



**O discurso oratório francês e as *Gigas* de François Couperin (1668-1733):
correspondências e disparidades**
***French Oratory Speech* and François Couperin *Gigas*: correspondences and
disparities**
**El discurso oratorio francés y el *Gigas* de François Couperin (1668-1733):
correspondencias y disparidades**

Beatriz Carneiro PAVAN¹

Resumen: Nas últimas décadas a pesquisa histórico-musical tem se tornado objeto necessário para a performance de obras de períodos distantes. A junção de elementos comuns entre discurso retórico e musical agrega às bases interpretativas materiais que a fundamentam. Isto posto, expõe-se aqui, algumas correlações entre as *Gigas* de François Couperin (1668-1733) e a língua falada francesa com intuito de alicerçar a *performance* das mesmas.

Abstract: In the last decades the historical-musical research has become necessary object for the performance of works of distant periods. The joining of common elements between rhetorical and musical discourse adds to the material interpretative bases that underlie it. This fact shows some correlations between the *Gigas* by François Couperin and the French spoken language in order to base their performance.

Palabras-clave: Giga – François Couperin – Cravo – Música francesa do Século XVIII.

Keywords: Gigue – François Couperin – Harpsichord – French music of the 18th century.

ENVIADO: 05.10.2018
ACEPTADO: 12.11.2018

¹ Doutora em cravo, Professora do Instituto Federal de Goiás-*campus* Goiânia, Professora de cravo no I.E.A. Gustav Ritter. *E-mail*: beatrizpavan1402@gmail.com.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27 (2018/2)*

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Introdução

Este artigo verifica as características expressivas do discurso oratório desta nação e como se correlacionam com o estilo composicional e interpretativo das Gigas para cravo de François Couperin.

Para a observação foram selecionadas as Gigas presentes nos quatro livros de peças para cravo, nas quais as ligações entre música, língua falada e declamada, demonstram ser relevantes, pois, entende-se que traços do discurso oratório francês estejam presentes, correlacionados ao estilo cravístico. Assim, alguns elementos da língua francesa, são subsídios para embasar as discussões.

I. Música e discurso oratório

A estreita relação entre fala, música cantada e música instrumental sempre existiu. Durante a Idade Média era uma prática comum, os instrumentos dobrarem e substituírem as partes vocais, sendo cada instrumento ou voz, parte incógnita de um conjunto. A partir dos anos 1600, com a *Camerata Fiorentina*, o canto falado (recitativo) e posteriormente o desenvolvimento da monodia com Cláudio Monteverdi (1567-1643) mudam o cenário musical com a figura do cantor solista (e futuramente do instrumentista solista). Nas palavras de Nikolaus Harnoncourt (1998, p. 138):

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

A expressão do texto falado permaneceu um objetivo estético primário, dando ciência de que aspectos específicos da língua falada permanecem entrelaçados no discurso musical. Assim, mesmo havendo diferentes interpretações o conhecimento das estruturas linguísticas e musicais deve ser considerado como base para melhor aproveitamento na performance.

As circunstâncias específicas da língua e da poesia francesa, no conjunto de características formado por acentos conseguidos através de prolongamentos silábicos, acentuação tônica das palavras com predominância em palavras oxítonas, terminações



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

femininas, *gronder*² e *relais*³, nos indicam as idiossincrasias do discurso falado na França. Este estilo, inicialmente observado por Lully, acabou sendo base da elaboração de um gênero musical próprio, quando compôs suas *Tragédie lyrique* em que utilizou uma linguagem nobre, rigorosa, com ritmo solene, ditado pela métrica francesa e versos Alexandrinos. Mais ainda, pesquisou atores dramáticos franceses, cuja inflexão verbal foi modelo para seus recitativos (RANUM, 2001). Uma das características destes autores é que elevam o tom na primeira sílaba de uma palavra, onde o volume permanece o mesmo, prática comum entre os oradores dos séculos XVII e XVIII, costume no qual a prática teatral se apoiou e que, por sua vez, influenciou a prática da declamação musical.

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

II. Estilo retórico-musical francês do século XVIII

Considerando os italianos como os “criadores” da música barroca, com os compositores Cláudio Monteverdi (1567-1643) e Giovanni Gabrieli (1555/7-1612) e os franceses como continuadores, vê-se que essas duas nações foram o alicerce musical deste período. Compositores alemães e ingleses, elegiam em qual estilo compor: italiano ou francês.

A França foi o único país a não acolher a linguagem internacional da música barroca italiana, à qual opôs seu próprio idioma musical, totalmente diverso. Pode ser que a música francesa sempre tenha sido, para o restante dos europeus, uma espécie de língua estrangeira, cuja beleza só se pode mostrar àquele que dela se ocupe intensamente e com paixão. (HARNONCOURT, 1998, p. 239-240)

² Há uma pronúncia bastante peculiar ao canto e à declamação, que se faz quando, para dar mais força à expressão, apoiamos algumas consoantes antes de pronunciar a vogal seguinte; a isto nós gentilmente nomeamos *gronder*. Bacilly (1668, p. 307).

³ O termo *relais* designa o fato de duas sílabas finais de uma frase ou pé poético serem prolongadas progressivamente. Os *relais* na poesia francesa fluem através do tempo repousando no tempo musical forte. Desta forma, o acento gramatical coincide com o tempo forte do compasso e a voz superior avança através do compasso, resultando que, cada frase terminará no tempo forte inicial do compasso seguinte.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)
Music in Middle Ages and Early Modernity
A Música na Idade Média e no início da Modernidade
La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Confirma-se a ciência sobre esta individualidade nas palavras de François Couperin (1717, p. 39) quando afirma:

Em minha opinião existem defeitos em nossa maneira de escrever música que correspondem à nossa maneira de escrever nossa língua. Nós escrevemos diferentemente do que nós tocamos: isto faz com que estrangeiros toquem nossa música menos bem que nós tocamos a deles. Ao contrário os italianos escrevem suas músicas com os valores reais que devem ser tocados⁴.

Em outra ocasião (1717, p. 39) reitera: “nós pontuamos várias colcheias em sequências de graus conjuntos; e ainda as marcamos iguais; nosso costume nos escravizou; e nós continuamos”⁵.

Jean Jacques Rousseau (1712-1778) enuncia em *Essai sur l'origine des langues* (1781), que a melodia imita a voz quando exprime lamentos, dor, alegria, ameaças ou gemidos. Segundo ele: “Imita ela [a melodia] os acentos das línguas e as expressões ligadas em cada idioma, a certos movimentos da alma: ela não somente imita, ela fala”. Quando Rousseau estabelece paralelo entre linguagem e música, ao analisar árias de dança, afirma que: elas “exigem um acento rítmico e cadenciado característico de cada nação, determinado pela língua” (RANUM, 2001, p. 37).⁶ Corroborando com este pensamento, Claude-François Ménéstrier (1631-1705), em seu tratado *Des Représentations en musique anciennes et modernes* (1681, p. 145-146), escreveu:

Cada país tem suas próprias maneiras de fazer as coisas. Atualmente não há língua mais regular do que a nossa; e nós encontramos a maneira de ajustar a música com tanta arte e ciência, que não há em nossa poesia, emoções bem como eloquência em nossa música, que não possam ser expressas ou despertem vontades; ...o que os Mestres fazem sem muita dificuldade, quando eles entendem igualmente a natureza da língua e da perfeição da música⁷.

⁴ Il y a selon moy dans notre façon d'écrire la musique, des deffauts qui se raportent à la manière d'écrire notre langue! C'est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutois: ce qui fait que les étrangers jouent notre musique moins bien que nous ne faisons la leur. Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suites par degrés-conjoints; Et cependant nous les marquons égales! notre usage nous a assertis; Et nous continuons.

⁵ ... nous pointons plusieurs croches de suites par degré-conjoints; Et cependant nous les marquons égales; notre usage nous a asservis; Et nous continuons.

⁶ Exigent surtout un accent rythmique et cadencé, dont en chaque Nation le caractère set déterminé par la langue.

⁷ Chaque país ayant ses manieres, il n'y a guerre de langage, qui soit à present plus réglée que la nôtre, et qu'on a trouvé le moyen d'y ajuster la Musique avec tant d'art et de science, qu'il n'y a point



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

A coerência entre a língua falada e a linguagem musical é fato em todas as culturas. Para Paul Badura Skoda (1990, p. 214): “O intérprete como o estudante de uma língua estrangeira, deve aprender as estruturas, a pontuação, as linhas de tensão, e assim por diante”⁸. Desta forma, entende-se que na busca pelo bom desempenho interpretativo musical, são necessárias competências musicais, históricas e também linguísticas, para alcançar os objetivos retóricos musicais, nos quais o conhecimento das regras gramaticais se torna uma ferramenta a mais.

III. *Gigas para Cravo* de François Couperin

A *Giga* foi assim descrita por Rousseau (1781, p. 234):

Ária de dança com o mesmo nome, em que o compasso é a seis-oito [6/8] e de um movimento muito alegre. A ópera francesa contém muitas Gigas, e as Gigas de Corelli eram célebres há muito tempo, mas estas árias estão inteiramente fora de moda; não se fazem mais na Itália, e nós quase não fazemos de fato muito mais na França.⁹

É difícil determinar a procedência desta dança considerada inglesa e italiana. Castil Blaze (1821, p. 266) a definiu como “Ária de uma dança do mesmo nome, em que o compasso é a seis-oito e de um movimento muito rápido. A Giga não está mais em uso na Inglaterra. Corelli fez um grande número de Gigas”¹⁰. A Giga francesa é tradicionalmente escrita em compasso 6/8 ou 6/4, entretanto, Couperin compôs algumas peças com características de uma Giga, se utilizando de compasso ternário (*Les canaries*, *Le Roussignol-Vainqueur*, *Le Drôle de Corps*, *La Létiville* e *Les Petites Chémieres de Bagnolet*).

Jean-Philippe Rameau em seu *Traité de L'Harmonie* (1722), exemplifica como seria o ritmo das Gigas em diferentes nações, dando exemplos musicais (Figura 1) de como seriam Giga francesa (primeiro sistema) e Giga italiana (segundo, terceiro e quarto

de mouvemens que nôtre Poësie, et nôtre Musique, aussi-bien que nôtre éloquence, ne puissent exprimer et exciter quand elles veulent; ... ce que les habiles Maîtres font sans beaucoup de peine, quand ils entendent également et la nature des langues, et la perfection de la Musique.

⁸ Thus the performer, like the student of a foreign language, must learn structures, punctuation, lines of tension, and so on.

⁹ Air d'une Danse de même nom, dont La Mesure est à six-huit & d'un Mouvement assez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de Giges, & les Giges de Corelli ont été long-tems célebres : mais ces airs sont entièrement passés de Mode ; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guère en France.

¹⁰ Air d'une danse de même nom, dont la mesure est à six-huit et d'un mouvement assez rapide. La gigue n'est plus en usage qu'en Angleterre. Corelli a fait un grand nombre de giges.

sistemas). Observando o exemplo de Rameau vê-se que a Giga francesa transcorre em compasso binário composto, com predominância de figuras pontuadas, enquanto as Gigas italianas têm compassos de dois, três ou quatro tempos compostos, com subdivisões em grupos de três colcheias iguais ou uma semínima e uma colcheia.

Imagem 1

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

Outros autores do século XVIII se referiram ao estilo de execução “em Giga” como: Denis Gaultier (1597 ou 1603-1672) compôs *Allemande Gignée*; o alaudista Perrine (1680) quando transcreveu peças de alaúde em notação para teclados copiou duas *Allemandes* de Denis com anotação “estas peças podem ser tocadas em Giga”¹¹.

Considerando que a Giga francesa é geralmente composta com notas pontuadas, mesmo que compositores franceses tenham escrito Gigas se utilizando de figuras iguais, Sébastien Brossard (1696, p. 42) afirma que: “*Giga* ou *Gigüe* ou *Gigue* (Pois os estrangeiros a escrevem destas três maneiras) é uma ária geralmente para instrumentos, quase sempre em tempo triplo, que é cheia de notas pontuadas e

¹¹ This piece can be played en gigue.



sincopadas, que fazem o canto alegre, e por assim dizer, saltitante...”¹². O termo saltitante relacionado a esta dança é consequência do uso de nota pontuada (sugerindo *silence d’articulation*¹³) em ritmo constante e articulado. Bénigni [Bertrand] de Bacilly (1668, p. 232) associa o uso intenso de ritmo com nota pontuada a um tipo antigo de Giga referindo-se a:

... duas notas, em que geralmente há uma pontuada que não executamos marcada, normalmente executadas por movimento brusco (*sacades*), ou seja, saltitante, à maneira destas peças de música que nomeamos *Gigues*, seguindo o velho método de cantar que seria atualmente muito agradável¹⁴.

François Couperin escreveu três Gigas para os *Quatre Livres de Pièces de Clavecin* listadas na tabela seguinte com o compasso e a tonalidade em que foram compostas.

Tabela 1

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

Gigas dos *Quatre Livres de Pièces de Clavecin*, François Couperin.

La Milordine, Giga em Sol menor da *Premier Ordre*, tem características que nos remetem a certas composições italianas para violino. A escrita em colcheias iguais não pontuadas dá leveza à peça que tem indicação *gracieusement et légèrement*. *Légèrement* segundo Rousseau (1781, p.265), “indica um andamento ainda mais vivo do que o

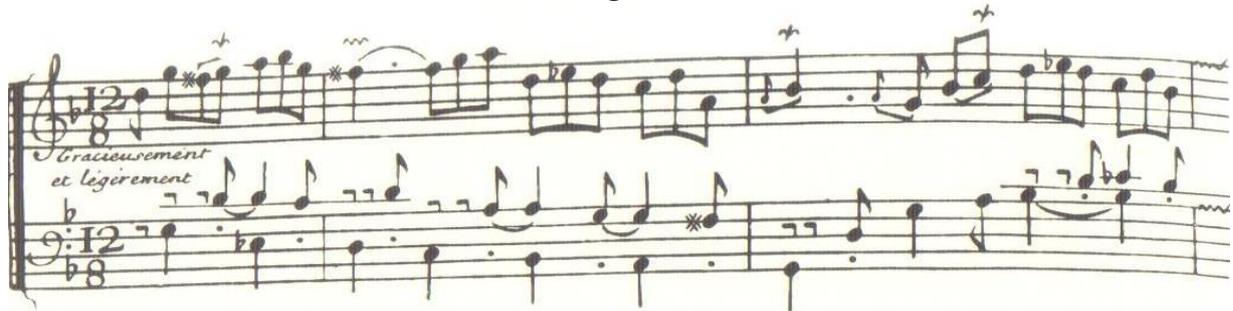
¹² Giga ou Gicgue, ou Gigue. (Car les Estranges, l'escrivent de ces trois manières) est un air ordinairement pour les instruments, presque toujours en triple qui est plein de Notes pointées & sincopées qui en rendent le chant gay, & pour ainsi dire sautillant...

¹³ Silêncio entre notas articuladas, dando ênfase à segunda. Prática descrita pelo construtor de instrumentos Marie Dominique Joseph Engramelle em *La tonotechnie ou L'art de noter des cylindres*, (1775).

¹⁴ ...deux notes il y en ait d'ordinaire une pointée, on a jugé à propos de ne les pas marquer, de peur qu'on ne s'accoustume à executer par sacades, ie veux dire par sautellemens, à la maniere de ces pieces de musique que l'on nomme gigues, suivant l'ancienne methode de chanter qui seroit presentement fort agreable.

alegre (*Gay*), um andamento entre alegre e rápido. É mais ou menos como o italiano *vivace*¹⁵.

Imagem 2



La Milordine, 1^{er} ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.

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

Direi sem dúvida que... para executar as palavras que expressam apenas pensamentos comuns, tal como os que se vê em Gigas, Minuetos ou em outra Música de movimento, não deve-se absolutamente se prender à nota, sem se envolver às expressões. É fácil responder a essa objeção. Pois não há ponto nestas palavras que não tenha um caráter particular, em se tratando do pensamento que as termina geralmente, seja ele que se desenvolva sobre suavidade, sobre infidelidade, ou constância, ou que seja uma *air à boir*. Porém, tudo isto é caracterizado diferentemente; e se este que canta não ama seguir as regras (...) posso concluir que canta as palavras, mas não as notas¹⁶.

Desta forma, segundo os princípios retóricos do século XVIII entende-se que se deve declamar as melodias breves responsáveis por “pensamentos comuns”. Neste sentido, as notas curtas fazem parte do todo musical que é a frase completa, esta, com

¹⁵ ... indique un mouvement encore plus vif que le Gai, un mouvement moyen entre le gay & le vite. Il répoad à-peu-près à l'Italien Vivace.

¹⁶ On dira sans doute que ... pour exécuter des paroles qui n'expriment que des pensées communes, telles qu'on en place sous des gigues, sous des menuets, au autre Musique de mouvement, il n'y a absolument qu'a s'attacher à la note, sans s'embarasser des expressions. Il est aisé de répondre à cette objection. Car il n'y a point de ces paroles qui n'aient un caractere particulier, par raport à la pensée qui les termine ordinairement, soit qu'elle roule sur la tendresse, soit sur l'infidélité, ou la constance, ou que ce soit un air à boire. Or tout cela est caractérisé différemment; et si celui qui le chante ne l'aime suivant les regles, ... je puis conclure qu'il ne chante point des paroles, mais des notes.

emoções variadas. *La Milordine* tem voz superior fragmentada com notas que formam a frase musical de seis tempos e terminação com *port de voix* e *coulé*, enquanto as vozes do baixo e do tenor mantêm a harmonia em movimento descendente, ora ligado, ora com pausas de colcheias. Confirmando o estilo italiano de *La Milordine* vê-se a semelhança desta peça com *La Florentine D'une lèrèreté tendre, Second Ordre*, em compasso 12/16. Philippe Baussant (2007, p. 345) questiona se seria Lully o homenageado de Florença na Itália.

Imagem 3



La Florentine, 2^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.

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

icm

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Imagem 4



Gigue, 5^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.

A Giga da *Huitième Ordre* tem tema curto de quatro tempos que se repete entre as vozes com perguntas e respostas em estilo fugato. Couperin inicia a peça a duas vozes e a partir do quarto compasso, insere uma terceira voz, escrevendo ligaduras entre voz do tenor e voz do baixo que indicam uníssono, eliminando o *silence d'articulation* no ponto da nota Ré. A indicação de Couperin para os dedilhados da Giga incluem ainda a passagens em que a mão direita tem desenho descendente alternando entre intervalos de quartas e quintas ligadas, sustentadas pela voz do baixo em notas longas e ligadas.

icm

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

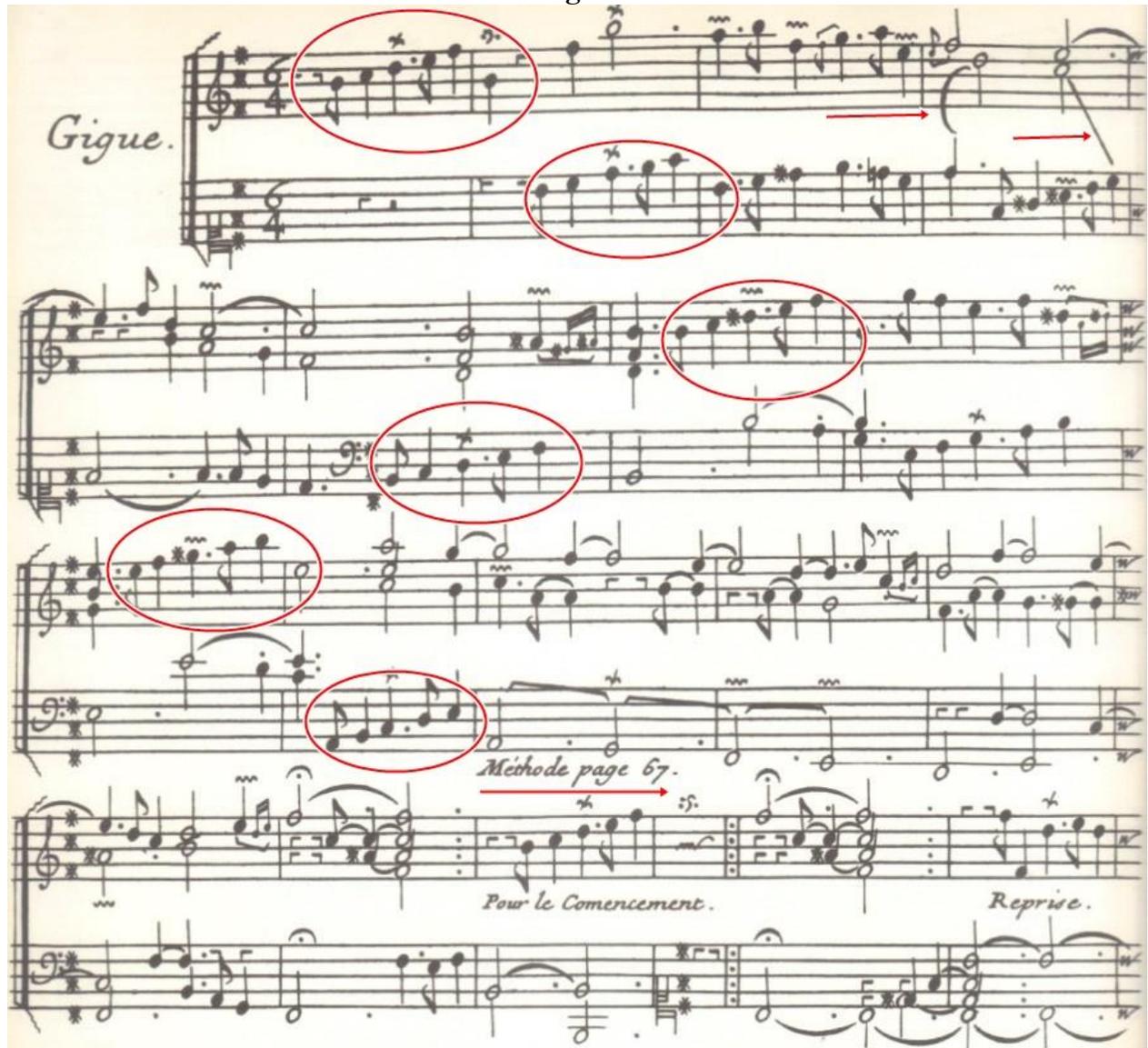
Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Imagem 5



Gigue, 8^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin, François Couperin.

No décimo primeiro compasso da primeira parte e no décimo sexto compasso da segunda parte o autor escreve: *Méthode page 67*, sugerindo dedilhados com substituição muda de dedos para facilitar as ligaduras entre as mínimas descendentes em graus conjuntos da voz do baixo. Essas ligaduras são traço significativo da escrita e fala francesas ao priorizarem prolongamentos silábicos ou sonoros em situações que requerem acento. As longas notas prenunciam o pedal do instrumento piano que viria a ser o ícone do período musical Romântico.

icm

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)
Music in Middle Ages and Early Modernity
A Música na Idade Média e no início da Modernidade
La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Imagem 6

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'dans la Gigue, page 30. a la 6. me portée.' and 'dans la même Pièce, page 31. à la 3. me portée.' The score is written on three staves. The first staff is in G major (one sharp) and 6/8 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is in G major and 6/8 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is in G major and 6/8 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

L'Art de Toucher Le Clavecin, p. 67, 1717.

A Giga francesa é citada por Little e Jenne (2001, p. 145) em estudo comparativo entre Gigas na obra de J. S. Bach, no qual as classificam em três tipos: Giga francesa, Giga I e Giga II. A característica mais marcante da Giga francesa, segundo as autoras, é sua melodia graciosa, produzida pelo uso quase constante da figura saltitante $\sqrt{\quad} \infty$ em compasso 6/8 e $\pm \otimes \pm$ em compasso 6/4. Como exemplo para as análises comparativas as autoras sugerem:

Imagem 7

The image shows a handwritten musical score for 'Giga (I), Suíte Francesa número II, BWV 813'. The score is written on two staves. The first staff is in G major (one sharp) and 6/8 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is in G major and 6/8 time, with a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Giga (I), Suíte Francesa número II, BWV 813.

icm

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)
Music in Middle Ages and Early Modernity
A Música na Idade Média e no início da Modernidade
La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Imagem 8



Giga (II), Suíte Francesa número V, BWV 816.

Imagem 9

Giga (III), Suíte Francesa número VI, BWV 817.

Como resultado da acareação entre tipos de Giga da obra de J. S. Bach, as autoras fizeram este quadro comparativo que mostra características comuns e diversas, realçando que a Giga francesa tem comprimento de frase imprevisível, fraseado equilibrado, batidas organizadas de forma diferente em cada peça, afetos animados, textura imitativa, uma ou duas batidas por compasso, ritmo moderado, alguma ornamentação, triplicação do nível de impulsos, mudança harmônica dentro dos grupos triplos, agrupamento variado por ligaduras, cadências internas ocasionais, sem ou quase sem fugas e figura saltitante usada quase que constantemente.

Tabela 2

Características	<i>Gigue</i> francesa	<i>Gigue</i> I	<i>Gigue</i> II
Comprimento de frase imprevisível;	X	X	X
Fraseado equilibrado em algumas peças, especialmente no início das partes;	X	X	X
Batidas organizadas de forma diferente em cada peça;	X	X	X
Afetos animados ou alegres;	X	X	X
Textura imitativa na maior parte;	X	X	X
Uma ou duas batidas por compasso;	X	X	X
Ritmo moderado;	X		X
Andamento mais lento (com ilusão de rápido);		X	
Alguma ornamentação	X		X
Pouca ornamentação;		X	
Triplicação do nível de impulsos;	X		X
Triplicação do nível de batidas;		X	
Mudança harmônica dentro dos grupos triplos (2 + 1);	X		X
Sem mudança harmônica dentro dos grupos triplos;		X	
Agrupamento variado por ligaduras;	X		X
Ligaduras em quase todos grupos de três notas;		X	
Grande variedade de formulas de compasso;		X	X
Poucas ou nenhuma cadência interna;		X	X
Cadências internas ocasionais;	X		
Algumas fugas ou quase-fugas;		X	X
Sem fugas ou quase-fugas;	X		
Pequeno ou nenhum uso de figura saltitante;		X	X
Figura saltitante usada quase que constantemente.	X		

Uma das características apontadas por Little e Jenne (2001, p.145) foi que as Gigas não apresentam estrutura fraseológica regular. Assim, podem conter em um mesmo período, frases musicais de tamanhos diferentes, que correspondem a frases poéticas com emoções diversas. No exemplo seguinte, uma Giga de Henri Desmarest (1661-1741), Ranum (2001, p. 151) considera que as frases 1, 3 e 4 se referem a assuntos não sérios: *Demeurons dans ce doux asile*///(Permaneçamos neste doce asilo) - *Des jour que la parque nous file*///(Os dias que o destino nos dá) - *Il faut ménager les instants*:/// (Deve-se poupar os instantes); enquanto frase 2, com apenas quatro sílabas poéticas faz comentário afirmativo, até mesmo mencionando brevidade ou velocidade: *Vivons y contents*:/// (Vivamos lá contentes).

icm

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)
Music in Middle Ages and Early Modernity
A Música na Idade Média e no início da Modernidade
La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

Imagem 10

Vénus et Adonis, Gigue (1697). Henri Desmarest.

Esta Giga confirma a relação entre tamanho das frases e emoções, quando traz frases curtas com emoções leves e frases longas com assuntos relacionados à permanência, destino e grandes momentos. Na primeira parte ocorrem os *relais* nos seguintes vocábulos: *meu-rons*; *a-zi-le*; *con-tents*; *la par-que*; *il faut*; *ins-tants*. Além de frases irregulares, estas danças apresentam o tempo irregular, que foi assim citado por Johann Georg Sulzer em *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Dennis Diderot (1702, p. 896):

Em peças que devem expressar sentimentos que mudam, aumentam, diminuem, em uma palavra não permanecem os mesmos, é preciso também escolher um ritmo mais variado. Aqui o ritmo deve ser composto, por vezes, de grandes membros, tanto de pequenos, e as mudanças devem ser rápidas ou lentas, dependendo de como exigem as mudanças de sentimento. Aqui ainda, pode-se inserir um membro de um único compasso entre outros membros maiores ... As variações de ritmo devem, em uma palavra, ser definidas sobre aquelas do sentimento¹⁷.

¹⁷ Dans les pièces qui doivent exprimer des sentiments qui changent, augmentent, diminuent, en un mot ne demeurent pas les mêmes, il faut aussi choisir un rythme plus varié. Ici le rythme doit être composé, tantôt de grands membres, tantôt de petits, et les changements doivent être prompts ou



Conclusão

Distintos componentes do discurso eloquente musical e falado, do século XVIII francês, movem o orador ou instrumentista a se ater aos recursos de expressão característicos deste período e nação, na busca por um discurso coerente. As inflexões da língua francesa, assim como da música de François Couperin formam um conjunto característico, que se diferencia de outras nações da mesma época, mostrando a idiossincrasia existente nestas duas formas de expressão. Na performance de obras deste período musical o instrumentista, ao se exprimir através de sons, discursiva e utiliza recursos retóricos a fim de dialogar musicalmente.

As Gigas de François Coperin, que transitam entre estilo francês e italiano, apontam a diversidade entre a escrita musical destas nações que devem ser levadas em consideração na preparação da performance. Quando interpretadas ao cravo, estas peças demandam atenção com relação às suas peculiaridades expressivas pois, neste instrumento, com dinâmicas limitadas, a produção dos *legatti*, *staccatti* e outros tipos de toque intermediários, está diretamente associada à expressão, além de auxiliar o caráter da peça em execução. Com isso se firma a relação entre a articulação musical e a articulação da língua falada, que leva em consideração: a quantidade de sílabas ou notas; diferentes tipos de acentuações, especificamente as indicadas por compositores; *silence d'articulation*; uso de prolongamentos silábicos e de ornamentos; *relais*.

Bibliografia

- BACILLY, Bénigni [Bertrand] de. *Remarques curieuses sur L'Art de bien chanter*. Paris: Ballard, 1668. Edição fac-similar.
- BEAUSSANT, Philippe. *François Couperin*. França: Fayard, 2007.
- BLAZE, Castil. *Dictionnaire de Musique Moderne*. 2 vol. Paris: Au magasin de musique de la Lyre moderne, 1821. 2e ed.1825. Nova Deli, Índia: Isha Books, 2013.
- BROSSARD, Sébastien de. *Livre d'Airs*. Paris, 1696. Edição fac-similar.
- COUPERIN, François. *L'Art de Toucher le Clavecin*. Paris, FR: 1717. Edição fac-similar.
- DIDEROT, Denis. *The Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris, FR: 1702. Edição fac-similar.
- GALLOIS, Jean-Léonor (sieur de GRIMAREST). *Traité du récitatif*. Paris, FR: 1707. Edição fac-similar.

lents, suivant que l'exigent les changemens du sentiment. Ici encore l'on peut insérer un membre d'une seule mesure parmi d'autre membres plus grands... Les variations du rythme doivent en un mot se régler sur celles du sentiment.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27 (2018/2)*
Music in Middle Ages and Early Modernity
A Música na Idade Média e no início da Modernidade
La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2018/ISSN 1676-5818

- HARNOCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons*. 1984 (Tradução de Marcelo Fagerlande). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1998.
- LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. *Dance and the Music of J. S. Bach*. Indiana: Indiana University Press, 2001.
- MÉNESTRIER, Claude-François. *Des Representations en musique anciennes et modernes*. Paris: Guignard, 1681. Edição fac-similar.
- PAVAN, Beatriz Carneiro. *Aspectos da prosódia da língua francesa e sua relação com a obra para cravo de François Couperin*. Tese de Doutorado em música, UNICAMP- 2015. Internet, <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285316>
- PERRINE. *Pieces de luth en musique avec des regles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavessin*. Paris: 1680. Edição fac-similar.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de L'harmonie*. França. 1722. Edição fac-similar.
- RANUM, Patricia M. *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Baroque Airs*. Indiana, USA: Pendragon Press Musicological Series, 2001. 496 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. França. 1781. Edição fac-similar.
- SKODA, Paul Badura. *Interpreting BACH at the Keyboard*. 1990. Tradução de Alfred Clayton. Clarendon Press. Oxford, 2002.