

## O ESTILO FRANCÊS NA MÚSICA PARA CRAVO DOS SÉCULOS XVII E XVIII A PARTIR DAS *PIÈCES DE CLAVECIN EN CONCERT* DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU

María Eugenia Linardi

Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC

Mestrado em Música

*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

**Resumo:** A música francesa para cravo dos séculos XVII e XVIII foi se modificando através da herança das composições para alaúde, mais especificamente através das obras da dinastia dos Gaultier, uma família de alaudistas virtuosos. Por outro lado, o estilo operístico de Jean-Baptiste Lully, que rejeitava a influência italiana e buscava impor o estabelecimento de um estilo próprio na França, contribuiu para a consolidação de um estilo musical nesse país. Assim, o incremento de composições de *pièces de clavecin* em ambos os séculos, como de música para cravo *obligato* com acompanhamento de outros instrumentos melódicos, tornou-se um tipo de escrita muito comum em meados do século XVIII, permitindo que o cravo demonstrasse todas as possibilidades que possuía, possibilidades que ficaram evidenciadas nas peças virtuosísticas de compositores como Jacques Champion de Chambonnières, Jean-Henri D'Anglebert, Louis Couperin, Elisabeth Jacquet de la Guerre e Jean-Philippe Rameau, entre outros. Com base nessas informações, neste artigo são apresentadas questões que dizem respeito à consolidação de uma linguagem idiomática para o cravo na França nos séculos XVII e XVIII, através da herança musical mencionada. Também se pretende mostrar algumas dessas características herdadas refletidas nas *Pièces de Clavecin en Concert* de Jean-Philippe Rameau, trio para cravo *obligato* acompanhado por violino e viola da gamba que foi publicado em 1741. Por último é apresentada uma reflexão sobre a possível influência das *Pièces de Clavecin en Concert* de Rameau nas composições de música de câmara de finais do século XVIII, nas quais o instrumento de teclado tinha sua parte escrita na sua íntegra do começo até o final da obra, ocupando muitas vezes o papel de solista dentro do *ensemble*.

**Palavras-chave:** Música francesa para cravo no século XVIII; Jean-Philippe Rameau, Música de câmara do século XVIII.

### The French Style consolidation in the seventeenth and eighteenth centuries harpsichord music from the *Pièces de Clavecin en Concert* by Jean-Philippe Rameau

**Abstract:** The seventeenth and eighteenth centuries French harpsichord music has been changing through the legacy of lute compositions, more specifically by the work of Gaultier's dynasty, a virtuous lute family. On the other hand, the operatic style of Jean-Baptiste Lully, who denied the Italian influence and tried to settle a French style in France, contributed for the consolidation of a musical style in that country. Thus, the increment of compositions of *pièces de clavecin* in both centuries, such as music for accompanied harpsichord, has become a very common type of writing in the mid-eighteenth century. That fact has allowed the harpsichord to demonstrate his own possibilities that were evident in the virtuosic *pièces* by composers such as Jacques Champion de Chambonnières, Jean-Henri D'Anglebert, Louis Couperin, Elisabeth Jacquet de la Guerre and Jean-Philippe Rameau, among others. Based on this information, this article presents issues concerning the consolidation of an idiomatic language for the harpsichord in France in the seventeenth and eighteenth centuries, through the musical heritage mentioned. We also pretend to show some of these inherited characteristics reflected in the *Pièces de Clavecin en Concert* by Jean-Philippe Rameau, *obligato* harpsichord trio accompanied with violin and *viol*, published in 1741. Finally we present a

reflection about the possible influence of the Rameau's *Pièces de Clavecin in Concert* in the chamber music compositions in the late eighteenth century, in which the keyboard instrument had its part written from the beginning to the end of the piece and frequently occupied the soloist position of the ensemble.

**Keywords:** French harpsichord music of eighteenth century; Jean-Philippe Rameau; Chamber music of eighteenth century.

O início do século XVIII foi um período de intensa produção de composições de *pièces de clavecin* na França, obras que representam a transição da linguagem musical idiomática do século XVII ao novo século que começava, e cuja base e tradições tinham a sua origem na suíte para alaúde e no estilo operístico de Jean-Baptiste Lully (1632–1687); essa escrita que começava a implantar-se permitiu que o cravo demonstrasse as possibilidades das quais era capaz.

Este trabalho é o resultado parcial de uma pesquisa em andamento, cujo objetivo é abordar a criação de uma linguagem idiomática para o cravo estabelecida na França a partir da herança dos alaudistas e do estilo musical orquestral de Lully, o destaque que o instrumento ganhou com a nova escrita *obbligato* e, tendo como base as *Pièces de Clavecin en Concert* de Jean-Philippe Rameau (1683–1764), refletir sobre a possível influência deste tipo de escrita nas composições de música de câmara de finais do século XVIII.

### **O início de uma nova fase para o cravo**

Foi através da intervenção dos alaudistas que os compositores cravistas descobriram o seu próprio idioma. O vasto repertório da música francesa para cravo do século XVII consiste em sua maioria de danças binárias, à exceção dos prelúdios, *chacottes* e *passacaglias*, de algumas peças descritivas ocasionais e das transcrições das músicas para alaúde (ANTHONY, 1997, p. 298–299).

Partindo das composições dos primos Ennemond (ca. 1575–1651) e Denis Gaultier (ca. 1603–1672), vindos de uma família de alaudistas virtuosos, os cravistas passaram a imitar os *agréments* (uma ornamentação elaborada e complexa), a textura das vozes, os títulos sugestivos das peças 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 (BUKOFZER, 1947, p. 165). Cada uma das danças que constituem uma suíte de Denis Gaultier possui títulos sugestivos, tais como *La coquette virtuose*, *La Belle Homicide*, como também nomes mitológicos ou de pessoas reais para quem foram dedicadas as peças,

sendo em sua maioria *allemandes, courantes, sarabandes, pavanés, gígues e préludes non mesurés* (PALISCA, 1991, p. 186).

Apesar de a música francesa para alaúde ter declinado depois da morte de Denis Gaultier, suas características não foram abandonadas, e se perpetuaram em peças de compositores como Jacques Champion de Chambonnières (1602–1672), fundador da escola francesa para cravo, Jean-Henri D'Anglebert (ca. 1628–1691) e Louis Couperin (1626–1661) que evidenciaram nas suas obras o início de um novo tipo de composição para o cravo, imitando as características idiomáticas e possibilidades do alaúde (BUKOFZER, 1947, p. 169), e mesmo as gerações posteriores, de François Couperin (1668–1733) e Rameau, continuaram a investir neste tipo de escrita, produzindo e publicando um vasto repertório para o instrumento (MARSHALL, 2003, p. 133).

As *pièces de clavecin* de Chambonnières (compostas em ca. 1640 e impressas em 1670), que seguem fielmente o modelo das suítes para alaúde de Gaultier, contêm peças ou danças estilísticas com títulos sugestivos. Assim como em Gaultier, estas suítes consistem principalmente de três tipos, a *allemande, courante* e *sarabande* e a *gigue* opcionalmente. Nem ele nem os seus sucessores se importavam com a ordem das danças destacando um tema em comum à maneira alemã, porém, se esforçavam por criar um contraste entre cada uma delas, sem deixar de observar a unidade da tonalidade (BUKOFZER, 1947, p. 170).

O repertório para cravo do século XVII também consiste de um significativo número de transcrições, em sua grande maioria proveniente da música orquestral de Jean-Baptiste Lully, que conhecia o estilo italiano, mas procurou impor um estilo próprio na França. Lully compôs música para numerosos *ballet de cour*, que incluíam as *ouvertures* entre outras danças, assim como também árias e recitativos. As *ouvertures*, com a figuração rítmica característica, um âmbito amplo nas melodias e a seção central em estilo *fugato*, demonstram as características do que viria a ser a clássica *ouverture* francesa (ANTHONY, 1980, p. 318).

Nas suas *pièces de clavecin* (1689) D'Anglebert transcreveu trechos da sonoridade orquestral de óperas de Lully para o cravo, incluindo, além disso, numerosas transcrições de árias e *ouvertures*. A transcrição para cravo da *ouverture Cadmus et Hermione* de Lully, por exemplo, representa o primeiro passo para a independência destas peças para o cravo, que seriam utilizadas mais tarde como movimentos introdutórios às suítes (BUKOFZER, 1947, p. 171–172). Chung (2003) explica que pesquisas recentes enfatizam o fato de que os arranjos de obras para o cravo constituem uma enorme parte do repertório desse instrumento e, portanto são fundamentais, assim como as próprias peças originais, para a criação de um novo estilo que realçou as qualidades do instrumento.

Parte das características mais marcantes da música de Lully refere-se ao andamento das peças, ou seja, a introdução de ritmos mais rápidos e de *ballets* mais vivos, como se evidencia nas composições de danças para as *pièces de clavecin*. Segundo Girdlestone (1969) um claro exemplo da influência de Lully pode ser percebido em várias das *pièces* para cravo de Rameau, como por exemplo, *La Poule*, que possui acordes que se repetem marcadamente produzindo um efeito dinâmico com uma clara influência orquestral e uma escrita onde não se percebe um contraponto, porém na qual prevalece um tema com o seu acompanhamento em praticamente toda a peça.

A compositora Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (1665-1729) foi a única cravista francesa a ter composto coleções de *pièces de clavecin* que foram publicadas tanto no século XVII como no XVIII (ANTHONY, 1997, p. 311). O primeiro livro contém quatro suítes com *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*. O segundo livro foi editado num volume duplo que podia ser vendido como par ou separadamente em duas partes, sendo que a primeira consistia de *Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon* e a segunda de *Sonates pour le violon et pour le clavecin*. O volume contém quatorze peças para cravo com danças, cuja ordem é a mesma que no primeiro livro. Anthony (1997) realça que o interessante nesta coleção é que a linha aguda do cravo poderia ser duplicada por um violino, sugerindo que estas peças tenham constituído o início da música para teclado com acompanhamento de violino, embora isso não tenha sido indicado na partitura; além disso, a ausência das cifras do baixo contínuo reforça essa possibilidade.

Com a publicação em 1734<sup>1</sup> das *Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon* op. III para cravo e violino de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711–1772) estabeleceu-se um novo tipo de escrita para o cravo *obligato*, na qual o instrumento passou a ocupar o papel principal dentro do *ensemble* enquanto era acompanhado por um instrumento melódico, neste caso, pelo violino (GIRDLESTONE, 1969, p. 39).

A nova escrita para cravo *obligato* impediu que a função deste instrumento se restringisse exclusivamente à mera realização do contínuo dentro de um *ensemble*; por outro lado, a criação de composições onde todos os instrumentos possuíam sua parte escrita do começo até o final da obra permitiu que o cravo ganhasse independência e, em alguns casos, cumprisse a função de solista enquanto era acompanhado por outros instrumentos melódicos.

---

<sup>1</sup> Segundo David Fuller (apud ONG, 2009, p. 15) foram publicadas entre 1737-1738.

Neste contexto o compositor Jean-Philippe Rameau compôs em 1741 as *Pièces de Clavecin en Concert*, baseando-se nas sonatas op. 3 de Mondonville. Trata-se de 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 (GIRDLESTONE, 1969, p. 41).

### ***Pièces de Clavecin en Concert***

As partes que compõem as cinco *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'indiscrette - La Rameau*
- 5) *Cinquième Concert* (Ré menor): *Fugue La Forqueray - La Cupis - La Marais*

Como foi mencionado anteriormente o cravo se encontra no centro do *ensemble* com uma escrita *obligato* e virtuosística, enquanto é acompanhado pelo violino e a viola da gamba (GIRDLESTONE, 1969, p. 42).

Rameau deu a elas o nome de *concert* precisamente para que cada uma das partes interagisse com as demais, alternando-se e podendo se ouvir entre si, embora as cordas deveriam adaptar-se ao cravo e não o contrário. Estes trios denotam, além disso, um incremento referente ao tipo de escrita orquestral, estando a maioria deles em forma binária (GIRDLESTONE, 1969, p. 41).

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, no que diz respeito ao tempo, não possuem um contraste definido entre cada uma das peças; dessa forma, a não ser pela tonalidade que as unifica, não existe outro motivo pelo qual uma dança possa pertencer a um ou a outro concerto. Uma exceção pode ser encontrada no *Cinquième Concert* onde, segundo Girdlestone (1969), se poderia sentir uma coerência emocional entre as três partes que o compõem já que o segundo movimento, denominado *La Cupis*, possui um andamento lento contrastando com os movimentos que o antecedem e precedem, similar ao contraste entre as danças de uma suíte para alaúde. Nessa peça a função do cravo limita-se ao acompanhamento da melodia, a qual se encontra a cargo do violino.

Girdlestone (1969) comenta que a combinação do material nas *Pièces de Clavecin en Concert* não resulta da mesma maneira em todas elas, tendo algumas seções com características que poderiam ser chamadas de sinfônicas, onde o cravo com arpejos lentos e as cordas com notas longas compartilham a harmonia, como no caso do primeiro *menuet*. Em outras peças como *La Boucon*, continua o autor, pareceria desnecessária a intervenção das cordas porque a parte do cravo por si só soa íntegra, porém Rameau acrescentou a duplicação da voz do meio do cravo ao violino, como se observa no ex. 1, o que acaba por reforçar a parte do teclado.

The image shows a musical score for a piece titled "AIR, gracieux." from "La Boucon" by J.P. Rameau. The score is written for a harpsichord with two staves (treble and bass clef) and includes a violin part. The tempo is marked "AIR, gracieux." The score shows measures 1 to 8.

Exemplo 1. *La Boucon*, J. P. Rameau, compassos 1 a 8.

A utilização em várias das peças de uma textura arpejada e virtuosística no cravo, escalas rápidas ascendentes e descendentes, assim como o uso do *style brisé* alternando os registros do teclado, como acontece em *La Coulicam* e *L'agaçante*, denota uma semelhança com as composições dos alaudistas.

Girdlestone (1969) menciona que em algumas das peças, como por exemplo, *L'agaçante*, *La Rameau* e *La Laborde*, existe um tratamento imitativo, às vezes com algumas variações, entre cada um dos instrumentos com os pequenos materiais melódicos que compõem a peça. Nessas passagens existe, além disso, uma troca das frases melódicas entre os três instrumentos que acabam se juntando em algum ponto, como acontece entre o solista e a orquestra em um concerto (ex. 2).

O caráter vivo, assim como a agilidade que pode ser apreciada na maioria das *Pièces*, poderia constituir um traço herdado dos *ballets* de Lully, que, como foi mencionado, incorporou às danças ritmos mais vivos, animados e bem marcantes, característica das suas

composições que foram adotadas e imitadas no decorrer dos anos por toda Europa (BUKOFZER, 1947, p. 151–52).

Exemplo 2. *La Laborde*, J. P. Rameau, compassos 7 a 14.

Na primeira peça do *Cinquième Concert*, intitulada *La Forqueray*, fica evidenciada a alternância do motivo principal entre os três instrumentos (ex. 3). Esta, porém, também apresenta partes na qual o cravo é acompanhado pelos outros dois instrumentos, constituindo uma aproximação da alternância entre o *tutti* e o *solo* de um verdadeiro concerto. Cabe destacar que esta peça possui o título de *fugue*, não no sentido bachiano, mais sim devido ao revezamento do tema principal entre os instrumentos que conformam o trio (GIRDLESTONE, 1969, p. 47).

Exemplo 3. *La Forqueray*, J. P. Rameau, compassos 1 a 11.

Segundo Girdlestone (1969) se crê que *La Livri* teria sido uma homenagem ao Conde de *Livri*, Louis Sanguin, falecido em julho de 1741, ano em que foram compostas as *Pièces de*

*Clavecin en Concert*. O caráter desta peça, segundo o autor, teria reminiscências a um *tombeau*, uma peça fúnebre composta à memória de alguém, criada pelo alaudista Denis Gaultier.

Assim como *La Livri*, cada uma das *Pièces* foi escrita em homenagem a alguém ou, como no caso de *L'indiscrète* ou *La timide*, possuem títulos sugestivos seguindo fielmente com uma tradição dos alaudistas, que tentavam representar nas suas peças o gosto e inclinação francesa por insinuações literais na música, frequentemente referidas a temas mitológicos extraídos do *ballet de cour* (BUKOFZER, 1947, p. 166–167).

### **Considerações finais**

Neste trabalho não se pretende realizar uma análise minuciosa das composições para cravo dos séculos XVII e XVIII, mais sim apontar algumas das características referentes à transformação da escrita para o cravo na época, o que acabou por realçar as qualidades do instrumento que se vinha modificando como resultado da herança dos alaudistas e do legado musical de Lully. As *Pièces de Clavecin en Concert* de Rameau constituíram um precedente de uma escrita para o cravo que influenciou os compositores posteriores, e a partir delas seguiu-se a publicação de inúmeras obras com a mesma formação. Nas peças com cravo *obligato* a participação deste instrumento dentro do *ensemble* tornou-se indispensável e ofereceu uma gama de possibilidades de uso, como acompanhamento harmônico, a realização de um solo, a condução de um material melódico ou para contracenar e interagir com os demais instrumentos do grupo, e assim as possibilidades do cravo ficaram evidenciadas para a música de câmara do século XVIII.

O final da tradição de composições específicas para o cravo é de difícil delimitação. De acordo com David Fuller as quatro *Symphonies concertantes* de Jean-François Tapray (1738–1819), publicadas entre 1778 e 1783, constituem a última composição francesa na qual o cravo é um componente indispensável. Fuller também salienta que os pianos eram raros na França em 1760 e relativamente incomuns no começo de século XVIII. Por outro lado, vários cravistas afirmam que o cravo continuava a ser usado até finais do século XVIII (MARSHALL, 2003, p. 133).

Poder-se-ia dizer que as composições para cravo *obligato* com acompanhamento tiveram uma influência significativa na música de câmara de finais do século XVIII, e que as sonatas para violino e piano podem ter as suas raízes na tradição das composições com esse tipo de escrita. Os trios para piano, violino e violoncelo são outro exemplo de música de

câmara de finais do século XVIII cuja origem poderia ser traçada a essas obras, nas quais o instrumento de teclado ocupa o centro do *ensemble*.

### Referências

ANTHONY, James R. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Portland: Amadeus Press, 1997.

---

\_\_\_\_\_. Lully. French family of composers and musicians. In: Sadie, Stanley (Org). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Washington: Macmillan, 1980, vol. 11, p. 314–326.

BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton Company, Inc., 1947.

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. 583–593.

GIRDLESTONE, Cuthbert M. *Jean-Philippe Rameau: His life and work*. New York: Dover Publications, Inc., 1969.

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*. USA: Prentice-Hall International, 1991