINIÈRE. 19

*Rondement.*

11

22

*marcato*

Exemplo 30: *La Lapoplinière*, parte A.

Uma característica a salientar é o tratamento elaborado às fermatas nas cadências, nas quais muitas vezes um dos dois instrumentos de corda une-se ao cravo executando a escala rápida para concluir, como acontece em algumas outras peças como, por exemplo, *La Cupis*, que será abordada posteriormente. Nesta peça o

instrumento que tem essa função é o violino, que reforça a voz do cravo em uníssono no final da primeira parte no compasso 22 (ex. 30) e uma oitava acima no final da peça.

Cabe salientar que a escrita idiomática do cravo pode ser encontrada também em peças como *La Coulicam* e *Fugue La Forqueray* (ambas pertencentes às *Pièces de Clavecin en Concert*) e também em *L'Egyptienne* e *Quatrième Double* da *Gavotte* em Lá menor (*Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*), percebendo-se, nesta última, em praticamente a peça inteira (ex. 31).

**Exemplo 31:** *Quatrième Double*, *Gavotte* em Lá menor

**Fonte:** Disponível em:

<[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau\\_-\\_Nouvelles\\_Suites\\_\\_1760s\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau_-_Nouvelles_Suites__1760s_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

No decorrer de *La Lapopliniere* observam-se motivos pequenos que se repetem várias vezes e, além de as cordas terem a função de dobrar a voz aguda do cravo em intervalos de terças ou em uníssono, elas acompanham com notas longas em algumas passagens que se assemelham ao tipo de escrita orquestral, dando apoio ao solo do instrumento de teclado, como acontece no início da parte B (ex. 32).

20

Reprise.

**Exemplo 32:** *La Lapopliniere*, início da parte B.

Outra das peças nas quais o cravo possui o material melódico é *La Laborde*, escrita na tonalidade de Sol maior e com a qual Rameau inicia o *Deuxième Concert*. O título dessa peça é uma homenagem ao aluno de harmonia e composição de Rameau, Jean-Benjamin de Laborde (1734-1794), que só tinha sete anos quando foram publicadas as *Pièces de Clavecin en Concert* (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011).

A escrita do cravo nesta peça evidencia uma amplitude do registro entre ambas as mãos existindo, ademais, em várias partes, motivos curtos que são imitados pelos outros dois instrumentos, às vezes com algumas variações (ex. 33). Cabe realçar que é o violino quem interage mais com o cravo imitando o motivo inicial de terças ascendentes logo após ele, assim como as escalas descendentes que estão presentes e se repetem na peça inteira.

8

LA LABORDE.

DEUXIÈME  
CONCERT

*Rondement*

The image shows a page of musical notation for 'La Laborde, part A'. The score is written for piano and solo. The title 'LA LABORDE.' is at the top, followed by 'DEUXIÈME CONCERT' and the tempo marking '*Rondement*'. The music is in G major and 2/4 time. The piano part consists of two staves, and the solo part consists of two staves. Red annotations are used to highlight specific musical features: a red bracket under the first measure of the piano part, a red bracket under the first measure of the solo part, a large red bracket under a complex passage in the piano part, and red brackets under two phrases in the solo part. Red arrows point to specific notes in the piano part.

Exemplo 33: *La Laborde*, parte A.

Na parte B de *La Laborde* pode-se supor a intenção de Rameau de desenvolver o tema apresentado na parte A devido à exposição de alguns motivos novos; as cordas acompanham com notas longas enquanto o cravo realiza um solo com temas que já haviam aparecido no início da peça até apresentar terças ascendentes apoiadas em um

baixo marcado e constante na nota si, o que produz uma tensão que conduzirá até a relativa menor, ou seja, Mi menor (ex. 34), denotando em toda esta seção um desenvolvimento do material apresentado anteriormente.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). A red bracket and arrow highlight a specific melodic phrase in the right hand. The second system also consists of four staves, with several red brackets highlighting specific melodic phrases in both the right and left hands.

**Exemplo 34:** *La Laborde*, compassos 46 a 60.

A partir desta modulação, reaparecem os temas mais destacados previamente, como o diálogo de escalas descendentes entre o violino e o cravo, o tema inicial com terças ascendentes, um pequeno solo do cravo e a volta para a tonalidade de Sol maior. A escrita concertante é também uma característica desta peça, devido à alternância dos temas ou pequenas frases que se revezam, mais precisamente, entre o violino e o cravo, apesar de a viola da gamba, mesmo que em menor medida, também dobrar algumas partes, sobretudo nas cadências.

Outra característica da escrita cravística a se salientar desta peça é o motivo de tercinas, como se pode observar no final de ambos os exemplos 33 e 34, o qual é antecipado pelo violino e que se faz presente em outras peças para cravo solo de

Rameau como, por exemplo, *Les Tourbillons* pertencente ao *Deuxième Livre de Pièces de Clavecin* (ex. 35).

**Exemplo 35:** *Les Tourbillons*

Fonte: Disponível em:

<[http://conquest.imslp.info/files/imglinks/using/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau\\_-\\_Pieces\\_de\\_Clavecin\\_1724\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglinks/using/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_1724_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

#### 4.2 *Pièces* nas quais o cravo apresenta a melodia, que é reforçada harmonicamente pelas cordas

As *pièces* nas quais o cravo é o solista enquanto as cordas dobram algumas partes da melodia e o acompanham reforçando harmonicamente são *La Boucon*, *Premier Menuet en Rondeau* e *Deuxième Menuet en Rondeau* (todas pertencentes ao *Deuxième Concert*).

*La Boucon* foi dedicada a Anne-Jeanne Boucon<sup>24</sup> (1708-1780), sobrinha de Jean-Baptiste Forqueray por parte da primeira esposa. Anne-Jeanne era uma cravista virtuosa que se casou com Mondonville em 1747 (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011).

Nesta peça, pertencente ao *Deuxième Concert* e escrita na tonalidade de Sol menor, não só o violino, mas também a viola da gamba reforçam a linha aguda do cravo apresentando um caráter elegíaco e melancólico. Girdlestone (1969) menciona que *La Boucon* se assemelha em espírito às *sarabandes* de Rameau e, mais ainda, a alguns dos

<sup>24</sup> Jacques Duphly (1715-1789), cravista, organista e compositor francês, também dedicou a ela uma peça no seu *Premier Livre de Clavecin* (1744), uma *courante* em Dó menor intitulada *La Boucon*.

seus monólogos com os quais se iniciavam determinados atos nas suas obras para a cena lírica.

No início o violino dobra a voz do meio do cravo por alguns compassos para, no final do compasso 4, dobrar a voz aguda, desta forma, escuta-se em uníssono a melodia do cravo reforçada pelo violino; a viola da gamba dobra a voz grave do cravo, na maioria das vezes completando com notas das harmonias e enriquecendo, desta forma, a sonoridade da peça (ex. 36).

The image shows a musical score for three instruments: violin, viola da gamba, and harpsichord. The title is "AIR, gracieux." and it covers measures 1 to 8. Red brackets are drawn around specific melodic phrases in each instrument's part. A red number "4" is placed above the harpsichord staff at the fourth measure, indicating a specific point of interest or a change in texture.

**Exemplo 36:** *La Boucon*, compassos 1 a 8.

As partes que conformam *La Boucon* não são equitativas no que se refere à quantidade de compassos em cada uma delas (traço que se repete em várias das *pièces*). A parte A modula para a dominante (Ré maior) e a parte B que passa pela relativa maior do tom da peça, ou seja, Si bemol maior, conclui na tonalidade de partida, ou seja, Sol menor. Após a segunda repetição da parte B, Rameau acrescentou um final, a título de coda, no qual o cravo realiza sozinho alguns motivos melódicos, mantendo um padrão de colcheias pontuadas e semicolcheias paralelamente em ambas as mãos (padrão rítmico que se faz presente em grande parte da peça), até que se unem a ele as cordas mantendo esse motivo rítmico para concluir. Neste final a viola da gamba reforça a mão esquerda do cravo acrescentando alguns ornamentos à linha do baixo, enquanto o violino reforça a voz aguda do cravo por alguns compassos para logo realizar o último motivo ascendente da melodia, justo antes do encontro dos três instrumentos no último compasso da peça (ex. 37).

*Petite Reprise*

**Exemplo 37:** *La Boucon*, final.

Em *La Boucon* está presente o estilo composicional orquestral de Rameau e, apesar de não ser uma das cinco *pièces* que consistem de transcrições para cravo solo, as partes de ambas as cordas constituem o suporte da peça que é dominada na sua íntegra pelo instrumento de teclado, produzindo dois planos diferenciados, sendo um, a parte do cravo e, o outro, o fundo “orquestral” interpretado pelas cordas que o suportam e reforçam do começo até o final.

Ambos os *Menuets*, I e II, pertencem ao *Deuxième Concert*, sendo que o primeiro deles está escrito na tonalidade de Sol maior e o segundo em Sol menor. O tratamento para ambos, no que se refere à função das cordas, é a duplicação principalmente da voz aguda do cravo, como acontecia em *La Boucon*.

Segundo Girdlestone (1969) o primeiro *Menuet* é mais calmo, já o segundo mais comovente ou doloroso. Por outro lado, no primeiro o violino e a viola da gamba dobram a linha do cravo praticamente em toda a peça (ex. 38).

16 Premier Menuet.

**Exemplo 38:** *Premier Menuet*, compassos 1 a 24.

Já nos primeiros compassos do segundo *Menuet* os dois instrumentos respondem ao cravo imitando a melodia apresentada por este (ex. 39), reforçando e dobrando novamente a melodia a partir do compasso 5, como acontecia no primeiro *Menuet*. O cravo tem a seu encargo a melodia e o acompanhamento, muitas vezes com arpejos, outras vezes com semínimas ou mínimas, em ambos os *Menuets*.

2. Menuet 17

The image shows a musical score for a Minuet in G major, measures 1 to 24. It is arranged for piano and violin. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-16, the second system measures 17-23, and the third system measures 24-24. Red arrows point to specific melodic motifs in the violin part, and red brackets highlight corresponding passages in the piano accompaniment. The word 'Fin.' appears at the end of the second and third systems.

**Exemplo 39:** *Deuxième Menuet*, compassos 1 a 24.

Segundo Ong (2009) pode-se presumir que a popularidade do *menuet* como dança de salão tenha impulsionado os compositores a acrescentar a parte do violino dobrando a voz aguda do cravo com o intuito de recriar a sonoridade orquestral nos salões de danças.

#### **4.3 *Pièces* nas quais os três instrumentos têm a função de solista compartilhando de forma equitativa e imitativa o material melódico**

Presente em *L'Agaçante (Deuxième Concert)*, *La Timide II -Deuxième rondeau gracieux*, *Premier Tambourin en rondeau*, *Deuxième Tambourin en rondeau* (todas elas pertencentes ao *Troisième Concert*), *La Pantomime*, *La Rameau* (ambas do *Quatrième Concert*) e *Fugue La Forqueray (Cinquième Concert)*.

*L'Agaçante* é a terceira dança do *Deuxième Concert*, escrita na tonalidade de Sol maior, em compasso de 3/4. Esta é mais uma das *pièces* que possui título sugestivo, neste caso *agaçante* significa “provocante” (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011).

A peça apresenta uma textura imitativa presente mais precisamente entre o violino e a viola da gamba, apesar de que no início, assim como em algumas outras partes, o cravo reforça a voz do violino, dobrando-a (ex. 40). No começo de *L'Agaçante* o violino toca um motivo em uníssono com o cravo pelos dois primeiros compassos, a partir do qual se junta à viola da gamba em intervalos de terças para interagir e iniciar outros motivos melódicos que o cravo responde em seguida, um tipo de “pergunta e resposta”, como se observa nos compassos 5, 6 e 7 (ex. 40).

The image shows a musical score for the beginning of 'L'Agaçante'. It consists of three systems of staves. The top system is for the keyboard (cravo) and is marked 'Rondement'. The middle system is for the violin and viola da gamba. The bottom system is for the violin and viola da gamba. Red brackets and arrows highlight specific measures and notes in the keyboard part, indicating the imitative texture described in the text.

**Exemplo 40:** *L'Agaçante*, início.

A participação das cordas nesta peça é praticamente imitativa na sua íntegra, às vezes entre elas, outras na interação no diálogo com o cravo, algumas vezes com semicolcheias outras com acordes em colcheias, ficando claro o tipo de textura entre os instrumentos.

No início do *Deuxième rondeau gracieux de La Timide II* o cravo apresenta um motivo com terças na mão direita enquanto o violino um tema que praticamente se repete nas duas frases que constituem a parte A. No decorrer deste *rondeau* ficam mais

evidenciados os motivos imitativos entre os dois instrumentos mencionados, havendo partes de “pergunta e resposta” entre ambos. A parte B, mais animada que a anterior, culmina na dominante, Mi maior, depois de que os três instrumentos realizam temas independentes entre si, os quais incluem, em praticamente toda esta seção, acordes na mão direita do cravo, com exceção dos dois primeiros compassos, que realiza arpejos junto com a viola da gamba acompanhando o novo motivo do violino (ex. 41).

2º Rondeau gracieux. Fin. Prº Reprisé

2º Reprisé.

**Exemplo 41:** *La Timide*, início do *Deuxième rondeau*.

Na parte C a viola da gamba reforça o tema do violino uma terça abaixo e, por sua vez, existe uma interação entre as cordas e o cravo, que alternam pequenos motivos melódicos até chegar à parte arpejada do cravo que é acompanhada por notas longas nas cordas e que resolve em uma cadência de engano, ou seja, no sexto grau de Lá maior (Fá# menor) (ex. 42).

**Exemplo 42:** *La Timide, Deuxième rondeau*, cadência final.

No que diz respeito à escrita do cravo no *Deuxième rondeau* de *La Timide*, esta é uma das danças que possui maior extensão ou amplitude na sua linha melódica, chegando a alcançar até pouco mais de três oitavas na realização dos arpejos antes da cadência mencionada em F# menor.

As danças que sucedem *La Timide I e II*, *Premier Tambourin en rondeau* e *Deuxième Tambourin en rondeau*, portanto pertencentes também ao *Troisième Concert*, estão escritas nas tonalidades de Lá maior e Lá menor respectivamente (sendo que nos *rondeaux* que constituem *La Timide I e II*, estão em Lá menor o primeiro e em Lá maior o segundo). Ambos os *Tambourins* apresentam o acompanhamento marcante e rítmico do cravo característico desta dança. No primeiro deles o tema é apresentado pelo violino sendo que no compasso 2 a viola da gamba o imita enquanto o cravo tem a função de acompanhante harmônico de caráter rítmico e percussivo, porém, dobrando a melodia do violino na voz aguda (ex. 43).

24 *P.<sup>er</sup> Tambourin.*

**Exemplo 43:** *Premier Tambourin*, início.

Observa-se uma textura imitativa entre os três instrumentos; às vezes o violino e o cravo possuem o tema em intervalos de terças maiores e menores enquanto a viola da gamba apresenta o tema uma oitava abaixo do violino dobrando, desta forma, a voz principal. Por momentos tem-se a impressão de se ouvir um cânon nas entradas dos três instrumentos.

No *Deuxième Tambourin en rondeau* percebem-se mais notoriamente as entradas dos três instrumentos de maneira alternada, que se imitam entre si começando pelo violino, seguindo com a viola da gamba e terminando com o cravo (ex. 44).

2.<sup>e</sup> Tambourin en Rondeau. 25

The image displays a musical score for '2.<sup>e</sup> Tambourin en Rondeau' by Jean-Philippe Rameau. The score is presented in two systems, each with four staves. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef and a bass clef. The second system shows the end of the piece, with a repeat sign and a 'Fin.' marking. Red arrows point to specific notes in the first system, and red brackets and arrows highlight specific passages in the second system.

**Exemplo 44:** *Deuxième Tambourin*, início.

*La Pantomime* era a denominação do *Bouffon* que aparecia nos teatros antigos e que realizava todo tipo de representações através de gestos e sinais (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011); mais um título sugestivo nas peças de Rameau. Esta é a primeira dança do *Quatrième Concert* que possui uma estrutura com duas seções e um tipo de textura na qual o cravo e o violino participam imitando-se entre eles, mais precisamente a voz aguda do cravo junto com o violino (ex. 45).

## IV. CONCERT.

27

## LA PANTOMIME.

*Toujours vite.*  $\text{ff}$

*un peu fort.*

*plus doux.*

The image shows a page of a musical score for 'La Pantomime' from the IVth Concerto. The score is for piano and includes a gamba part. It features dynamic markings like 'ff', 'un peu fort.', and 'plus doux.', and performance instructions like 'Toujours vite.' and 'un peu fort.'. Red annotations highlight specific musical phrases and dynamics.

Exemplo 45: *La Pantomime*, parte A.

Na parte B, a viola da gamba, que já havia aumentado a sua participação imitando as escalas do violino na chegada à cadência, começa a interagir com ele respondendo aos motivos (ex. 46). A escrita do cravo apresenta no decorrer da peça pequenos solos ou temas com escalas rápidas que são imitados por ambos os instrumentos de corda.

The image shows a musical score for 'La Pantomime' by Chopin, specifically the beginning of part B. The score is in G major and features a piano accompaniment with a violin part. The score is divided into two systems. The first system is marked 'Reprise' and includes a red bracket on the left side of the piano part. The second system is marked 'très doux' and 'moins d.' and includes red brackets on the left side of the piano part. Red arrows point to specific notes in the violin part.

**Exemplo 46:** *La Pantomime*, início da parte B.

*La Pantomime* está escrita na tonalidade de Si bemol maior como as demais peças que conformam este concerto e cabe salientar que é o único dos cinco concertos no qual todas as *pièces* estão escritas na mesma tonalidade e não nas suas relativas maiores ou menores, independente das modulações que ocorrem no decorrer das mesmas.

Com uma estrutura similar a *La Laborde*, percebe-se novamente um tipo de desenvolvimento dos temas apresentados na seção A da peça, como acontece em uma forma sonata.

Nesta parte prevalecem, como foi dito, os motivos que se imitam entre o cravo e o violino principalmente enquanto que na parte B os motivos reaparecem com algumas variantes que são agregadas, ou seja, modulações à relativa menor da dominante (Ré menor, relativa da dominante Fá maior) e a volta do tema original com a participação dos três instrumentos de forma equitativa, com o qual, proporciona mais ênfase ao tema, se comparado com a primeira vez que apareceu no início da peça.

Esta dança é uma *loure* com um tempo moderato e com a anacruse característica que enfatiza o primeiro tempo.

No transcurso da coleção das *Pièces de Clavecin en Concert* as únicas peças que possuem alguma indicação que sugere o tipo de dança são os *menuets* e *tambourins*, sendo que as demais possuem títulos descritivos e apresentam informações concernentes ao andamento ou caráter; *La Pantomime* é uma exceção a isso visto que no título da peça se encontra a especificação do autor que diz *Loure vive*.

Em *La Rameau*, título que poderia ter sido dado à peça por ele mesmo ou por algum familiar, como por exemplo, sua esposa (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011), tanto as cordas como o cravo compartilham de novo o material melódico, revezando-se entre eles e apresentando partes com pequenos motivos que são imitados por todos os membros do *ensemble*, às vezes com algumas variações (ex. 47).

LA RAMEAU. 31

The image shows a musical score for 'La Rameau' by Jean-Philippe Rameau. The score is in 3/4 time and consists of two systems of three staves each. The first system is marked 'très doux.' and the second system is marked 'un peu fort.' and 'doux'. Red brackets and arrows highlight specific melodic motifs and their imitations across the different instruments.

Exemplo 47: *La Rameau*, início.

Poder-se-ia dizer que a textura desta peça, escrita na tonalidade de Si bemol maior e pertencente ao *Quatrième Concert*, se assemelha à textura de um concerto italiano, com o *tutti* e a orquestra, na qual cada um dos instrumentos do trio interage com os demais, alternando as entradas de cada um e se unindo num ponto em comum. Isto acontece em *Fugue La Forqueray* e *La Marais* (ambas do *Cinquième Concert*), para mencionar alguns exemplos que serão mostrados a seguir.

*La Rameau*, assim com *La Timide*, apresenta uma grande extensão melódica na parte do cravo, e para isso é necessária a alternância ou até cruzamento de mãos para a realização dos arpejos. Outro exemplo que diz respeito ao cruzamento de mãos pode ser encontrado em algumas passagens da já mencionada *Le Vézinet*, pertencente ao *Premier Concert*, na qual se observa que a escrita do cravo também alcança grande extensão melódica.

A parte do cravo de *La Rameau* é, em praticamente a peça inteira, constituída por arpejos e acordes marcantes. No que se refere aos arpejos do motivo inicial da peça, estes relembram *L'Egyptienne*, da coleção intitulada *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*, na qual se percebe o arpejado descendente como o motivo principal da peça (ex. 48).

28

L'Egyptienne

**Exemplo 48:** *L'Egyptienne*, início

**Fonte:** Disponível em:

<[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau\\_-\\_Nouvelles\\_Suites\\_\\_1760s\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau_-_Nouvelles_Suites__1760s_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

Ambas as partes de *La Rameau* se iniciam com um pequeno motivo de arpejos ascendentes que é apresentado pela viola da gamba e imitado primeiro pelo violino e logo pelo cravo. Este último instrumento intercala os arpejos com escalas descendentes e pequenos motivos novos que são imitados pelas cordas em intervalo de terças. A parte

B está formada por um tipo de desenvolvimento de todos os motivos que foram apresentados na parte A (similar à escrita de *La Laborde* e *La Pantomime*), com algumas modulações que partem da dominante do tom de partida, passando pela relativa menor dessa dominante, ou seja, Ré menor, que logo vai se tornar a dominante de Sol menor e que, por sua vez, é relativa menor de Si bemol, resultando óbvio o retorno para o tom de origem.

Rameau denominou o primeiro movimento do *Cinquième Concert de Fugue La Forqueray* (ex. 49), pois o tema principal com oitavas e escalas ascendentes e descendentes se reveza entre os três instrumentos do ensemble.

**Exemplo 49:** *Fugue La Forqueray*, compassos 1 a 11.

Acredita-se que o título possa ser uma homenagem a Antoine Forqueray (1672-1745) ou ao seu filho Jean-Baptiste Forqueray (1699-1782), ambos virtuosos da viola da gamba. Porém, existe uma maior possibilidade de que a peça tivesse sido dedicada a Jean-Baptiste, pois este se casou em março do mesmo ano em que foram compostas as *Pièces de Clavecin en Concert* (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011). Explica Girdlestone (1969) que os saltos de oitavas, assim como as escalas ascendentes e descendentes, simbolizariam o efeito dos sinos utilizados em um casamento, confirmando assim, que a homenagem seria para Jean-Baptiste e não para o seu pai.

Escrita na tonalidade de Ré menor, *Fugue La Forqueray* possui uma textura imitativa entre os instrumentos que integram o trio junto com uma escrita idiomática no cravo nos momentos nos quais o tema principal se encontra com as cordas, realizando arpejos rápidos e virtuosísticos que superam as duas oitavas (requerendo o cruzamento de mãos para a realização dos mesmos, como já foi explicado anteriormente nos exemplos apresentados que contêm este tipo de escrita cravística) até o momento da

cadência na qual os três instrumentos se juntam como acontece com o *tutti* em uma orquestra.

*Fugue La Forqueray* começa com o tema apresentado pelo cravo solo, com oitavas que descendem e ascendem a partir da nota ré, seguido por uma escala descendente até o dó central, a partir do qual é realizado o mesmo motivo de oitava e escalas descendentes até a nota si bemol, ou seja, o mesmo motivo realizado em progressões descendentes, partindo da nota ré, passando por dó até o si bemol. O violino é o segundo instrumento a se integrar no compasso 7, só que agora a partir da nota lá realizando o mesmo motivo que o cravo ao começar a peça. No compasso seguinte à entrada do violino une-se a eles a viola da gamba com o mesmo motivo a partir da nota ré (ex. 49).

A partir desse ponto o tema principal se faz presente no decorrer da peça nos três instrumentos, porém, se percebe acima de tudo o virtuosismo do cravo que intercala solos enquanto as cordas passam a um segundo plano para acompanhá-lo. Após modular à relativa maior no compasso 35 (ex. 50), o cravo novamente realiza um solo enquanto os instrumentos melódicos o acompanham com notas longas acontecendo algumas modulações no meio para voltar à tonalidade de partida.

The image shows a page of musical notation for a fugue. It consists of six systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves with red brackets on the left and right sides. The third system has two staves with the word 'Gracieux.' written above the right staff. The fourth system has two staves with the number '35' written above the left staff and red brackets on the right staff. The fifth system has two staves with a red arrow pointing to the left staff. The sixth system has two staves.

**Exemplo 50:** *Fugue La Forqueray*, compassos 12 a 44.

Em algumas passagens da escrita do cravo desta peça observa-se a alternância rápida das mãos, a *batterie* mencionada anteriormente (ex. 51).

The image shows a close-up of musical notation for a specific passage. It consists of two staves. The top staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above the first measure. The bottom staff has a similar rhythmic pattern. The notation is dense and fast, characteristic of a batterie.

**Exemplo 51:** *Fugue La Forqueray*, compassos 48 a 53.

Esta peça possui uma escrita virtuosística para o cravo do começo até o final, não só pelo tema principal com saltos e escalas rápidas, mas também pelos solos que o instrumento realiza, os quais se intercalam com esse tema. A única parte na qual o cravo se detém é precisamente na chegada à cadência final na qual suporta, junto com a viola da gamba, os arpejos que possui o violino realizando notas longas que o apóiam (ex. 52) dobrando, ademais, essa parte do violino.

The image shows a musical score for the final of the Fugue La Forqueray. It consists of three systems of staves. The top system is for the harpsichord, the middle for the violin, and the bottom for the viola da gamba. Red brackets and arrows highlight specific passages: a large bracket on the harpsichord part, a smaller one on the violin part, and arrows pointing to the final cadence in the violin and gamba parts. The score is in French, with the title 'Fugue La Forqueray' and the word 'final' at the bottom.

**Exemplo 52:** *Fugue La Forqueray*, final.

Após essa passagem reaparece uma última vez o tema principal nos três instrumentos alternadamente até a concluir com harmonias no cravo e o reforço dessas harmonias nas cordas.

#### 4.4 *Pièces* nas quais existe uma textura concertante entre os instrumentos

A *pièce* na qual prevalece uma textura concertante, ou seja, na qual a maior parte do tempo ao menos dois dos três instrumentos que integram o trio intercalam solos unindo-se em pontos em comum, é *La Marais* (*Cinquième Concert*).

Acredita-se que o título *La Marais* possa ser uma homenagem ao gambista virtuose Marin Marais (1656-1728) ou, mais provavelmente, a um dos seus vários filhos, Roland Marais, autor de *Méthode de Musique* (do qual nenhum exemplar foi

preservado) e de dois livros para a viola da gamba que surgiram em 1735 e 1738 (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011).

Esta é a última peça do *Cinquième Concert* e, portanto, a última da coleção de *Pièces de Clavecin en Concert*. Escrita na tonalidade de Ré maior mantém um caráter alegre e agitado do começo até o final. O violino e o cravo, mais precisamente a voz aguda do cravo ou mão direita, interagem desde o início até o final intercambiando partes e motivos, apresentando desta forma, uma clara textura concertante entre elas. Ambos os instrumentos interagem de maneira imitativa, juntando-se em uníssono, como se pode perceber a partir do compasso 21 (ex. 53), depois da cadência na dominante no final da primeira seção.

38 **LA MARAIS.**

*Rondement.*

21

*Reprise.*

Exemplo 53: *La Marais*, parte A.

À diferença da divisão anterior, nesta peça prevalecem dois motivos principais que se fazem presente o tempo todo no decorrer da mesma, sendo um deles, o arpejado ascendente (apresentado pelo violino no início da peça) e o outro, as progressões descendentes das harmonias em intervalos de terceiras (apresentadas no início da peça pelo cravo).

A viola da gamba, a não ser por alguns poucos compassos em ambas as seções da peça, nas quais acompanha reforçando com a harmonia, tem uma participação pronunciada praticamente do começo até o final acompanhando os demais instrumentos, ou seja, em algumas partes reforça a linha do violino e em outras a parte do cravo dobrando sua melodia. Em outras partes realiza arpejos, geralmente descendentes, como acompanhamento.

No final da peça (compasso 35) e depois de dois compassos de um pequeno solo do cravo, este último instrumento e o violino invertem os temas, ou seja, o violino realiza a parte do cravo que inicia a peça, e vice versa, o cravo toca a melodia ascendente em arpejos que era apresentada pelo violino no início. Após essa inversão dos motivos iniciais, repetem o tema de abertura sem modificações (ex. 54).

The image displays a musical score for 'La Marais, parte B, final'. It consists of two systems of staves. The first system shows the violin and harpsichord parts. A red bracket labeled '35' spans across measures 34 and 35. Red arrows point to the melodic lines in these measures, illustrating an inversion of themes: the violin plays the ascending arpeggiated motif that originally belonged to the harpsichord, and the harpsichord plays the descending harmonic progression that originally belonged to the violin. The second system shows the continuation of the piece, including the viola da gamba part, which continues to provide harmonic support.

**Exemplo 54:** *La Marais*, parte B, final.

#### 4.5 Pièces nas quais o cravo acompanha as cordas

As *pièces* nas quais o cravo tem a função de acompanhar a melodia que se encontra a cargo das cordas (a maioria das vezes do violino) são *La Livri* (*Premier Concert*), *Premier rondeau gracieux* de *La Timide* (*Troisième Concert*), *L'Indiscrette* (*Quatrième Concert*) e *La Cupis* (*Cinquième Concert*).

*La Livri*, escrita na tonalidade de Dó menor e pertencente ao *Premier Concert*, é provavelmente uma homenagem ao Conde de Livri, falecido em julho de 1741, ano em que foram compostas as *Pièces de Clavecin en Concert* (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011). O caráter desta peça tem reminiscências de um *tombeau*, uma peça fúnebre composta à memória de alguém, criada pelo alaudista Denis Gaultier, como foi explicado anteriormente. A forma da peça é um *rondeau*, com a estrutura A-B-A-C-A.

No início de *La Livri* (ex. 55) percebe-se a participação dos três instrumentos, estando a melodia a cargo do violino e o acompanhamento dos dois instrumentos restantes. O violino domina o material melódico apresentando a melodia na parte A enquanto o cravo e a viola da gamba o acompanham; esta parte inicial contém duas frases praticamente iguais, sendo que a primeira termina na dominante e a segunda, mais conclusiva, na tônica. Cabe mencionar que Rameau fez, anos mais tarde, mais um arranjo de *La Livri* para sua ópera *Zoroastre* (1749) em forma de *gavotte* (GIRDLESTONE, 1969, p. 43).

The image shows a musical score for a piece titled "LA LIVRI." The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The top staff begins with a measure number "4" and a time signature of "2/4". The piece is marked "Rondeau gracieux." and ends with "Fin." There are red brackets highlighting the first and second phrases of the piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Exemplo 55: *La Livri*.

No início da parte B o violino e o cravo tocam em uníssono formando, junto com a viola da gamba, as harmonias em progressões ascendentes que conduzem à relativa maior no compasso 20. Nesta parte da peça o cravo apresenta arpejos ascendentes que enfatizam cada uma dessas harmonias realizando, no compasso 16, o começo de um motivo que é imitado e repetido imediatamente pelo violino até o final desta parte. A viola da gamba também realiza um desenho similar e os três instrumentos se encontram no compasso 20 na cadência em Mi bemol maior (ex. 56).

**Exemplo 56:** *La Livri*, compassos 10 a 20.

Na parte C (ex. 57) a viola da gamba tem a função de acompanhar, junto com o cravo, realizando arpejos nos primeiros compassos e logo apóia com notas longas que descendem cromaticamente pelos próximos três compassos. Este parte culmina em Sol maior que, como dominante de Dó, leva de volta ao tema A como conclusão.

**Exemplo 57:** *La Livri*, compassos 21 a 30.

*La Timide* constitui outro título sugestivo desta coleção: “A tímida” (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011), e é uma dança pertencente ao *Troisième Concert* formada por dois *Rondeaux*, com a característica de que, no primeiro deles, em Lá menor, o violino é o solista principal, apesar de que a intervenção dos outros dois instrumentos se complementa com ele, como por exemplo, o motivo que realiza a viola da gamba em intervalo de sexta menor com respeito ao violino até chegar à dominante (ex. 58). Como já foi explicado no segundo *Rondeau*, em Lá maior, a participação dos três instrumentos é equitativa e muitas vezes imitativa.

22

LA TIMIDE.

The image shows a musical score for 'LA TIMIDE. P.º Rondeau gracieux. Fin.' It consists of three staves. The top staff is for the violin, the middle for the viola da gamba, and the bottom for the harpsichord. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the violin and a supporting accompaniment in the other instruments. A red bracket on the left side of the top two staves indicates the interval of a minor sixth between the violin and the viola da gamba. A red arrow on the bottom staff points to a specific chord.

**Exemplo 58:** *La Timide, Premier Rondeau.*

Ong (2009) explica que a utilização de sextas e terças paralelas na música francesa para cravo com acompanhamento evoca a sonoridade suave e doce do estilo das obras de Lully. Este tipo de escrita prevalece na parte A do *Premier rondeau*, acontecendo as sextas paralelas entre o violino e a viola da gamba (ex. 58), complementando com o acompanhamento da mão direita do cravo realizando terças na mão direita.

Cabe mencionar que as terças paralelas são um motivo característico de algumas das peças dos livros anteriores de *pièces de clavecin* de Rameau como, por exemplo, *L'Indifférente* (ex. 59) e *Les Trois Mains*, ambas pertencentes às *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*.

The image shows a page of a musical score for 'L'Indifferante'. The title is written in a decorative, calligraphic font. The score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system also has a treble clef and a bass clef. There are red brackets highlighting specific passages in the upper staves. A 'Reprise.' section is marked in the lower staff.

**Exemplo 59:** *L'Indifférente*, parte B

**Fonte:** Disponível em:

<[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau\\_-\\_Nouvelles\\_Suites\\_\\_1760s\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP107967-PMLP19132-Rameau_-_Nouvelles_Suites__1760s_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

*L'Indiscrète*, dança que pertence ao *Quatrième Concert*, significa, como o seu nome indica, “Imprudente” ou “Indiscreto” (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011), mais um título sugestivo na coleção de Rameau. Condizendo com as outras duas danças deste concerto, está escrita na tonalidade de Si bemol maior, possui um andamento vivo do começo até o final e percebe-se um domínio das cordas em praticamente a peça inteira, apesar de a escrita para o cravo ser uma escrita idiomática e virtuosística, como na maioria das *pièces* desta coleção.

A forma da peça é um *rondeau* com suas partes características, sendo ABACA. Na parte A prevalece o acompanhamento arpejado do cravo até os acordes da cadência enquanto as cordas tocam uma sucessão de colcheias em intervalos de terças. A parte B inclui material novo em todos os instrumentos, sendo que as cordas mantêm o motivo novo em praticamente toda a parte, enquanto o cravo responde com o um motivo similar. Esta seção B modula à dominante, ou seja, Fá maior, para voltar ao tema A e continuar com a parte C que apresenta motivos muito similares aos da parte B, só que agora na tonalidade de Sol menor e que culmina em uma modulação a Ré menor (ex. 60).

30 **parte A** **L'INDISCRETE.**

*Vivement.*

**parte B**

*1<sup>re</sup> Reprise*

**parte C**

*2<sup>e</sup> Reprise*

**Exemplo 60:** *L'Indiscrette.*

O segundo movimento do *Cinquième Concert*, denominado *La Cupis*, é uma homenagem à dançarina da *Académie Royale de la Musique* (1726) Marie-Anne Cupis (1710-1770), conhecida como *La Camargo* (SAINT-ARROMAN; LESCAT, 2011). Nesta peça, em Ré menor como o primeiro movimento deste mesmo concerto (*Fugue La Forqueray*), o cravo limita-se a acompanhar os instrumentos de corda com arpejos

lentos, concordando com eles em algumas partes como, por exemplo, nas escalas rápidas que conduzem às cadências de cada uma das duas seções que conformam este movimento (como acontece em *La Lapopliniere*), mas em momento algum da peça apresenta o material melódico. *La Cupis* possui duas partes que se repetem, sendo que é o único movimento lento de todos os concertos que tem textura imitativa, sobretudo entre as cordas; além deste movimento, este tipo de escrita aparece somente nos movimentos rápidos.

Com um andamento lento e compasso de  $\frac{3}{4}$ , o violino apresenta o motivo em progressões descendentes e a viola da gamba une-se a ele realizando sua entrada no compasso 8, no qual começa a segunda frase que é praticamente igual à primeira, porém, com algumas variações. Nesta segunda frase o motivo inicial do violino agora é tocado por ambos os instrumentos de corda em intervalo de sexta menor.

A segunda frase culmina no compasso 14 e a seguir o cravo toca o começo do motivo novo que é continuado pelo violino no próximo compasso e imitado pela viola da gamba em seguida. Os três instrumentos se juntam no final, na cadência, para modular à tonalidade de Fá maior, relativa maior da tonalidade de partida. Cabe realçar que no compasso 26 ambos os instrumentos de corda tocam o mesmo motivo em intervalos de terças justo antes da cadência, como acontece também na parte B da peça, sendo que esse motivo havia sido antecipado pelo cravo e a viola da gamba no compasso 21 da parte A, constituindo uma característica desta peça que anuncia o final de cada uma das duas seções que a conformam (ex. 61).

36 **LA CUPIS.**

*Rondement*

8

14

21

26

**Exemplo 61:** *La Cupis*, parte A.

O tema da parte B (ex. 62) é apresentado agora pela viola da gamba iniciando o diálogo com o violino que responde no compasso seguinte com o mesmo motivo. É notório como a participação do cravo, mesmo que somente como acompanhante, é maior nesta segunda parte, na qual, logo no início, executa escalas rápidas descendentes que contrastam com os outros dois instrumentos.

**Exemplo 62:** *La Cupis*, início da parte B.

A escrita de *La Cupis*, melodia com acompanhamento, traz reminiscências da sonata italiana, na qual o instrumento melódico toca a melodia principal enquanto o cravo acompanha com a harmonia, neste caso, arpejada.

Apesar de a peça conter principalmente um constante diálogo entre o violino e a viola da gamba, com temas imitativos, percebem-se também pequenas partes nas quais o cravo antecipa o motivo que está por vir ou reforça dobrando determinadas partes da viola da gamba, como é o caso das terças mencionadas que aparecem nos exemplos apresentados. Porém, como foi dito, prevalece a textura imitativa entre as cordas com o acompanhamento do cravo em praticamente a peça inteira.

Uma característica a se salientar é que *La Cupis*, que possui um andamento lento, é precedida e sucedida por dois movimentos contrastantes ritmicamente que são *Fugue La Forqueray* e *La Marais*, os quais são rápidos do início até o final. Isto resulta uma exceção a praticamente o resto dos concertos desta coleção, devido ao fato de as danças que integram cada uma das partes não possuírem um contraste rítmico definido

entre cada uma delas, portanto, a não ser pela tonalidade que as unifica, não existe outro motivo pelo qual uma dança possa pertencer a um ou a outro concerto.

No *Cinquième Concert*, portanto, percebe-se uma coerência rítmica entre as três partes que o compõem, similar ao contraste entre as danças de uma suíte para alaúde e relembando, ademais, as três partes características da sonata italiana com os três movimentos que a conformam (rápido-lento-rápido), condizendo com as três peças do *Cinquième Concert* e também com a coleção das *Sonates* op. 3 de Mondonville.

Outro detalhe importante do *Cinquième Concert* é a participação da viola da gamba que tem um destaque consideravelmente maior e uma escrita notoriamente mais virtuosística que no resto da coleção. Talvez Rameau tenha composto adrede as três peças com este tipo de estrutura e que, por sua vez, apresentam características e semelhanças com o estilo italiano, para encerrar sua coleção de *Pièces de Clavecin en Concert*. Este contraste, talvez um pouco menos acentuado, pode ser percebido por sua vez no *Premier Concert* das *Pièces de Clavecin en Concert* já que apresenta também três movimentos, sendo que o primeiro e o último são rápidos contrastando com o segundo que possui um andamento mais lento.

Os exemplos musicais apresentados contêm todas as peças que formam os cinco concertos da coleção de *Pièces de Clavecin en Concert* de Rameau, ficando evidenciada a função do cravo, a qual não se limita apenas ao papel do baixo contínuo no *ensemble* como era comum nesse período, mas sim possuía um destaque maior com respeito aos demais membros do grupo graças à nova escrita para cravo *obligato* que tornou a sua participação indispensável. Apesar do fato de algumas vezes a função deste instrumento ser a de acompanhar as cordas sem intervir na melodia, segundo os exemplos da coleção das *Pièces de Clavecin en Concert* apresentados, a escrita virtuosística e idiomática realçava a sua participação equiparando-o, desta forma, com os demais instrumentos solistas.

Por meio do sucesso de Mondonville com as *Sonates* op. 3, Rameau investiu em uma coleção que incluía peças com grande variedade de texturas e cores, reunindo diferentes instrumentos que participavam de forma equitativa no *ensemble* o que permitia o realce de todos eles apesar de que o instrumento de teclado costumava ser o solista principal. Por outro lado e não menos importante, este novo tipo de escrita tentava incluir, como foi dito, características de dois estilos que vinham disputando a supremacia e que, aos poucos, se uniram para gerar o denominado *Les Goûts réunis* combinando o melhor de ambos países e mudando de maneira definitiva o futuro da música francesa.

Poder-se-ia dizer que, assim como as *Sonates* op. 3 de Mondonville para cravo *obligato* com acompanhamento de violino encorajaram Rameau a compor suas *Pièces de Clavecin en Concert*, estas últimas influenciaram os compositores da época para investir neste tipo de composições com escrita para cravo *obligato* acompanhado de outro instrumento melódico, apresentando combinações diversas e outorgando ao instrumento de teclado um realce maior e inovador até esse então.

Alguns compositores e obras que podem ser mencionados a este respeito são:

- Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755): *Sonates pour un clavecin et une flûte traversière* (ca. 1742),
- Jean-Baptiste Dupuits (ca. 1700-1757?): *Sonates pour un clavecin et un vièle* (1743),
- Simon Simon (ca. 1735-1788): *Pièces de clavecin dans tous les Genres avec et sans accompagnement de violon* (composta em cerca de 1755, publicada em 1761),
- Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770): *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* (1745),
- Jacques Duphly (1715-1789): *Troisième livre de pièces de clavecin* (1756), sendo cinco grupos de peças de caráter e seis que possuem uma parte para violino,
- Michel Corrette (1709-1795): *Sonates pour le clavecin avec un accompagnement de violon* (1742),
- Charles-François Clément (ca. 1720-1789?): *Sonates en trio pour un clavecin et un violon* (1743),
- Luc Marchand (1709-1799): *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon, hautbois, violoncelle ou viole* (1747), nas quais varia a instrumentação em cada umas das suítes.

Estas obras consituim alguns exemplos de composições com cravo *obligato* e acompanhamento de um ou mais instrumentos, seguindo o modelo de Rameau. O próprio Mondonville compôs mais uma coleção neste gênero em 1748, à qual denominou *Pièces de clavecin avec voix ou violon* op. 5, que estão baseadas em textos dos salmos e destinadas a serem cantadas por uma voz soprano ou tocadas por um violino, sendo a parte do cravo *obligato* (ONG, 2009, p. 310-312).

Explica Marshall (2003) que, apesar de muitos compositores franceses serem desconhecidos fora de Paris, outros eram internacionalmente conhecidos pelos seus trabalhos. Um exemplo disso é Dieupart, que era um renomeado músico fora da França devido ao fato de ter tido as suas obras publicadas na Amsterdã e em Londres. Duphly, Le Roux e Rameau também tiveram algumas das suas composições publicadas nessas

idades. Por outro lado, François Couperin nunca teve nenhuma das suas obras publicadas fora da França durante sua vida, porém, continua a dizer Marshall, há evidências de existir uma vasta quantidade de cópias distribuídas dos seus livros, sobretudo na Alemanha, evidência disso é o fato de o próprio Johann Sebastian Bach ter copiado algumas das obras de F. Couperin.

Dessa forma a música francesa teve ampla disseminação fora do país influenciando os compositores de outras nacionalidades, que passaram a adotar as características musicais e o gosto francês nas suas obras.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi exposto no decorrer deste trabalho, no transcurso dos séculos XII e XVIII a escrita cravística experimentou inúmeras mudanças até consolidar sua própria linguagem, que era baseada nos recursos composicionais do alaúde e que se concretizou através dos compositores *clavecinistes* que buscaram novos caminhos para explorar as possibilidades do cravo e traçar uma tradição própria.

Assim, o número de composições para o cravo viu-se incrementado já na segunda metade do século XVII com peças que evidenciavam as características estilísticas e composicionais do alaúde, mas que também comprovavam a existência de uma linguagem cravística que estava sendo desenvolvida por compositores como Jacques Champion de Chambonnières ou D'Anglebert e posteriormente, no início do século XVIII, François Couperin, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville e Jean-Philippe Rameau, para trazer novamente como exemplo alguns dos compositores mais relevantes de ambos os séculos.

Como foi mostrado neste trabalho, os livros de peças para cravo solo de Jean-Philippe Rameau constituem um exemplo de coleções com grande variedade de recursos estilísticos, composicionais e harmônicos. O autor inovou a técnica nesse instrumento por meio de peças que incluem passagens virtuosísticas (como a mencionada *batterie*), a utilização de grande extensão do registro do teclado, o uso de dissonâncias e combinações de padrões rítmicos que enriqueceram o repertório. Por sua vez, o estabelecimento da nova escrita para cravo *obbligato* na França, por meio de Mondonville e posteriormente de Rameau, teve como resultado o crescimento do número de obras para esse instrumento em combinação com outros instrumentos melódicos e, no que diz respeito à Rameau com as *Pièces de Clavecin en Concert*, marcou um precedente de uma composição para trio que se perpetuou nas gerações seguintes.

Com este trabalho de pesquisa propôs-se estudar essa mudança da escrita do cravo e entender o processo de consolidação de uma tradição própria para esse instrumento que se vinha modificando aos poucos. Também, o estudo realizado das *Pièces de Clavecin en Concert* de Rameau permite entender as diferentes funções que o cravo possui no *ensemble*, as vezes como acompanhante, outras vezes como solista do grupo e outras vezes partilhando a função de protagonista com outro instrumento.

Acredito que há inúmeras questões relevantes a serem estudadas a partir deste ponto como, por exemplo, a influência que este novo tipo de escrita com cravo

*obligato* poderia ter tido sobre o repertório de música de câmara de finais do século XVIII, no qual o instrumento de teclado cumpre também a função de solista ou compartilha essa função com um instrumento melódico, como acontece nas sonatas para violino e piano de finais desse século.

O difícil acesso a material sobre este assunto no Brasil e países vizinhos, assim como também a escassez de fontes bibliográficas em português e espanhol, dificultou o processo de pesquisa e, em consequência, salienta a necessidade de novos trabalhos e/ou traduções de textos que complementem e enriqueçam com informações sobre o repertório de música antiga ocidental nos países mencionados, o que facilitaria a compreensão deste tipo de repertório. Por outro lado, a dificuldade do acesso a instrumentos históricos como o cravo e a viola da gamba pode contribuir com a falta de um conhecimento aprofundado sobre estas obras ou até mesmo com a desmotivação pelo estudo e escolha desses instrumentos antigos e deste repertório.

Portanto, as informações apresentadas neste trabalho de pesquisa, assim como as análises realizadas, pretendem contribuir para a musicologia histórica, para a prática de performance e também para um melhor entendimento do repertório da música francesa para cravo do século XVIII, este último constituído por uma vasta produção de ricas obras que merecem ser conhecidas, apreciadas, compreendidas e disponibilizadas ao acesso do público em geral.

## REFERÊNCIAS

- ANTHONY, James R. Ballet de cour. In: Sadie, Stanley (Org). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Washington: Macmillan. Disponível em: <<http://dl.dropbox.com/u/17831110/Grove/Entries/S01894.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2013.
- \_\_\_\_\_. **French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau**. Portland: Amadeus Press, 1997.
- BARON, John H. Air de cour. In: Sadie, Stanley (Org). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Washington: Macmillan. Disponível em: <<http://dl.dropbox.com/u/17831110/Grove/Entries/S00362.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2013.
- BAUMONT, Olivier. Quelques réflexions sur la naissance du style français de clavecin. In : DURON, Jean. **Regards sur la musique. La naissance du style français 1650-1673**. Belgique: Éditions Mardaga, 2008, p. 53-68.
- BUKOFZER, Manfred F. **Music in the Baroque Era**. From Monteverdi to Bach. New York: W. W. Norton Company, Inc., 1947.
- BRADSHAW, Susan. Keyboard Music. In: Sadie, Stanley (Org). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Washington: Macmillan, 1980, vol. 10, p. 11-21.
- CHRISTENSEN, Thomas. **Rameau and the musical thought in the enlightenment**. United Kingdom: Cambridge University Press, 1993.
- CHUNG, David. Lully, D'Anglebert and the transmission of 17<sup>th</sup>-century French harpsichord music. **Early Music**, nov. 2003, vol. XXXI/4, p. 583-603.
- CYPESS, Rebeca. Chambonnières, Jollain and the first engraving of harpsichord music in France. **Early Music**, nov. 2007, vol. XXXV/4, p. 539-551.
- DIAS, Gustavo A. **Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- ECORCHEVILLE, Jules. **De Lulli à Rameau 1690-1730, L'Esthétique Musicale**. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- FÉTIS, François Joseph. **Biographie Universelle des Musiciens**. Paris, 2<sup>a</sup> ed. 1868. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Biographie\\_universelle\\_des\\_musiciens\\_\(Fétis,\\_François-Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Biographie_universelle_des_musiciens_(Fétis,_François-Joseph))>. Acesso em: 19 fev. 2013.
- FULLER, David. Accompanied Keyboard Music. **The Musical Quarterly**, vol. LX, n. 2, p. 222. New-York: G. Schirmer Inc., 1974, p. 222-245.
- GIRDLESTONE, Cuthbert. **Jean-Philippe Rameau: His life and work**. New York: Dover Publications, Inc., 1969.

\_\_\_\_\_. Rameau, Jean Philippe. In: Sadie, Stanley (Org). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Washington: Macmillan, 1980, vol. 15, p. 559- 573.

LEDBETTER, David. Aspects of 17<sup>th</sup> French lute style reflected in the works of the 'clavecinistes'. **The lute: Journal of the lute society**, vol. 22, n° 2, 1982, p. 55-67.

\_\_\_\_\_. **Harpichord and lute music in 17<sup>th</sup>-century France**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. What the Lute Sources tell us about the Performance of French Harpsichord Music. **The Harpsichord and its Repertoire**. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990. Utrecht: Pieter Dirksen, 1992, p. 58-86.

MANGSEN, Sandra. Rameau's Pièces en Concerts. **Early Keyboard Journal**. University of Georgia: Editorial Board, vol. II, 1983-1984, p. 21-31.

MARSHALL, Robert L. **Eighteenth-Century Keyboard Music**. New York: Routledge, 2003.

ONG, Nga-Hean. **French Accompanied Keyboard Music (1738-1760): A Study of Texture and Style Mixture**. Tese de Doutorado. Washington University, Saint Louis, Missouri, 2009.

PALISCA, Claude V. **Baroque Music**. New Jersey: Prentice-Hall International, 1991.

RAGUENET, François. A comparison between the French and Italian music. **The Musical Quarterly**. Tradução de Oliver Strunk. New York: AMS Reprint Company, vol. XXXII, 1946, p. 411-436.

RAMEAU, Jean-Phillipe. **Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes Naturel**. Paris, 1722. Disponível em:  
<[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP81588-PMLP166232-Trait\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP81588-PMLP166232-Trait_.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2013.

RIPIN, Edwin M.; WRAIGHT, Denzil. Virginal. In: Sadie, Stanley (Org). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Washington: Macmillan. Disponível em:  
<<http://dl.dropbox.com/u/17831110/Grove/Entries/S43136.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

SADLER, Graham; CHRISTENSEN, Thomas. Rameau, Jean-Philippe. In: Sadie, Stanley (Org). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Washington: Macmillan. Disponível em:  
<<http://dl.dropbox.com/u/17831110/Grove/Entries/S22832.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

SAINT-ARROMAN, Jean; LESCAT, Philippe. La Musique Française Classique de 1650 à 1800. In: RAMEAU, Jean-Philippe. **Pièces de Clavecin en Concert, avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon**. Fac-símile da publicação de 1741. Ed.: Anne Fuzeau. França: Imprimerie Jadault, 2011.

STEVENS, Jane R. The Meanings and uses of *Caractère* in Eighteenth-Century France. In: COWART, Georgia Jackson. **French Musical Thought 1600-1800**. Michigan: University Microfilms Inc, 1989, cap. 2, p. 23-52.

STRIFFLING, Louis. **Esquisse d'une histoire du Goût Musical en France au XVIIIe siècle**. Paris: Librairie CH. Delagrave, 1912.

## **PARTITURAS**

GAULTIER, Denis. **La rhétorique de dieux**. [1648-1652]. Fac-símile. Ed.: David J. Buch. Madison: A-R Editions, Inc., 1990.

MONDONVILLE, Jean-Joseph C. de. **Pièces de Clavecin en Sonates avec accompagnement de violon**. [1734]. Fac-símile. Ed.: Johnson Rerpint Corporation. New York: Johnson Reprint, Ltd., 1982.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Pièces de Clavecin en Concerts, avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon**. [1741]. Fac-símile. Ed.: Anne Fuzeau. France: Imprimerie Jadault, 2011.

## APÊNDICE A –

A função do cravo nas *Pièces de Clavecin en Concert*

<b><u>Premier Concert</u></b>	
<i>La Coulicam:</i>	* cravo tem a função de solista principal da peça
<i>La Livri:</i>	cravo acompanha a melodia do violino
<i>Le Vézinet :</i>	* cravo tem a função de solista principal da peça
<hr/>	
<b><u>Deuxième Concert</u></b>	
<i>La Laborde:</i>	* idem anterior
<i>La Boucon:</i>	cravo possui a melodia reforçada harmonicamente pelas cordas
<i>L'Agaçante:</i>	os três instrumentos compartilham na maior parte o material melódico (textura imitativa)
<i>Premier menuet en rondeau:</i>	cravo possui a melodia reforçada harmonicamente pelas cordas
<i>Deuxième menuet en rondeau :</i>	idem anterior
<hr/>	
<b><u>Troisième Concert</u></b>	
<i>La Lapopliniere:</i>	* cravo tem a função de solista principal da peça
<i>La Timide I Premier rondeau gracieux:</i>	violino domina a peça e é reforçado pela viola da gamba e pelo cravo
<i>La Timide II Deuxième rondeau gracieux:</i>	os três instrumentos compartilham na maior parte do tempo o material melódico
<i>Premier Tambourin en rondeau :</i>	idem anterior
<i>Deuxième Tambourin en rondeau :</i>	idem anterior

<b><u>Quatrième Concert</u></b>	
<i>La Pantomime :</i>	idem anterior (principalmente entre o violino e o cravo, a viola da gamba interage na parte B da peça)
<i>L'Indiscrette :</i>	as cordas dominam o material melódico
<i>La Rameau :</i>	os três instrumentos compartilham na maior parte o material melódico
<b><u>Cinquième Concert</u></b>	
<i>Fugue La Forqueray :</i>	* idem anterior
<i>La Cupis :</i>	cravo acompanha a melodia das cordas (textura imitativa entre o violino e a viola da gamba)
<i>La Marais:</i>	textura concertante entre o violino e o cravo

\*O cravo, possuindo ou não o material melódico, apresenta uma escrita idiomática e virtuosística.

# ANEXO A – Fac-Símile das Peças de Clavecin en Concert

**LA COULICAM.**  
1

*Violon. ss.*  
*Rondement*  
*Tob. ss.*

**PREMIER**

**CONCERT**

*Clavecin.*

The image shows a page of musical notation. At the top, the title 'LA COULICAM.' is written in a bold, serif font, followed by the number '1'. Below the title, there are several staves of music. The first staff is for Violoncello solo (Violon. ss.) and is marked 'Rondement'. The second staff is for Clavichord (Clavecin.). The third staff is for a keyboard part (Tob. ss.). The music is written in a historical style with various note values, rests, and ornaments. The page is oriented vertically, with the title at the top and the music below.

2

*Rapide*

3

**LA LIVRI**  
 Rondau, gribiaus  
 pour  
 Le Clavecin Seul.

*1<sup>er</sup> Rapide.*

*2<sup>e</sup> Rap.*

4

LA LIVRI.

*Rondeau gracieux.*  
*Fin.*

*1<sup>re</sup> Rapsodie.*

*2<sup>e</sup> Rapsodie*

5

LE VÉZINET.

*Gaieté, sans vitesse.*

6

*Ritardando*

7

*rit. dim.*

*molto dim.*

*Pithe. Ritard.*

*pelle. esp. Rit.*

8  
LA LABORDE  
DEUXIEME  
CONCERT

*Rondant*

20.

*Repriso.*

21.

12

### LA BOURGON

Air, gracieux.

Musical score for page 12, measures 1 through 8. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated as 'Air, gracieux'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a repeat sign and the instruction 'Reprise.'.

23

*très doux*  
*maestri d.º*

Musical score for page 23, measures 1 through 8. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated as '*très doux*' and '*maestri d.º*'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a repeat sign and the instruction 'Reprise.'.

24

L'AGACANTE.

*Rondement.*

Musical score for page 24, measures 1-12. The score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo/mood is indicated as *Rondement*. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings such as *p* and *f*. The piece concludes with a double bar line.

25

Musical score for page 25, measures 13-24. This section continues the melodic line from page 24. It maintains the same key signature and time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like *p* and *f*. The score ends with a double bar line.

16

Premier Menuet.

Musical score for the first system of the Premier Menuet, measures 1-16. The score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. A section of the score is marked *Pithe. Ripetito.* with a repeat sign and a fermata.

2<sup>e</sup> Menuet.

17

Musical score for the second system of the 2<sup>e</sup> Menuet, measures 1-17. The score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. A section of the score is marked *Da capo* with a repeat sign and a fermata. The final measure of the system is marked *On reprend le p. Menuet.*

18

IIA GA CANTE

*Allegro vivace*

Musical score for page 18, measures 1-12. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The music is in a 3/4 time signature and includes various rhythmic patterns and dynamic markings. The tempo is marked *Allegro vivace*. The score is divided into two systems, with measures 1-6 on the first system and measures 7-12 on the second system.

19

III CONCERT  
LA LAPPLINIÈRE.

*Ritardando*

Musical score for page 19, measures 1-12. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The music is in a 3/4 time signature and includes various rhythmic patterns and dynamic markings. The tempo is marked *Ritardando*. The score is divided into two systems, with measures 1-6 on the first system and measures 7-12 on the second system.

20

*Rapido.*

Musical score for measures 20-21, featuring a *Rapido.* marking. The score consists of three systems of staves. The first system has three staves, the second has two, and the third has three. The music is written in a complex, multi-measure style with various rhythmic values and articulations.

21

*marcato*

Musical score for measures 21-22, featuring a *marcato* marking. The score consists of three systems of staves. The first system has three staves, the second has two, and the third has three. The music continues with complex rhythmic patterns and articulations.

22

### LA TIMIDE.

*P<sup>1<sup>o</sup></sup> Rondau gracieux.*

*Fin.*

*P<sup>2<sup>o</sup></sup> Reprise.*

*2<sup>e</sup> Reprise.*

23

*2<sup>e</sup> Rondau gracieux.*

*Fin. P<sup>1<sup>o</sup></sup> Reprise*

*2<sup>e</sup> Reprise.*

24

P.<sup>er</sup> Tambourin.

Musical score for the first Tambourin part, measures 24 to 31. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with the instruction *Fin.*

2.<sup>e</sup> Tambourin en Rondeau.

25

Musical score for the second Tambourin part, measures 25 to 32. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with the instruction *Fin.*

*On reprend le P.<sup>er</sup> Tambourin.*

26 *p*: Rondeau gracieux.

LA TIMIDE. Pour le Clavecin seul.

Musical score for 'Rondeau gracieux' for Clavecin. The score consists of six staves. The first staff is the melody, marked *p* and *Reprise*. The second staff is the bass line, marked *2. Rép.*. The third staff is a second bass line, marked *1<sup>re</sup> Rép.*. The fourth staff is a third bass line, marked *2. Rép.*. The fifth and sixth staves are a final bass line, marked *2. Rép.*. The piece is in a 3/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

IV<sup>e</sup> CONCERT  
LA PANTOMIME.

27

Musical score for 'La Pantomime' for Clavecin. The score consists of six staves. The first staff is the melody, marked *Loure-vive*. The second staff is the bass line, marked *un peu forte*. The third staff is a second bass line, marked *plus forte*. The fourth staff is a third bass line, marked *plus forte*. The fifth and sixth staves are a final bass line, marked *plus forte*. The piece is in a 3/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

28

*Requies.*

*tr. doux*

*rit. d.º*

29

*tr. doux*

30

L'INDISCRÉTTE.

*Lament.*

*fin*  
*p<sup>ro</sup>rompue*

*2<sup>o</sup> Rompue*

L'A RAMEAU.

31

*tr<sup>o</sup> dance*

*fin*  
*un peu forte*

*dance*

32

*Reprise*

Musical score for measures 32-35. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score begins with a repeat sign and a first ending bracket. The word 'Reprise' is written above the vocal line. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents.

33

*très doux*

*un peu fort*

Musical score for measures 33-36. The score continues from the previous page. It includes dynamic markings: 'très doux' (very soft) and 'un peu fort' (a little strong). The music continues with complex rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents. The score ends with a repeat sign and a first ending bracket.

34 Violon.

FUGUE LA FORQUERAY.

Violon.

CONCERTI

Allegro.

35

On recommence, se faisant  
un motif de la dernière corde.

36 I.A. CUPPIS.  
*Rondantur*

Musical score for page 36, featuring I.A. CUPPIS. The score is titled "Rondantur" and consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The music is written in a complex, multi-measure format with frequent rests and ties.

37 *Rapido*

Musical score for page 37, featuring Rapido. The score consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The music is written in a complex, multi-measure format with frequent rests and ties.

38

LA MARAIS.

*Rondement.*

Musical score for page 38, measures 1-10. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is indicated as *Rondement.* The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The first measure contains a whole note chord. The second measure has a half note chord. The third measure has a quarter note chord. The fourth measure has an eighth note chord. The fifth measure has a sixteenth note chord. The sixth measure has a quarter note chord. The seventh measure has an eighth note chord. The eighth measure has a sixteenth note chord. The ninth measure has a quarter note chord. The tenth measure has a half note chord.

39

Musical score for page 39, measures 11-20. The score continues from page 38. It consists of ten measures of music. The first measure has a quarter note chord. The second measure has an eighth note chord. The third measure has a sixteenth note chord. The fourth measure has a quarter note chord. The fifth measure has an eighth note chord. The sixth measure has a sixteenth note chord. The seventh measure has a quarter note chord. The eighth measure has an eighth note chord. The ninth measure has a sixteenth note chord. The tenth measure has a quarter note chord.

40

L'INDIS CRÉTE  
Rondeau pour le  
Clavecin seul.

*Allegretto*

Musical score for 'L'INDIS CRÉTE' for solo harpsichord. The score is written on a grand staff with two systems of staves. The first system contains the main melody and a bass line. The second system contains a first and second reprise. The piece concludes with a double bar line and repeat signs. The tempo is marked 'Allegretto'.

Four empty musical staves, likely intended for a second system of the score or for a different instrument.

