

Os suspiros de Jean-philippe – figuras retóricas na França de Louis XIV

Helena Jank¹

Introdução

Na música barroca, o propósito de expressar o conteúdo do texto, com a finalidade de estimular as emoções do ouvinte, levou ao desenvolvimento de mecanismos semelhantes aos usados no discurso literário e no pensamento (*logos*). Na retórica clássica o discurso é identificado por três funções: 1) a pedagógica – *docere* – consiste na transmissão de noções intelectuais que explicam os elementos ligados ao *logos*; 2) a heurística – *delectare* – é de natureza estética e tem como objetivo arrebatá-lo a atenção do auditório pelo discurso estimulante que desperta o gosto; 3) a persuasiva – *movere* – deve atingir os sentimentos dos ouvintes para persuadí-los, apelando às emoções, à sensibilidade e à afetividade. O conceito de *musica poética*, introduzido em 1533 por Nicolaus Listenius (ca.1510 - ?) como um “gênero” de composição musical, difundiu-se rapidamente. O uso sistemático dos princípios e terminologia da retórica como disciplina, incluindo o conceito de figuras retórico-musicais, foi estabelecido definitivamente no início do século XVII por Joachim Burmeister (1566-1629), em sua obra *Musica Poetica*, editada em 1606 (BURMEISTER, 1993).

Expressão dos afetos e o estilo francês

O termo *expressão dos afetos*, amplamente usado hoje em dia, origina-se do grego *pathos*, cuja tradução para o latim, *affectus*, deriva do verbo *adficere* (influenciar, afetar). Se na visão renascentista as figuras retórico-musicais tinham função descritiva, buscando o perfeito equilíbrio entre *ratio* e *sensus* (com predomínio de *ratio*), o espírito exuberante do Barroco afetou este equilíbrio. Segundo Bartel:

¹ Universidade Estadual de Campinas

Enquanto o Renascimento buscava retratar uma percepção equilibrada dos afetos, o Barroco queria despertar e mover o espírito das pessoas aos mais apaixonados extremos. A música devia criar ativamente os afetos pretendidos, não refleti-los passivamente. Os compositores deviam retratar e despertar os afetos no ouvinte. Ao *affectus exprimere* renascentista, o Barroco adicionou objetivamente o *affectus movere*. Não bastava mais apenas expor diretamente o afeto por meio da música: o ouvinte devia ser impelido ao drama da apresentação, ser afetado ele próprio. O compositor barroco queria levar o ouvinte a um exaltado estado emocional. Agora o alvo da composição torna-se o ouvinte e não mais o texto. (BARTEL, 1997, p. 32)²

Com o advento do absolutismo na França e o enorme poder concentrado na figura do rei, especialmente Louis XIV (1638 – 1715), a arte torna-se um departamento governamental, com seus representantes nas diversas modalidades artísticas, todas mantidas com pompa e circunstância e salários generosos. A preferência do Rei Sol aponta prioritariamente à dança e à música, que se transformam em poderosas armas políticas, destinadas a proclamar o poder e a glória da nação. Com as atenções e o sucesso concentrados nas óperas, o cravo – além de acompanhador universal, cumprindo a tarefa específica de mover os sentimentos do público por meio de ferramentas retóricas – torna-se também o instrumento dos salões e das grandes e pequenas festas, nas quais exerce plenamente as funções do *delectare* e do *movere*, buscando “elocução grandiosa, ou encanto e elegância” (RAYNOR, 1981).

Dissociando-se do ideal artístico do Renascimento e também da estética luterana, na qual o texto é soberano na expressão dos afetos, o uso das figuras retóricas aproxima-se da abordagem italiana, ao atender na mesma proporção e por meio das mesmas figuras ao *affectus* e ao *effectus*, na medida em que elas expressam o afeto e ao mesmo tempo viabilizam o efeito.

Affectus e Effectus na corte do Rei Sol

Com o desenvolvimento da música instrumental, a maior preocupação com a unidade do afeto e o desprendimento das figuras retóricas de sua fonte linguística, os compositores do século XVIII passaram a fazer uso dos *loci topici* de maneira ampla, buscando semelhanças entre figuras puramente musicais e aquelas

² While the Renaissance sought to portray a balanced view of the affections, the Baroque wanted to arouse and move the human spirit to its passionate extremes. Music was active to create the intended affections, not just passively reflect them. Compositions were to both portray *and* arouse the affections in the listener. To the Renaissance *affectus exprimere* the Baroque added *affectus movere*. It was no longer enough simply to present the affection objectively through the music: the listener was to be drawn into the drama or the presentation, to be emotionally affected himself. The Baroque composer wanted to move the listener to a heightener emotional state. It was now the listener and not the text that had become the object of the composition. Todas as traduções são da autora.

derivadas da definição retórica de cada termo. Assim, uma figura poderia ser um artifício puramente técnico, não relacionado a um afeto, e ter um nome não retórico. Em outro caso, a figura poderia ter conotação afetiva, mas ser denominada com uma palavra nova de conteúdo puramente musical, porém com algum viés retórico. Ou também poderia ter conotação afetiva, mas ser definida por um nome completamente novo, de natureza retórica ou não. O uso de termos retóricos redefinidos de acordo com alguma nova percepção acabou criando bastante confusão, especialmente quando apenas alguns autores tentaram estabelecer uma relação entre as definições retóricas e as musicais, sem que houvesse necessariamente uma unidade entre eles. A este respeito, afirma Bartel:

Esta estética levou afinal à rejeição, tanto dos sistemáticos processos expressivos da *musica poetica*, quanto de seus mecanismos expressivos específicos e metodicamente calculados. A expressão natural e subjetiva de sentimentos individuais, marca registrada de uma estética iluminista do *Empfindsamkeit*, não permitia mais uma apresentação calculada e objetiva de afetos percebidos genericamente. Assim, a retórica da *musica poética*, como também o conceito de figuras retórico-musicais, tornou-se antiquado e irrelevante (BARTEL, 1997, p. 89)³.

Tratando-se portanto de uma nova estética, não mais ligada à fonte linguística original, porém procurando o caminho direto ao afeto propriamente dito, chega-se ao princípio de que o afeto e os mecanismos para a sua expressão deveriam ser encontrados em suas origens, ou seja, diretamente nas ferramentas retóricas existentes na própria música. Na Itália e na França desenvolvem-se duas visões opostas do que seria a boa música: a italiana, espontânea, extrovertida, emocional, tendendo à informalidade e à experimentação e a francesa, controlada, extremamente ligada à forma, econômica em arroubos emocionais.

A música instrumental na França adota importantes características, quais sejam: peças curtas, basicamente danças que, com sua forma clara e procedimentos rigorosamente determinados, representam de maneira muito adequada o estilo desta nação. A música do barroco francês permite pouca improvisação e quando ela existe, dá-se por meio de um código refinadíssimo de

³ This aesthetic led to an eventual rejection both of *musica poetica*'s methodical expressive processes and its specific and calculated expressive devices. The natural end subjective expression of individualistic sentiments, a hallmark of Enlightenment *Empfindsamkeit* aesthetic, no longer allowed for a calculated and objective presentation of generally accepted affections. Baroque *musica poetica* rhetoric, along with the concept of the musical-rhetorical figures, had thus become outdated and irrelevant.

ornamentos que agrada e diverte a audiência, mas exige do intérprete uma apresentação primorosamente planejada, como afirma Rameau:

[...] por melhor que seja apresentado um ornamento, se faltar aquele toque especial, que faz toda a diferença ... excessivo ou escasso, cedo ou tarde demais, mais longo ou mais curto nos retardos (suspensões), nos tons crescentes ou decrescentes ... em uma palavra, essa última precisão ... se ela faltar uma só vez, todos os ornamentos se tornarão enfadonhos ... (apud HARNONCOURT, 1982, p. 263)⁴.

O uso das figuras retóricas perde assim sua força na elaboração do discurso musical. Elas continuam a existir, na maioria dos casos como figuras representativas, ilustrando passagens de forte apelo emocional, ou como representação vívida de imagens.

Suspiros, soluços, gemidos

A obra para cravo de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764) consta de 65 peças, publicadas em quatro volumes datados de 1706, 1724, c1728 e 1741. Na maioria são peças curtas, como miniaturas, agrupadas por tonalidades, mas não organizadas como *suïtes*, o que permite ao intérprete construir sua própria sequência, de acordo com o contexto ou com suas preferências individuais. São danças, *portraits*, ou peças programáticas, que descrevem cenas da natureza, representam estados de espírito e emoções, ou situações da vida cotidiana.

Um exemplo interessante do uso de figuras retóricas por Rameau, encontra-se na peça “Les Soupirs”⁵. O título remete a uma figura específica: o *suspiratio*. A tarefa em identifica-la, entretanto, é complexa, uma vez que a figura em si – assim como todas as figuras de silêncio – quando fora de um contexto literal, pode ter significados muito diversos ou até mesmo ser apenas uma interrupção do som – uma pausa – sem conotação retórica. Já o título desta peça, no plural, permite uma interpretação retórica, considerando a hipótese de se referir a vários tipos ou diferentes qualidades de “suspiros”.

4 [...] Wenn eine Verzierung noch so gut ausgeführt wird, und es fehlt das “gewisse Etwas”, das alles dabei ausmacht ... zuviel oder zuwenig, zu früh oder zu spät, länger oder kürzer bei den “verspäteten Tönen” (suspensions), bei den an- oder abschwellenden Tönen ... mit einen Wort, diese letzte Präzision ... fehlt sie auch nur einmal, so wird jede Verzierung langweilig ...

5 A edição usada foi: RAMEAU, Jean-Philippe, Pièces de Clavecin, 1972 Kassel, Baerenreiter Verlag.

Esta avaliação é baseada na sistematização apresentada por Bartel, que classifica as figuras de silêncio em duas categorias: aquelas caracterizadas por um rompimento da linha musical (*abruptio*, *ellipsis*, *tmesis*) e as que qualificam o silêncio decorrente delas (*aposiopesis*, *homioptoton*, *homiooteleuton*, *pausa*), ambas as categorias incluindo também *suspiratio* e *stenasmus*⁶.

De maneira genérica, o *suspiratio* ou *stenasmus* é definido como a representação musical de um suspiro por meio de uma pausa. É mencionado em várias categorias diferentes e serve tanto para a simples descrição de uma imagem, quanto para a expressão de afetos, curiosamente sem que haja uma exemplificação clara da figura propriamente dita. Apenas Athanasius Kircher (1601 ou 1602–1680)⁷ em sua *Musurgia Universalis* relaciona o *suspiratio* diretamente com a presença de pausas: “Neste ponto, cabe lembrar o *stenasmus* ou *suspiratio*, com o qual expressamos, com pausas de colcheias ou semicolcheias, afetos tais como gemidos ou suspiros, os quais são denominados *suspiria*.” (apud: BARTEL, 1997, pg.393)⁸. Nesta afirmação fica clara a importância que tem a pausa, até mesmo recebendo uma denominação retórica específica, quando associada a um acontecimento musical passível de ser modificado por ela. Este procedimento é esclarecido por Bartel na definição introdutória à *tmesis*: “a interrupção repentina ou a fragmentação da melodia por meio de pausas”.⁹

Em “Les soupirs” pode-se identificar logo nos primeiros compassos a *tmesis* como sendo a figura principal da peça, seguindo a definição de Bartel, quando cita Mauritius Vogt (1669-1730) e Kircher:

Na primeira definição de Vogt, encontrada no glossário introdutório, a figura [*tmesis* N.A.] é descrita como uma suspensão interrompida por *suspiria*. Assim também Kircher esclarece em sua definição de *suspiratio* que pausas de colcheia e semicolcheia são chamadas *suspiria*, porque são usadas para tais suspiros e gemidos. (BARTEL, 1997, p. 412)¹⁰

⁶ Com relação às figuras de silêncio, recomenda-se: VILLAVICENCIO, C. M.A Retórica do Silêncio. 2011 *Per Musi* n°.24.

⁷ Athanasius Kircher – sacerdote jesuíta, um dos mais importantes cientistas do período barroco, autor de inúmeros tratados, entre os quais *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (1650).

⁸ At this point the *stenasmus* or *suspiratio* can be mentioned, through which we express affections of groaning or sighing with eighth or sixteenth rests, which are therefore called *suspiria*.

⁹ A sudden interruption or fragmentation of the melody through rests.

Na figura abaixo encontra-se uma sequência melódica interrompida por pausas, o que configura um *suspiratio*, como descrito acima. Esta pode ser considerada a figura que melhor caracteriza a peça:



No compasso 10, Rameau faz uso do *epizeuxis* pela primeira vez, figura que se repete no compasso 14 até terminar a primeira parte da peça, com um *accentus* na cadência.



The image displays a musical score for a piece in G major, 3/4 time. It is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Reprise'. The fifth system features first and second endings, with the second ending labeled 'petite Reprise'. The score concludes with a final cadence in the sixth system.

Figura 5– Parte 2 – (comp.19 a 51)

A análise revela pouca concentração de figuras retóricas na primeira parte da peça. A segunda parte é iniciada com a *tmesis* (comp. 19 a 22), aumentando gradualmente a presença das figuras, para atingir concentração intensa após o compasso 30. Todas as figuras são entrecortadas por pausas (*suspiria*). Nos compassos 33²/34/35 e 42/43/44, a linha do baixo – com mínimas em movimento descendente ligadas de duas em duas – mostra claramente o *accentus* tal qual descrito por Walther em seu *Lexicon*: “[...] deve-se lembrar que em todos os tipos de acentos aqui mencionados [...] o valor da segunda nota diminui apenas ligeiramente se for uma nota mais longa e às vezes em metade do seu valor se for mais curta” (apud BARTEL, 1997, pg 173). Neste caso, o procedimento gera uma sequência de curtas pausas (*suspiria*) não expressas na partitura.

Inseridas neste contexto portanto, justifica-se que *tmesis*, *epizeuxis* e *accentus*, embora muito diferentes entre si, possam nesta peça ser todas definidas como *suspiratio*, por força da fragmentação através de *suspiria*.

Considerações finais:

A interpretação musical não é um processo que possa nos levar à versão definitiva de uma obra. Quanto mais criteriosa a pesquisa, mais a busca por uma boa interpretação resultará na mistura de ingredientes, desde a escolha de paradigmas, de ferramentas teóricas ou práticas, até questões pessoais como gosto, emoções e circunstâncias conjunturais que podem mudar a qualquer momento. A reflexão sobre essa prática é por isso necessária e complexa, principalmente em se tratando de música anterior à existência dos registros fonográficos. Toda tentativa de reproduzir esse repertório é anacrônica, e são no mínimo duvidosos os resultados de esforços por executar repertório do passado, com base exclusivamente na intuição e musicalidade do intérprete ou em procedimentos “modernos”, herdados do romantismo do século XIX. Há muito tempo já não é mais assim, com certeza não se trata mais da dicotomia “fazer música ou refletir sobre ela”. Também, como afirma Regis Duprat: “...não podemos repudiar em bloco as contribuições interpretativas anteriores só porque descobrimos, por pesquisa, convincentes aspectos em que a prática original era diversa.” (DUPRAT, acessado em 02/08/2018). Refiro-me aqui aos primeiros pesquisadores da música “antiga”, no início e meados do século XX, garimpeiros da pesquisa musicológica que –

inicialmente sem o suporte tecnológico que hoje conhecemos – conduziram nossos primeiros passos na busca por autenticidade (a melhor possível) na interpretação historicamente orientada.

O interesse pela retórica em música ganhou importância a partir dos anos 60. Ainda assim, o acesso aos documentos era difícil e a leitura dos tratados disponíveis revelou o volume de informações que demandavam pesquisa aprofundada para entender a grande diversidade de estilos, nacionalismos e gostos que permeavam o ambiente musical nos inúmeros cenários do barroco europeu. Em 1993, a publicação de *Musical Poetics* [1606] de Joachim Burmeister, traduzido para o inglês por Benito Rivera e editado por Claude Palisca, foi um grande estímulo para a pesquisa sobre retórica musical. Em 1997, *Musica Poetica* de Dietrich Bartel tornou-se o grande facilitador na busca por mais definições e revelações sobre figuras retórico-musicais, complementando o pensamento de Burmeister, ao aprofundar o entendimento da retórica musical e diferenciar as figuras, em sua função estrutural na música do renascimento e discursiva na expressão barroca dos afetos.

Na perspectiva histórica, em se tratando do Barroco instrumental na França de Louis XIV – embora possa parecer contraditória ao conhecimento atual – não surpreende a afirmação sobre os títulos das peças expressa pelo famoso cravista e pesquisador Kenneth Gilbert (1931–2015)¹³, na introdução a uma das mais importantes publicações da obra para clavecin de François Couperin, datada de 1972,:

O executante não deve atribuir demais importância ao sentido literal dos títulos. Muitas peças de Couperin ou de qualquer outro compositor francês, se denominadas simplesmente “Toccata” ou “Sonata”, parecem causar menos problemas ao intérprete. A importância e o significado dessa música aumentam consideravelmente se for apreendida primeiramente como música pura, cuja essência não difere da de Bach ou Handel, embora suas dimensões – que nada têm a ver com o conteúdo musical – possam ser mais reduzidas. Sem dúvida, o hábito de atribuir títulos pitorescos a peças instrumentais deve ser considerado no contexto geral do estilo clássico francês. Mas, para o intérprete, seria desperdiçar sua atenção sem necessidade, por se preocupar excessivamente com a identidade deste ou daquele personagem obscuro do círculo do

13 Em 1965, em estágio subsidiado pelo governo canadense em Paris, Kenneth Gilbert sugeriu que se publicassem uma nova edição da obra de François Couperin (1668-1733), a ser lançada em homenagem ao tricentenário de seu nascimento. A editora Heugel concordou em publicar os quatro volumes da edição como parte de sua série de música antiga, *Le Pupitre* (1969-1972). Esta edição causou muita admiração no mundo todo, por sua abordagem acadêmica, postulada em um escrupuloso re-exame das partituras originais gravadas.

compositor. Como em toda música, o elemento pitoresco ou descritivo nunca deve ter precedência sobre valores puramente musicais. (COUPERIN, 1972, p. X)¹⁴.

No mesmo texto, Gilbert recomenda aos cravistas a leitura de tratados e também que aprendam com os instrumentos originais ou cópias de originais como atingir uma boa interpretação, com um toque leve, nervoso e sonoridade brilhante (GILBERT, 1972). Howard Schott (1923-2005), em *Playing the Harpsichord*, oferece bons conselhos para se adquirir flexibilidade e variedade no toque, com detalhes sobre dedilhado, articulação, fraseado e procedimentos específicos da interpretação do repertório barroco, tais como: *inégalités*, ornamentação, notas pontuadas e outras ferramentas indispensáveis para a boa interpretação (SCHOTT, 2002).

Em “Les soupirs”, recorremos a todas as virtudes da busca por “aquele toque especial [...] essa última precisão [...], sem a qual “todos os ornamentos se tornarão enfadonhos” mencionados por Rameau (apud HARNONCOURT, 1982) e reforçados por Schott. Só essas qualidades já seriam suficientes para uma boa interpretação, mas no caso do *suspiratio*, temos uma excelente oportunidade de aplicar ao cravo (instrumento supostamente sem possibilidade de dinâmica) um artifício que se pode entender como uma ilusão de dinâmica: ao pressionar uma tecla com certa energia e liberá-la cuidadosamente, consegue-se uma sutil diferenciação entre notas mais longas e notas mais curtas, auditivamente percebidas como mais fortes (as mais longas) e mais fracas (as mais curtas). Howard recomenda: “Ouça atentamente a liberação da primeira nota, assim como o ataque da segunda. Determine, com relação ao instrumento e à acústica do local, qual o momento em que a liberação do som deve ocorrer para produzir o efeito desejado”¹⁵.

14 Il ne faut pas que l'exécutant attache trop d'importance au sens littéral des titres. De nombreuses pièces de Couperin ou de tout autre compositeur français, si elles étaient simplement titrées: “Toccata” ou “Sonate” sembleraient poser moins de problèmes d'interprétation. L'importance et le sens de cette musique augmentent considérablement si on l'apprehende tout d'abord en tant que musique pure, dont l'essence ne diffère pas de celle de Bach ou de Haendel, bien que ses dimensions - qui n'ont rien à voir avec le contenu musical - puissent être plus réduites. Sans doute, l'habitude d'assigner des titres pittoresques aux pièces instrumentales doit être considérée dans le contexte général du style français classique. Mais, pour l'exécutant, c'est disperser inutilement son attention que de se soucier outre mesure de l'identité de tel ou tel personnage obscur de l'entourage du compositeur. Comme dans toute musique, l'élément pittoresque ou descriptif ne doit jamais prendre le pas sur les valeurs purement musicales.

15 Listen attentively to the release of the first note as well as to the attack of the second. Determine in terms of the instrument and the room's acoustics how soon that release must occur to produce the desired effect.

E ainda acrescenta:

Somente após o legato ter sido completamente conquistado devemos nos aventurar a aumentar o intervalo entre duas notas, de modo a separá-las cada vez mais. Muito gradualmente, trabalhando com apenas algumas notas de cada vez, podemos ampliar nossa paleta de toques para abranger todo o espectro, do *legato* ao *staccato*¹⁶.

Em “Les Soupirs”, a aplicação deste princípio favorece a identificação e compreensão dos afetos expressos pelas diferentes *figurae*: 1) na *tmesis*, a regularidade do intervalo, determinada pelas pausas, legitima a figura como *suspiratio*, deixando o *affectus* por conta da linha melódica; 2) no *epizeuxis*, uma diminuição gradativa da pausa entre cada grupo de duas notas ressalta o efeito de arrebatamento da figura, em favor de maior veemência e exaltação; 3) nos diversos tipos de *accenti*, variar sutilmente a duração das pausas entre as figuras produzirá diferente qualidade em cada um dos *affecti* representados pela figura, em uma extensa gama, desde um simples suspiro até um soluço ou gemido de profunda dor.

Resta a pergunta: que diferença faz para o intérprete, identificar e tipificar os suspiros de Jean-Philippe? Faz sentido preocupar-se com o título atribuído por Rameau às suas próprias obras? Com tantas novas informações conquistadas, o resultado da pesquisa torna a interpretação de fato melhor ou mais verdadeira? Obviamente não se pode afirmar que interpretações mais antigas, apresentadas por grandes mestres, tenham menos qualidade do que as atuais. E como serão avaliadas no futuro as atuais interpretações, em face de novas revelações que sem dúvida aparecerão, resultado de novas pesquisas?

Na mesma introdução à obra para *clavecin* de Couperin acima mencionada, Gilbert completa, citando Fouquet (1615-1680):

[...] Para concluir, seria interessante mencionar uma passagem pouco conhecida de Fouquet¹⁷ um mestre modesto, mas que atesta a persistente influência de Couperin sobre seus contemporâneos e sucessores imediatos: [...] Muitas

16 Only after the legato touch has been completely conquered ought we to venture to increase the interval between two notes so as to detach them more and more. Very gradually, working with just a few notes at a time, we can enlarge our palette of touch to encompass the whole spectrum from *legato* to *staccato*.

17 Nicolas Fouquet, Marquês de Belle-Île, Visconde de Melun et Vaux (1615 – 1680). Foi superintendente de finanças na corte de Louis XIV, de 1653 até 1661. Teve uma carreira brilhante, até ser acusado de peculato e lesa-majestade, crimes que o levaram à prisão, onde permaneceu até a morte, em 1680.

peçoas tocam o cravo e muito pouco no seu gosto é próprio dele. Hoje em dia admiramos a rapidez da mão, e parecemos menos impressionados por uma execução graciosa, carinhosa e afetuosa que é, entretanto, o toque característico da mão bela. Aos conhecedores, o cruzamento das mãos é mais surpreendente do que satisfatório, há mais destreza do que talento. Deve-se reconhecer a grande diferença que há entre as mãos boas e aquelas que são belas. As primeiras, cheias de fogo e leveza, em geral são incapazes de expressar os sentimentos da mesma maneira como o fazem as mãos belas que o conseguem adicionalmente à velocidade, ambos com igual destreza. (COUPERIN, 1972, p. XI)¹⁸.

A informação facilita a persuasão, mas cabe ao intérprete, com base em pesquisa competente e observação habilidosa, respeitando a própria sensibilidade, encontrar equilíbrio entre o conhecimento e a livre expressão de sua individualidade.

Referências Bibliográficas

- BARTEL, D. (1997). *MUSICA POETICA - Musical - rhetorical figures in german baroque music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- BURMEISTER, J. [. (1993). *Musical Poetics*. (B. V. Rivera, Ed., & B. V. Rivera, Trad.) New Haven: Yale University Press.
- COUPERIN, F. d. (1972). *Pièces de Clavecin. Série LE PUPITRE - Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure*. (K. GILBERT, Ed.) Paris: HEUGEL & Cie.
- DUPRAT, R. (s.d.). *Musicologia e Interpretação: Teoria e Prática. Revista Eletronica de Musicologia - Faculdade don Domenico*.
- GILBERT, K. (1972). Introduction. In: K. GILBERT, *François Couperin - Pièces de Clavecin* (p. XI). Paris: HEUGEL & Cie.
- HARNONCOURT, N. (1982). *Musik als Klangrede*. München: DTV Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.
- RAMEAU, J.-P. (1972). *Pièces de Clavecin*. Kassel : Baerenreiter.
- RAYNOR, H. (1981). *História Social da Música*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SCHOTT, H. (2002). *Playing the Harpsichord*. New York: DOVER Publications Inc.
- VILLAVICENCIO, C. M. (July/Dec de 2011). A Retórica do Silêncio. *Per Musi*.

¹⁸ Pour conclure, il sera intéressant de citer un passage peu connu de Fouquet, un petit maître, mais qui témoigne de l'influence persistante de Couperin sur ses contemporains et ses successeurs immédiats, (*Pièces de Clavecin, 1751*): "Bien des personnes touchent le clavecin et très peu dans le goût qui lui est propre. On admire aujourd'hui la rapidité de la main, et on paraît moins touché d'une exécution gracieuse, tendre et affectueuse. C'est cependant cette façon de toucher qui fait le caractère de la belle main. Celle où les mains se croisent étonne plus qu'elle ne satisfait les connaisseurs; on y trouve plus d'adresse que de talent. Il faut faire une grande différence entre les bonnes mains et celles qui sont belles. Les unes, pleines de feu et de légèreté, ne sont pas ordinairement susceptibles de cette exécution de sentiments que les belles mains joignent à la rapidité, dont elles sont également capables.