

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp
Instituto de Artes
Mestrado em Música

Os Recitativos em Le Devin du Village de Rousseau:

Um estudo de realização historicamente informada

José Antônio Branco Bernardes

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da Unicamp como requisito parcial para obtenção do grau de Mestrado em Música sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Campinas, 2008

B456r Bernardes, José Antônio Branco
Os recitativos em Le Devin du Village de Rousseau: um estudo de realização historicamente informada. / José Antônio Branco Bernardes – Campinas, SP. [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes

1. Práticas interpretativas. 2. Recitativo. 3. Intermezzo. 4. Le Devin du Village. 5. Jean-Jacques Rousseau. 6. Musica – França - Séc. XVIII. I. Ostergren, Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Rousseau's Le Devin du Village Recitativos: a study on historically informed performance."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Performance practices; Recitativo; Intermezzo; Le Devin du Village; Jean-Jacques Rousseau; Rousseau; French music - 18th. Century.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Prof. Dr. José Oscar Marques.

Prof^a. Dr^a. Helena Jank.

Prof. Dr. Emerson de Biaggi.

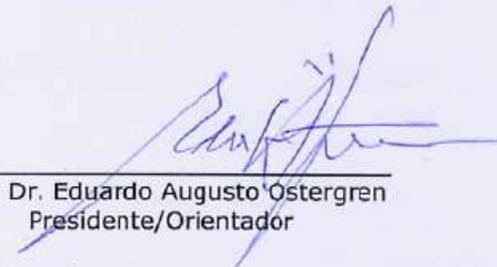
Prof^a. Dr^a. Maria das Graças de Souza.

Data da Defesa: 28-08-2008

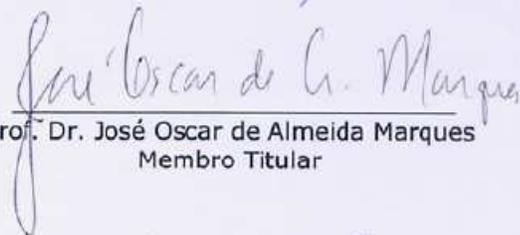
Programa de Pós-Graduação: Música.

Banca Examinadora
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando José Antonio Branco Bernardes - RA 056581 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Presidente/Orientador



Prof. Dr. José Oscar de Almeida Marques
Membro Titular



Profa. Dra. Helena Jank
Membro Titular

Campinas, agosto de 2008.

Dedico este trabalho a minha mãe, Jandyra Branco, que, em sua sabedoria não acadêmica, fez com que eu acreditasse em mim mesmo.

E a meu filho, Benjamin, que com grande maturidade aceitou as inúmeras horas em que não brincamos, não conversamos, não viajamos, não fomos ao cinema, enfim, que não compartilhamos porque gentilmente me permitiu dedicar ao mestrado.

A meu orientador Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren, que soube me aceitar como sou e com quem aprendi sobre a verdadeira responsabilidade acadêmica.

Aos professores e funcionários do Instituto de Artes da Unicamp que me acolheram e contribuíram com seu melhor.

A meu colega de mestrado, Antônio Carlos de Mello Pereira, cujo apoio foi essencial para eu chegar até o fim.

O Artista *que cria e que tem êxito* é preferível ao filósofo *que raciocina*.

Jean Rond D'Alembert (1821, 546).

Sumário

Resumo	xiii
Abstract.....	xv
Introdução.....	1
Capítulo I: Prelúdio de <i>Le Devin</i>	7
Capítulo II: Itália, França, Querelas & <i>Le Devin</i>	11
Capítulo III: Os Recitativos em <i>Le Devin</i>	25
Capítulo IV: Aspectos da Realização.....	31
Expressão	31
Vozes	36
Estilo	47
Compasso	51
Ornamentação	67
Instrumentação	79
Conclusões	115
Anexos.....	119
Libreto	119
Texto dos Recitativos	149

Cena I: Recitativo <i>Il m'aimait autrefois</i>	159
Edição original	159
Possível realização (edição prática)	163
Cena I: Recitativo obrigé <i>Je l'apperçois</i>	169
Edição original	169
Possível realização (edição prática)	175
Referências.....	187
Bibliográficas	187
Artigos	193
Internet.....	194

Resumo

Este trabalho procura tratar de questões práticas concernentes a uma realização historicamente informada dos recitativos do intermezzo *Le Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Não tem pretensão de responder todas as questões suscitadas pela partitura original, mas sim de proporcionar o máximo de subsídios ao artista competente – embora não especialista em música francesa de meados do séc. XVIII – que deseje conduzir (reger) esta obra. Os estudos sobre Rousseau têm privilegiado os aspectos teórico-musicais de sua obra. Neste estudo procurou-se estabelecer parâmetros de realização dos recitativos pertencentes ao *Devin* principalmente através da aplicação dos conceitos e práticas musicais defendidas por Rousseau e outros autores de seu tempo. Muito das sugestões propostas são fruto da aplicação dos tratados de época em apresentações de excertos de *Le Devin du Village* dirigidos pelo autor em 1997, 2003, 2004 e 2007. Uma *performance* ou realização historicamente informada deverá ser uma recriação idealizada a partir do conhecimento o mais profundo possível de seu *Zeitgeist*, o que a tornará necessariamente única e transiente, cada apresentação um novo acontecimento. A mera listagem e citação de fontes de época pouco pode provar por si mesma, o simples acesso a elas não seria garantia de veracidade absoluta. Vivência e experimentação artística são essenciais. Será através de erros e acertos na prática real, com posterior reflexão e ajustes, que consolidaremos uma real compreensão desse repertório. Afinal, o fazer artístico e o pesquisar acadêmico são ambas linguagens distintas e dificilmente comunicáveis e seria um grande engodo postular uma reprodução idêntica àquela ocorrida séculos atrás. De fato, não é possível abandonarmos nossa individualidade, que é realmente do séc. XXI. Compete-nos, através de um estudo profundo, adquirir a capacidade de atuar no estilo e pensamento de época

como uma segunda natureza, unindo os diversos campos envolvidos em um todo coerente no atual contexto de realização artística. Enfim, o exercício do *goût*.

Palavras-chave: Práticas interpretativas, Realização historicamente informada, Recitativo, Intermezzo, *Le Devin du Village*, Jean-Jacques Rousseau, Música francesa, Séc. XVIII, Tratados de época.

Abstract

This work seeks to address practical issues concerning the performance of recitatives from Jean-Jacques Rousseau's (1712-1778) intermezzo *Le Devin du Village* from a historically informed perspective. There is no pretension in answering all issues raised upon examination of the original score, rather to offer musical, technical and stylistic subsidies to the competent musician – not necessarily expert on mid-18th century French music – when faced with the task of conducting this work. Studies about Rousseau have for the most part tended to favor the music-theoretical aspects of his works. In this study the author proposes to establish parameters for the performance of these recitatives mainly through the application of the concepts taken from historical music treatises and musical practices advocated by Rousseau himself and contemporary authors. Many of the proposed suggestions are the result of practical experiences acquired during the performances of excerpts from *Le Devin du Village* conducted by the author in 1997, 2003, 2004 and 2007. Several ideas discussed by in this dissertation will allow for an idealized re-creation of this intermezzo stemming from the deepest possible knowledge of its *Zeitgeist*, which will necessarily be unique and transient. The mere citation of historical sources nothing can prove by itself; direct access to these sources is no guarantee of absolute musical veracity. The artistic musicmaking and academic research are two distinct languages and of difficult intercommunicability. We are a “child of our time”. It is our responsibility, however, acquire a deeper historical knowledge for a keener insight into the style and thought of that epoch in order to develop the ability to act and perform as if it were one’s own second nature. Hopefully it will unite the various fields of the art involved in making a coherent whole resulting in a new context of artistic realization. The exercise of *bon goût* at last.

Key-words: Performance practice, Historically informed performance, Recitativo, Intermezzo, Le Devin du Village, Jean-Jacques Rousseau, French Music, 18th century, Historical treatises.

Introdução

Rousseau teve um profundo impacto no desenvolvimento da *opéra comique française*. Isso aconteceu em grande parte a seu *Le Devin du Village*, onde, especialmente através do uso inovador de recitativos franceses italianizados e aplicação do conceito de unidade de melodia, foi possível trazer nova vivacidade ao ambiente de exaustão da ópera francesa de meados do séc. XVIII.

Este trabalho é fruto de meus estudos no Mestrado em Música – Práticas Interpretativas – realizados sob orientação de Prof. Dr. Eduardo Ostergren no Instituto de Artes da Unicamp. Nele procurei tratar de questões práticas concernentes a uma realização historicamente informada dos recitativos do intermezzo *Le Devin du Village*. Este estudo faz parte de uma proposta maior: a preparação de uma edição prática deste *intermezzo buffo* a partir da publicação original de 1753. Minha intenção é estimular produções desta obra. Não tenho pretensão de responder todas as questões suscitadas pela partitura original, mas sim de proporcionar o máximo de subsídios ao artista competente – embora não especialista em música francesa de meados do séc. XVIII – que deseje conduzir (reger) esta obra.

No corpo do texto não serão tratadas questões pertinentes à técnica de regência (ou de batuta). Em primeiro lugar, há farta literatura direcionada a esse assunto. Aos interessados, recomendo o clássico *The Grammar of Conducting* de Max Rudolf (New York: Schirmer Books) ou mesmo o provocador *The Compleat Conductor* de Gunther Schuller (Oxford University Press) entre o incomensurável número de publicações existentes. Em segundo lugar, a regência, ou melhor, condução de uma ópera no séc. XVIII era comumente realizada, na França, pelas

batidas de um bastão pelo *bateur de mesure* (batedor de tempo) e na Itália, através de um duplo comando: o *maestro di capella* – em geral o próprio compositor – ao cravo orientando os cantores e o primeiro violinista (*spalla*) conduzindo os instrumentistas (CARSE: 1969, 88).

A expressão “realização historicamente informada” merece algum comentário. Interpretação, do latim *interpretatio*, quer dizer explicação, sentido. Poderia significar também o processo de tradução de um idioma para outro, ou ainda a tentativa de se adivinhar a significação de algo pelo processo indutivo. Ou mesmo a intenção de se dar certo sentido a algo. Em meu entender, esse excesso de significados de *interpretação* tenderia a nos remeter perigosamente a aspectos pessoais na execução musical, ou, pior ainda, pressupor a explicação de um conteúdo latente que existiria em determinada obra artística. Já *realizar* pressuporia o ato de fazer com que algo tenha existência concreta, executar um plano, projeto, uma investigação etc. com o emprego dos meios pertinentes, o que se aproximaria com maior precisão do escopo deste trabalho. Opto, portanto, por *realização* – em oposição a *interpretação* – para concentrar este estudo em questões passíveis de se por em prática, ou seja, aquelas que seriam possíveis de se realizar – ao menos com o conjunto de ferramentas e subsídios que disponho no momento. Em resumo, a palavra *interpretação* poderia nos afastar desse universo pragmático e talvez arremessasse para uma busca do sentido das práticas musicais do período, estética de Rousseau, ou das entrelinhas políticas, sociais, econômicas, psicanalíticas etc. Enfim, questões que, embora possam ser pertinentes, escapariam do objetivo deste trabalho e que seriam possuidoras de vastíssima literatura.

Uma das características do séc. XX foi a profunda transformação nas formas de apreciação estética de nossa herança musical do ocidente. Em um passado não muito remoto, música e musicologia foram tratadas como se incomunicáveis. Ao músico executante não interessava erudição musicológica. A ele bastaria o domínio virtuosístico de seu instrumento e uma visão

profundamente pessoal das obras interpretadas. Autores tão diversos como Johann Sebastian Bach (1685-1750), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Antonio Vivaldi (1678-1741) e Dimitry Shostakovich (1906-1975) eram todos interpretados dentro de um único estilo: o do artista executante. O musicólogo, por seu lado, não computava os resultados práticos de uma execução real. Felizmente as descobertas musicológicas deixaram âmbito dos gabinetes de estudo e foram aplicadas em público através de *performances* que se pretendiam “interpretações autênticas” ou “históricas” da “música antiga”¹.

Conhecido principalmente por sua obra filosófica, Rousseau acalentou o sonho de ser reconhecido por seus dotes musicais criativos. Homem paradoxal e efervescente de idéias, passeou pelos mais diversos campos do conhecimento humano, e muito de suas concepções políticas acabaram por repercutir nos destinos da revolução francesa de 1789. Sua negação do racionalismo progressista, no entanto, somada ao intimismo confessional e à apologia dos instintos e da integração com a natureza, abriu caminho para a estética do romantismo, o que o situaria como pré-romântico na evolução literária. Foi nas décadas de 1740 e 1750 que se dedicou à música com especial interesse. Das obras que compôs, destacam-se a ópera-balé *Les Muses galantes* (1745) e o intermezzo *Le Devin du village* (1752).

Pouco conhecido fora dos meios acadêmicos – e menos ainda executado – seu intermezzo *Le Devin du Village* curiosamente foi uma referência para a nova música francesa que surgia no séc. XVIII, sendo continuamente apresentado por mais de 60 anos na *Opéra de Paris*. Responsável por 380 artigos – na sua maioria sobre música – da *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*².

¹ Aqui entendida como “a produção musical do início da era cristã até aproximadamente o final do século XVIII” (JANK: 2001, 139).

² Disponibilizado no endereço eletrônico <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

Em 1997, ao dirigir em primeira audição brasileira excertos do *Devin*, pude constatar a carência de material acurado e direcionado à *performance*. Além da edição original de 1753, há somente duas publicações no séc. XX em versão para canto e piano (Kaufman in: ROUSSEAU: 1998, xv / ROUSSEAU: 1950) e uma edição moderna da partitura (Charlotte Kaufman, ed.), a qual não apenas apresenta uma série de equívocos de notação, instrumentação etc., como ainda não propõe uma linha de coerência estética para a realização da obra. Este trabalho pretende estabelecer parâmetros de realização dos recitativos pertencentes ao *Devin* através da aplicação dos conceitos de Rousseau e outros autores pertinentes.

Os estudos sobre Rousseau e sua obra em geral têm privilegiado seus escritos sobre política, pedagogia, lingüística e filosofia. Se refletirmos sobre o profundo sucesso causado por *Le Devin* na música francesa do séc. XVIII, o fato de Rousseau ter sido o principal colaborador dos verbetes relacionados à música da *Encyclopédie* de Denis Diderot (1713-1784) e Jean Rond D'Alembert (1717-1783), de sua *Lettre sur la musique française* e demais escritos sobre música que não apenas apresentam as práticas musicais do período como também propõe questões, é curioso que realizações historicamente informadas de sua música permaneçam em segundo plano. Conforme anteriormente exposto, meus estudos visando direção musical e regência de excertos de *Le Devin du Village* revelaram-me uma grande carência de material utilizável e acurado, além de um enorme distanciamento entre teoria e prática, ainda mais sendo Rousseau um autor tão rico em idéias e propostas musicais.

Proporei soluções às questões de realização levantadas nos recitativos do *Devin*, através do estudo dos escritos rousseunianos e de outros autores relacionados. Não será necessariamente uma reprodução exata de alguma apresentação hipotética realizada na presença do próprio Rousseau – em que pese sua crítica ácida aos músicos da *Académie*. Afinal, deve-se também considerar a intangibilidade de uma *performance* musical, uma vez que a

característica básica das artes performáticas é seu constante esvair-se enquanto se realiza. Podemos afirmar que a forma musical é algo que acontece fundamentalmente na memória. Mas essa discussão extrapolaria os limites deste trabalho.

Capítulo I: Prelúdio de *Le Devin*

Há, em todas as nações, duas coisas que se deve respeitar, *a religião e o governo*; na França acrescenta-se uma terceira, *a música do país*.

(D'Alembert: 1821, 515)

O séc. XVIII testemunhou um período de intensas transformações sociais, políticas e artísticas. Iniciou-se em plena Idade Moderna, com a culminação da figura do déspota esclarecido centralizando os estados-nação. Antes que o século se encerrasse os acontecimentos se precipitariam: eclodiu a Revolução Francesa, nobres cabeças foram devidamente separadas de seus corpos, e iniciou-se, oficialmente, em 1789, a Idade Contemporânea, período histórico em que estamos inseridos (ARRUDA: s.d., 157).

Houve um grande intercâmbio entre culturas das nações européias e de além-Europa nesse frenesi revolucionário. Diferenças culturais foram colocadas frente a frente com a mesma velocidade em que as idéias corriam o mundo. Distintos cenários socioculturais foram confrontados. Enquanto na Inglaterra a Revolução Industrial já se iniciava, a França era ainda um estado absolutista. A Itália, assim como a Alemanha, era uma colcha de retalhos com diversos reinos, repúblicas, ducados, estados papais. No leste europeu a Rússia encontrava-se ainda no sistema feudal. Esses diversos *modi vivendi e operandi* tomavam contato entre si através do comércio e do intercâmbio artístico. Estilos e técnicas de composição começavam a permear-se mutuamente e a criação de uma linguagem cosmopolita e internacional já poderia ser vislumbrada. A música, que cem anos

antes aspirara elevar o espírito e glorificar a Deus, buscaria no séc. XVIII afetar a mente e comandar as paixões.

Na França, desde o século anterior, a música tornara-se um assunto de interesse público e tema excelente para acalorados debates em reuniões sociais – quase sem risco de vida. Muito desses debates camuflavam no campo estético também questões políticas. Outro aspecto a ser considerado é o entrelaçamento conceitual entre música e drama no período. A grande maioria dos autores de então, quando trata de música, refere-se à música dramática, aquela associada ao teatro. E, no séc. XVIII, o teatro seria um tema de importância constante para os filósofos, assim como para Rousseau. Para Salinas (FORTES: 1997, p. 9): “o teatro é o ‘paradigma essencial’ que organiza o ‘sistema’ rousseauiano em sua totalidade.”

A comparação entre música francesa e italiana foi um dos temas mais freqüentes nesse cenário – quase sempre entendida como ópera francesa versus ópera italiana. Na França, *Opéra comique* é como se chamava o gênero nacional de ópera leve desse período – em oposição à *tragédie lyrique*, o equivalente francês de *opera seria* italiana. Apresentada nas feiras de Paris como um entretenimento popular, a *opéra comique* teria surgido por volta de 1710. Além de apresentar diálogo falado, este gênero se baseava em *vaudevilles*. Com o estardalhaço da *Querela dos Bufões*, as apresentações da *Serva Padrona*, e principalmente com as paródias de *Le Devin du Village*, houve um processo de assimilação das árias em estilo italiano (*ariette*) compostas agora em um estilo ítalo-francês, lado a lado com os *vaudevilles* (GROUT: 1973, 471).

A ópera da França no séc. XVII havia sido basicamente uma realização da mente criativa de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Ninguém como ele esteve em melhor posição para conduzir os conflituosos sentimentos do público francês em relação à música italiana (PALISCA: 1991, 222). Assim como a ópera, Lully também nascera em Florença. Adolescente ainda, em 1646 mudou-se para Paris,

cidade onde posteriormente se naturalizaria francês. Foi bailarino, violinista, cantor, e criou inúmeras obras para palco. Adaptou-se com facilidade ao gosto local e conquistou a confiança e especial amizade de Luís XIV. Seguiu os cânones estéticos de seu tempo e suas óperas – de fato tragédias líricas – são baseadas em temas mitológicos. Suas obras permaneceram historicamente importantes, com diversos *revivals* até mesmo durante os séculos XIX e XX.

Na criação musical, Lully não apenas conseguiu absorver os gêneros e estilos italiano e francês preexistentes, como também estabeleceu uma nova tradição operística cuja influência seria absoluta em seu tempo. Graças à criação dessa maneira “francesa” de se escrever ópera, foi possível conceber um repertório a altura de rivalizar com a produção italiana. Essa construção de um estilo nacional francês passou obrigatoriamente pela transformação da língua francesa em um meio não apenas viável, mas essencial para a ópera. Como resposta a esse desafio, Lully criou o recitativo francês, uma de suas maiores contribuições ao gênero e que perduraria até Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e seus contemporâneos.

Inserida nesse pano de fundo da ópera francesa, *Le Devin*, com suas características *naïves* e escrita por um amador, anteciparia certo hibridismo entre modelos italianos e franceses de escrita musical e dramática. Nos diversos números dessa ópera, alternam-se procedimentos de ambos os estilos, resultando em uma criação original sem precedentes. Concomitante a essa dificuldade na identificação estilística, o que implicaria em soluções de execução, acrescenta-se que sua edição, impressa originalmente em 1753, compartilha do laconismo das partituras publicadas nessa época. Por ser uma prática comum do período, essa concisão de escrita deixa muita informação em aberto.

Capítulo II: Itália, França, Querelas & *Le Devin*

No *Século das Luzes*, houve intenso crescimento na discussão de questões estéticas. Aliás, seria em 1750 a aparição do termo *estética*. *Aesthetica* foi cunhado pela primeira vez – no sentido de estudo voltado para a reflexão sobre a beleza sensível e do fenômeno artístico – como título e assunto do livro de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) (DAHLHAUS: 1991, 13). Ao mesmo tempo o teatro seria a grande referência estética utilizada nas discussões dos filósofos franceses. Mais que mero entretenimento, esse gênero seria encarado como um modelo, uma concepção do mundo. Pode-se afirmar que parte das principais ações políticas realizadas por Luís XIV, o rei Sol, no século anterior, estiveram conectadas às encenações dos balés da corte devidamente acompanhados pela música de Lully. Como observa Chartier,

O fausto monárquico, assim como a retórica, pretende ser demonstração e persuasão: manifestando a grandeza do príncipe através da ostentação, dos gastos, do cerimonial, visa a convencer os que virem os sinais de tal grandeza e, mais além, cada um dos súditos. (ARIÈS: 1993, vol. 3, p. 166)

A vida passaria a ser considerada uma grande encenação, na qual figurinos, personagens e gestos altamente codificados seriam os meios para a construção desse enredo. Trata-se de um período de grandes disputas estéticas no qual política e arte serão faces distintas de um mesmo libelo.

Também para Rousseau o paralelo entre o espetáculo e a vida política seria um tema apetitoso. Possuía verdadeira paixão e fascínio pelo teatro, o qual considerava uma experiência decisiva. Adepto da polêmica e do paradoxo,

posicionou-se contrário à criação de um teatro nos moldes franceses em Genebra. Essa história começou em 1757 e terminou por seu rompimento definitivo com Diderot e os enciclopedistas. Em outubro desse ano foi publicado o sétimo volume da *Encyclopédie*, no qual poderia ser lido um importante artigo sobre Genebra. Instigado por Voltaire (1694-1778), D'Alembert, no artigo *Genève*, discorre sobre a proibição local e propõe a instalação de um teatro na cidade como um meio de propagar as idéias iluministas (ROUSSEAU: 1958, 325).

Na *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* de 1758, Rousseau responde com indignação ao artigo. Nessa carta aberta, ele realiza um exame implacável da influência dos espetáculos teatrais sobre o público. Acusa o teatro clássico francês de ser aristocrático e fonte de corrupção moral. Para ele, o teatro não conseguiria transformar maus costumes em bons, como queriam acreditar os filósofos. O hábito da cena e o convívio com os atores despertariam o gosto pelo luxo e pelo ócio. Sua introdução nas pequenas cidades poderia perturbar os costumes morais e seria entidade passível de existência apenas em um regime despótico como o era a corte francesa. Somente um povo já corrompido não mais seria passível de sofrer os malefícios do teatro. A arte do comediante seria artificial em sua essência, e, em conseqüência nefasta à formação da personalidade. Apenas nas grandes cidades, onde, segundo Rousseau, a moral já estaria corrompida, o teatro e o comportamento dos atores não teriam condições de piorar ainda mais tal situação. No entanto, nas pequenas cidades onde o povo teria uma vida simples, dedicada ao bem comum, com sua dissimulação, o teatro comprometeria os bons costumes cívicos. Em sua opinião, o grande espetáculo genebrino deveria ser as festas populares cívicas, nas quais o povo seria ator e espectador simultaneamente. Da mesma maneira em que no teatro um grupo de atores representa uma determinada encenação, a corte francesa e seu rei encenavam o jogo político perante o povo. Assim como no teatro o público paga, e *não* interfere no desenrolar dos acontecimentos, o povo, nos regimes totalitários, também apenas pode observar a *mise-en-scène* política... e pagar impostos! Como a

civilização, para Rousseau a arte teatral seria imoral por ser artificiosa, e ambas corromperiam e falseariam a consciência humana natural.

Nesse ambiente de grande agitação intelectual e política, a ópera seria um campo de batalha rentável para infundáveis discussões. E ainda nesse campo, uma das disputas prediletas seria a sempre retomada comparação entre a música francesa e a italiana. É bem verdade que tal disputa sempre existiu e que, além de questões estéticas, também implicava em um intenso caráter político. A França, como uma das primeiras nações unificadas, necessitou estabelecer uma identidade cultural homogeneizadora em um território amplo e multilingüístico. Dentre as diversas formas de auto-afirmação, a que mais se destacou na música aconteceu através do confronto à hegemonia cultural italiana.

Ainda nesse contexto, os enciclopedistas estabeleceram uma forte oposição entre o teatro francês – incluindo-se a ópera – que foi identificado com Rameau e o absolutismo real, e a libertária ópera bufa italiana, na qual seria possível encontrar o frescor da renovação. No calor desses debates, uma miscelânea de conceitos díspares, significados e desaforos: “no dicionário de certas pessoas, *bufonista*, *republicano*, *contestador*, *ateu*, eu me esqueci *materialista*, são igualmente termos sinônimos.” (D’Alembert: 1821, 520-521).

Em resumo, criou-se uma teia de relações na qual, *grosso modo*, estão associados, por um lado, o poder real, a pessoa do rei, a França, o absolutismo monárquico, os franceses, a ópera francesa – entendida como *tragédie lyrique* – e Rameau; do outro lado, o poder popular, a rainha, estrangeiros (a rainha é polonesa, Rousseau, suíço, música italiana etc.), o absolutismo da razão, a ópera italiana – *opera buffa* – e Rousseau, compositor *gauche* por natureza.

Considerada como criação original italiana, a ópera encontrou um caminho de desenvolvimento acelerado na península itálica, com suas cidades-estado, altíssima atividade comercial e liberalismo econômico competitivo. Em sua necessidade de atrair público – devemos ter em mente que o primeiro teatro

público de ópera, San Cassiano, surgiu em 1637 na república de Veneza –, a ópera italiana de muito já havia introduzido elementos bufos no enredo sério.

Ao mesmo tempo, e de forma gradual, o conceito original da *Camerata Fiorentina* de um recitar cantando iria se separar em trechos quase falados e outros altamente melódiosos. Estabeleceu-se uma clara cisão entre recitativo, o momento recitado, e a ária, esta cantada. No recitativo o poeta encaminharia a ação dramática permitindo que a ária fosse o momento de reflexão da personagem. Essa separação entre ária e recitativo seria muitas vezes percebida pelo público como *aquela parte aborrecida durante a qual podemos conversar com nossos vizinhos de camarote*, o recitativo; enquanto a ária traria *aquela outro momento em que o castrado demonstra todo seu virtuosismo estonteante*:

o recitativo é a substância principal e o problema principal. Se o texto e o desempenho fossem bons, o recitativo poderia ser bem-sucedido; mas durante os anos 1620 nós ouvimos a palavra "tedioso" aplicada ao recitativo. (CROCKER: 1986, 231)

Embora exposta de maneira grosseira, essa percepção tornou-se um lugar comum na época e acredita-se tenha promovido a tendência a se diminuir a quantidade de recitativos a um mínimo possível, com conseqüente aumento das árias.

Outro aspecto foi o afrouxamento do enredo em favor dos números cantados, inclusive com inserções de árias de diversos compositores, muitas vezes estranhas à ópera em questão, ou mesmo ao enredo. Chamadas de árias de baú (*arie di baule*), eram carros-chefe de determinado artista e utilizadas sempre que se acreditasse necessário, sem muita preocupação com enredo, contexto, além de se obter aplauso garantido.

A estrutura narrativa também passou por um processo de clivagem, e se dividiu em dois planos, um sério e outro bufo. No plano sério, trágico, os personagens nobres – reis, príncipes, semideuses – desenvolveriam sua história. No bufo, os personagens considerados socialmente inferiores – criados, camponeses – viveriam situações cômicas. Um espetáculo para os sentidos, não

necessariamente para o entendimento. Com a concentração dos episódios cômicos nos finais dos atos, bastou mais um passo para serem separados os dois ambientes em gêneros distintos, e a ópera séria permaneceria intimamente associada ao *intermezzo buffo*.

Na França dos Luíses, os caminhos da ópera tomariam rumos diferentes, com diversas tentativas frustradas de se introduzir a ópera italiana e forte presença estatal. Primeiro-ministro de Luís XIV, Cardeal Mazarino trouxe Cavalli da Itália e o encarregou de compor uma ópera para as celebrações do jovem rei com Maria Teresa (Maria Teresa da Espanha, que na França foi chamada Maria Teresa da Áustria). *Ercole Amante*, libreto de Francesco Buti, não ficou pronta na data pretendida e estreou somente em 7 de fevereiro de 1662. A montagem desagradou profundamente o público francês e, com o fracasso da ópera, Cavalli retornou para Veneza no mesmo ano, recuperando seu posto de organista em San Marco. Mazarino não chegou a assistir à estréia com seu conseqüente fracasso: morrera no ano anterior sem conseguir realizar seu desejo de impor a ópera italiana ao público francês.

Seria o florentino Giovanni Battista Lulli que, assumindo o gosto francês – naturalizou-se alterando seu nome para Jean Baptiste Lully – criaria uma ópera nacional francesa a partir de modelos diversos e consagrados. Absorveu o gosto pelo balé, o recitar patético³ do teatro francês, modelou a disciplina instrumental e estabeleceu parâmetros desse gênero único. Graças a suas qualidades artísticas e ao monopólio estatal, permaneceu como paradigma de excelência até a primeira metade do séc. XVIII. Suas óperas eram consideradas garantia de público e mantidas no repertório. Se alguma nova ópera estresse e fosse um fracasso, imediatamente seria substituída por alguma das óperas consagradas de Lully.

³ Aqui entendido como o estilo que tem capacidade de provocar comoção emocional, produzindo um sentimento de piedade, compassiva ou sobranceira, tristeza, terror ou tragédia; ou ainda que possa traduzir tais estados. Daí, *gesto patético*, *fala patética*.

A música, em especial a ópera, ocupou um lugar central nos séc. XVII e XVIII. Durante esse período, tornou-se um assunto caro às discussões públicas na França. Era um tema excelente para a conversação dos salões, atraía muito interesse social, provocando intensa paixão, além de polêmicas, que poderiam esconder questões mais profundas. Esse gosto tão francês por querelas e textos escritos promoveu um intenso conjunto de publicações no período. Teorias, raciocínios e hipóteses – além, é claro, de ofensas – tomaram a forma de letra impressa em mais de 60 panfletos nessa guerra de bufões. É sintomático que as publicações sobre música tenham privilegiado a crítica musical e não mais a técnica de composição como nos séculos anteriores.

Houve um especial acirramento dos ânimos nos anos que precederam a Revolução Francesa. A tragédia lírica francesa foi identificada com os privilégios e autoridade, enquanto era considerada igualitária a ópera bufa italiana. Na metade do séc. XVIII, uma *Querelle des Bouffons* envolveria grande parte da intelectualidade e aristocracia francesa de então. De maneira esboçada, compuseram-se dois grupos antagônicos: por um lado os enciclopedistas, que pregavam uma reforma na ópera francesa, clamando pela substituição dos enredos mitológicos; e por outro, o grupo dos conservadores, que defendia a tradição lírica francesa. Se realmente se tratasse apenas de uma questão estética, mal tivesse sido iniciada, essa disputa teria terminado. Alguém que olhasse com alguma sobriedade imediatamente perceberia com clareza não fazer muito sentido essa querela, uma vez que se comparavam gêneros completamente distintos.

Os partidos se dividiam entre os que defendiam a velha ordem, a *tragédie lyrique* de Lully, a estética racionalista; e os defensores da nova música identificada com a *opera buffa*, o melódico e expressivo, com a autonomia da arte frente à razão e a independência da música como linguagem do sentimento (FUBINI: 1971, 23).

Como não poderia deixar de ser, Luís XV e sua amante oficial, Madame de Pompadour (1721-1764), apoiavam a música francesa, cujo expoente artístico era Rameau. Uma vez que nas apresentações da *Academie Royale de Musique* – futura *Opéra de Paris* – os partidários do grupo oficial costumavam se agrupar logo abaixo do camarote do rei, foram conhecidos como os do *coin du roi*. Em oposição, como uma excelente forma de desagradar seu marido, a rainha Maria Leszczyńska (1703-1768) apoiava ostensivamente o outro lado, agrupado em torno de Rousseau, que por sua vez permanecia na ópera sob o camarote da rainha. Eram os do *coin de la reine*.

Essa *Querelle des Bouffons*, ou *Guerre des Coins*, aconteceu entre os anos 1752 e 1754 e teve como estopim a visita de uma companhia italiana de atores-cantores. Essa companhia de bufões, comandada por um empresário italiano, Eustacchio Bambini (1697-1770), causou frisson ao realizar montagens de óperas bufas em Paris, entre as quais *La Serva Padrona*, *intermezzo buffo* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). É bem verdade que *La Serva Padrona* já havia sido anteriormente encenada em Paris em 1729, e pela mesma companhia, mas passara praticamente despercebida. Em 1746 também fora um fracasso na mesma cidade. (MASSIN: 1997, 502) Foi o momento histórico – suas apresentações acontecem durante o acirramento dos ânimos desencadeados pela *Lettre sur Omphale* do Barão von Grimm – e o fato de ser apresentada na *Academie Royale de Musique* que detonou o confronto. A ópera francesa permanecera praticamente mumificada desde a morte de Lully em 1687 e Rameau, em que pese sua genialidade, começava a ser fortemente contestado pelos iluministas. A apresentação dos bufões com estrondoso sucesso na presença de Luís XV e da corte foi a fagulha que faltava. Estava iniciada a guerra que dividiria Paris entre os bufonistas e seus contrários.

Havia sido reapresentada em 14 de janeiro de 1752 a *tragédie en musique Omphale (Hercule et Omphale)* de Destouches na *Opéra de Paris*. Sua *première* acontecera em 10 de novembro de 1701 e pertencia à tradição estabelecida por

Lully. No mês seguinte à remontagem, von Grimm publicou um panfleto atacando não apenas a obra como a própria música da França. Segundo ele, os pecados da tradição operística francesa se revelam na frouxa relação entre música e texto, pouca expressividade do canto além de uma instrumentação densa e complicada. A percepção de que um estrangeiro – Grimm, alemão radicado em Paris – tivesse a petulância de atacar a glória da França pareceu um ultraje insuportável.

Na *Lettre sur la musique française*, Rousseau defende a melodia como fonte da expressão natural em música. Também argumenta que melodia e língua estão intimamente conectadas, e que determinariam o caráter específico de um estilo musical nacional. Acredita que somente uma língua musical, como o italiano, poderia dar origem a uma música verdadeira. E como a melodia seria o elemento mais importante, não deveria haver mais que uma melodia em uma composição musical – a *unidade de melodia* que os italianos tinham intuitivamente descoberto e Rousseau descreve no texto. Para ele, a música francesa falharia em todos esses pontos. Nesse texto, Rousseau ultrapassou o caráter panfletário de grande parte das publicações da época e apresentou, segundo Marques,

um importante passo para a constituição de uma estética musical baseada em princípios inteiramente diversos dos de Rameau, indispensável para [se] compreender a imensa revolução musical das décadas posteriores, de Gluck a Mozart, e de Haydn a Beethoven. (ROUSSEAU: 2005, 6)

Dotado de uma sensibilidade única, sempre suscetível a flutuações e contradições de sentimentos, Rousseau exercitou seus talentos em múltiplas áreas do conhecimento humano, legando-nos uma vida e obra muitas vezes contraditória, conflitante, e que portanto ainda permanece provocadora e instigante. Sua posição no quadro dos filósofos do séc. XVIII é única e se estabelece através de constantes estranhamentos com o grupo e a sociedade. Não sendo exatamente um iluminista, ele transformaria sua própria vida íntima emocional em espetáculo público, antecipando-se à prática romântica inglesa dos diários. Seja por exibicionismo narcisista ou para se justificar perante uma

sociedade que simultaneamente deseja e rejeita, Rousseau anteciparia o gênio visionário que se acredita incompreendido, personagem típica do século seguinte.

Rousseau, ao contrário de Voltaire e Montesquieu – que foram monarquistas liberais –, era um democrata convicto. (...) Defendeu a liberdade e a igualdade entre os homens, afirmando que o poder político repousava sobre o povo e que o povo era a autoridade máxima de um país (“soberania popular”). Suas idéias foram seguidas por Robespierre e outros líderes da Revolução Francesa. (ARRUDA: 1983, 139)

O aprendizado de Rousseau se deu principalmente através dos livros, de uma observação arguta e de sua experiência de vida. Como músico – assim como nas outras áreas do conhecimento que explorou – foi um autodidata, e muito de suas fraquezas no domínio do *métier* da composição musical tornaram-se sua força criativa, e acabaram promovendo certa originalidade e *naïveté* característicos que encontramos em *Le Devin du Village*. Teve alguma orientação em música durante o inverno de 1729/30 o que lhe bastou para se auto-intitular professor de música. O contato com a música italiana ocorreu entre 1743 e 1744 quando foi secretário do embaixador francês em Veneza. Ser possuidor de um discurso envolvente e grande perspicácia possibilitou a participação de Rousseau no projeto da Enciclopédia de D’Alembert e Denis Diderot escrevendo principalmente artigos sobre música.

Seu *Dictionnaire de Musique* resultou da compilação de artigos originalmente publicados na *Encyclopédie*. Escritos no contexto dos debates com Rameau, os textos apresentam um duplo valor histórico, pois refletem a vida musical através da visão passional de Rousseau. Em grande parte de seus escritos, Rousseau manifestaria uma profunda admiração pela ópera italiana, caracterizada por um melodismo exuberante. Rousseau defende que a sofisticação cultural teria promovido a decadência da música e propõe a volta a um naturalismo idealizado. Acredita no primado da melodia pois a entende como relacionada intimamente com o falar expressivo.

Rousseau parte do entendimento que a melodia seria o principal elemento porque oriunda do canto. E o canto – entendido de forma bastante ampla – precederia a fala. Para ele a harmonia – que deve ser o mais simples possível – é gerada a partir da melodia. No pensamento de Rousseau, a complexidade harmônica é um recurso artificioso, em tudo que isso possa significar de distanciamento da natureza. Se por um lado artificial seria aquilo que é feito com arte, por outro carregaria todos os elementos suspeitos da sutileza, astúcia, sagacidade, simulação...

Em seus gostos musicais, Rousseau não demonstra grande originalidade e está plenamente inserido no gosto circundante. Ama a ópera italiana por seu melodismo, simplicidade, espontaneidade, frescor e naturalidade. Entende o canto como efusão do coração e lhe aborrece a música francesa por achá-la artificiosa. Considera sua harmonia excessivamente sofisticada e detesta o contraponto (FUBINI: 1971, 38). Uma visão que procura o confronto direto com as idéias de Rameau, para quem a melodia derivaria da harmonia:

Estes são os tons e semitons [resultantes da divisão da corda] que formam os sucessivos graus da voz natural, da qual a melodia origina. Nós começamos a perceber, portanto, que a melodia é apenas uma conseqüência da harmonia. (RAMEAU: 1971, 27)

Em sua *Lettre sur l'opéra italien et française* (Carta sobre a ópera italiana e francesa, 1742), Rousseau procurou definir as leis da comédia e da tragédia, assim como também as regras da ópera. Neste trabalho buscou estabelecer relações entre poesia e música e opôs, pela primeira vez, música italiana à francesa. Para ele, ao menos nesse texto, a ópera descortinaria um mundo encantado e maravilhoso.

Embora seja possível perceber alguns eixos principais, os posicionamentos estéticos, políticos e filosóficos de Rousseau serão oscilantes e contraditórios. Dentro da estética musical, em um primeiro momento chegou a ver a obra de Rameau como o caminho desejável para a ópera francesa. No entanto, seus escritos logo iriam tomar um rumo diferente – muito provavelmente fruto amargo

de ter seu trabalho musical rejeitado pelo compositor. Passou a combater duramente Rameau, apresentando-o como a marca do retrocesso e esteriotipização de um modelo caduco de música dramática. Em linhas gerais, Rousseau acusa Rameau de criar uma música “cerebrina”:

A impossibilidade de inventar melodias agradáveis obrigaria os compositores a dirigir todos seus cuidados à harmonia, e, na falta de belezas reais, introduziriam ali belezas de convenção cujo único mérito seria o de ter vencido uma certa dificuldade. Em vez de uma boa música, criariam uma música erudita; para suplementar a melodia, multiplicariam os acompanhamentos; custa-lhes menos empilhar várias partes ruins umas sobre as outras do que compor um única que fosse boa. Para diminuir a insipidez, aumentariam a confusão; acreditariam fazer música e não fariam mais que ruído. (ROUSSEAU: 2005, 10)

Rameau, por sua vez o acusa de ser um diletante sem domínio da técnica musical. Em seu *Traité de la Harmonie* (1722), Rameau defendera uma visão predominantemente harmônica da música. Segundo seu pensamento, a música seria uma sucessão ordenada de acordes que, formados pela superposição de sons simultâneos, configuram a harmonia. Para ele, a melodia seria a resultante desse encadeamento de blocos sonoros.

Em 18 de outubro de 1752 *Le Devin du Village* estreou no Castelo de Fontainebleau na presença do Rei e de sua corte. O espetáculo foi um sucesso estrondoso. Intencionava-se apresentar Rousseau a Luís XV no dia seguinte, ocasião em que receberia uma pensão real. Possivelmente temendo que esse benefício comprometesse sua credibilidade e visão crítica, Rousseau preferiu fugir. Sua alegação oficial seriam os problemas de saúde que há muito o acompanhavam.

Apesar do escândalo – ou quem sabe graças à publicidade promovida pelo mesmo – *Le Devin du Village* acabou por pô-lo na moda. Sua premiação pelo *Discurso sobre as ciências e as artes*, outorgado pela Academia de Dijon em 1750 já o lançara no centro das atenções literárias em Paris. “*Le Devin du village* acabava de me colocar na moda, e logo não havia homem mais procurado que eu

em Paris.” (ROUSSEAU: 2007, 450). Rousseau tornara-se, mais do que nunca, a personagem mais requisitada em Paris.

Se a apresentação em Fontainebleau fora um sucesso, a primeira apresentação em Paris aconteceu em meio às batalhas da Querela dos Bufões. Partidários de Rousseau e Rameau gritavam ofensas mútuas em meio às gargalhadas. No entanto, *Le Devin* foi um sucesso prodigioso de público. Demonstrava ser possível um meio termo entre a música italiana e francesa: linhas melódicas e harmonias simples, naturais e fáceis. A boa combinação entre música e poesia proporcionou uma sensação de perfeita unidade e acabamento, em que a *naïveté* da técnica composicional realçava a beleza.

O impacto causado pelo *Devin* associado à presença dos Bufões transcendeu de longe o acontecimento imediato. *Le Devin*, com sua temática pastoril, enredo simples e duração curta, caiu no gosto popular e logo foi parodiado em Paris. Houve inúmeras imitações adaptando os recursos da *opera buffa* ao gênero francês. Em setembro de 1753 já se representava na *Comédie Italienne* uma paródia de *Le Devin du Village*: são *Les Amours de Bastien et Bastienne*, anunciados como obra de madame Favart et de M. Harny. Como nos teatros de feira, tratava-se de uma seqüência de *vaudevilles* e de melodias populares. A *comédie mêlées de vaudevilles* seria indelevelmente transformada com a inclusão de árias em estilo italiano. Rousseau começava a influenciar diretamente o futuro da *opéra comique*. A tradução de uma dessas versões tornou-se a base para o *singspiel Bastien und Bastienne* que o jovem Mozart escreveu aos doze anos em 1768.

Em muitos aspectos, podemos considerar *Le Devin* como uma síntese artística de seu pensamento filosófico: a busca da simplicidade e ênfase nas classes populares. Rousseau não parodia nenhuma obra alheia em especial, criando aparentemente música de cunho particular. De modo geral, há uma mistura entre o estilo *buffo* e a música francesa. *Le Devin* sumariza e igualmente

ilustra as inúmeras contradições que se espalham por sua vida e obra. Apesar de todos os conflitos e paradoxos envolvendo *Le Devin* e seu criador – correram boatos que a música teria sido obra de um obscuro músico lionês que alguns nomeiam como Gauthier e outros Granet, e apenas o libreto seria realmente de autoria de Rousseau – este intermezzo permaneceria como um grande sucesso no repertório da Ópera de Paris até 1829. *Le Devin* foi apresentado em praticamente todas as principais cidades européias no séc. XVIII chegando a quase 400 apresentações. Atravessou o Atlântico, e ao menos uma apresentação aconteceu no Novo Mundo, no dia 21 de outubro de 1790 em Nova York (ROUSSEAU: 1998, xi).

Capítulo III: Os Recitativos em *Le Devin*

Os recitativos de *Le Devin du Village* apresentam grande complexidade de realização. Em sua escrita, oscilações, hesitações e incertezas revelam um autor que ora se aproxima do estilo *buffo* italiano, ora retorna para suas raízes na música francesa. Para Rousseau, o *récitatif* é um

Discurso recitado sobre um tom musical e harmonioso. É uma maneira do Canto que se aproxima mais da palavra, uma declamação em Música, na qual o Músico deve imitar, tanto quanto possível, as inflexões da voz do Declamador. Este Canto é chamado *Récitatif*, porque se aplica à Narração, ao relato [*réci*], e que se utiliza no Diálogo dramático. (1995, 1007)

Para ele, “A língua de convenção só pertence ao homem e esta é a razão por que o homem progride, seja para o bem ou para o mal” (1997, 264). Haveria uma estreita relação entre idioma e resultado musical. O italiano, considerado por Rousseau uma língua “musical”, ofereceria melhores condições para o canto. Ele ainda considera o recitativo o recurso intermédio entre a fala e o canto. Acredita que a essência simples e verdadeira do recitativo esteja na analogia entre a linha melódica e a declamação.

A perfeição do Recitativo depende muito da natureza da Língua; [quanto] mais a Língua for acentuada e melodiosa, mais o Recitativo é natural, e se aproxima do verdadeiro discurso: não é mais que o Acento anotado de uma Língua verdadeiramente musical; mas em uma Língua pesada, surda e sem acento, o Recitativo não é mais do que o canto, gritos, Salmodia; não se reconhece mais a palavra.

(...)

A passagem do discurso ao Canto, e reciprocamente, é muito disparatada; choca ao mesmo tempo a orelha e a verossimilhança: dois interlocutores devem falar ou cantar; não saberiam fazer alternativamente um e outro. Ora o *Recitativo* é o meio de união do Canto e da palavra; é ele que separa e distingue as Árias; que descansa a orelha surpreendida do que precede e a dispõe provar

ao que segue: enfim é com a ajuda do *Recitativo* que isto que não é que diálogo, declamação, narração no Drama, pode proferir [seu discurso] sem sair da Língua dada, e sem deslocar a eloquência das Árias. (Rousseau: 1995, 1007-1008).

Um belo paradoxo para quem, tendo afirmado ser o francês uma língua imprópria para o canto, escrever e musicar nesse idioma o libreto de *Le Devin*.

Pelo séc. XVIII, o recitativo tornara-se o principal veículo para o diálogo e a ação dramática na ópera, com as árias carregando as partes mais líricas – embora essa divisão tradicional de funções não deva ser entendida de forma absolutamente rigorosa. Trata-se de uma técnica de composição através da qual se pretende reproduzir, de forma artisticamente construída, o falar patético, e que se caracterizaria, como observou Rousseau, pela imitação das inflexões naturais da fala. Evita-se, no recitativo, tanto a repetição de palavras ou frases, assim como de motivos temáticos musicais. Esses procedimentos distinguiriam de forma objetiva o recitativo de sua irmã, a ária, na qual, o princípio da repetição, tanto do texto poético como dos elementos musicais, atua como elemento estruturador.

Na França, a ópera havia sido estruturada por Lully a partir dos modelos italianos do início do séc. XVII. Da mesma forma que seus modelos romanos e venezianos, também a criação lullyana apresentaria uma zona cinzenta entre recitativo e ária que chamamos de arioso. É importante notar que as partituras originais de Lully não trazem tais designações de ária, arioso e recitativo. Estas são classificações posteriores criadas por nossa musicologia, não uma terminologia estabelecida por ele.

Os franceses em princípio não foram muito favoráveis ao recitativo em estilo italiano. Acreditavam, e com razão, que a maneira italiana de recitar seria inadequada à natureza da língua francesa. Enquanto a prosódia italiana se fundamenta na acentuação, a prosódia francesa está mais conectada às durações das sílabas, o que a faz mais próxima das línguas clássicas, como o latim e o grego.

Foi ao elaborar um recitativo baseado na dicção teatral francesa – assim como o recitativo italiano estava fundamentado na língua italiana – que Lully criou efetivamente a ópera francesa. Todo o resto, *ouverture*, árias, danças etc. foram organizados a partir de modelos que já existiam anteriormente. Estruturado a partir dos padrões de inflexão vocal dos grandes atores dramáticos da *Comédie Française*, Lully, buscou reproduzir em termos musicais as curvas melódicas e proporções rítmicas da declamação patética. Nesse adaptar da prosódia do francês, Lully procurou enfatizar a duração das sílabas – como vimos, uma característica do idioma – mais do que seus acentos. Nesse sentido, a notação do recitativo francês seria bastante aproximativa em relação à sua execução.

A peculiaridade do modelo estabelecido por Lully reside em enfatizar a duração das sílabas, sejam curtas ou longas, e não os acentos. Essa solução perdurou até Rameau e seus contemporâneos, e teve como procedimento técnico de grafia uma constante alteração de fórmulas de compassos. Embora aparentemente mais complexa, tal escrita buscou a fluidez do discurso falado. Portanto, o tempo se subordina ao ritmo e ao pathos da declamação falada. Como técnica de escrita musical, seu objeto é exprimir de maneira íntima a estrutura retórica e afetiva do poema. Como pintura musical do poema, esse alinhamento da música com a palavra e suas flutuações afetou profundamente a forma, textura, e o tempo. Conseqüentemente, através da história, a liberdade do tempo estrito, tem sido sua principal característica. E ao se conectar de forma estreita texto e música, a batida do tempo amoldou-se – não apenas na escrita, como também na realização – aos afetos representados. Se há excitação no discurso, logo haverá correspondência no acelerar do andamento. Da mesma forma, afetos melancólicos naturalmente se relacionariam com tempos mais lentos. Uma performance informada seguirá as ascensões e quedas da tensão emocional presentes no texto poético – e que se supõe também devam estar representadas na linha melódica e harmonia escritas.

Na prática italiana de recitativos, consolidaram-se basicamente dois modelos: o *recitativo secco* e o *recitativo accompagnato*. O *recitativo secco* é aquele que possui declamação ágil e é geralmente acompanhado apenas pelo cravo e violoncelo. O *recitativo accompagnato* em geral é empregado nos momentos de intensa crise dramática, como desastres, decisões irreconciliáveis, confusão mental – em especial loucura –, nas cenas de encantamento mágico e outros lugares nos quais um pano de fundo instrumental rico e colorido da orquestra seria desejável. É denominado *recitativo accompagnato, stromentato* ou *obligato*. Na França, *récitatif accompagné*.

A partitura de uma obra do Barroco não é um conjunto de instruções escritas pelo compositor para o executante. Houve um processo histórico que, *grosso modo*, ocorreu nos sistemas de notação musical: quanto mais retrocedemos ao passado, mais a partitura se aproximaria de uma idéia estrutural, um recurso mnemônico objetivando estimular a *performance*, que aconteceria quase como um ato espontâneo de criação do momento. O executante, se não for o próprio compositor, seria um co-autor ativo cuja contribuição torna-se essencial à obra. Nisso insiste Johann Joachim Quantz (1697-1773) reafirmando que

O bom efeito de uma peça de música depende quase tanto do intérprete quanto do compositor ele mesmo. A melhor composição pode ser arruinada por uma execução pobre, exatamente como uma composição medíocre pode ser melhorada e realçada pela boa execução. (QUANTZ: 2001, 120)

Se por um lado essa abertura de possibilidades poderia muitas vezes deixar algum executante indeciso entre opiniões diversas, ou mesmo várias possibilidades de ação, por outro, poderia também ser entendida como um desafio que as partituras do período barroco oferecem a seus desbravadores mais ousados.

Rousseau comete algumas *gaucheries* também na escrita dos recitativos de *Le Devin*. Nem sempre a teoria rousseuniana se realizaria tão bem na prática. Muito da crítica que ele faz ao modelo lullyano – em especial no que concerne à

prosódia – pode muito bem ser aplicado ao *Devin*. No entanto, a presença do recitativo é um recurso fundamental em sua concepção estética.

Capítulo IV: Aspectos da Realização

Há duas maneiras de colocar palavras na música; O primeiro é o chamado Recitatif ou Recit de alguma História, como na ópera e alguns Motetos; o canto deve ser mais falado, por assim dizer, que cantado.

(MASSON: 1971, 26-27)

Expressão

Excitar as paixões através da música foi um dos principais objetivos dos compositores no séc. XVIII. Na visão de Rousseau, o cantar precede a fala, sendo portanto a origem de toda a comunicação expressiva:

Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes [dos seres humanos] arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acoisa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas, para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis por que *as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas* [grifo nosso] antes de serem simples e metódicas. (ROUSSEAU: 1997, 266)

Acredita que a linguagem poética precede à prosaica, e a aproxima da natureza. Rousseau argumenta que,

Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram paixões, suas primeiras expressões foram tropos. A primeira a nascer foi a linguagem figurada e o sentido próprio foi encontrado por último. Só se chamaram as coisas pelos seus verdadeiros nomes quando foram vistas sob sua forma verdadeira. A princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar. (ROUSSEAU: 1997, 267)

A arte do convencimento, a Retórica, é o conjunto de normas ou técnicas que regulariam a composição de peças oratórias. O objetivo fundamental desse falar publicamente seria comover sua audiência, atuar nos afetos. Conforme Persone (1996, 26):

Retórica, enquanto discurso persuasivo, é muito comum em nossos dias e os componentes físicos da fala são tão importantes quanto os intelectuais. Por componentes físicos da fala entendo o valor fônico do material verbal utilizado, modalidade de declamação, pronúncia, mímica facial e gestos.

No recitativo francês, como também no italiano, o foco principal está no falar expressivo. É claro que se trata do falar elevado da declamação dramática. Ainda assim – ou até por isso mesmo – deve-se pensar em um tempo fluente e não arrastado. Como na curiosa observação de Georg Philipp Telemann (1681-1767) de que o recitativo francês “se mantém rapidamente fluído como champanhe” (apud NEUMANN, 1993, p. 36).

A expressividade emocional é o cerne do entendimento de estilo – e conseqüentemente aos diversos gêneros praticados no séc. XVIII. Para se realizar tal expressividade emocional, o executante deverá ter um papel criativo tão importante como o do compositor. Quantz explica que

Toda idéia musical pode ser executada de diferentes formas, de maneira pobre, indiferente, ou com propriedade. Uma boa, distinta execução, apropriada em cada detalhe, pode sustentar uma composição medíocre; uma indistinta e ruim, por outro lado, pode arruinar a melhor composição. (QUANTZ: 2001, 205)

Acrescenta Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795): “Toda expressão musical tem um afeto ou emoção em seu fundamento” (apud DONINGTON: 1982, 3).

A voz solista assume o papel central no recitativo: ao cantor cumpre a missão de expressar os afetos inerentes ao poema musicado. Era necessário utilizar-se de todo recurso retórico e declamatório para comover a audiência. A representação e incitamento das emoções humanas foi um dos grandes desafios encarados pelos músicos e pensadores do período. No canto lírico francês do séc. XVIII, as *passions* serão expressas através do reforço na pronúncia das consoantes nos momentos de maior intensidade dramática. A articulação será variada de acordo com as emoções que se pretende imprimir ou revelar ao texto, estas diretamente relacionadas às questões retóricas. A ênfase expressiva se dá nas consoantes, enquanto no canto italiano, a expressão é realizada através de colorações timbrísticas das vogais (SANFORD).

Diversos caminhos foram tentados no esforço de se sistematizar um conjunto de tropos – emprego figurado de palavra ou locução. Esse conjunto de figuras de linguagem foi organizado de maneira mais ou menos sistemática em um *corpus* retórico no qual se pretendia, desde a Antiguidade Clássica, desenvolver normas para uma arte do convencimento. Desde os primórdios até um passado relativamente recente, a música foi predominantemente vocal e essa relação com o discurso verbal poderia muito bem ter influenciado os compositores. Seu estímulo transcendeu a música vocal na qual se encontram, de maneira mais clara, relações entre palavra e música, indo também influenciar de maneira profunda a escrita de música puramente instrumental. Rousseau propõe que houve uma transposição dos recursos retóricos originalmente conectados à poesia para a música instrumental.

Como a música vocal precedeu em muito a instrumental, esta última sempre recebeu da primeira sua maneira de entoar e seu ritmo, e os diversos ritmos da música vocal só puderam nascer das diversas maneiras pelas quais é possível escandir o discurso e dispor as sílabas breves e as longas umas em relação às outras. (ROUSSEAU: 2005, 10-11)

As ligações entre a retórica e a música têm sido muitas vezes bastante estreitas. No período barroco, a retórica e a oratória forneceram muitos dos

principais conceitos racionais que estão no centro da maioria das teorias e práticas de composição. Analogias entre a retórica e a música permearam todos os níveis do pensamento musical, quer se trate das definições de estilos, formas, de expressão e de métodos de composição, ou até mesmo da realização de diversas questões práticas. A música barroca, em geral, buscou uma expressão musical das palavras comparáveis à retórica passional ou uma música patética. A união da música com os princípios retóricos é uma das mais distintivas características do racionalismo do barroco musical e deu forma aos progressivos elementos da teoria e estética musical do período.

Como resultado das intrincadas inter-relações com doutrinas retóricas, a música do período assumiu como principal meta estética a realização de unidade estilística baseada em abstrações emocionais. Um afeto consiste em um estado emocional racionalizado. O compositor barroco planejava o conteúdo afetivo de cada obra, ou de uma seção ou movimento de trabalho, com todos os recursos de sua arte, e ele espera que a resposta de sua audiência seja baseada em uma mesma introspecção racional sobre o significado de sua música. Todos os elementos da música – escalas, ritmo, estrutura harmônica, tonalidade, desenho melódico, cores e assim por diante – foram interpretados afetivamente. Os estilos, formas e técnicas de composição musical barroco, por isso, sempre foram o resultado do conceito de *affetto*.

A música, e especialmente a ópera barroca, inundaria a percepção da assistência com um jorro de informações e sensações simultâneas provocando a comoção e convencimento do espectador. Trata-se de um tecido polissêmico com inúmeras camadas de códigos e significados, não em uma sucessão ou cadeia de sentidos, mas impactando ao mesmo tempo. Essa orgia de percepções conscientes, ou não, se multiplica quando se entende que,

usualmente, um único significante veicula conteúdos diversos e interligados, e, portanto, aquilo que se chama 'mensagem' constitui, o mais das vezes, um TEXTO cujo conteúdo é um DISCURSO em diversos níveis. (...)

Um texto seria, então, o resultado da coexistência de vários códigos, ou pelo menos de vários subcódigos. [grifos do autor] (ECO: 2002, 48)

Embora em seu sentido estrito, a retórica e a oratória estejam relacionadas ao universo da comunicação verbal, rapidamente suas técnicas e procedimentos foram experimentados em outras formas de expressão artística. Na música, as relações entre som e palavra se perdem na história. Segundo Francesco Geminiani (1687-1762), o executante será digno da obra apenas “se quando sua imaginação estiver cálida e incandescendo derramar o mesmo espírito exaltado em seu próprio desempenho” (apud DONINGTON: 1982, 2).

Semelhança ou imitação seria a versão artística daqueles movimentos que procedem das emoções, que na França serão conhecidos como paixões e na Itália como afetos. Essas paixões estariam conosco na alma, na mente, e seriam percebidas quando se movem, provocando a movimentação do corpo. Haveria um duplo sentido de influências: ao se representar determinada emoção, seria possível promover reações emocionais específicas que, por sua vez, poderiam criar formas de representação dessa emoção. Ou seja, um ator representa um personagem que sofre e esse sofrimento se manifestaria em uma série de movimentos característicos (choro, por exemplo), os quais comoveriam o espectador às lágrimas criando um círculo de referências. Falou-se de choro, mas poderia ser o riso – quem não se lembra dos “sacos de riso” da aurora de minha infância?... – e o ciclo poderia ser o mesmo.

A capacidade de intuir o sentido oculto, o afeto, a paixão, se daria através do bom gosto:

O *goût*, afirma-se na *Encyclopédie*, é o sentimento que se tem das belezas e das deficiências nas artes: uma discriminação imediata, como a da língua e do paladar, que se antecipa à reflexão (DAHLHAUS: 1991, 18).

E o gosto treinado seria o resultado de um complexo de informações, opiniões e apreciação crítica baseado em critérios subjetivos encontrado em determinado ambiente cultural organizado.

Vozes

Cantar é um modo fundamental de expressão musical. É particularmente adequado para a expressão de idéias concretas, uma vez que quase sempre está associado a um texto. Mesmo sem palavras, a voz é capaz de expressões pessoais e identificáveis. Trata-se indiscutivelmente do mais sutil e flexível dos instrumentos musicais, e é aqui que reside grande parte do fascínio da arte do canto. No verbete Canto (*chant*) da *Encyclopédie*, Rousseau escreve que

O canto é uma das duas primeiras expressões do sentimento, dadas pela natureza. (...)

É pelos diferentes sons da voz que os homens têm podido exprimir em princípio suas diferentes sensações. A natureza lhes concedeu os sons da voz, para pintar ao exterior os sentimentos de dor, de alegria, de prazer dos quais são interiormente afetados, assim que os desejos e as necessidades das quais estão premidos. A formação das palavras sucede a esta primeira linguagem. Uma foi obra do instinto, a outra foi uma seqüência de operações do espírito. Assim se vê as crianças exprimirem por sons ágeis ou afetuosos, alegres ou tristes, as diferentes situações de sua alma. Esta espécie de linguagem, que é de todos os países é também entendida por todos os homens, porque é da natureza. Quando as crianças chegam a exprimir suas sensações pelas palavras, elas são entendidas apenas pelas pessoas de uma mesma língua; porque as palavras são convencionais, & que cada sociedade ou povo fez sobre este ponto convenções particulares. (<http://diderot.alembert.free.fr/C.html>).

O canto seria a exaltação do poder expressivo da palavra e no melodrama se realizaria de modo mais perfeito a fusão íntima entre palavra e música (FUBINI: 1971, 42-43): Fica claro que, para Rousseau, a voz é a fonte de toda arte musical. Esta não seria apenas que uma criação artificial buscando reproduzir as formas primeiras de expressão oral. Disso se conclui a predominância da melodia em relação à harmonia e a importância do canto como principal meio de expressão humana universal a despeito das diferenças locais idiomáticas.

Considerações sobre técnica vocal, pronúncia e prosódia característicos de meados do séc. XVIII transcendem em muito o escopo deste trabalho. No entanto

algumas considerações sobre o assunto são pertinentes. O francês cantado sofreu um processo de teatralização nos séc. XVII e XVIII. Nesse período, pode ser observada uma clara distinção entre o falar elevado (*discours soutenu*) e o falar comum (*discours ordinaire*), o falar público (*discours public*) e doméstico (*discours familier*), a declamação (*déclamation* ou *récitatif*) e a conversação (*conversation*). As diversas maneiras de construir o discurso e sua sonoridade deveriam necessariamente mudar de acordo com o local e situação: afinal, há todo um sistema de codificação através do qual se fala no tribunal o qual será obrigatoriamente distinto da conversa informal em casa. Essas distinções na forma e construção do discurso falado não são exclusivas do francês, mas se refletem nas diversas sociedades e em seus sistemas semiológicos. Expressões em latim, por exemplo, são recursos característicos do discurso jurídico no Brasil. Contudo, o mesmo advogado não pedirá *data venia* para discordar do juiz de uma partida de futebol.

Essa utilização do falar elevado não se dá aleatoriamente, mas acontece em situações específicas: quando se fala no tribunal, da cátedra, no teatro e no canto. Assim, como seria ininteligível à assistência em um espetáculo teatral o falar caseiro – mistura de balbuciar, grunhidos e palavras meio-ditas, que são o suficiente para estabelecer uma razoável comunicação entre pessoas familiares e fisicamente próximas umas às outras –, utilizar-se do falar elevado em situações corriqueiras, apenas serviria para se cair no ridículo. Da mesma maneira há de se empregar um falar apropriado no teatro. Não apenas pela escolha cuidadosa do repertório lingüístico, como também pela forma de articulação sonora. Não havia microfones nem caixas amplificadoras naquele período e o orador sem dúvida desejava ser compreendido por sua audiência.

O linguajar das ruas tende a ser dinâmico, incorporando com facilidade neologismos e formas não convencionais, enquanto o falar elevado tende a um maior conservadorismo. Tal característica ocorreria não apenas nas formas de construção sintática, mas também podendo se refletir em sua sonoridade. Haveria,

portanto, uma pronúncia coloquial do francês e outra pronúncia elevada. Esta última com parâmetros mais estritos e tradicionalistas, conservando padrões sonoros. Enquanto o *r*, no falar comum de Paris já apresentava articulação dorsal /R/ desde a Idade Média, ainda será pronunciado apical /r/ no falar elevado. Independentemente de escolas e técnicas, é assim, vibrante e apical, que o *r* ainda hoje é pronunciado no canto lírico.

No verbete *chanteur, euse*, a *Encyclopédie* distingue a função dos cantores da *Académie*:

Os *cantores* da ópera são portanto divididos em recitantes & em coristas, & uns & outros são diferenciados pela parte que executam; há *cantores* haute-contrés, tailles, basses-tailles; *cantoras* primeiras & segundas dessus. (Page [3:145](#))

Ainda conforme a *Encyclopédie*, os cantores solistas da *Académie Royale de Musique* são chamados de “*acteurs & d'actrices de l'opéra*”.

Nos séc. XVII e XVIII, claves distintas eram empregadas de acordo com a tessitura vocal pretendida. Segundo Rousseau,

há também na Música, quatro *Partes* principais cuja mais aguda se chama *Dessus*, e é cantada pelas Vozes femininas, ou de *Musici*: as outras três são, *Haute-Contre*, *Taille* e *Basse*, que todas pertencem às vozes masculinas. (ROUSSEAU: 1995, 971)

Na França, a clave de dó na primeira linha indicava o *dessus* (Figura 1), o *haute-contre* era indicado pela clave de dó na terceira linha (Figura 2). O *taille* recebia clave de dó na quarta linha (Figura 3) e a clave de fá na quarta linha era reservada para *basse* (Figura 4).



Figura 1: clave e tessitura de *dessus* segundo Rousseau.

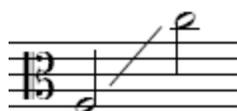


Figura 2: clave e tessitura de *haute-contre* segundo Rousseau.



Figura 3: clave e tessitura de *taille* segundo Rousseau.



Figura 4: clave e tessitura de *basse* segundo Rousseau.

Dessus, em cima em francês, é o nome dado à mais aguda das partes vocais ou instrumentais nos conjuntos franceses entre os séc. XVII e XIX. Em havendo *divisi*, há o *haute-dessus*, voz mais aguda, e a voz mais grave, o *bass-dessus*. A *Encyclopédie* equivale *dessus* ao *soprano* italiano e a define como a voz mais aguda que as outras. Para Rousseau, *Dessus* é

A mais aguda das Partes da Música; aquela que reina sobre [*au-dessus*] de todas as outras. (...)

Na música vocal, o *Dessus* se executa pelas vozes de mulheres, de crianças, e ainda pelos *Castrati* [castrados] cuja voz, por razões difíceis de se conceber, ganha uma Oitava acima, e perde uma abaixo, por meio dessa mutilação.

O *Dessus* se divide ordinariamente em primeiro e segundo, e às vezes em três. A Parte vocal que executa o segundo *Dessus*, se chama *Bas-Dessus*, e se faz também os *Récits* a voz solo para essa Parte. Um belo *Bas-Dessus* pleno e sonoro, não é menos estimado em Itália que as Vozes claras e agudas; mas não se faz nenhum caso em França. (ROUSSEAU: 1995, 753)

De maneira diferente dos italianos, os franceses não foram grandes apreciadores dos castrados (*castrati*). Uma exceção seria a música sacra praticada durante o reinado de Luís XVI. Segundo a *Encyclopédie* (verbetes *Chanteur*, *euse*),

Há na capela do Rei vários *castrati* que se tiraram cedo das escolas de Itália, & que *cantam* nos motetes as partes de soprano [*dessus*].

O papel de Colette (Figura 5) foi criado por Marie Fel (1713-1794), uma das mais famosas cantoras da *Académie Royale de Musique*. Em 35 anos de carreira

(1733-1758), participou de todas as produções das óperas de Rameau contracenando ao lado do *haute-contre* Pierre de Jélyotte (1713-1797).



Figura 5: tessitura de Colette, compatível com *dessus*.

Estreado por Jélyotte, o papel de Colin é para *haute-contre*, que se equivaleria a uma voz de tenor agudo – não se trata de um contratenor, nem falsetista. Cultivada na França até cerca do final do séc. XVIII, o *haute-contre* foi utilizado na *Académie Royale de Musique* essencialmente como voz solista. Lully atribuiu os principais papéis masculinos, em oito de suas 14 óperas para essa voz, e Rameau escreveu a maior parte de seus principais papéis-título para Jélyotte, considerado um dos melhores *haute-contre* de seu tempo. Segundo a *Encyclopédie*,

(...) as mulheres parecem ter decidido, não se sabe porquê, que o *hautecontre* deve ser o amante preferido, elas dizem que esta é a voz do coração [*la voix du coeur*]; os sons másculos e fortes inquietam sem dúvida sua delicadeza. (...)

Conforme pode se apreender do estudo da partitura, a tessitura utilizada para Colin (Figura 6) vai do lá 1 (considerando-se o dó central como dó 3) e atinge o sib 3. Embora em uma primeira vista possa parecer aos olhos de hoje se tratar de um papel para tenor, a escrita de suas linhas melódicas – especialmente nas árias – o caracterizariam como um *haute-contre*, constantemente cantando na região aguda e atingindo o sib 3 de maneira sustentada. Na Cena VI, Duo *Tant qu'à mon Colin*, no qual a proximidade das vozes pede que Colin cante com

leveza inatingível por um tenor lírico ou mesmo *leggero* (Figura 7). o dueto Inclusive, o fato de Jélyotte ter sido o criador do papel de Colin corrobora ter sido escrito para *haute-contre*.



Figura 6:
tessitura de
Colin, excedendo
no agudo e
especialmente no
grave os limites
do *haute-contre*.

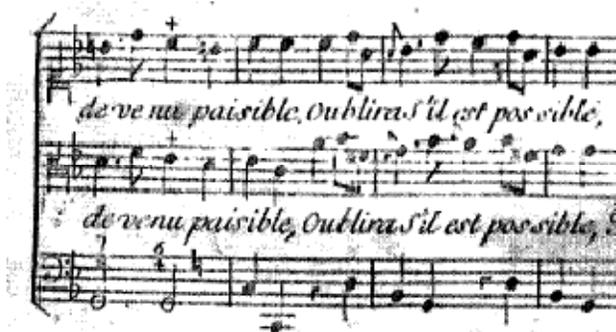


Figura 7: Cena VI, Duo *Tant qu'a mon Colin*, comp.
24-27

Ainda na definição de Rousseau:

Haute-contre, Altus ou Contra: Aquela das quatro Partes da Música que pertencem as Vozes masculinas mais agudas ou mais altas; por oposição ao *Basse-contre* que é para as mais graves ou mais baixas.

Na Música Italiana, esta parte, eles chamam *Contr'alto*; e que corresponde ao *Haute-contre*, é quase sempre cantado por *Bass-dessus*, sejam mulheres, sejam Castrati. Com efeito, o *Haute-contre* na voz masculina não é natural; ele deve forçá-la para trazê-la ao Diapasão: faça o que fizer, ela tem sempre a estridência, e raramente precisão. (1995, 854)

Mais uma vez Rousseau apresenta o paradoxo de manter uma tradição que ataca...

Em *Le Devin du Village*, Rousseau explora o potencial cômico da voz de baixo unindo tradições de escrita francesas e italianas. Em sua definição, *Basse* é

Aquela de quatro Partes da Música que está abaixo das outras, a mais baixa de todas, de onde vem o nome *Baixo* [*Basse*].

(...)

Basse-chantante é o tipo de Voz que canta a Parte do Baixo. Há *Basses-récitantes* e *Basses-de-Choeur*; os *Concordans* ou *Basse-tailles* que estão em meio entre a *Taille* e a *Basse*; os *Basses* propriamente ditos que o uso faz ainda chamar *Basse-tailles*, e finalmente os *Basse-contre* a mais grave de todas as vozes, que canta o *Basse* sob o *Basse* mesmo, e que não deve ser confundido com os *Contre-Basses*, que são os instrumentos. (ROUSSEAU: 1995, 653-654)

O papel-título foi escrito para *basse-taille* sem negar as contribuições do *basso buffo*. Na França dos séc. XVII e XVIII, em sentido estrito, o *basse-taille* designava a mais grave das três vozes masculinas de tenor: *haute-taille*, *taille* e *basse-taille*. Essa terminologia era equivalente às três partes intermediárias das cordas na orquestra de Lully, executadas por violas (da família dos violinos, não das gambas): *haute-contre de violon*, *taille de violon* e *quinte de violon*.

Concordant, ou Basse-Taille, ou Barítono; aquela das partes da música que está entre *taille* e *basse*. O nome de *Concordant* é pouco usado senão entre os músicos de igreja, tanto como a parte que o designa; por todos outros lugares esta parte é chamada de *basse-taille*, e se confunde com *basse*. O *Concordant* é propriamente a parte que em Itália se chama *Tenor*. (ROUSSEAU: 1995, 723)

Para o personagem do Adivinho, Rousseau emprega extensão vocal do do lá 1 indo atingir o fá 3 (Figura 8). Rousseau dá certa ênfase à região mais aguda, escrita característica de um *basse-taille*. Segundo a *Encyclopédie*, estes papéis têm sido os dominantes dentre os baixos na ópera, mais ou menos de acordo com o gosto do público pelos atores-cantores que desempenhem o papel:

Os Magos, Tiranos, Amantes odiados são comumentes basse-tailles; as mulheres parecem ter decidido, não se sabe porque, que o hautecontre deve ser o amante preferido, elas dizem que é a voz do coração; os sons fortes e másculos sem dúvida assustam sua delicadeza. O sentimento, esse ser imaginário de que tanto se fala, que se quer pôr em - tudo, que se reparte constantemente sem o experimentar, sem o definir, sem o conhecer, o sentimento tem se pronunciado em favor dos haute-contre. (*Encyclopédie*, [2:121](#))

Na caracterização do personagem, Rousseau também se revela um tradicionalista.



Figura 8: tessitura do Adivinho, compatível com de *basse*.

Conforme libreto (ROUSSEAU: 1753, 5 Figura 9), o papel do Adivinho foi criado por Sr. Cuvillier. Possivelmente trate-se do *taille* Louis-Antoine Cuvillier, tendo ingressado na *Académie Royale de Musique* em 1728 (SADLER: 1983, 453).



A C T E U R S.

C O L I N.

M^r. Jeliote.

C O L E T T E.

M^{lle} Fel.

LE D E V I N.

M^r. Cuvillier.

TROUPE DE JEUNES GENS DU VILLAGE.



Figura 9: Libreto de *Le Devin du Village* publicado em 1753 (lista dos personagens principais e respectivos intérpretes).

Estilo

A despeito de tanto a música vocal francesa como a italiana compartilharem do desejo em mover os afetos, ambos os estilos partem de diferentes concepções estéticas. Muito dessas diferenciações surgem dos mecanismos da fala associados a cada um dos idiomas. No *Devin* de Rousseau, encontramos uma forte mistura de estilo italiano e francês. Seus recitativos oscilam entre os dois gêneros, ora privilegiando o modelo criado por Lully, ora o estilo *buffo*.

A música de *Le Devin* procura sublinhar os sentimentos subjacentes às palavras, estando menos preocupada com a expressão das palavras e idéias no texto. Singeleza, espontaneidade e ênfase na melodia são os principais meios de expressão. Se existe qualquer fosso entre a teoria de Rousseau e sua prática, é que os sentimentos expressos em *Le Devin* não são profundamente apaixonados ou comoventes. A ópera permanece bem dentro dos limites do gênero cômico, mantendo uma simplicidade e leveza de espírito, exemplificando o estilo galante.

Há muito tem sido reconhecido o valor dos tratados e escritos como fonte inestimável de informação a respeito das práticas musicais e pensamento de nosso passado. Os escritos de Quantz e Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) são considerados os mais completos e extensivos tratados de música de meados do séc. XVIII, em especial nas áreas sob influência francesa (DONINGTON: 1982, 3). A compreensão da *Weltanschauung* de uma determinada época pode ser vital no processo de recriação de uma obra artística. Sobre os diversos estilos em que devem ser apresentados os gêneros, Tosi nos conta que, “para o teatro”; o desempenho deveria ser 'alegre e variado; para a câmara, delicado e bem-acabado; e para a Igreja comovente e grave” (apud DONINGTON: 1982, 4).

As diferenças de gosto entre Itália e França tiveram sua aproximação a partir dessa nova síntese na forma do *style galant*. A palavra *galant* aqui significa

educado, no sentido de *conversa educada*. Em uma conversa cortês, as emoções mais profundas, se abordadas, deveriam ser conduzidas com graça e leveza, sem se permitir grandes e ruidosas expressões, estas sinônimo de grosseria. Da mesma maneira, o melhor dessa música galante brilha com verdadeiro *éclat*, mas é um fulgor de sensibilidade e não de paixão. Sensibilidade é o sentir sem se romper os limites da *politesse*. Mas ainda assim, trata-se de sentimentos, e os sentimentos, como todos o sabem, são potencialmente explosivos, mesmo quando reprimidos através das convenções.

O *Empfindsamer Stil* seria o equivalente germânico do *Style Galant*, pois também buscava uma expressão íntima, delicada e subjetiva através de uma música repleta de bruscas mudanças harmônicas, ritmos imprevistos. Lágrimas de melancolia, não a grandiloqüência, seria o efeito desejado desse *estilo sentimental* ou *sensível*. O *Empfindsamkeit* pode ser visto como uma reação ao *Erklärung* iluminista, o que o aproxima das propostas rousseauianas. Por todos seus aspectos de aparente facilidade, foi essa música galante que realizou a transição entre o Barroco e o Classicismo. Não seria, portanto, mais a harmonia da natureza, mas sim o turbilhão de emoções humanas o campo a ser explorado.

Rousseau encara a emoção como o principal elemento a ser trabalhado em uma obra artística. Para ele, a música derivaria do canto, e este, por sua vez, seria oriundo da necessidade humana de expressão emocional. Se a expressão humana se concretiza pela voz, então seu reflexo artístico seria o canto, que é emoção expressa através da melodia. Conseqüentemente, sua visão estética a respeito de estilos e gêneros passaria necessariamente pelo entendimento da melodia:

Toda a música se compõe de três coisas: melodia ou canto, harmonia ou acompanhamento, andamento ou ritmo.

Embora o canto tire sua principal característica do ritmo, como ele nasce imediatamente da harmonia e sempre submete o acompanhamento ao seu movimento, vou juntar esses dois elementos em um mesmo tópico, falando em seguida separadamente do ritmo.

Como a harmonia tem seu princípio na natureza, ela é a mesma para todas as nações, ou, se houver algumas diferenças, estas são introduzidas pelas diferenças da melodia. Assim, é apenas da melodia que se deve extrair o caráter particular de uma música nacional; ainda mais que, sendo esse caráter dado principalmente pela língua, é o canto propriamente dito que deve sofrer mais sua influência. (2005, 8-9)

As diferenças entre o estilo italiano e francês também se refletiram na composição dos recitativos. Segundo Rousseau, estabelecimento de estilos musicais nacionais é conseqüência do processo de uma particularização das formas de canto devido às diferenças idiomáticas:

toda música nacional extrai seu principal caráter da língua que lhe é própria, e devo acrescentar que principalmente a prosódia da língua que constitui esse caráter. Como a música vocal precedeu em muito a instrumental, esta última sempre recebeu da primeira sua maneira de entoar e seu ritmo, e os diversos ritmos da música vocal só puderam nascer das diversas maneiras pelas quais é possível escandir o discurso e dispor as sílabas breves e as longas umas em relação às outras (ROUSSEAU: 2005, 10-11).

O francês é um idioma cuja ênfase silábica ocorre quantitativamente, através da duração, enquanto no italiano, essa ênfase é qualitativa, realizada, como em português, por um acento de intensidade. Um bom exemplo é *minha mãe*. Em francês, *ma mère*, teria como sílaba de ênfase /mè/ cuja duração será prolongada (Figura 10). Em italiano não será tanto a duração, mas os acentos que caracterizarão *mamma mia* (Figura 11).



Figura 10



Figura 11

Dessa distinção, segundo Rousseau, decorreriam as diferenças estilísticas entre música italiana e francesa.

Compasso

O compasso é a alma da música, uma vez que faz atuar com justeza muitas pessoas, e que pela variedade de seus movimentos pode ainda agitar tantas diferentes paixões, pode acalmar uns e excitar outros, assim como sempre se tem notado.

(MASSON: 1971, 6)

Os franceses modelaram seu recitativo a partir da declamação altamente estilizada de seu teatro falado. Uma característica observável dessa escrita é sua fluidez rítmica. Não há uma acentuação marcada nos compassos e os finais de frase, ou pontos de articulação da frase nos primeiros tempos, não são acentuados, mas se repousa na nota de resolução (Figura 12). Os ritmos são paradoxalmente mais livres e ao mesmo tempo mais controlados que os da prática italiana. Notas de duração mais longa, ou mesmo pausas, caracterizam o final das falas dos personagens. Em geral, Lully utiliza-se de semínimas para caracterizar as sílabas acentuadas da versificação. A escrita favorece um estilo melódico fluente, enfatizado pela freqüente mudança de fórmula de compasso, ditada pela estreita observância da música ao verso francês que é eventualmente mantida por Rousseau (Figura 13, Figura 14 e Figura 15).



Figura 12
(Recitativo *Je veux le hair*, comp. 124)

SCÈNE VII

Le Devin
Je vous ai déli-vrés d'un cruel ma-lé-fice, Vous vo^s déli-vrés en

Colin.
Colette

Colin il lui offrit chacun un présent
= cor malgré les en-vieux. Quel don pourroit jamais payer un tel ser-

Le Devin. Recevant des deux mains.
= vice Je suis assez payé si vous êtes heu-reux.

a L'opéra de Voltaire
4 Actes

Figura 13
(Cena 7, Recitativo Je vous ai délivrés)

Le Devin

car
Il faut tous à l'en-vie nous signaler i-ci; si je ne

posément
puis sauter ain-si, Je dirai pour ma part une chanson nouvelle.

Figura 14
(Cena 8, Recitativo Il faut tous à l'envie nous signaler ici)



Figura 15
(Cena 8, [Vaudeville], Recitativo, comp. 28-35)

As formas de notação utilizadas nos séculos XVII e XVIII freqüentemente são uma espécie de quebra-cabeça para os músicos atuais. Grande parte dos símbolos empregados, em especial as fórmulas de compasso, se parece muito com os atualmente utilizados. Essa é uma armadilha sutil, nem sempre seu significado atual será o mesmo de quando escrito. O séc. XVIII é um período de transição, no qual resquícios das antigas relações entre fórmula de compasso e andamento (tempo) e o processo de dissociação desses elementos culminaria nas práticas atuais, a saber: qualquer fórmula de compasso pode ser associada a qualquer andamento (tempo). Originalmente as relações entre C e C estabeleciam

que, ao se deparar com este último (♩), o músico deveria dobrar o andamento, tornando-o duas vezes mais rápido. No séc. XVIII essa convenção será tomada de forma mais livre, implicando ♩ um andamento vivo, embora não necessariamente o dobro da velocidade (Figura 16 e Figura 17).

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff contains a vocal line with lyrics in French: "préfére Co-lette et tous les biens de l'uni-verse. Quoi qu'un seigneur". The lower staff contains a basso continuo line. The second system, starting at measure 42, also has two staves. The upper staff continues the vocal line with lyrics: "jeune, aimable me parle au jour d'hui d'Amour, Colin m'en sent le besoin." The lower staff continues the basso continuo line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 16
(Cena 6, Recitativo *Quelqu'un seigneur jeune*, comp. 56-73)

68
Colette ra-ble A tout...l'é clat... de la cour...
69 3 [♩ = ♩] 70
Colin
68 Ah! Co
Cravo
68
Vc.

Figura 17
(Cena 6, Recitativo *Quelqu'un seigneur jeune*, comp. 56-73)

A declamação não pode ser encarada como sendo apenas um falar ampliado. Liberdade rítmica sempre foi elemento de extrema importância no recitativo e no canto declamatório. Possui um ritmo próprio, o qual apresenta simetria mesmo em sua irregularidade, e é necessário que o cantor compreenda essa estrutura e torne sua elocução orgânica. Caso contrário, corre-se o risco das liberdades tomadas em relação à notação rítmica tornarem-se apenas amorfas, e não expressivas como deveria ser seu objetivo.

Trata-se de uma arte passional, e pode haver momentos em que o discurso será enunciado de maneira extremamente rápida ou seu contrário – desde que o cantor mantenha seu ritmo inteligível e a dicção clara (Figura 18). Embora sua linha melódica possa ser conduzida livremente, o cantor deverá fazê-lo com a maior precisão. Dessa necessidade de se demonstrar com clareza a duração das sílabas, sejam longas ou curtas, surgiu a constante mudança das fórmulas de compasso no recitativo francês. Tais mudanças buscaram permitir a fluidez do

discurso ao mesmo tempo em que acomodam a escrita musical ao padrão da língua francesa.

fame
 et c'est fut mon malheur... Mais quelle est donc celle qui l'a pu...

Ironie et dépit *doux*
 Sère? Elle est donc bien charmante! Impudente Berger,

doux
 Ne crains tu point les maux que j'éprouve en ce jour?

mentee
 = lui m'a pu changer; tu peux avoir ton tour... Que me

doux tendre
 est d'y rêver sans cesse? Rien ne peut guérir mon

= mour, et tout augmente ma tristesse.

Figura 18: Cena I, Recitativo II *m'aimait autrefois*, comp. 87-99 (indicações interpretativas sugerem flutuações no andamento).

O recitativo como um todo deve ser delineado de maneira compreensível. Portanto, a batida do tempo deverá acompanhar o discurso, acelerando aqui, atrasando acolá, conforme as necessidades da recitação dramática, sendo sempre flexível, e jamais estabelecendo uma marcação fixa ou rígida, mantendo a linha e equilíbrio do discurso. Não há nada mais inspirador que cravista e violoncelista movendo-se ambos como se fossem apenas um, prevendo cada passo e desejo do cantor, unindo-se a ele e fazendo cada irregularidade soar não apenas natural, como inevitável (DONINGTON: 1989, 428).

O ritmo, em sua elasticidade expressiva, é o elemento organizador do discurso e elemento fundamental no processo de convencimento retórico do ouvinte. Conforme Rousseau,

O ritmo está para a melodia aproximadamente como a sintaxe para o discurso: é ela que produz o encadeamento das palavras, que distingue as frases e que dá um sentido, uma ligação, ao todo. Toda música da qual não se percebe o ritmo assemelha-se, se o erro vem daquele que a executa, a uma escrita cifrada, cuja chave é necessário encontrar para deslindar seu sentido. Mas se é a própria música que não possui, de fato, um ritmo perceptível, então ela não passa de uma coleção confusa de palavras tomadas ao acaso e escritas sem encadeamento, em que o leitor não encontra sentido algum simplesmente porque o autor não o pôs ali. (ROUSSEAU: 2005, 10)

Os símbolos da notação utilizados então – em especial as fórmulas de compasso – se assemelham aos atuais. Trata-se de um período de transição em que muito de sua prática permaneceria em uso até nossos dias. Mas deve-se evitar a tentação de tomar essa grafia por seu valor de face. Se nesse momento as antigas relações entre fórmula de compasso e andamento seriam renovadas, ou seja, qualquer fórmula poderia indicar qualquer velocidade de andamento, sua semelhança com nossas práticas está mais na forma que em seus significados, e isso pode levar a interpretações equivocadas e alguma confusão. (CALDWELL: 1995, 69)

Acredita-se que a notação do recitativo francês, das *tragédies lyriques* de Lully até as óperas de Rameau, trate como equivalentes ♩ e ♩ (HOULE: 1987,

19). Segundo Charles Masson (1680-1700), “O compasso de quatro tempos é normalmente lento no recitativo de um Moteto, de uma Ópera, e, por vezes, nos Coros” (MASSON: 1971, 7). A partir dessa observação, pode-se aplicar nos recitativos de *Le Devin* as mudanças de tempo implícitas devido às mudanças na fórmula de compasso. Na Cena I, a Ária *J'ai perdu tout mon bonheur* inicia-se com a indicação *Lent e marque* em ♩ (Figura 19). No compasso 86, inicia-se o

Recitativo *Il m'aimait autrefois*, com a mudança de fórmula de compasso para ♩

(Figura 20), o que implicaria, senão a metade do tempo anterior, ao menos a mudança da batida do tempo da mínima (♩) para a semínima (♩).



Figura 19: Cena I, Ária *J'ai perdu tout mon bonheur*, comp. 1-2.

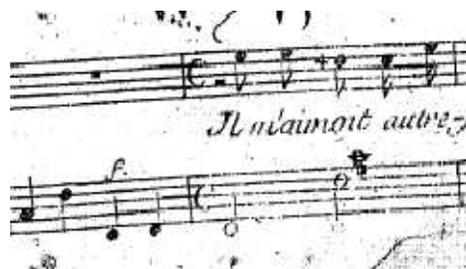


Figura 20: Cena I, Ária *J'ai perdu tout mon bonheur* / Recitativo *Il m'aimait autrefois*, comp. 85-86 (mudança de fórmula de compasso implicando em mudança de *tactus*).

Na música francesa de então, não apenas a velocidade de execução, mas também a maneira de realizar os ritmos notados poderá ser afetada de acordo com a fórmula de compasso. Para Georg Muffat (1653-1704),

quando o compasso é marcado $\mathbf{2}$ e é tomado muito lentamente em dois, o valor das notas é quase o mesmo que seria com os italianos sob o signo \mathbf{C} , quando o compasso é marcado Presto e dividido em quatro. A única diferença entre estes é que no último

caso [C Presto, em estilo italiano], uma série de colcheias,

 etc. não são tocadas pontuadas, como seriam no

primeiro caso [2 em estilo francês], devido à melhor forma,

 mas, em igual duração. (MUFFAT: 2001, 17)

Na cena VI, *Récitatif obligé* (Figura 21), uma possível interpretação seria realizar a seqüência de colcheias de forma *inégal* (Figura 22) como sugere o texto acima.

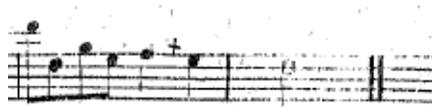


Figura 21: Cena VI, *Récitatif obligé*, comp. 40-41.



Figura 22 Cena VI, *Récitatif obligé*, comp. 40-41, resolução sugerida

Lully buscou refletir, na criação do recitativo francês, tanto os aspectos rítmicos, como também as inflexões tonais características do idioma a partir dos modelos de dicção dos atores trágicos da *Comedie Française*. Outra possível influência poderia ser a prática do *vers mesuré*. *Vers* ou *musique mesures à la antique* foi uma prática estabelecida no final do séc. XVI na qual as proporções entre sílabas longas e curtas eram estabelecidas na proporção 2:1 (RANDEL: 1986, p. 523). Como seus predecessores, Robert Cambert (1628-1677) indicara em seus recitativos freqüentes mudanças de compasso ditadas pela estrita observância à métrica poética francesa. Seus recitativos são distintos por suas curtas seções afetivas e por intrincados ritmos franceses. (BUKOFZER: 1947, 150)

Jamais se mede o *Récitatif* cantando. Esta medição, que caracteriza as *Airs*, desfigura a declamação recitativa. É o acento, seja gramatical ou de oratória, que deve somente conduzir a lentidão ou rapidez dos *Sons*, bem como a sua elevação ou abaixamento. O Compositor, ao anotar o *Recitatif* em determinado compasso, não tem nada em vista além de fixar a correspondência do Baixo-contínuo e do Canto, e de indicar, aproximadamente, como se deve marcar a quantidade de sílabas, cadenciar e escandir os versos. Os italianos jamais usam para o *Récitatif* que o compasso de quatro tempos; mas os Franceses entremeiam os deles com toda sorte de compassos. (ROUSSEAU: 1995, 1008-1009)

No entanto, as dificuldades começam quando descobrimos que essas constantes mudanças entre \mathbf{c} , \mathbf{c} , $\mathbf{2}$, $\mathbf{3}$ e $\mathbf{2/3}$ nem sempre possuem uma realização

inequívoca. Essas mudanças de fórmula de compasso não devem ser entendidas dentro das práticas atuais, na quais se privilegia, salvo indicação em contrário, a manutenção das proporções estabelecidas entre as figuras. Ou seja, em uma

seqüência $\frac{3}{4} \mid \mathbf{c} \mid \mathbf{c} \mid \mathbf{2}$, o entendimento de nossa época pediria a

manutenção, da semínima, por exemplo, com mesmo valor de duração em todos

a  do segundo compasso equivaleria aproximadamente à  do compasso anterior.

As dificuldades se ampliam quando encontramos tanto  como  em um mesmo recitativo (às vezes até mesmo em compassos vizinhos!). Em teoria, quando encontramos os símbolos  ou , após  ou , isso deveria implicar em um tempo duas vezes mais rápido que o anterior. No entanto, mais uma vez a prática se mostrará menos rígida e muito mais ambígua. Mesmo até meados do séc. XVIII ainda temos posições controversas sobre o assunto. Henri Louis Choquel (?-1767), em seu livro de 1759, nos explica que os compassos com dois tempos são muito mais rápidos que aqueles escritos em quaternário. No entanto, ressalva, há exceções, pois nos recitativos o tempo é arbitrário e será definido pelas palavras (apud DONINGTON, 1982, p. 25).

No modelo de Lully, é muito comum a constante mudança entre iampos e anapestos. Os versos de pé iâmbico, compostos por uma sílaba breve e outra longa, se alternam com os anapésticos, no qual temos duas sílabas breves e uma longa. Essas alternâncias criam as subdivisões do tempo em dois ou em quatro batidas por compasso. As mudanças entre 4/4 e 3/4 são conseqüências de se colocar o principal acento de cada verso obrigatoriamente no primeiro tempo de um compasso.

Como podemos observar, a criação por Lully de um recitativo francês foi em princípio uma adaptação do modelo original italiano às características da prosódia francesa. Sua peculiaridade reside em enfatizar a duração das sílabas, sejam curtas ou longas, e não os acentos. Essa solução perdurou até Rameau e seus contemporâneos, e teve como procedimento técnico de grafia uma constante alteração de fórmulas compassos. Embora aparentemente mais complexa, tal escrita buscou exprimir a fluidez do discurso falado. Portanto, o tempo se subordina ao ritmo e ao *pathos* da declamação falada. Como técnica de escrita musical, seu objeto será exprimir de maneira íntima a estrutura retórica e afetiva do poema. Como pintura musical do poema, esse alinhamento da música com a palavra e suas flutuações afetou profundamente a forma, textura, e, como vimos o tempo. Conseqüentemente, através da história, a liberdade do tempo estrito, tem sido sua principal característica. E ao se conectar de forma estreita texto e música, a batida do tempo amoldou-se – não apenas na escrita, como também na realização – aos afetos representados. Se há excitação no discurso, logo há um acelerar do andamento. Da mesma forma afetos melancólicos naturalmente se relacionam com tempos mais lentos. Uma performance informada seguirá as ascensões e quedas da tensão emocional presentes no texto poético – e que se supõe também devam estar representadas na linha melódica e harmonia escritas.

Para Rameau, o sentimento seria o objeto dominante da música francesa. E como tal, o sentimento “não tem tempo definido, conseqüentemente não pode ser subjugado por uma batida estrita sem perder a veracidade que é seu charme.” (apud NEUMANN, 1993, p. 40). Podemos dizer que não há nos recitativos franceses uma marcação de tempo estrita, mas flutuações que procuram ajustar música, texto e situação dramática. E ainda que o recitativo francês seja mais melodioso que o recitativo secco italiano, não deve perder jamais seu caráter declamatório.

No recitativo de um Moteto bate-se o compasso, mas naqueles de uma Ópera se omite, porque aquele que bate o compasso está

obrigado a seguir a voz de forma a não a atrapalhar. (MASSON:
1971, 7)

Ornamentação

Nos recitativos de *Le Devin du Village* encontramos um amalgamento das estéticas francesa e italiana. Até mesmo o entendimento dos sinais indicando ornamentos e sua realização é assunto controverso: compositores e teóricos, tanto de época como posteriores, raramente concordam entre si entre o uso e significação dos símbolos anotados. Há de se lembrar que a padronização foi resultado das necessidades técnicas e comerciais surgidas da Revolução Industrial no séc. XIX, período estilístico posterior. Até o séc. XVIII, por exemplo, sequer os sistemas de afinação eram padronizados, variando de região a região ou mesmo dentro de uma mesma comunidade. O gosto francês dos séculos XVII e XVIII recomendaria que se ornamentasse com discrição e ponderação. Por outro lado, teríamos a luxúria italiana com seu gosto pelo bizarro. Possivelmente o caminho do meio seria deixar-se levar pela intuição e pelo contexto dramático e musical.

O conceito de improvisação tem sido usual no ocidente para designar qualquer tipo ou aspecto da execução que não tenha sido notado (grafado) de forma expressa. Em se tratando de uma obra escrita, improvisação seriam os afastamentos da execução ocorridos durante a *performance* em relação ao texto anotado. Essa notação pouco rigorosa, permissiva em ambigüidades, possivelmente devido a razões de economia de escrita, estaria fundamentada em um conjunto de convenções bem conhecidas. Tais improvisações seriam reconhecidas pelos executantes e pelo compositor como essenciais para o entendimento da obra. Esta definição normalmente exclui escolhas de andamento, mas inclui ornamentação:

Ninguém contesta a necessidade de ornamentos. Isto é evidente do grande número deles encontrados em todos os lugares. Eles são, de fato, indispensáveis. Considere seus muitos usos. Eles conectam e animam os sons e dão ênfase e acento; eles fazem a música agradável e despertam nossa minuciosa atenção. A expressão é intensificada por eles; deixam uma peça ser triste,

alegre, ou de outra maneira, e eles emprestar-lhe-ão assistência adequada. Os ornamentos provêem oportunidades para uma *performance* refinada tanto quanto de sua substância. Eles melhoram composições mediócras. Sem eles a melhor melodia é vazia e inútil, o mais claro conteúdo [é] obscurecido. (BACH: 1949, 79).

Com a documentação atualmente disponível, não é mais possível ao músico instruído ignorar ou questionar a validade da ornamentação na música barroca. Para o músico do séc. XVIII, não se tratava de optar ou não por ornamentar determinada linha melódica – apresentar uma sucessão de acordes em notas longas como ainda hoje se ouve em *performances* mal informadas estaria fora de cogitação! – a questão que se levantava – e ainda hoje é pertinente – é de como e em que lugares "enfeitar" essa linha. Se para o artista do séc. XVIII essa tarefa já seria complexa e controversa, temos um desafio infinitamente maior agora, uma vez que estamos desconectados de uma transmissão direta do estilo. Ainda assim, há muito evidência musical e textos escritos que poderiam, através de um estudo cuidadoso, aproximar-nos bastante de uma verdadeira compreensão e sentimento do estilo.

Há muita controvérsia na execução dos ornamentos, estejam grafados ou não. A ornamentação se caracteriza por fórmulas convencionais de embelezamento. Apesar de muitas vezes serem indicados por símbolos, compositores, intérpretes, copistas, editores, e mesmo os meios acadêmicos nem sempre conseguem demonstrar e manter coerência ou acordo quanto à utilização e realização desses ornamentos. O entendimento geral de sinais, símbolos, termos e estilos e conseqüência para a execução das ornamentações tem variado muito de acordo com o momento histórico e ambiente.

De qualquer modo, em toda grande parte da história da música na Europa Ocidental, os intérpretes foram inclinados a embelezar as notas fornecidas pelo compositor. A ornamentação vocal, além de seu aspecto improvisatório, tem muitas vezes sido indicada por sinais gráficos, apesar de compositores, intérpretes, copistas, editores e estudiosos nem sempre demonstrarem coerência

ou acordo quanto à utilização de símbolos específicos. Além disso, o entendimento geral de sinais, símbolos, termos e estilos de performance de ornamentação de uma dada época têm variado muito de acordo com estilo, gênero e situação específica.

No compasso 91 do Recitativo *Il m'amait autrefois* (Cena I) encontramos uma “nota pequena” indicando ornamento (Figura 23). Estas “pequenas notas” podem ter interpretações diversas, como, por exemplo, uma *appoggiatura*, um dos mais importantes ornamentos do período. Basicamente a *appoggiatura* é uma nota que não faz parte de determinado acorde, criando dissonância em relação à harmonia, e sobre a qual se *apóia*, como o nome implica, resolvendo-se por grau conjunto no tempo fraco seguinte. Como um ornamento melódico, normalmente envolve uma nota um grau acima ou abaixo da nota “principal”.

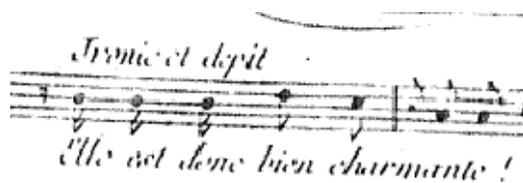


Figura 23: Cena I, Recitativo *Il m'amait autrefois*, comp. 90-91

Em certos contextos, mesmo quando não expressamente notada, a *appoggiatura* era considerada como auto-evidente, em especial no recitativo, sendo mais uma questão de sintaxe convencional do que propriamente um ornamento facultativo. Uma *appoggiatura* pode ser muitas vezes necessária devido ao acento prosódico sobre a penúltima sílaba de uma terminação feminina. Sua função não será primariamente expressiva, mas de dicção musical. Em italiano, o acento do discurso é acontece por uma combinação de maior intensidade aliada à elevação do tom. Tanto volume como altura elevação podem

variar da extrema sutileza até a brutalidade dramática, dependendo da ênfase colocada na palavra. A *appoggiatura* no recitativo italiano ou italianizado é sempre tecnicamente longa, quer ocupando a metade de uma nota escrita, ou a substituição da primeira de duas notas escritas. Algum alongamento expressivo do tempo é geralmente desejável.

Um par de notas repetidas, por exemplo, ainda mais se ocorrer em pontos cadenciais, pressupõe a utilização de uma *appoggiatura*, esteja anotada ou não, sobre a primeira das notas, a qual sempre será uma penúltima sílaba acentuada, devido à prosódia. Observando-se a harmonia a partir do baixo (Figura 24), não resta dúvida de que o ornamento acrescentado é uma *appoggiatura*. O que sugere a resolução aproximada demonstrada na Figura 25. O mesmo se aplicando na seqüência (Figura 26e Figura 27).



Figura 24: Cena I, Recitativo *Il m'amait autrefois*, comp. 90-91.



Elle est donc bien char - man - te!

Figura 25: Cena I, Recitativo *Il m'amait autrefois*, comp. 90-91 (resolução sugerida).

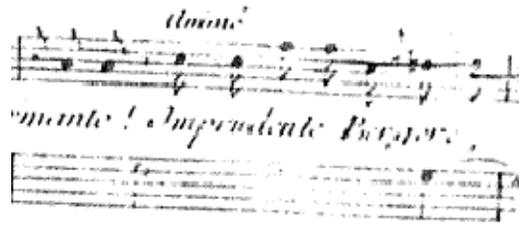


Figura 26: Cena I, Recitativo *Il m'amait autrefois*, comp. 91.



Figura 27: Cena I, Recitativo *Il m'amait autrefois*, comp. 90-91 (resolução sugerida).

No recitativo em estilo italiano do Barroco Tardio, todos finais de frase, em especial aqueles com quarta ou terça descendentes, pedem obrigatoriamente *appoggiatura* (DONINGTON: 1989, 210). Um bom exemplo é o Recitativo *A vos sages leçons* (Cena 2), no qual o Adivinho conclui de maneira típica (Figura 28 e Figura 29).

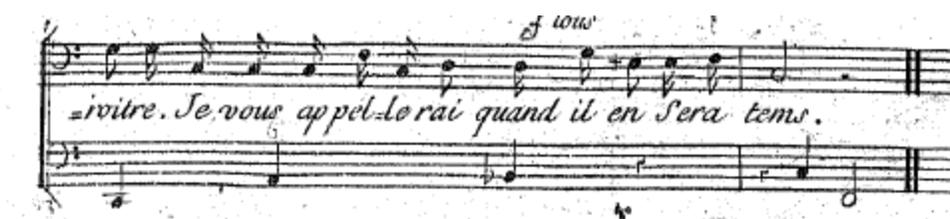


Figura 28: Cena 2, Recitativo *A vos sages leçons*, comp. 73-74.

The image shows a three-part musical score for a recitative. The top part is labeled 'Devin' and contains the vocal line with lyrics: "Mon art m'apprend qu'il va pa-rai-tre; Je vous appel-le rai quand il en se ra temps." The middle part is labeled 'Cravo' and shows a lute accompaniment with chords and some melodic lines. The bottom part is labeled 'Vc.' and shows a basso continuo line. The number '72' is written at the beginning of each staff.

Figura 29: Cena 2, Recitativo *A vos sages leçons*, comp. 72-74.

Na Cena I, Recitativo *Il m'amait autrefois*, compasso 86 (Figura 30), há um

♯, cuja mais provável interpretação nesse contexto no séc. XVIII seria de um

trinado (Figura 31).



Figura 30: Cena I, Recitativo *Il m'amait autrefois*, comp. 86-87.



Figura 31: Cena I, Recitativo *Il m'amait autrefois*, comp. 86-87 (possível transliteração)

Rousseau faz uma sutil distinção entre o trinado [*trill*] e o *battement* (batimento). Para ele ambos termos se referem ao alternar da nota real e sua dissonância. O *battement* seria um

Ornamento do Canto Francês que consiste em construir e bater um trinado sobre uma nota que começou simplesmente. Há esta diferença entre a Cadence e o *Battement*, que a Cadence começa pela Nota superior àquela em que ele está marcado; após o que bate-se alternadamente esta Nota superior e a verdadeira; onde *Battement* começa pelo som mesmo da Nota que a porta; após o que bate-se alternadamente a esta Nota e aquela que está acima. (ROUSSEAU: 1995, 660)

No entanto, Rousseau equiva o trinado ao *tremblement*:

embelezamento [*agrément*] do Canto que os Italianos chamam *Trillo*, e que se chama mais freqüentemente em Francês pela palavra *Cadence*. (1995, 1130)

A nota assinalada, conforme prática do período, deve ser iniciada pela dissonância (*appoggiatura*) resolvendo na nota “real” (Figura 32, resolução aproximada).



Figura 32: Cena I, Recitativo *Il m'amait autrefois*, comp. 86-87 (realização sugerida).

No compasso seguinte (Figura 33), repete-se o mesmo ornamento, o que sugere idêntica transliteração (Figura 34) e conseqüente resolução aproximada (Figura 35).

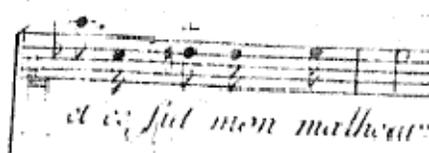


Figura 33: Cena I, Recitativo II *m'amait autrefois*, comp. 87-88.



Figura 34: Cena I, Recitativo II *m'amait autrefois*, comp. 87-88 (possível transliteração).



Figura 35: Cena I, Recitativo II *m'amait autrefois*, comp. 87-88 (realização sugerida).

O *port de voix* é um dos mais importantes ornamentos da música barroca francesa. Trata-se de um tipo de *appoggiatura* em que se ataca a nota inferior à real e que resolve para cima por um tom ou semitom. Como outros ornamentos, o *port-de-voix* poderá ou não estar anotado. Na França, raramente foi impresso antes do final do séc. XVII, sua aplicação deixada a critério do intérprete. No período barroco tardio, sob a influência de práticas instrumentais, a nota da

resolução é normalmente decorada com um mordente. Na Cena I, Recitativo *Je veux le haïr*, comp. 117-118, (Figura 36) um *port-de-voix* seria uma possível abordagem dentro do estilo (Figura 37). Como na *appoggiatura* propriamente dita, o apoio deve cair na dissonância (Figura 38).



Figura 36: Cena I, Recitativo *Je veux le haïr*, comp. 117-118.



Figura 37: Cena I, Recitativo *Je veux le haïr*, comp. 117-118 (*grace note* indicando *port-de-voix*).



Figura 38: Cena I, Recitativo *Je veux le haïr*, comp. 117-118 (apoio na dissonância).

Rousseau define o *port-de-voix* como um

Ornamento do Canto, o qual se marca por uma pequena Nota [Figura 39], chamada em italiano *Appoggiatura*, e se pratica ascendendo diatonicamente uma nota à que segue por um golpe de garganta cujo efeito é marcado na placa B, figura 13 [Figura 40].

Essa forma de execução do *port-de-voix* também pode ser aplicada à passagem em discussão (Figura 41).



Figura 39: *Port-de-voix* conforme ilustração no *Dictionnaire de Musique* (ROUSSEAU: 1995, 1168).



Figura 40:
Realização de *port-de-voix* conforme
Dictionnaire de
Musique
(ROUSSEAU: 1995,
1168).

reflexion douce

Musical notation on a five-line staff. The first part shows a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, and a quarter note on D5. A slur is placed above the notes from A4 to D5. Below the staff, there are two rectangular blocks representing the port-de-voix realization: a solid black block under the G4 note and a white block with a black outline under the A4, B4, C5, and D5 notes. A vertical bar line is placed between the D5 note and the next measure. The second part shows a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. A slur is placed above the notes from A4 to C5. Below the staff, there are two rectangular blocks representing the port-de-voix realization: a solid black block under the G4 note and a white block with a black outline under the A4, B4, and C5 notes. A vertical bar line is placed between the C5 note and the next measure. The lyrics "Peut - ê - treil m'aime en - cor..." are written below the staff, with hyphens indicating syllable placement under the notes.

Peut - ê - treil m'aime en - cor...

Figura 41: Cena I, Recitativo *Je veux le haïr*, comp. 117-118
(realização de *port-de-voix* conforme *Dictionnaire de Musique*)

Instrumentação

De longe, a questão mais crítica ao se produzir na atualidade uma ópera dos séc. XVII e XVIII, como é o caso de *Le Devin du Village*, seria a realização do acompanhamento de contínuo. Era assumida a capacidade dos instrumentistas em realizar, de maneira mais ou menos improvisada, uma harmonização e acompanhamento bem feito sobre a cifragem de um contínuo. Embora na teoria diga-se que o baixo contínuo possui algarismos que indicariam a distância em relação a ela das outras notas a serem tocadas, na prática temos uma situação muito mais complexa. Fac-símiles de manuscritos e edições da época nos mostram que o baixo cifrado poderia ser escrito tanto em cima quanto em baixo do pentagrama. No entanto, são comuns cifragens equivocadas ou mesmo ausentes.

O *basso continuo* do período barroco incorpora os diversos conceitos de *baixo*. Como *baixo*, pode ser definido como a parte mais grave de um sistema musical sendo, por consequência executado por vozes ou instrumentos graves. O *basso continuo* ocuparia o registro mais grave e seria caracterizado por possuir um linha melódica interessante em si mesma e geralmente em contraponto à melodia. As partes internas funcionam como preenchimento harmônico. Na definição de Rousseau,

Baixo-contínuo [*Basse-continue*]: assim chamado, porque dura durante toda a Peça. O seu principal objetivo, além de regular a Harmonia, é o de apoiar a voz e manter o Tom. (...)

O Baixo é a mais importante das Partes, é sobre ele que se estabelece o corpo da Harmonia, portanto, é uma máxima entre os músicos que, quando o Baixo é bom [bem escrito], raramente a Harmonia é ruim. (1995, 653)

As questões a respeito da escolha dos instrumentos para o contínuo e a realização das harmonias estimulam o executante a pesquisar fontes externas à partitura. Durante grande parte do séc. XVII, partituras remanescentes dos recitativos e solos vocais apresentam apenas o baixo contínuo como

acompanhamento: uma linha de baixo sobre a qual os instrumentistas improvisariam a harmonia a partir de cifras (CARSE: 1964, 8). Diferentes opções na realização do contínuo podem conflitar ou mesmo alterar o sentido das peças executadas, principalmente nos recitativos e árias. Segundo Franck Thomas Arnold (1861-1940), Carl Philipp fornece a mais completa lista de instrumentos usados em meados do séc. XVIII para a realização do acompanhamento (ARNOLD: 2003, 326). De acordo com Carl Philipp,

- 1 .O órgão, cravo, pianoforte, e clavicórdio são os instrumentos de teclado mais comumente usados para acompanhamento. (...)
3. O órgão é indispensável na música sacra com suas fugas, grandes coros, e estilo sustentado. Provê esplendor e mantém a ordem.
4. Contudo, em todos recitativos e árias neste estilo [de igreja], especialmente naqueles nos quais um acompanhamento simples permite livre variação com a parte do cantor, um cravo deve ser usado. O vazio de uma performance sem este instrumento de acompanhamento, infelizmente, tem acontecido com demasiada freqüência.
5. [O cravo] é também usado para árias e recitativos em música de câmara e teatral.
6. O pianoforte e clavicórdio provêm o melhor acompanhamento em performances que requeiram o mais elegante gosto. Alguns cantores, contudo, preferem o suporte do clavicórdio ou do cravo ao do pianoforte.
7. Então, nenhuma peça pode ser bem executada sem alguma forma de acompanhamento por teclado. Mesmo em obras pesadamente orquestradas, tais como óperas apresentadas ao ar livre, onde ninguém imagina que o cravo poderia ser ouvido, sua ausência poderá ser certamente sentida. (...)
8. Alguns solistas tomam apenas uma viola ou mesmo um violino por acompanhamento. Isto pode ser perdoado apenas em caso de necessidade, onde bons tecladistas não são disponíveis, mesmo embora crie muitas discrepâncias. Se o baixo for bem construído, o solo se torna um dueto; se não o for, quão estúpido ele soará sem harmonia! (...)
10. O melhor acompanhamento, um que seja livre de críticas, é um instrumento de teclado e um violoncelo. (BACH: 1949)

Portanto, a opção plausível para *Le Devin*, é realizar o acompanhamento dos recitativos secos ao cravo com um violoncelo tocando a linha grave.

A maneira como se realiza o acompanhamento do contínuo pode afetar o caráter básico de um recitativo. É necessária atenção aos *afetti* expressos pelo texto e ter extremo cuidado em não desvirtuar o recitativo. Contrapontos excessivos, incongruentes com a situação dramática, podem destruir sua força expressiva. Para Michel de Saint-Lambert (Paris, 1707):

Quando acompanhando um longo recitativo, é às vezes bom permanecer por um bom tempo em um acorde, quando o baixo permite, e deixar muitas notas serem cantadas pela voz sem acompanhamento do cravo, então novamente atacar um segundo acorde, e em seguida parar de novo, e, portanto, apenas fazer um acompanhamento em longos intervalos, partindo do princípio de que, como já disse o baixo só tem notas longas, que é normalmente o caso no recitativo.

Em outras vezes, após atacar um acorde cheio no qual você permaneceu por um bom tempo, você ataca uma nota aqui outra acolá, mas com tal bom controle que parece como se o cravo o fizesse por si mesmo, sem o consentimento do executante.

Em outras vezes de novo, dobrando os intervalos, você ataca todas as notas novamente uma após a outra, produzindo do cravo uma crepitação quase igual a uma carga [cerrada] de mosqueteiros; no entanto tendo feito esta exibição por três ou quatro compassos, você pára de forma abrupta em algum grande acorde harmonioso (ou seja, sem dissonância) como se para recobrar do esforço de fazer tal barulho. (apud DONINGTON, 1989, 349-350).

A respeito da realização da harmonia, Rousseau acredita ser desnecessário o preenchimento total dos acordes, pois

A harmonia completa faz menos efeito que a harmonia mutilada; e nossos acompanhamentos, ao tornarem todos os acordes completos, não produzem senão um ruído confuso, ao passo que este, com menos sons, produz mais harmonia, ou, pelo menos, torna seu acompanhamento mais sensível e mais agradável. (ROUSSEAU: 2005, 28)

Não se pode assumir o posicionamento de Rousseau como verdade absoluta. Para Nicolo Pasquali (Edimburgo, 1757), por exemplo, a arte de se acompanhar recitativos

consiste em preencher a harmonia tanto quanto possível; e, por conseguinte, a mão esquerda toca os acordes tanto quanto a direita.

Deve-se tomar cuidado para não atacar abruptamente, mas em arpejo, abaixando os dedos nos acordes como uma harpa, *i. e.*, um

após outro, por vezes lento, outras vezes rápido, de acordo como as palavras expressem assuntos triviais, delicados, ou apaixonados [Figura 49]:

Por exemplo; para discurso comum um rápido arpejo; para o terno, um lento; e, para qualquer coisa de paixão, onde ira, surpresa, etc., seja expressa, pouco ou nenhum arpejo, mas sim ataques secos, tocando com as duas mãos quase em simultâneo.

A forma abrupta é também usada em um punctum ou ponto final, onde o sentido foi concluído. (apud DONINGTON: 1989, 350).

É necessário, na realização do contínuo, ter sempre em mente sua função de apoio ao canto: “é sempre na parte vocal que se deve buscar a fonte de todas as belezas do acompanhamento.” (ROUSSEAU: 2005, 22) Em relação à notação escrita, não se deve tocar obrigatoriamente as figuras do baixo em sua inteira duração, mas preferencialmente atacando as mudanças de harmonia sem sustentar a linha, salvo indicação em contrário quando

se escreve em todas as Partes da Sinfonia a palavra *Sostenuto*, principalmente no Baixo, *que de outra forma não atacaria senão com golpes secos e destacados a cada mudança de nota, como a dos Recitativos ordinários* [grifo nosso] (ROUSSEAU: 1995, 1012).

No primeiro Recitativo (Cena I, *Il m'aimait autrefois* Figura 42), o baixo apresenta semibreves e mínimas que, em aplicando-se a orientação acima, não devem ser sustentadas, mas sim pontuar o discurso (Figura 43).

Il m'aimoit autre-fois

et ce fut mon malheur.... Mais quelle est donc celle qu'on me présente?

Sire! Elle est donc bien charmante! Impudente Bergeronnette!

terme

Ironie et dépit

Figura 42 (Cena I, Recitativo *Il m'aimait autrefois*, comp. 86-91)

Le Devin du Village

Recitativo *Il m'aimait autrefois* Jean-Jacques Rousseau
Ed.: Branco Bernardes (2008)

[Recitativo]

86 87

Collete

Il m'ai-mait _____ au-tre - fois, et ce fut _____ mon mal-

Cravo

Violoncelo

88

Collete

heur. Mais quelle est donc cel-le qu'il me pré-

Cravo

Vc.

com firmeza

90 *com ironia e despeito* *com ânimo [fervilhante]*

Collete

fè - re? Elle est donc bien char - man - te! Im-pru-den - te ber-gêre! —

Cravo

Vc.

Detailed description: The image shows a musical score for three instruments: Collete (flute), Cravo (harpsichord), and Vc. (violin). The score is in a single system with three staves. The top staff is for the Collete, the middle for the Cravo, and the bottom for the Vc. The music is in a minor key (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked '90'. The first part of the score is marked 'com ironia e despeito' and the second part 'com ânimo [fervilhante]'. The lyrics are written below the Collete staff: 'fè - re? Elle est donc bien char - man - te! Im-pru-den - te ber-gêre! —'. The Cravo part consists of chords and arpeggios, and the Vc. part consists of a simple bass line.

Figura 43 (Cena I, Recitativo *Il m'aimait autrefois*, comp. 86-91, realização sugerida)

Deve-se procurar auxiliar os cantores, dando-lhes apoio em momentos tecnicamente necessários:

Em um recitativo cantado de memória, é muito mais fácil para o cantor se seu acompanhante antecipar as primeiras notas em cada cesura, e, por assim dizer, colocá-las em sua boca, atacando o acorde com um rápido arpejo, de forma que, sempre que possível, a nota do cantor caia na parte superior; imediatamente depois ele poderia atacar separadamente vários dos seguintes intervalos que aparecem na parte vocal [Figura 44] (QUANTZ: 2001, 265).

Figura 44: Cena I, Recitativo *II m'amait autrefois*, comp. 90-91 (acordes no cravo auxiliando o cantor).

A atuação do violoncelista também será de vital importância para o sucesso de um recitativo:

O violoncelista deve tomar cuidado para não enfeitar o baixo com ornamentos, como alguns grandes violoncelistas tinham antigamente o hábito de fazer; não deve tentar mostrar sua habilidade em um momento inoportuno. (QUANTZ: 2001, 242)

Embora a notação da dinâmica, especialmente em relação a acentos, seja pouco numerosa, se não ausente, isso não implica em uma interpretação plana. Deve-se estar atento às relações de tensão e relaxamento inerentes ao discurso sonoro:

O violoncelista pode contribuir muito para o bom desempenho de um ensemble se ele não tiver falta de percepção, e se dirigir a atenção necessária para o todo, e não apenas a sua própria parte. Ele também deve determinar quais notas devem ser salientadas e mostradas mais do que as outras. Estas são, em primeiro lugar, notas que tenham dissonâncias como a segunda [Figura 45], quinta diminuta [Figura 46], sexta aumentada, ou sétima acima [Figura 47, na melodia], ou aquelas que são elevadas irregularmente por um sinal de sustenido ou bequadro, ou baixadas por um bequadro ou bemol [Figura 48]. (QUANTZ: 2001, 244-245)

Colin

Ma Co - let - te... ê - tes-vous fâ - ché - e? Je suis Co -

Cravo

2

Violoncello

[sf]

Figura 45: Cena VI, Recitativo *Ma Colette...*, comp. 1 (ênfase dinâmica na dissonância).

Colette

Devlin

Crv.

Vc.

Que ditesvous? Il me quitte pour

jours. Plus adroite et moins belle, La dame de ces lieux... —

Figura 46: Cena II, Recitativo *Perdrai-je Colin sans retour?*, comp. 9-10 (ênfase dinâmica na dissonância).

com dor [sofrimento]

jour? Co-lin m'a pu chan -

Figura 47: Cena I, Recitativo *Il m'aimait autrefois*, comp. 93 (ênfase dinâmica na dissonância).

94 *ameaçadora*

Collete

ger, tu peux

Cravo

Vc.

The image shows a musical score for three instruments: Collete, Cravo, and Vc. The score is for measure 94, marked with a dynamic of 94. The Collete part has the lyrics 'ger, tu peux' and a dynamic marking of 94. The Cravo part has a dynamic marking of 94 and a sharp sign (#4) indicating a dissonance. The Vc. part has a dynamic marking of 94. A double-headed arrow points to the dissonance in the Cravo part.

Figura 48: Cena I, Recitativo *Il m'aimait autrefois*, comp. 94 (ênfase dinâmica na dissonância).

[Recitativo]

86 87

Collete
Il m'ai-mait _____ au-tre - fois, et ce fut _____ mon mal-

Cravo

Violoncelo

Figura 49: Cena I, *Recitativo Il m'amait autrefois*, comp. 86-87 (realização sugerida).

A maior parte dos tratados sobre baixo cifrado do século XVIII mencionam mi ou fá (Figura 50) como limite superior da tessitura do acompanhamento para a mão esquerda do tecladista (e instrumento melódico baixo), exceto quando uma clave de dó é utilizada no Baixo (ARNOLD: 2003, 20).



Figura 50

Na ópera italiana, um dos principais contextos para efeitos orquestrais foi o recitativo acompanhado. Por volta de 1720, os recitativos acompanhados tinham se tornado um procedimento padrão da *opera seria*. Momentos especialmente dramáticos, como ameaças, promessas solenes, expressões de desespero e invocação aos deuses foram coloridos com a presença da orquestra (SPITZER: 2004, 141-142).

Na definição de Rousseau, o recitativo acompanhado

é no qual, além do Baixo-contínuo, acrescenta-se um Acompanhamento de violinos. Este Acompanhamento, que dificilmente pode ser silábico, dada a velocidade da declamação, é geralmente composto de notas longas sustentadas sobre compassos inteiros, e se escreve em todas as Partes da Sinfonia a palavra *Sostenuto*, principalmente no Baixo, que de outra forma não atacaria que com golpes secos e destacados a cada mudança de nota, como a dos *Recitativos* ordinários; em vez de que deve neste caso seguir e sustentar os Sons de acordo com todo o valor das Notas. Quando o Acompanhamento é medido, este força também mensurar o *Recitativo*, o qual neste caso segue e acompanha algum tipo de Acompanhamento. (ROUSSEAU: 1995, 1012)

No campo dos recitativos com presença da orquestra, Rousseau distingue o *Récitatif obligé*. Em sua definição, o recitativo obrigado

É o que, entremeado de Ritornelos e características da Sinfonia [orquestra], obriga, por assim dizer o Recitante e a Orquestra um ao outro, de maneira que devem [ambos] ser cuidadosos e se observem mutuamente. (ROUSSEAU: 1995, 1012)

Para o reencontro entre Colin e Colette, Rousseau opta pelo *récitatif obligé* (Figura 51), colocando esse momento, portanto, como mais expressivo dos

recitados. De fato, é o ponto de virada do enredo, no qual Rousseau direciona a história para a solução do conflito, o resto da ópera sendo consequência lógica e celebração do reencontro entre Colin e Colette. Inicia-se com um motivo singelo em ré maior apresentado pela orquestra, seguido pela primeira intervenção recitada por Colin (Figura 52). Segue um segundo motivo, agora no campo da dominante (Figura 53). Ante a ansiedade das personagens em relação a esse encontro, a orquestra, antes que acirrar o drama, cria uma ambientação emocional leve, conduzindo a trama para seu desfecho.

lent a demi jeu les deux, soutenu et les

SCENE VI.
Colin
Colette.

Violons et Flutes.

Colin.
Je l'aperçois:

plus doux *un peu fort*
plus doux *un peu*

Colin
Je tremble en m'offrant à sa vue.

Colin
Sauvons nous! *Je la perds si j' suis.*

Colette.
Il me voit *Que je suis é.*

35.

Figura 51: Cena VI, Récitatif obligé *Je l'aperçois*, comp. 1-23.

Lento, mezzo forte, legato [Recitativo]

Flauta 1
mf

Flauta 2
mf

Colette

Coliu

Cravo

Je raper çois...

Violino I
mf

Violino II
mf

Viola
mf

Violoncelo
Vc solo

Contrabaixo

Figura 52: Cena VI, Récitatif obligé *Je l'aperçois*, comp. 1-5.

5 [Recitativo] [Tempo I]

Fl. 1 *mf* *p*

Fl. 2 *mf* *p*

Colette

Colin

8 Je l'aperçois...

5

Crv.

I *mf* *p*

II *mf* *p*

Va *mf* *p*

Vc. *Vc. solo* *mf* *p*

Cb. *p*

Figura 53: Cena VI, Récitatif obligé *Je l'aperçois*, comp. 5-9.

Rousseau emprega, na partitura de *Le Devin*, as expressões *demi-jeu* (Figura 54) e *plein jeu*. Ambas, em sentido estrito, se referem à regização dos órgãos na música francesa do período. Embora reconhecendo seu sentido original, o autor faz desses termos uma utilização bastante peculiar:

Plein-Jeu, se diz do Jogo de Órgãos, quando se coloca todos os registros, e também quando se preenche toda a Harmonia; se diz ainda dos Instrumentos de arco, quando se tira todo o Som que eles podem dar. (1995, 987)



Figura 54 (Cena VI, Cena VI, Récitatif obligé *Je l'aperçois*, comp. 16-17)

No texto acima não fica muito claro se “tirar todo o som que os instrumentos de arco podem dar” se refere a tocar *forte*, com toda intensidade, ou se corresponderia à contraposição entre dois grupos instrumentais – na prática italiana do *concertino*, grupo de solistas, e *ripieno*, o *tutti* instrumental, que também se assemelharia ao modelo lullyano de *petit chœur* e *grand chœur* –, ou ainda ao uso original do jogo de órgãos. Será no verbete *demi-jeu* que podemos encontrar lança alguma luz a respeito da utilização do termo por Rousseau:

Demi-Jeu, À-demi-jeu, ou simplesmente À demi: Termo da música instrumental que corresponde ao italiano, *Sotto voce*, ou *Mezza voce*, ou *Mezzo forte*, e que indica uma maneira de tocar que se encontra a meio entre o *Forte* e o *Doce* [piano]. (ROUSSEAU: 1995, 751)

Pode-se, portanto, entender com alguma segurança que, nas partes indicadas *demi-jeu*, seria coerente uma interpretação de dinâmica *mf* (Figura 55).



Figura 55 (Cena VI, Cena VI, Récitatif obligé *Je l'apperçois*, comp. 16-17, possível realização)

Há necessidade de se resolver a instrumentação de *Le Devin*. Poderíamos realizar uma instrumentação historicamente informada do *Récitatif obligé* (Cena VI, *Je l'apperçois*...) a partir de informações obtidas na partitura editada em 1753, equipe que provavelmente estreou a obra (orquestra da *Académie* em 1752) e das práticas e anseios estéticos do período e de Rousseau.

Instrumentação e orquestração são termos intercambiáveis que procuram descrever a arte de combinar os sons de um complexo instrumental para proporcionar uma boa mistura e balanço. O termo orquestração é freqüentemente empregado para exprimir a arte de escrever de forma particular às características e recursos de cada instrumento. Há muitas tentativas em se fazer uma distinção clara entre orquestração e instrumentação, definindo-se este último como a seleção de instrumentos em uma dada obra, autor, estilo ou mesmo época. Por contraste, a orquestração seria o emprego específico desses instrumentos de acordo com os interesses timbrísticos, simbólicos, volume e característicos nos diversos momentos ou blocos musicais de determinada obra.

Grande maioria das partituras de ópera publicadas nos séc. XVII e XVIII são em geral bastante reticentes, especialmente no que concerne à instrumentação. Parte dessa reticência está relacionada à vivência que seu público-alvo tinha desse repertório. Afinal tratava-se de música viva e recém-criada. Outro aspecto era a necessidade de se adaptar a obra às condições reais e locais de novas apresentações.

A difusão da música para orquestra no período anterior ao séc. XIX dependia em grande parte da circulação de cópias manuscritas de partituras e partes, ou mesmo das viagens de compositores com seus manuscritos. Eventualmente a visita a um determinado centro artístico poderia resultar na produção de obras especialmente criadas para a ocasião e orquestradas de acordo com as forças locais. Partes poderiam ser acrescentadas ou suprimidas conforme fossem necessárias adaptações a novos conjuntos ou funções. Há bastante evidência de que os compositores adaptavam com frequência sua orquestração, acomodando-a inclusive às habilidades técnicas de determinados instrumentistas. Eventualmente se encontra, em uma mesma obra, partes bastante virtuosísticas visando determinado músico bem dotado, enquanto material de menor importância seria designado para instrumentistas menos habilidosos. (CARSE: 1964, 3)

Longe de ser uma exceção, essa era uma prática recorrente no período sob diversos aspectos. Em primeiro lugar, há o custo e dificuldades na impressão do material completo. Também não existe ainda um modelo padronizado de orquestra, permitindo amplas adaptações do material composto de acordo com o conjunto, local, momento e função específicos. Mesmo publicações como a de *Le Devin*, na qual encontramos bem mais do que apenas duas pautas representando todos instrumentos, ainda assim muito dos pormenores de realização estão deixados de fora. A grande variedade de soluções possíveis sugeridas por uma partitura do período barroco é imensa, inclusive tendo-se em conta os limites do estilo.

Observa-se que a grande maioria das partituras, tenha sido impressa ou sobrevida em manuscritos, até a primeira metade do séc. XVIII explicita pouca ou mesmo nenhuma informação sobre que instrumentos devem ser utilizados e em quais pontos. A maioria das partituras de ópera completas que ainda hoje existem, dificilmente foi utilizada em *performance* real, mas copiadas com propósito documental. Em geral, há duas, três ou quatro pautas que aparentam ser executáveis nos instrumentos de corda – o que seria muito provável (CARSE: 1969, 121). Os editores chegavam a publicar versões integrais das óperas com orquestração reduzida, planejadas mais para execução ao cravo que propriamente por uma orquestra (DILL: 1998, 4). No prefácio da edição de 1736 de *Les Indes Galantes* (apud DILL: 1998, 3), Jean-Philippe Rameau declara:

Estas sinfonias foram organizadas como pièces de clavecin (...) sem que isto as impeça de serem tocadas por outros instrumentos, visto que apenas pediria tomar as notas mais agudas para o dessus e as mais graves para o baixo. Tudo quanto for muito agudo para o violoncelo poderá ser transposto uma oitava abaixo.

Os principais desafios na criação de uma linguagem e repertório para orquestra foram originados na ópera. Em princípio, esses agrupamentos foram organizados de maneira solta, sendo utilizados os instrumentos disponíveis ou aqueles que pudessem criar algum simbolismo. O exemplo clássico, graças à especificação inusual constante da partitura, é *L'Orfeo*, na qual Monteverdi, por exemplo, utiliza-se dos trombones para as cenas infernais. Em pouco tempo os instrumentos da família dos violinos associados aos instrumentos do contínuo se tornariam o núcleo dos conjuntos de acompanhamento nos teatros italianos até se chegar à uma relativa sistematização no final do séc. XVIII, quando encontramos um repertório e estrutura orquestrais razoavelmente estabelecidos e que permaneceriam com poucas alterações até nosso século.

Durante grande parte do séc. XVII, os acompanhamentos escritos – não necessariamente o resultado efetivo apresentado então – foram limitados ao baixo cifrado (CARSE: 1964, 8). Aparentemente, utilizava-se apenas grupo do contínuo no acompanhamento de árias e recitativos. Os *tutti* seriam empregados nos

ritornelli orquestrais que preencheriam musicalmente o tempo entre uma estrofe e a próxima. Esse modelo foi pouco a pouco abandonado na segunda metade do séc. XVII.

O início do séc. XVIII apresenta profundas mudanças nos conjuntos instrumentais das óperas. No século anterior, a orquestra raramente tocava durante o canto solista, sendo este usualmente acompanhado por alaúdes, harpas ou teclados (SPITZER: 2001, 137). Estabilizou-se uma escrita a três (dois violinos e contínuo) ou cinco partes (pares de violinos e violas com baixo contínuo) e, para o final do século, houve a introdução de instrumentos de sopro solistas nas árias assim como partes *obligati*. (SPITZER: 2001, 139).

No *récitatif obligé* (Cena VI), há a indicação *Violons et Flutes* (Figura 56). Obviamente não se trata apenas de violinos e flautas, mas o autor, ao indicar esses instrumentos, pressupõe o conhecimento, por parte dos intérpretes, das convenções da época. Nas partituras dos séc. XVII e em grande parte do séc. XVIII, raramente se encontra especificação dos instrumentos desejados, e, embora pouca dúvida possa haver da presença da família dos violinos (incluindo-se viola, violoncelo e contrabaixo), eles não são explicitamente nomeados no começo de cada parte, como seria a prática do séc. XIX em diante. Pistas sobre a orquestração são encontradas através de indicações lacônicas espalhadas pelo material, como *hautbois, tous, flutes*. Nas partes do baixo, os instrumentos de corda são igualmente indeterminados nas partituras. A palavra *violone* ocorre em alguns pontos, mas *violoncello* ou *contrabasso* não são nomeados até os tempos de Scarlatti e de Purcell, quando o violoncelo seria freqüentemente especificado (CARSE: 1964, 12).

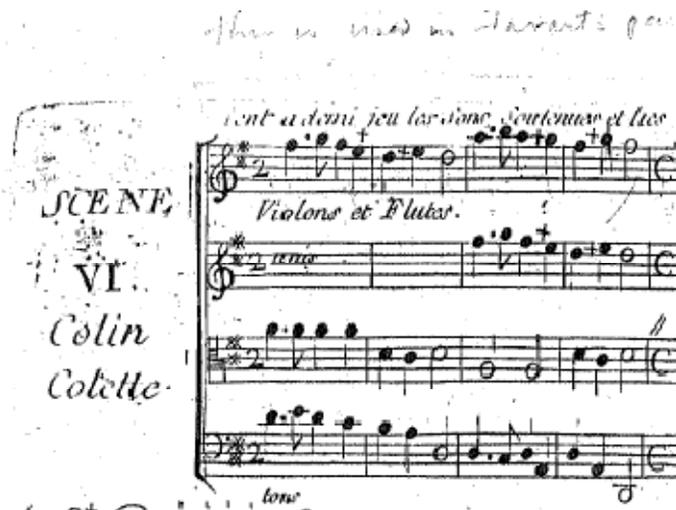


Figura 56: Cena VI, Recitativo obrigado *Je l'apperçois*, comp. 1-4 (indicação de violinos e flautas).

A seção passível de maior grau de incertezas são os baixos. A amplitude do termo *basso* pode ser percebida até fins do séc. XVIII. Em uma carta de 1768, Haydn escreve:

Eu prefiro apenas três baixos [*Bässe*] – isto é, um violoncelo, um fagote, e um contrabaixo” (apud SADIE: 2001, vol. 2, 849).

Edições do séc. XIX tratam a parte de *baixo* como se escrita para violoncelos e contrabaixos (CARSE: 1969, 122). A atitude contemporânea de se nomear cada um dos instrumentos baixos não foi estabelecida antes do final do séc. XVIII e início do XIX. *Baixo*, até então, significava apenas o baixo de uma determinada música, geralmente não sendo denominado nenhum instrumento em particular. Nas partituras e partes desse período estão denominados *basso*, *bassi*, *bassi tutti* ou outro termo genérico. São intencionadas para qualquer instrumento do registro pertinente e/ou que realizem essa função no corpo instrumental. Portanto poderiam ser executadas pelo cravo, órgão, alaúdes, teorbis, harpas, violoncelos, contrabaixos, fagotes e até mesmo violas (CARSE: 1969, 122).

Outra característica seria a proporção mais ou menos igual entre violoncelos e contrabaixos. Estes últimos empregados como reforço da mesma maneira que os acoplamentos de registros de 16 pés dos órgãos e cravos (CARSE: 1969: 32).

O contrabaixo, muito embora sujeito a grande variedade de afinação e alguma vacilação em relação à quantidade de cordas, manteve, em linhas gerais, sistema de afinação em quartas das violas de gamba (CARSE: 1964, 11).

Embora não especificado e apesar da ausência de oboés, é historicamente possível empregarmos fagotes duplicando a linha do baixo no *Récitatif obligé*. O Fagote foi utilizado originalmente para reforçar a seção dos baixos e atuar como baixo da seção de madeiras. A parte de baixos no registro de oito pés foi comumente duplicada por um ou dois fagotes (CARSE: 1969, 32). Acredita-se que Lully tenha sido o primeiro compositor a incluir os fagotes regularmente na orquestra. Aos poucos seu uso no contínuo foi se ampliando e ganhou outros países além de França. Embora com relativa freqüência o instrumento não seja especificado, sua presença seria implícita, especialmente se houvesse a presença de oboés ou outros instrumentos de sopro de madeira. Ele é usado principalmente como baixo para os oboés da Grande Cavalaria [Ecurie]. Os fagotes são classificados no grande coro [grand choeur] do efetivo da *Académie Royale de Musique* e poderia concluir-se que foram utilizados para o tutti (mas os oboés estariam igualmente incluídos). O nome *basson* surgira já no início do séc. XVII indicando um *curtal*. Remodelado em quatro partes provavelmente pelo grupo ligado a Jacques Martin Hotteterre (1673-1763), o instrumento tornou-se o atual fagote, sendo conhecido na Inglaterra como *French basson* (BAINES: 1967, 286). Na *Encyclopédie* é chamado de *basson de hautbois* ou simplesmente *basson*. O fagote moderno é baseado nos instrumentos fabricados no início do séc. XVIII. Johann Mattheson (1681-1764) o chama de “o orgulhoso fagote” e informa sua tessitura como sendo de dó¹ até fá³ ou mesmo sol³ (Figura 57). Nos instrumentos com quatro chaves as notas si¹, dó#¹ e mi^{b1} eram geralmente evitadas em solos,

no entanto, tais notas eram normalmente utilizadas quando escritas para o *tutti* dos baixos. A não ser em solos, sua região aguda era normalmente ignorada (CARSE: 1965, 187).



Figura 57: Tessitura do fagote (séc. XVIII).

Um dos caminhos para se descobrir a constituição e tamanho das orquestras no séc. XVIII seria através da documentação da época ainda existente, tais como lista de pagamentos, descrições de amadores, correspondência preservada e algum material iconográfico (CARSE: 1964). A palavra *orquestra* tem sido utilizada no sentido genérico para indicar qualquer grupo instrumental de relativa grandeza. Neal Zaslaw (SPITZER: 2001, 19) propõe sete características que definiriam uma orquestra no final do séc. XVII e início do XVIII:

1. Sua estrutura está fundamentada nos instrumentos de cordas da família dos violinos.
2. Diversos instrumentos de corda do mesmo tipo tocam a mesma parte, sendo que os violinos são privilegiados nos dobramentos.
3. A instrumentação é consideravelmente padronizada em um determinado tempo e local. Como consequência um repertório comum é estabelecido.

4. Há a presença de um ou mais baixos soando no registro de 16' (contrabaixo).
5. A seção do contínuo é composta por teclado, usualmente cravo e/ou órgão, e pode incluir instrumentos de cordas dedilhadas, como alaúde, teorba e harpa.
6. Atuam como um corpo unificado e disciplinado sob controle centralizado.
7. Possuem identidade organizacional e estrutura administrativa próprias.

A listagem acima realiza com bastante propriedade uma distinção entre o que seria a orquestra do início do séc. XVIII daqueles agrupamentos anteriores, organizados pontualmente e de acordo com as necessidades do momento.

Le Devin du Village teve sua estréia pela *Académie Royale de Musique* e permaneceria em seu repertório por mais de . Em seu *Dictionnaire de Musique*, no verbete *Académie Royale de Musique*, Rousseau escreve o seguinte:

Este é o título que usa ainda hoje em dia a Ópera de Paris. Eu nada direi aqui desse estabelecimento célebre, senão que de todas as Academias do Reino e do Mundo esta é seguramente aquela que faz mais barulho. (ROUSSEAU: 1995, 613)

A despeito da ironia rousseuniana, a orquestra da *Académie* era uma das instituições mais conceituadas nos séc. XVII e XVIII. Em 1672 Lully havia consolidado seu controle sobre a vida musical francesa ao comprar a então falida *Académie Royale de Musique*. Com apoio de Luís XIV, Lully criou um novo conjunto instrumental, a orquestra da ópera que se tornou sob seu comando a maior, mais disciplinada e mais renomada orquestra de seu tempo. Lully não foi propriamente o inventor da orquestra, mas foi fundamental em condensar, consolidar e disseminar o modelo de organização orquestral, orquestração, práticas de execução e repertório.

Na orquestra da *Académie* há uma divisão entre *tutti* e um pequeno grupo solista:

O *choeur* se chama às vezes *grand-choeur*, por oposição ao *petit-choeur* que é somente composto de três partes; a saber, dois sopranos [*dessus*], & o *hautecontre* que lhes serve de baixo. Faz-se ouvir de tempos em tempos separadamente este *petit-choeur*, cuja doçura contrasta agradavelmente com a ruidosa harmonia do *grand[-choeur]*. (ENCYCLOPÉDIE: Choeur)

Essa forma de organização remete ao modelo de concerto grosso de Arcangelo Corelli (1653-1713),

O *grand choeur* é composto de oito baixos, que estão no alto dos dois lados da orquestra. O contrabaixo pertence ao *grand choeur*, assim como os violinos, os oboés, as flautas, & os fagotes. É a orquestra inteira que o forma. (ENCYCLOPÉDIE: Choeur)

A respeito do *petit-choeur*, Rousseau explica que

Chama-se ainda *Petit-Choeur*, na Ópera de Paris, certo número de melhores Instrumentos de cada tipo que formam como uma pequena Orquestra específica em redor do Cravo e daquele que bate o Compasso. Este *Petit-Choeur* é destinado aos Acompanhamentos que pedem mais delicadeza e precisão. (ROUSSEAU: 1995, 707)

Além da *Academie Royale de Musique (Opéra de Paris)*, havia em Paris outros dois teatros oficialmente apoiados pela monarquia: a *Comédie-Française* e a *Comédie-Italienne*. Assim como a *Opéra*, ambas organizações detinham monopólio em sua especialidade, ou seja, teatro falado em francês na *Comédie-Française*, na *Comédie-Italienne* em italiano, e também recebiam subsídio real. Conforme o privilégio real obtido por Lully em 1672, nenhum outro teatro além da *Académie* tinha permissão de dispor de uma orquestra ou empregar mais de dois cantores em seus espetáculos. A presença de uma orquestra em um teatro era um símbolo de prestígio na Paris do séc. XVIII, e também atendia o gosto do público de então, que considerava inadmissível um teatro sem números cantados e dançados (SPITZER: 2004, 191).

Na *Comédie-Italienne* e na *Comédie Française*, a organização do conjunto era diferente da *Académie Royale*. As diferenças mais marcantes são a ausência

do batedor de tempo (*bateur de mesure*), pois são lideradas pelo primeiro violinista, da divisão entre *petit* e *grand choeur* encontradas na *Opéra*, e da organização em *quatro* seções – e não *cinco* como na escrita de Lully – o que as faria mais parecidas com as orquestras italianas da mesma época (SPITZER: 2004, 195).

A Tabela 1 apresenta orquestras dos diversos teatros de Paris ao lado da orquestra da *Academie*. No quadro além de ser possível verificar a constante tentativa de ampliar seus recursos musicais, desobedecendo à normatização vigente e procurando burlar o monopólio da *Opéra*, há uma listagem de instrumentos e quantidade de músicos envolvidos. Afinal, apresentar uma orquestra ainda hoje é um símbolo de ostentação, e indicaria que os produtores não fizeram economia ao prover o público com o que haveria de melhor.

Tabela 1: Orquestras de Paris e respectivas formações no séc. XVIII (a partir de SPITZER: 2004).

Ano	Orquestra	Madeiras	Metais	Percussão	Cordas	Contínuo	Total	
1704	Academie Royale de Musique (Opéra)				Petit choeur: 2 dessus (violino) 2 baixos (violino) 2 baixos (gamba)	Petit choeur: 1 cravo 2 teorbas 1 batedor de tempo	Petit choeur: 10	Geral: 43
		Grand choeur: 2 flautas alemãs 2 oboés / flautas 2 fagotes / flautas 2 fagote			Grand choeur: 9 dessus (violino) 3 haute-contras 3 tailles 2 quintes 8 baixos (violino)		Grand choeur: 33	
1704	Théâtre de la Foire	1 oboé 1 fagote			5 violinos 1 baixo		8	
1711	Théâtre de la Foire	1 oboé			3 violinos 2 baixos		6	
1713	Academie Royale de Musique (Opéra)	Petit choeur: 2 flautas alemãs			Petit choeur: 2 dessus (violino) 2 baixos (violino) 2 baixos (gamba)	Petit choeur: 1 cravo 2 teorbas 1 batedor de tempo	Petit choeur: 12	Geral: 48

		Grand choeur: 8 flautas / oboés / fagotes		Grand choeur: 1 tambor	Grand choeur: 12 dessus (violino) 3 haute- contres 2 tailles 2 quintes 8 baixos (violino)		Grand choeur: 36	
1715	Théâtre de la Foire	1 flauta 1 oboé 1 fagote	2 trompas		8 violinos 1 contraabaixo	1 cravo	15	
1717	Comédie- Française	2 oboés 1 fagote			4 violinos 2 baixos	1 batedor de tempo	10	
1720	Théâtre de la Foire		2 trompetes	1 tambor	4 violinos 2 baixos		9	
1721	Théâtre de la Foire	1 fagote			6 violinos 3 baixos		10	
1725	Comédie- Française	2 oboés 1 fagote			4 violinos 2 baixos		9	
1729	Academie Royale de Musique (Opéra)	Petit choeur: 2 flautas alemãs			Petit choeur: 2 dessus (violino) 3 violoncelos / baixos (violino) 1 contraabaixo	Petit choeur: 1 cravo 1 teorba 1 batedor de tempo	Petit choeur: 11	Geral: 45
		Grand choeur: 3 flautas / oboés 5 fagotes			Grand choeur: 14 dessus (violino) 3 haute- contres 3 tailles 6 baixos (violino)		Grand choeur: 34	
1733	Comédie- Italienne	1 flauta doce 1 flauta transversal 1 museta	1 trompeta	1 tambor	6 violinos 3 baixos		14	
1738	Academie Royale de Musique (Opéra)				Petit choeur: 4 violinos 3 violoncelos 1 contraabaixo	Petit choeur: 1 cravo 1 batedor de tempo	Petit choeur: 10	Geral: 47
		Grand choeur: 5 flautas / oboés 5 fagotes			Grand choeur: 12 violinos 3 haute- contres 3 tailles 8 violoncelos / baixos 1 contraabaixo		Grand choeur: 37	
1744	Opéra- Comique	2 flautas / oboés 2 fagotes	2 trompas		6 violinos 3 violoncelos 1 contraabaixo		10	

1751	Academie Royale de Musique (Opéra)	10 flautas / oboés / fagotes		2 tambores	16 violinos 6 violas (quintes) 3 violoncelos (petit choeur) 1 contrabaixo (petit choeur) 8 violoncelos / baixos (grand choeur)	1 cravo 2 batedores de tempo	49
1751	Comédie-Italienne	1 flauta 1 oboé 1 fagote	2 trompas	1 tambor	7 violinos 1 violoncelo		14
1752	Comédie-Française	1 fagote			5 violinos / violas 2 violoncelos / baixos		8
1753	Opéra-Comique	1 oboé 2 fagotes	2 trompas		9 violinos / violas 2 violoncelos 1 contrabaixo		17
1754	Comédie-Italienne	1 flauta / museta 2 flautas / oboés 1 fagote		1 tambor	9 violinos 2 violoncelos		16
1761	Opéra-Comique	2 flautas / oboés 1 fagote	1 trompa		9 violinos / violas 2 violoncelos 1 contrabaixo		16
1762	Comédie-Française	2 oboés 1 fagote	2 trompas		7 violinos 1 viola 2 violoncelos		15
1762	Comédie-Italienne + Opéra-Comique	2 oboés 2 fagotes			9 violinos 2 violas (quintes) 2 violoncelos / baixos		17
1764	Academie Royale de Musique (Opéra)	1 museta 4 flautas / oboés 5 fagotes	2 trompas 1 trompeta		17 violinos 6 violas (parties) 3 violoncelos (petit choeur) 1 contrabaixo (petit choeur) 8 violoncelos / baixos (grand choeur)	1 cravo 1 maestro (maître)	50
1769	Comédie-Italienne	2 flautas / oboés 2 fagotes	2 trompas	1 [jogo de] timpanos	10 violinos 2 violas 3 violoncelos 2 contrabaixos		24
1772	Comédie-Italienne	2 flautas / oboés	2 trompas	1 tambor	11 violinos 2 violas 3 violoncelos 2 contrabaixos		23
1773	Comédie-	2 oboés	3 trompas		11 violinos		23

	Française	2 fagotes			2 violas 3 violoncelos / baixos		
1776	Academie Royale de Musique (Opéra)	1 flauta solo 7 flautas / oboés 2 clarinetes 8 fagotes	2 trompas 3 trompetes	1 tambor	25 violinos 5 violas (parties) 4 violoncelos (petit chœur) 1 contrabaixo (petit chœur) 11 violoncelos (grand chœur) 5 baixos (grand chœur)	1 maestro (maître) 1 assistente	77
1786	Comédie- Française	3 oboés 2 fagotes	1 trompa	1 tambor	14 violinos 2 violas 4 violoncelos 1 contrabaixo		28
1787	Comédie- Italienne	3 flautas / oboés 2 fagotes	2 trompas	1 tambor	18 violinos 2 violas 5 violoncelos 2 contrabaixos		35
1789	Academie Royale de Musique (Opéra)	2 flautas 4 oboés 2 clarinetes 5 fagotes	4 trompas 3 trompetes / trombones	1 tambor	28 violinos 6 violas 4 violoncelos (petit chœur) 8 violoncelos (grand chœur) 5 contrabaixos	1 maestro (maître) 1 monitor (sous- maître)	77

Desde os primórdios de sua institucionalização, a família dos violinos⁴ foi a espinha dorsal da orquestra. Lully distribuiu os violinos em cinco partes: *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* e *basse de violon*. Nesse período ainda não há menção de contrabaixo, sendo o *basse de violon* um instrumento próximo ao violoncelo. Padre Marin Mersenne (1588-1648), em 1636, declara que um conjunto de 24 violinos deveria ter seis violinos na parte superior, quatro violas em cada voz intermediária e seis baixos na inferior (Tabela 2) (SPITZER: 2004, 20).

⁴ Entendida como os instrumentos de arco que compreendem o violino propriamente dito, viola, violoncelo em oposição às violas da gamba.

Tabela 2: Proporção entre os instrumentos em uma orquestra com 24 violinos segundo Mersenne.

<i>Dessus</i>	6 violinos
<i>Haute-contre</i>	4 violas
<i>Taille</i>	4 violas
<i>Quinte</i>	4 violas
<i>Basse</i>	6 baixos (<i>de violon</i>)

O termo *dessus* pode ser aplicado coletivamente aos instrumentos agudos de um determinado conjunto. Durante os séc. XVII e XVIII, *dessus* poderia indicar violino, embora *dessus de violon* fosse a denominação completa. A disposição das partes para cordas, conforme se apresentam nas partituras do séc. XVIII – em especial a escrita de caráter duetístico entre as duas partes superiores – sugere número equivalente de instrumentos para ambas as partes (CARSE: 1969, 31).

Em seu tratado (1752), Quantz apresenta o modelo ideal de orquestra e respectiva proporcionalidade para um bom balanço sonoro entre os naipes:

Aquele que deseje desempenhar bem uma composição deve ver para ela que cada instrumento seja suprido na proporção apropriada, e que não use demasiadamente muitos de um tipo, demasiadamente poucos de outros. Proporei uma relação proporcional que, para meu pensamento, satisfará todos requisitos a este respeito. Estou assumindo que o *cravo* estará incluído em todas as formações, quer sejam grandes ou pequenas.

Com *quatro violinos* use *uma viola*, *um violoncelo*, e *um contrabaixo* de médio porte.

Com *seis violinos*, o mesmo complemento e *um fagote*.

Oito violinos requerem *duas violas*, *dois violoncelos*, *um contrabaixo adicional*, maior, contudo, que o primeiro, *dois oboés*, *duas flautas*, e *dois fagotes*.

Com *dez violinos*, o mesmo complemento, apenas com *um violoncelo adicional*.

Com *doze violinos* use *três violas*, *quatro violoncelos*, *dois contrabaixos*, *três fagotes*, *quatro oboés*, *quatro flautas*, e em um canto *outro teclado* e *uma teorba*.

Trompas de caça podem ser necessárias em igualmente pequenos ou grandes grupos, dependendo da natureza da peça e inclinação do compositor [Tabela 1]. (QUANTZ: 2001, 214)

Tabela 3: Proporções equilibradas entre instrumentos de uma orquestra segundo Quantz.

Sopros	Cordas	Contínuo	Total
2 trompas (opcionais)	4 violinos 1 viola 1 violoncelo 1 contrabaixo	1 cravo	08 (10)
1 fagote 2 trompas (opcionais)	6 violinos 1 viola 1 violoncelo 1 contrabaixo	1 cravo	11 (13)
2 flautas 2 oboés 2 fagotes 2 trompas (opcionais)	8 violinos 2 violas 2 violoncelos 2 contrabaixos	1 cravo	21 (23)
2 flautas 2 oboés 2 fagotes 2 trompas (opcionais)	10 violinos 2 violas 3 violoncelos 2 contrabaixos	1 cravo	24 (26)
4 flautas 4 oboés 3 fagotes 2 trompas (opcionais)	12 violinos 3 violas 4 violoncelos 2 contrabaixos	2 cravos 1 teorba	35 (37)

Ainda para Quantz, a única possibilidade de se alcançar a excelência artística seria através do empenho total do grupo. E mesmo esse empenho, obteria distintos níveis de resultado conforme a liderança do grupo:

É impossível mesmo para um hábil líder de uma orquestra assegurar a boa execução de uma composição musical sem que cada pessoa associada a ele esteja desejosa em contribuir apropriadamente com sua parte. Tenho notado, contudo, em grandes orquestras em vários lugares, que se exatamente as mesmas pessoas são primeiro conduzidas por uma pessoa, e então por outra, o resultado sob a direção de uma tem sempre sido melhor que o resultado sob a outra. Concluo que estes resultados variados devem ser atribuídos não ao conjunto [ripienistes], mas aos líderes, e em consequência que muito depende do líder. (QUANTZ: 2001, 206-207)

Pode-se observar pela Tabela 1 o paulatino abandono do modelo de orquestração de Lully. Em 1704 a orquestra da *Opéra* ainda apresenta uma clara divisão entre *petit choeur* e *grand choeur*. O *petit choeur* é um pequeno conjunto especializado em acompanhar árias e recitativos enquanto o *grand choeur* funciona como *ripieno* e atua nos movimentos corais e abertura.

Na música orquestral francesa do séc. XVII utilizava-se chamar *Quinte* às violas que executavam a quinta parte. Essa denominação foi oriunda da escrita polifônica do século anterior e seria equivalente ao *quintus*. No início do séc. XVIII seria paulatinamente abandonado em favor de *alto* ou *viola*, embora Rousseau continue utilizando-se dessa terminologia (Figura 58).



Figura 58: Cena VI,
*Récitatif
accompagné, comp.
5-6* (Rousseau
indica violas pela
terminologia
tradicional *quintes*).

Considerando a estrutura da *Académie Royale de Musique*, é possível organizar o conjunto instrumental, de acordo com as possibilidades e

necessidades de espaço, local, equipe etc. dentro dos parâmetros de época (Tabela 4).

Tabela 4: Orquestra para performance do *Récitatif obligé* conforme proporções historicamente informadas.

Madeiras	Metals	Percussão	Cordas	Contínuo
2 a 4 flautas 1 a 5 fagotes (ad libitum)	Nenhum	Nenhuma	3 a 9 violinos primeiros 3 a 8 violinos segundos 1 a 6 violas 3 a 7 violoncelos 1 a 5 contrabaixos	1 cravo

Quando se encontra o termo *flauto*, até pouco antes do final do séc. XVIII, este poderá se referir à flauta doce, o instrumento dominante até então. Uma maneira de descobrir a que instrumento se refere – além da especificação flauta alemã, *traverso*, *traversière* ou *Querflöte* – a indicação é observar as tonalidades empregadas. Devido às características de construção da flauta transversal de uma chave, o instrumento do período, algumas tonalidades seriam mais práticas que outras. Assim tonalidades baseadas nas escalas de sol e de ré foram preferidas para a flauta transversal.

Este fato [armadura de clave] tem sido muitas vezes útil como checagem se uma peça marcada flauta ou flauto é intencionada para flauta doce [recorder] - como usual - ou para a flauta (flauto traverso ou flauta alemã); tendo sido fá e sib as tonalidades preferidas para a flauta doce soprano [treble recorder]. (BAINES: 1967, 291)

No caso do *Récitatif obligé*, estamos no campo de ré maior, o que nos autoriza selecionar flautas transversais (ou de preferência *traversi*).

Conclusões

Partituras são uma tentativa de capturar o momento intangível da criação musical. Trata-se de um conjunto de signos que procura estabelecer o acontecimento sonoro para sua posterior reprodução. Como todo sistema semiótico, há uma fenda na propriedade de conversão recíproca entre os sistemas. Ou seja, a partitura não consegue ser uma reprodução fiel da manifestação sonora que busca representar.

Historicamente, podemos afirmar que, quanto mais retornamos ao passado, mais essa representação se aproxima de uma estenografia dos elementos estruturais da música. De maneira inversa, quanto mais nos aproximamos do séc. XX, mais os compositores se preocupariam em fornecer instruções de execução.

A notação musical pode ser entendida como um conjunto de instruções anotado pelo compositor para uma posterior execução. Essa notação procura instruir sobre a forma como ele desejaria que determinada música soasse. No entanto, nem todos os elementos de uma *performance* são traduzíveis pela notação. De fato, a quantidade e o tipo de desvio do texto determinado pela partitura que é tolerado, ou até mesmo incentivado por compositores, dependem parcialmente da convenção estética de determinado período, local e escola de composição – hábito e formação – e, em parte, do temperamento das pessoas envolvidas, além das exigências práticas de situações particulares, como a dimensão do conjunto, a acústica do local de apresentação, a natureza da ocasião, e assim por diante. Ao longo da história, os músicos na cultura ocidental têm valorizado tais ambigüidades de notação, as quais permitem aos executantes alguma liberdade e procuram dar aos intérpretes e ouvintes a impressão de determinada obra musical está sendo (re)criada de forma espontânea a cada nova *performance*.

Portanto, seria irrealista pretender definir de maneira unívoca o que tais e tais passagens significam e como devem ser interpretadas. Não há execução imutável – nem mesmo a partir de um mesmo intérprete. Há somente interpretações individuais dentro das flexíveis, embora não indefinidamente elásticas, fronteiras de estilo. Seria mais realista conjecturar como algum bom músico do período realizaria tal música. Uma vez que os bons músicos do séc. XVIII não possuíam a padronização técnica e artística que encontramos atualmente, há uma grande margem para realizações historicamente informadas que apresentem desde tendências mais corretas, formalistas, até versões ou mais quentes, expressivas, sem se romper os limites do estilo.

Muitas pessoas devem acreditar que exista uma obra específica determinada, como o intermezzo *Le Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau, por exemplo. Assim como pode ser que também acreditem que exista uma *Matthäuspassion* BWV 244, ou mesmo um *Messiah* HWV 56. No entanto, a situação é bem bem mais complexa. A obra musical, diferente de uma escultura ou pintura, necessita da intermediação do executante, em especial aquela concebida nos séc. XVII e XVIII, que carregam em si uma multiplicidade de realizações possíveis, principalmente quando caminhamos nos campos verdejantes do historicamente informado.

A necessidade de classificação de obras de arte tem uma função basicamente pragmática: permite uma visão geral de determinado conjunto de obras, estabelecendo limites e práticas, agilizando, dessa forma, o processo de abordagem de determinada obra particular. Assim como prática musical tende a individualizar as obras abordadas, no sentido inverso a teoria busca a generalização. Dessa tensão conceitual se desenhariam os gêneros e estilos. Situar *Le Devin du Village* no gênero operístico francês de meados do séc. XVIII, nos apresenta fortes indícios de sua realização, uma vez que seria possível estudar outras obras particulares do período e deduzir suas possibilidades efetivas. Por outro lado, uma abordagem dogmática e preconceituosa poderia

condicionar e limitar nossa percepção. Ao se promover uma “realização historicamente informada”, o artista responsável terá como missão apresentar determinada obra em um estado ideal que talvez jamais tenha existido. Não será nem a versão primeira, impossível pela mudança de público, pelo passar dos tempos, transformação das funções, alteração dos espaços físicos, nem a definitiva. Será uma recriação idealizada a partir do conhecimento o mais profundo possível do “espírito de época”. O que a fará necessariamente única e transiente.

Esse “espírito de época” transcende a mera reprodução da notação musical escrita. É preciso se desrespeitar a partitura para atingir o âmago da recriação artística compatível com o compositor. Ou, falando de forma menos sentimental, é preciso entender que a notação musical é ponto de partida, não fita de chegada na existência de uma obra. E que, portanto, para ser fiel ao “espírito de época”, mas nem tanto ao papel, é necessário se readaptar sempre a partitura a cada novo contexto de realização. E para se conseguir isso, é necessário que o regente, diretor musical, condutor, esteja não apenas informado, mas imerso no pensamento existente quando da criação original.

A mera citação de fontes de época pouco pode provar em si mesma. O simples acesso a elas não é garantia de veracidade absoluta. O fato de um acadêmico sueco escrever uma dissertação sobre o gingado do samba carioca não o faz dele necessariamente uma autoridade no assunto. Daqui a 300 anos, pesquisadores bem-intencionados poderão estar utilizando tal obra como fonte preciosa de informação. No entanto, a experiência direta dos sambistas do morro, mais interessados no sambar que na escrita de monografias, estaria perdida através dos tempos. O próprio processo de estudo e seleção necessários na delimitação de campo é obrigatoriamente dogmático, uma vez que seu recorte inclui e exclui dados, por mais que o pesquisador procure ser “científico” e conseqüentemente “neutro”. O fazer artístico e o pesquisar acadêmico são ambos linguagens distintas e dificilmente comunicáveis.

Como vimos, uma partitura do período Barroco não é um conjunto de instruções para o executante. Tampouco apenas seguir toda regra e recomendação, por mais fundamentada historicamente que seja, transformaria alguém em um músico barroco consumado. O mesmo valor teriam os manuais e escritos teóricos sobre o samba, por exemplo, que todos sabem não se aprende na escola. Música é movimento, e como tal não é meramente apreensível pela razão.

De fato, não é possível um abandono de nossa individualidade que, afinal de contas pertence ao séc. XXI. O próprio interesse por realizações historicamente informadas é característico de nosso tempo: músicos do séc. XVIII estavam interessados fundamentalmente em música contemporânea de seu tempo, recém-criada, e não tinham dúvidas em adaptar obras mais antigas aos gostos ou necessidades de novas platéias. Para nós, distantes alguns séculos, é necessário mergulhar no conhecimento de época, para através do conhecimento profundo, atuarmos no estilo e pensamento como uma segunda natureza, e realizarmos nossa intervenção artística recriando um todo coerente no novo contexto de realização. Como disse no início, o exercício do *bon goût*.

Anexos

Libreto

Abaixo segue fac-símile de edição original publicada em 1753.

LE DEVIN
DU VILLAGE.

INTERMÈDE,

REPRÉSENTÉ A FONTAINEBLEAU

DEVANT LE ROY,

Les 18 & 24 Octobre 1752. & à PARIS,

PAR L'ACADÉMIE ROYALE

DE MUSIQUE,

Le Jeudy premier Mars 1753.



AUX DÉPENS DE L'ACADÉMIE.

PARIS, Chez la V. DELORMEL & FILS, Imprimeur de ladite
Académie, rue du Foin, à l'Image Ste. Geneviève.

On trouvera des Livres de Paroles à la Salle de l'Opéra.

M. DCC. LIII.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

(9)

767

Les Paroles & la Musique sont de M. ROUSSEAU.

A M O N S I E U R
D U C L O S,
H I S T O R I O G R A P H E
D E F R A N C E,

L'un des Quarante de l'Académie Française,
& de celle des Belles-Lettres.

*S*ouffrez, Monsieur, que votre nom soit à la tête
de cet Ouvrage, qui sans vous n'eut point vu le jour.
Ce sera ma première & unique Dédicace : Puiffe-t'elle
vous faire autant d'honneur qu'à moi.

Je suis de tout mon cœur, Monsieur,

Votre très-humble, & très-
obéissant Serviteur,
J. J. ROUSSEAU.

A ij



ACTEURS CHANTANS

Dans les Chœurs.

CÔTE' DU ROI.

CÔTE' DE LA REINE.

Mesdemoiselles. Messieurs.

Mesdemoiselles. Messieurs.

Dun.	Lefebvre.	Rollet.	S. Martin.
Tulou.	Le Page, C.	Daliere.	Gratin.
Delorge.	Marotte.	Maffon.	Le Messe.
Larcher.	Levesque.	Gondré.	Chaboud.
Cazeau.	Fel.	Héry.	Le Vasseur.
LeTourneur	Le Roy.	Duval. 1 ^{re} .	Chapotin.
La Croix.	Selle.	Favier.	
Duval. 2 ^e .	Roze.	Sallaville.	Feret.
Gaultier.	Robin.	Adelaide.	Du Perrier.
DeS.Hilaire	Antheaume.	Lachanterie	Lombard.
Beyffac.		Dauger.	Laurent.





A C T E U R S.

C O L I N.

M^r. Jeliote.

C O L E T T E.

M^{lle} Fel.

L E D E V I N.

M^r. Cuvillier.

TROUPE DE JEUNES GENS DU VILLAGE.





PERSONNAGES DANSANS.

L A J E U N E S S E .

M^{rs}. Gallini, Hamoche, Caiez, Beat.
M^{lles}. Chevrier, Sauvage, Deschamps, Raymond.

P A S T O U R E L L E S .

M^{lle}. VESTRIS.

M^{lles}. Beaufort, Courcelles, Dazenoncour, Ponchon.

V I L L A G E O I S .

M^r. L A N Y .

M^{rs}. Feuillade, Hyacinte, Gobert, Desplaces, c.

P A N T O M I M E .

M^r. L A N Y , M^{lle}. R A Y , M^r. VESTRIS, en Chasseur.





LE DEVIN
DU VILLAGE,
INTERMÈDE.

*Le Théâtre représente d'un côté la Maison du Devin ,
de l'autre des Arbres & des Fontaines , & dans le
fond un Hameau.*

SCENE PREMIERE.

COLETTE *soupirant , & s'essuyant les yeux
de son Tablier.*

J'Ai perdu tout mon bonheur ;
J'ai perdu mon serviteur ;
Colin me délaisse.

8 LE DEVIN DU VILLAGE,

Hélas, il a pû changer !

Je voudrois n'y plus songer :

J'y songe fans cesse.

J'ai perdu mon serviteur ;

J'ai perdu tout mon bonheur ,

Colin me délaisse.

Il m'aimoit autrefois , & ce fut mon malheur.

Mais quelle est donc celle qu'il me préfere !

Elle est donc bien charmante ! imprudente Bergere,

Ne crains-tu point les maux que j'éprouve en ce jour ?

Colin m'a pu changer ; tu peux avoir ton tour.

Que me sert d'y rêver fans cesse ?

Rien ne peut guérir mon amour ,

Et tout augmente ma tristesse.

J'ai perdu mon serviteur ;

J'ai perdu tout mon bonheur ,

Colin me délaisse.

Je veux le haïr . . . je le dois . . .

Peut-être il m'aime encor . . . pourquoi me fuir fans
cesse ?

Il me cherchoit tant autrefois.

Le Devin du Canton fait ici sa demeure ;

Il sçait tout ; il sçaura le fort de mon amour :

Je le vois , & je veux m'éclaircir en ce jour.

SCÈNE

SCÈNE II.

LE DEVIN, COLETTE.

Tandis que le DEVIN s'avance gravement, COLETTE compte dans sa main de la monnoye ; puis elle la plie dans un papier, & la présente au DEVIN, après avoir un peu hésité à l'aborder.

COLETTE. *d'un air timide.*

Perdrai - je Colin sans retour ?
Dites - moi s'il faut que je meure.

LE DEVIN *gravement.*

Je lis dans votre cœur, & j'ai lu dans le sien.

COLETTE.

O Dieux !

LE DEVIN.

Modérez - vous.

COLETTE.

Eh bien ?

Colin.....

LE DEVIN.

Vous est infidèle.

B

10 LE DEVIN DU VILLAGE,

C O L E T T E.

Je me meurs.

L E D E V I N.

Et pourtant, il vous aime toujours.

C O L E T T E *vivement.*

Que dites-vous ?

L E D E V I N.

Plus adroite & moins belle,

La Dame de ces lieux.

C O L E T T E.

Il me quitte pour elle !

L E D E V I N.

Je vous l'ai déjà dit, il vous aime toujours.

C O L E T T E *tristement.*

Et toujours il me fuit.

L E D E V I N.

Comptez sur mon secours.

Je prétends à vos pieds ramener le volage.

Colin veut être brave, il aime à se parer :

Sa vanité vous a fait un outrage

Que son amour doit réparer.

I N T E R M È D E. II

C O L E T T E.

Si des Galans de la Ville
J'eusse écouté les discours,
Ah ! qu'il m'eut été facile
De former d'autres amours !

Mise en riche Demoiselle
Je brillerois tous les jours ;
De rubans & de dentelle
Je chargerois mes atours.

Pour l'amour de l'infidèle
J'ai refusé mon bonheur,
J'aimois mieux être moins belle
Et lui conserver mon cœur.

L E D E V I N.

Je vous rendrai le sien , ce fera mon ouvrage.
Vous, à le mieux garder appliquez tous vos soins ;
Pour vous faire aimer d'avantage ,
Feignez d'aimer un peu moins.

L'Amour croit s'il s'inquiète ;
Il s'endort s'il est content :
La Bergere un peu coquette
Rend le Berger plus constant.

B ij

12 LE DEVIN DU VILLAGE,
C O L E T T E.

A vos sages leçons Colette s'abandonne.

L E D E V I N.

Avec Colin prenez un autre ton.

C O L E T T E.

Je feindrai d'imiter l'exemple qu'il me donne.

L E D E V I N.

Ne l'imitiez pas tout de bon ;
Mais qu'il ne puisse le connoître.
Mon art m'apprend qu'il va paroître,
Je vous appellerai quand il en fera tems.



S C E N E III.

L E D E V I N.

J'Ai tout sçu de Colin, & ces pauvres enfans
Admirent tous les deux la science profonde
Qui me fait deviner tout ce qu'il m'ont appris.
Leur amour à propos en ce jour me seconde ;
En les rendant heureux, il faut que je confonde
De la Dame du lieu les airs & les mépris.

S C E N E IV.

L E D E V I N, C O L I N.

C O L I N.

L'Amour & vos leçons m'ont enfin rendu sage ;
Je préfère Colette à des biens superflus :
Je sçus lui plaire en habit de village ;
Sous un habit doré qu'obtiendrois-je de plus ?

L E D E V I N.

Colin il n'est plus tems, & Colette t'oublie.

C O L I N.

Elle m'oublie, ô Ciel ! Colette a pû changer !

B iij

14 LE DEVIN DU VILLAGE,

LE DEVIN.

Elle est femme , jeune & jolie ;
Manqueroit-elle à se venger ?

C O L I N.

Nõn , Colette n'est point trompeuse ;
Elle m'a promis sa foi :
Peut-elle être l'Amoureuse
D'un autre Berger que moi ?

LE DEVIN.

Ce n'est point un Berger quelle préfère à toi ,
C'est un beau Monsieur de la Ville.

C O L I N.

Qui vous l'a dit ?

LE DEVIN *avec emphase.*

Mon Art.

C O L I N.

Je n'en faurois douter.

Hélas qu'il m'en va couter
Pour avoir été trop facile !
Aurois-je donc perdu Colette sans retour ?

LE DEVIN.

On fert mal à la fois la Fortune & l'Amour.
D'être si beau Garçon quelquefois il en coûte.

C O L I N .

De grace, apprenez-moi le moyen d'éviter
Le coup affreux que je redoute.

L E D E V I N .

Laisse-moi seul un moment consulter.

*Le Devin tire de sa poche un Livre de grimoire & un
petit bâton de Jacob avec lesquels il fait un charme.
De jeunes Paysannes qui venoient le consulter,
laissent tomber leurs présens, & se sauvent tout
effrayées en voyant ses contorsions.*

L E D E V I N .

Le charme est fait. Colette en ce lieu va se rendre ;
Il faut ici l'attendre.

C O L I N .

A l'appaiser pourrai-je parvenir ?
Hélas ! voudra-t'elle m'entendre ?

L E D E V I N .

Avec un cœur fidèle & tendre
On a droit de tout obtenir.

à part.

Sur ce qu'elle doit dire allons la prévenir.



S C E N E V.

C O L I N.

JE vais revoir ma charmante Maîtresse.
Adieu châteaux , grandeurs , richesse ,
Votre éclat ne me tente plus ;
Si mes pleurs , mes soins assidus
Peuvent toucher ce que j'adore ,
Je vous verrai renaître encore
Doux momens que j'ai perdus.

Quand on sçait aimer & plaire
A-t'on besoin d'autre bien !
Rend-moi ton cœur ma Bergere ,
Colin t'a rendu le sien.

Mon chalumeau , ma houlette
Soyez mes seules grandeurs ;
Ma parure est ma Colette ,
Mes trésors font ses faveurs.

Que de Seigneurs d'importance
Voudroient bien avoir sa foi !
Malgré toute leur puissance ,
Ils sont moins heureux que moi.

SCENE

S C E N E V I.

COLIN, COLETTE parée.

C O L I N à part.

JE l'aperçois... Je tremble en m'offrant à sa vûe...
.... Sauvons-nous.... Je la perds si je fuis....

C O L E T T E à part.

Il me voit..... Que je fuis émue !
Le cœur me bat.....

C O L I N.

Je ne fçais où j'en fuis.

C O L E T T E.

Trop près fans y fonger je me fuis approchée.

C O L I N.

Je ne puis m'en dédire, il la faut aborder.

*A Colette d'un ton radouci, & d'un air
moitié riant, moitié embarrassé.*

Ma Colette... êtes vous fâchée ?
Je fuis Colin : daignez me regarder.

C O L E T T E.

Colin m'aimoit ; Colin m'étoit fidele :
Je vous regarde, & ne vois plus Colin.

C

LE DÉVIN DU VILLAGE,
COLIN.

Mon cœur n'a point changé ; mon erreur trop
cruelle

Venoit d'un sort jetté par quelque esprit malin :
Le Devin l'a détruit ; je suis , malgré l'envie ,
Toujours Colin , toujours plus amoureux.

COLETTE.

Par un sort , à mon tour , je me fens poursuivie.
Le Devin n'y peut rien.

COLIN.

Que je suis malheureux !

COLETTE.

D'un Amant plus constant....

COLIN.

Ah de ma mort suivie

Votre infidélité....

COLETTE.

Vos soins sont superflus ;

Non, Colin, je ne t'aime plus.

COLIN.

Ta foi ne m'est point ravie ;

Non , consulte mieux ton cœur :

Toi-même en m'ôtant la vie

Tu perdrois tout ton bonheur.

INTERMÈDE.

19

COLETTE.

à part. *à Colin.*

Hélas ! Non vous m'avez trahie ,
Vos soins sont superflus :
Non, Colin , je ne t'aime plus.

COLIN.

C'en est donc fait ; vous voulez que je meure ;
Et je vais pour jamais m'éloigner du hameau.

COLETTE *rappelant Colin qui s'éloigne lentement.*

Colin ?

COLIN.

Quoi ?

COLETTE.

Tu me fuis ?

COLIN.

Faut-il que je demeure
Pour vous voir un Amant nouveau ?

COLETTE.

Tant qu'à mon Colin j'ai sçu plaire ,
Mon sort combloit mes desirs.

COLIN.

Quand je plaïsois à ma Bergere ,
Je vivois dans les plaïfirs,

Cij

20 LE DEVIN DU VILLAGE,

C O L E T T E.

Depuis que son cœur me méprise

Un autre a gagné le mien.

C O L I N.

Après le doux nœud quelle brise

Seroit-il un autre bien ?

D'un ton pénétré.

Ma Colette se dégage !

C O L E T T E.

Je crains un Amant volage ;

E N S E M B L E.

Je me dégage à mon tour.

Mon cœur, devenu paisible,

Oubliera, s'il est possible,

Que tu lui fus $\left\{ \begin{array}{l} \text{cher} \\ \text{chère} \end{array} \right.$ un jour.

C O L I N.

Quelque bonheur qu'on me promette

Dans les nœuds qui me sont offerts,

J'eusse encor préféré Colette

A tous les biens de l'Univers.

C O L E T T E.

Quoi qu'un Seigneur jeune, aimable,

Me parle aujourd'hui d'Amour,

Colin m'eût semblé préférable

A tout l'éclat de la Cour.

I N T E R M É D E. 21

C O L I N *tendrement.*

Ah Colette!

C O L E T T E *avec un soupir.*

Ah ! Berger volage ,

Faut-il t'aimer malgré moi ?

Colin se jette aux pieds de Colette ; elle lui fait remarquer à son chapeau un Ruban fort riche qu'il a reçu de la Dame : Colin le jette avec dédain. Colette lui en donne un plus simple , dont elle étoit parée , & qu'il reçoit avec transport.

E N S E M B L E.

A jamais Colin } je t'engage
 } t'engage

{ Mon cœur & ma foi
{ Son cœur & sa foi

Qu'un doux mariage

M'unisse avec toi.

Aimons toujours sans partage

Que l'Amour soit notre loi.

A jamais , &c.

S C E N E V I I .

LE DEVIN, COLIN, COLETTE.

L E D E V I N .

JE vous ai délivrés d'un cruel maléfice ;
Vous vous aimez encor malgré les envieux.

22 LE DEVIN DU VILLAGE,
C O L I N.

Ils offrent chacun un présent au Devin.

Quel don pourroit jamais payer un tel service ?

LE DEVIN recevant des deux mains.

Je suis assez payé si vous êtes heureux.

Venez jeunes Garçons, venez aimables Filles,

Rassemblés vous, venez les imiter ;

Venez galans Bergers, venez beautés gentilles

En chantant leur bonheur apprendre à le goûter.

SCENE DERNIERE.

LE DEVIN, COLIN, COLETTE.

GARÇONS & FILLES DU VILLAGE.

C H Œ U R.

Colin revient à sa Bergere ;

Célébrons un retour si beau.

Que leur amitié sincère

Soit un charme toujours nouveau.

Du Devin de notre Village

Chantons le pouvoir éclatant :

Il ramène un Amant volage,

Et le rend heureux & constant.

On danse.

INTERMÈDE.

23

COLIN.

ROMANCE.

Dans ma cabane obscure
Toujours soucis nouveaux ;
Vent, Soleil , ou froidure ,
Toujours peine & travaux.

Colette ma Bergere
Si tu viens l'habiter ,
Colin dans sa chaumiere
N'a rien à regretter.

Des champs , de la prairie
Retournant chaque soir ,
Chaque soir plus chérie
Je viendrai te revoir :
Du Soleil dans nos plaines
Devançant le retour ,
Je charmerai mes peines
En chantant notre Amour.

PANTOMIME.

LE DEVIN.

Il faut tous à l'envi
Nous signaler ici ;
Si je ne puis sauter ainsi ,
Je dirai pour ma part une Chançon nouvelle.

Il tire une Chançon de sa poche.

I.

L'Art à l'Amour est favorable,
 Et sans art l'Amour sçait charmer ;
 A la Ville on est plus aimable ,
 Au Village on sçait mieux aimer ;
 Ah ! pour l'ordinaire
 L'Amour ne sçait guere ,
 Ce qu'il permet , ce qu'il défend ;
 C'est un Enfant , c'est un Enfant.

COLIN répète le refrain,

Ah ! pour l'ordinaire,
 L'Amour ne sçait guere
 Ce qu'il permet ce qu'il défend ;
 C'est un Enfant, c'est un Enfant.

Regardant la Chanson.

Elle a d'autres Couplets ! je la trouve assez belle.

COLETTE avec empressement.

Voyons , voyons , nous chanterons aussi.

(Elle prend la Chanson.)

I I.

Ici de la simple Nature ,
 L'Amour fuit la naïveté ;
 En d'autres lieux de la parure
 Il cherche l'éclat emprunté.

Ah !

I N T E R M É D E.

25

Ah ! pour l'ordinaire,
L'Amour ne sçait guere
Ce qu'il permet, ce qu'il défend;
C'est un Enfant, c'est un Enfant.

C H Œ U R.

C'est un Enfant, c'est un Enfant.

C O L I N.

I I I.

Souvent une flâme chérie
Est celle d'un cœur ingénû :
Souvent par la coquetterie
Un cœur volage est retenu.

Ah ! pour l'ordinaire, &c.

*(à la fin de chaque Couplet, le Chœur
répète toujours ce vers.)*

C'est un Enfant, c'est un Enfant.

L E D E V I N.

I V.

L'Amour selon sa fantâsie,
Ordonne & dispose de nous :
Ce Dieu permet la jalousie,
Et ce Dieu punit les jaloux.

Ah ! pour l'ordinaire, &c.

D

26 LE DEVIN DU VILLAGE,

C O L I N.

V.

A voltiger de belle en belle,
On perd souvent l'heureux instant;
Souvent un Berger trop fidelle
Est moins aimé qu'un inconstant.

Ah ! pour l'ordinaire, &c.

C O L E T T E.

V I.

A son caprice on est en butte,
Il veut les ris, il veut les pleurs;
Par les. . . par les. . .

C O L I N lui aidant à lire.

Par les rigueurs on le rebutte.

C O L E T T E.

On l'affoiblit par les faveurs.

E N S E M B L E.

Ah ! pour l'ordinaire,
L'Amour ne sçait guere
Ce qu'il permet, ce qu'il défend;
C'est un Enfant, c'est un Enfant.

C H Œ U R.

C'est un Enfant, c'est un Enfant.

On danse.

I N T E R M É D E .

27

C O L E T T E .

Avec l'objet de mes amours ,
Rien ne m'afflige , tout m'enchanté ;
Sans cesse il rit , toujours je chante :
C'est une chaîne d'heureux jours.

Quand on sçait bien aimer , que la vie est
charmante !

Tel , au milieu des fleurs qui brillent sur son
cours ,

Un doux ruisseau coule & serpente.

Quand on sçait bien aimer , que la vie est
charmante !

On danse.

C O L E T T E .

Allons danser sous les ormeaux ,

Animez - vous jeunes fillettes :

Allons danser sous les ormeaux ,

Galans prenez vos chalumeaux.

LES VILLAGEOISES *répètent ces 4 vers.*

C O L E T T E .

Répétons mille chansonnettes ,

Et pour avoir le cœur joyeux ,

Dançons avec nos amoureux ,

Mais n'y restons jamais seulettes.

Allons danser sous les ormeaux , &c.

28 LE DEVIN DU VILLAGE,
LES VILLAGEOISES.

Allons danser sous les ormeaux, &c.

C O L E T T E.

A la Ville on fait bien plus de fracas;
Mais sont-ils aussi gais dans leurs ébats ?

Toujours contens,
Toujours chantans ;

Beauté sans fard,
Plaisir sans art ;

Tous leurs Concerts valent-ils nos mufettes ?

Allons danser sous les ormeaux, &c.

LES VILLAGEOISES.

Allons danser sous les ormeaux, &c.

F I N.

A P P R O B A T I O N.

J'ai lu par ordre de Monseigneur le Chancelier *le Devin de Village*, & je n'y ai rien trouvé qui doive en empêcher l'impression. A Versailles, ce cinq Février 1753.

DEMONCRIF.

Texto dos Recitativos

Abaixo segue texto e tradução⁵ dos recitativos de *Le Devin du Village*.

Cena I – Recitativo no. 1	
Colette	Colette
Il m'aimait autrefois, et ce fut mon malheur. Mais quelle est donc celle qu'il me préfère? Elle est donc bien charmante! Imprudente bergère!	Antigamente ele me amava, e esta foi minha desgraça. Mas, então, quem será essa que à mim ele prefere? Ela deve, portanto, ser bem charmosa! Imprudente pastora!

Cena I – Recitativo no. 2	
Colette	Colette
Je veux le haïr... je le dois... Peut-être il m'aime encore... Pourquoi me fuir sans cesse? Il me cherchait tant autrefois! Le Devin du canton fait ici sa demeure; Il sait tout; il saura le sort de mon amour: Je le vois, et je veux m'éclaircir en ce jour.	Eu desejo odiá-lo ... Eu devo ... Talvez ele ainda me ame ... Por que me foge sem cessar? Ele me procurava tanto antigamente! O Adivinho do cantão [aldeia] mora aqui; Ele sabe tudo, ele conhece o destino do meu amor: Vejo-o, e eu quero me esclarecer neste dia.

Cena II – Recitativo no. 1	
Colette	Colette
Perdrai-je Colin sans retour? Dites-moi s'il faut que je meure.	Perderei Colin sem retorno? Diga-me se deseja que eu morra.

⁵ Esta tradução foi realizada por mim com único intuito de auxiliar os intérpretes não familiarizados com o idioma francês.

Le Devin	O Adivinho
Je lis dans votre coeur, et j'ai lu dans le sien.	Eu li no seu coração, e eu tinha lido no dele.
Colette	Colette
O dieux!	Ó deuses!
Le Devin	O Adivinho
Modérez-vous.	Controle-se.
Colette	Colette
Eh bien? Colin...	Pois bem? Colin ...
Le Devin	O Adivinho
Vous est infidèle.	É infiel.
Colette	Colette
Je me meurs.	Estou morrendo.
Le Devin	O Adivinho
Et pourtant il vous aime toujours.	E, no entanto ele ainda ama você.
Colette	Colette
Que dites-vous?	O que disse?
Le Devin	O Adivinho
Plus adroite et moins belle, La dame de ces lieux...	Mais refinada e menos bela, A dama deste lugar ...
Colette	Colette
Il me quitte pour elle!	Ele me deixa por ela!

Le Devin	O Adivinho
Je vous l'ai déjà dit, il vous aime toujours.	Eu já disse, ele ama você para sempre.
Colette	Colette
Et toujours il me fuit!	E para sempre ele me escapa!
Le Devin	O Adivinho
Comptez sur mon secours. Je prétends à vos pieds ramener le volage. Colin veut être brave, il aime à se parer: Sa vanité vous a fait un outrage Que son amour doit réparer.	Conte com a minha ajuda. Eu pretendo a seus pés recolocar o volúvel. Colin quer ser valente, ele gosta de se iludir: Sua vaidade lhe fez um ultraje Que seu amor deve reparar.

Cena II – Recitativo no. 2	
Le Devin	O Adivinho
Je vous rendrai le sien, ce sera mon ouvrage. Vous, à le mieux garder appliquez tous vos soins; Pour vous faire aimer davantage, Feignez d'aimer un peu moins.	Eu o devolverei a você, esta será minha obra. Você mesma, para melhor manter aplique todos os seus cuidados; Para obter mais amor, Finja amar um pouco menos.

Cena II – Recitativo no. 3	
Colette	Colette
A vos sages leçons Colette s'abandonne.	Em suas sábios ensinamentos Colette se entrega.
Devin	O Adivinho
Avec Colin prenez un autre ton.	Com Colin adote um outro tom.
Colette	Colette

Je feindrai d'imiter l'exemple qu'il me donne.	Eu fingirei imitando o exemplo que ele me dá.
Devin	O Adivinho
Ne l'imitez pas tout de bon; Mais qu'il ne puisse le connaître. Mon art m'apprend qu'il va paraître; Je vous appellerai quand il en sera temps.	Não o imite de verdade; Mas que ele não o saiba. A minha arte me informa que ele irá aparecer; Eu chamo você quando chegar a hora.

Cena III – Recitativo	
Devin	O Adivinho
J'ai tout su de Colin, et ces pauvres enfants Admirent tous les deux la science profonde Qui me fait deviner tout ce qu'ils m'ont appris. Leur amour à propos en ce jour me seconde; En les rendant heureux, il faut que je confonde De la dame du lieu les airs et les mépris.	Eu soube tudo por Colin, e estas pobres crianças Admiram ambos a ciência profunda Que me faz adivinhar o que eles me informaram. Seu amor à propósito neste dia me ajuda; Em os tornando felizes, é preciso que eu atrapalhe Da dama do lugar os ares e o desdém.

Cena IV – Recitativo no. 1	
Colin	Colin
L'amour et vos leçons m'ont enfin rendu sage, Je préfère Colette à des biens superflus: Je sus lui plaire en habit de village, Sous un habit doré qu'obtiendrais-je de plus?	O amor e seus ensinamentos finalmente me fizeram sensato, Eu prefiro Colette aos bens supérfluos: Eu soube lhe agradar em vestes de aldeia, Sob vestes douradas que obterei mais?
Devin	O Adivinho

Colin, il n'est plus temps, et Colette t'oublie.	Colin, não há mais tempo, e Colette está esquecendo você.
Colin	Colin
Elle m'oublie, ô ciel! Colette a pu changer!	Ela me esquece, oh céus! Colette foi capaz de mudar!
Devin	O Adivinho
Elle est femme, jeune et jolie; Manquerait-elle à se venger?	Ela é mulher, jovem e bonita; Falharia ela em se vingar?

Cena IV – Recitativo no. 2	
Devin	O Adivinho
Ce n'est point un berger qu'elle préfère à toi, C'est un beau monsieur de la ville.	Não é um pastor que ela prefere a você, É um belo cavalheiro da cidade.
Colin	Colin
Qui vous l'a dit?	Quem lhe disse?
Devin	O Adivinho
Mon art.	Minha arte.
Colin	Colin
Je n'en saurais douter. Hélas qu'il va m'en coûter Pour avoir été trop facile! Aurais-je donc perdu Colette sans retour?	Não tenho dúvidas. Ai! o que vai me custar Por ter sido muito fácil! Será que eu perdi Colette sem volta?
Devin	O Adivinho
On sert mal à la fois la fortune et l'amour. D'être si beau garçon quelquefois il en	Serve-se mal a riqueza e o amor ao mesmo tempo. Por ser tão belo rapaz por vezes custa.

coûte.	
Colin	Colin
De grâce, apprenez-moi le moyen d'éviter Le coup affreux que je redoute.	Por favor, ensine-me a maneira de evitar O pavoroso golpe que temo.
Devin	O Adivinho
Laisse-moi seul un moment consulter.	Deixem-me só um momento para consultar.

Cena IV – Recitativo no. 3	
Devin	O Adivinho
Le charme est fait. Colette en ce lieu va se rendre. Il faut ici l'attendre.	O encanto está feito. Colette virá aqui. Temos de esperar aqui.
Colin	Colin
A l'apaiser pourrai-je parvenir? Hélas! voudra-t-elle m'entendre?	Poderei apaziguá-la? Ai! Ela querera me ouvir?
Devin, <i>à part</i>	O Adivinho, <i>à parte</i>
Avec un coeur fidèle et tendre On a droit de tout obtenir.	Sobre o que ela deve dizer, irei a prevenir.

Cena VI – Recitativo Obrigado	
Colin, <i>à part</i>	Colin, <i>à parte</i>
Je l'aperçait... Je tremble en m'offrant à sa vue... ... Sauvons-nous... Je la perds si je fuis...	Eu a percebo... Tremo em me oferecer a sua vista... ... Salve-mo-nos... Eu a perco se fugir...
Colette, <i>à part</i>	Colette, <i>à parte</i>

Il me voit... Que je suis émue! Le coeur me bat...	Ele me vê... Que estou comovida! O coração me bate...
Colin	Colin
Je ne sais où j'en suis.	Não sei onde estou.
Colette	Colette
Il me voit... Que je suis émue! Le coeur me bat...	Muito perto, sem pensar, me aproximei.
Colin	Colin
Je ne puis m'en dédire, il la faut aborder.	Eu não posso me desdizer, tem de ser abordada.

Cena VI – Recitativo no. 1	
Colin	Colin
Ma Colette... êtes-vous fâchée? Je suis Colin, daignez me regarder.	Minha Colette... você está zangada? Sou Colin, por favor, olhe para mim.
Colette	Colette
Colin m'aimait, Colin m'était fidèle: Je vous regarde, et ne vois plus Colin.	Colin me amava, Colin me era fiel: Olho você, e não vejo mais Colin.
Colin	Colin
Mon coeur n'a point changé; mon erreur trop cruelle Venait d'un sort jeté par quelque esprit malin: Le Devin l'a détruit; je suis, malgré l'envie, Toujours Colin, toujours plus amoureux.	Meu coração não mudou, o meu erro demasiado cruel Veio de uma magia atirada por algum espírito mau: O Adivinho a destruiu; eu sou, apesar da inveja, Sempre Colin, sempre mais amoroso.
Colette	Colette
Par un sort à mon tour je me sens	Por minha vez sinto-me perseguida por

poursuivie. Le Devin n'y peut rien.	uma magia. O Adivinho não pode fazer nada.
Colin	Colin
Que je suis malheureux!	Como sou infeliz!

Cena VI – Recitativo no. 2	
Colette, <i>à part</i>	Colette, <i>à parte</i>
Hélas! (à Colin) Non, vous m'avez trahie, Vos soins sont superflus: Non, Colin, je ne t'aime plus.	Ai de mim! (a Colin) Não, você me traiu, Os seus cuidados são desnecessários: Não, Colin, eu não amo mais você.
Colin	Colin
C'en est donc fait; vous voulez que je meure; Et je vais pour jamais m'éloigner du hameau.	Então está feito, você quer que eu morra; E eu desejo para sempre me afastar da aldeia.
Colette	Colette
Colin!	Colin!
Colin	Colin
Quoi?	Quoi?
Colette	Colette
Tu me fuis?	Você foge de mim?
Colin	Colin
Faut-il que je demeure Pour vous voir un amant nouveau?	Eu deveria permanecer Para ver você com um novo amante?

Cena VI – Recitativo no. 3	
Colette	Colette
<p>Quoiqu'un seigneur jeune, aimable, Me parle aujourd'hui d'amour, Colin m'eût semblé préférable A tout l'éclat de la cour.</p>	<p>Ainda que um jovem cavalheiro, amável, Me fale hoje de amor, Colin teria me parecido preferível A todo o brilho da corte.</p>
Colin	Colin
Ah! Colette!	Ah! Colette!
Colette	Colette
<p>Ah! berger volage, Faut-il t'aimer malgré moi!</p>	<p>Ah! pastor volúvel, Devo amar você apesar de mim mesma!</p>

Cena VII – Recitativo	
Devin	O Adivinho
<p>Le charme est fait. Colette en ce lieu va se rendre. Il faut ici l'attendre.</p>	<p>O encanto está feito. Colette virá aqui. Temos de esperar aqui.</p>
Colin	Colin
<p>Quel don pourrait jamais payer un tel service!</p>	<p>Que presente poderia pagar um serviço como esse!</p>
Devin	O Adivinho
<p>Je suis assez payé si vous êtes heureux.</p>	<p>Estou bem pago se vocês estão felizes.</p>

Cena VIII – Recitativo no. 1	
Devin	O Adivinho

<p>Il faut tous à l'envi Nous signaler ici: Si je ne puis sauter ainsi, Je dirai pour ma part une chanson nouvelle.</p>	<p>Devemos todos na competição Nos sobressair aqui: Se não posso dançar assim, Eu direi de minha parte uma nova canção.</p>
---	---

Cena VIII – Recitativo no. 2	
Colin	Colin
<p>Elle a d'autres couplets! je la trouve assez belle.</p>	<p>Ela tem outras estrofes! Eu a acho muito bonita.</p>

Cena I: Recitativo *Il m'aimait autrefois*

Edição original

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of several systems of staves. The top system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "heur Colin me de laisse Colin me de laisse". The piano part includes chords and melodic lines. The bottom system continues the piano accompaniment with the lyrics: "Il n'aimait autre-fois". The score is written in a historical style with various musical notations and dynamics.

firme
 et ce fut mon malheur... Mais quelle est donc celle qui me per-

firme et dépit *doux*
 sère? Elle est donc bien charmante! Impudente Vertue!

doux
 Ne crains tu point les maux que j'éprouve en ce jour?

menace
 = tu m'a pu changer; tu pour avoir ton le... Que me

doux tendre
 cert d'y rêver sans cesse? Rien ne peut guerir mon A.

= mour, et tout augmente ma tris - - - tesse

Possível realização (edição prática)

Optei por traduzir as indicações de expressão originais. A expressão *ferme* (Cena I Recitativo *Il m'aimait autrefois*, comp. 89) aparece como *com firmeza* na edição prática e assim por diante. Este recitativo está inserido na ária *Je perdu tout mon bonheur*, para distingui-lo inseri a expressão [Recitativo].

Le Devin du Village

Recitativo *Il m'aimait autrefois* Jean-Jacques Rousseau
Ed.: Branco Bernardes (2008)

[Recitativo]

86 87

Collete

Il m'ai-mait _____ au-tre - fois, et ce fut _____ mon mal-

Cravo

Violoncelo

88 *com firmeza*

Collete

heur. Mais quelle est donc cel-le qu'il me pré-

Cravo

Vc.

90 *com ironia e despeito* *com ânimo [fervilhante]*

Collete

fè - re? Elle est donc bien char - man - tel Im - pru - den - te ber - gèrel ___

Cravo

Vc.

92 *com dor [sofrimento]*

Collete

Ne crainstu point les maux que j'éprouve _en ce jour? Co - lin m'a pu chan -

Cravo

Vc.

94 *ameaçadora*

Collete
ger, tu peux a - voir ton tour. —

Cravo

Vc.

96 *com dor afetuosa*

Collete
Que me sert d'y rê ver sans cesse? — Rien ne peut guérir mon a-

Cravo

Vc.

98

Collete

98

Cravo

98

Vc.

mour, — Et tout aug - men - te ma tris - tesse.

Cena I: Recitativo obrigé *Je l'apperçois...*

Edição original

Plus en vus en l'airant. gaudes. (Collette)

SCENE VI.
Colin
Colette.

Violons et Flutes.

Colin.

Je l'appercois:

Les Quintes

33.

plus doux

un peu fort

plus doux

Colin

Je tremble en m'effrant à sa vue.

Les Quintes

B.C.

Colin

Je la perds s'il s'en fuit.

Les Quintes

Colin

Je la perds s'il s'en fuit.

Les Quintes

Colin

Je la perds s'il s'en fuit.

Les Quintes

B.C.

tous

Colin

Je la perds s'il s'en fuit.

Les Quintes

Colette.

Il me voit

Colette

Que je suis é

B.C.

tous

B.C.

plus doux

— muet ! l'oeil me bat. plus doux

Colin

Tenais-je en jeu suis.

tous plus doux B.C.

un peu fort

Colette

Trop près sans y songer je me suis approché e, doux

les quintes

tous B.C.

très doux

Doux

très doux

Colin

Je ne puis m'en dé - dire, il la faut à bor - der.

B.C.

très doux fort

mi.

Les Quintes

Colin. d'un ton radouci et embarrassé.

Ma Co = = lette e-tes vous fâchée? Je Suis Co-lin; daigné me regar-

Colette. Chant Recitatif.

= der. Colin m'aimeoit, Colin m'étoit fidelle; Je vous regarde et ne vois

Colin

plus Co-lin. Mon cœur n'a point changé; Mon erreur trop cru-

= elle Venoit d'un Sort jet-té Par quelque Esprit malin; Le Devin là de

Possível realização (edição prática)

Le Devin du Village

Cena VI

Jean-Jacques Rousseau

Recitativo Acompanhado Ed.: Branco Bernardes (2008)

Lento, mezzo forte, legato

The image shows a musical score for the recitative accompaniment of 'Le Devin du Village'. The score is written for eight instruments: Flauta 1, Flauta 2, Cravo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo & Fagote (ad. lib.), and Contrabaixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The tempo and dynamics are indicated as 'Lento, mezzo forte, legato' and 'mf' (mezzo-forte). The score consists of eight staves, each with a clef and a key signature. The Flauta 1 and Flauta 2 parts are in the treble clef. The Cravo part is in the grand staff (treble and bass clefs). The Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo & Fagote, and Contrabaixo parts are in the bass clef. The score is divided into four measures, each ending with a double bar line. The first measure starts with a dynamic marking of 'mf'. The second measure has a dynamic marking of 'mf'. The third measure has a dynamic marking of 'mf'. The fourth measure has a dynamic marking of 'mf'. The score is written in a clear, professional font.

Os Recitativos em Le Devin du Village de Rousseau:
Um estudo de realização historicamente informada

5 [Recitativo] [Tempo I]

Fl. 1 *mf* *p*

Fl. 2 *mf* *p*

Colin *(à parte)*
8 Je l'a-per-çois...—

Crv.

I *mf* *p*

II *mf* *p*

Va. *Vc. solo* *Tutti* *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

[Recitativo] [Tempo I]

Fl. 1

Fl. 2

Colette

Crv.

I

II

Va.

Vc.

Cb.

tr

mf

Il me voit...

Vc. solo

Tutti

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is written for Flute 1, Flute 2, Clarinet (Colette), Piano (Crv.), Violin I, Violin II, Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/2 time signature. The piece is marked as a recitative in tempo I. The score begins at measure 17. The flute parts feature trills and are marked *mf*. The clarinet part has a rest in the first measure. The piano part features a trill and is marked *mf*. The violin parts have trills and are marked *mf*. The viola part has a trill and is marked *mf*. The cello and double bass parts have trills and are marked *mf*. The text "Il me voit..." is written above the piano part. The text "*Vc. solo*" and "*Tutti*" are written above the cello and double bass parts. The score ends with a double bar line.

[Recitativo] [Tempo I] [Recitativo]

28

Fl. 1

Fl. 2

Colette

Colin

Je ne sais_ où j'en suis. _____

Crv.

I

II

Va.

Vc. *Vc. solo* *Tutti*

Cb.

mf

mf

Trop

[Tempo I]

32

Fl. 1

Fl. 2

Colette

32

Cr. v.

I

II

Va.

Vc. *Vc. solo*

Cb.

près, sans y son - ger, je mesuis ap - pro - ché - e.

p

pp

p

pp

p

Tutti

p

p

[Recitativo] [Tempo I]

35

Fl. 1

Fl. 2

Colin

Je ne puis m'en dé - di - re, il la faut a-bor - der.

35

Crv.

I

II

Va.

Vc.

Cb.

pp

Vc. solo

pp

pp

p

p

[Tempo I]

38

Fl. 1

Fl. 2

Crv.

I

II

Va.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

p

Tutti

p

pp

f

f

f

tr

tr

tr

tr

p

pp

f

f

Referências

Bibliográficas

ARIÈS, Philippe (org.); et CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada: Da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Vol. 3.

ARNOLD, Franck Thomas. *The art of accompaniment from a thorough-bass*. Mineola (NY): Dover, 2003. 2 vol.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Ática, 1983.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* [1753]. Trad. Fernando Cazarini. Assis (SP): Unesp, 1993. [em manuscrito digitalizado]

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essai sur la véritable manière de jouer d'un instrument à clavier: première partie* [1753]. Trad. Jean-Pierre Coulon. (www.icking-music-archive.org)

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. [1753] Trad. William J. Mitchell. New York: W. W. Norton & Company, © 1949.

BAINES, Anthony. *Woodwind instruments and their history*. London: Faber and Faber, © 1967.

- BOYDEN, D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford: Clarendon Press, © 1990.
- BROWN, Clive. *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, © 1999.
- BUKOFZER, Manfred F. *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, © 1947.
- CALDWELL, J. *Editing Early Music*. Oxford: Clarendon, 1995.
- CARSE, Adam. *Musical wind instruments*. New York: Da Capo Press, 1965.
- CARSE, Adam. *The history of orchestration*. New York: Dover, 1964.
- CARSE, Adam. *The orchestra in the XVIIIth century*. New York: Broude Brothers, 1969.
- CASTEX, Pierre-George et SURER, P. *Manuel des études littéraires françaises: XVIIIe. Siècle*. Paris: Hachette,
- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004).
- CROCKER, Richard L. *A history of musical style*. New York: Dover, 1986.
- D'ALEMBERT, Jean Le Rond. *Oeuvres de D'Alembert*. Paris: A. Belin / Bossange Père et Fils / Bossange Frères, 1821. Vol. 1.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, [1991].
- DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- DILL, Charles. *Monstrous opera: Rameau and the tragic tradition*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1998.
- DONINGTON, Robert. *Baroque music: style and performance*. New York: W. W. Norton & Company, © 1982.
- DONINGTON, Robert. *Opera & its symbols: the unity of words, music, & staging*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New York: W. W. Norton & Company, © 1989.
- DORIAN, Frederick. *The history of music in performance: the art of musical interpretation from the Renaissance to our day*. New York: W. W. Norton & Company, © 1942.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Paradoxo do espetáculo: Política e poética em Rousseau*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.
- FUBINI, E. *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona: Barral, 1971.
- GROUT, Donald Jay. *A history of western music*. New York: W. W. Norton, © 1973.
- HOULE, George. *Meter in music, 1600-1800*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- LOULIÉ, Étienne. *Elements: ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre*. Paris: Ballard, 1697.

- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Trad. Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Ângela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MASSON, Charles. *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique* [1705]. Genève: Minkloff, 1971.
- MEYLAN, Daniel. *Registrations françaises du classicisme à la revolution (XVIIe.-XVIIIe. siècle)*. In: La Tribune de L'Orgue 59/3 e 59/4 (2007).
- MUFFAT, Georg. *Georg Muffat on performance practice: texts from Florilegium Primum [1695], Florilegium Secundum [1698], and Auserlesene Instrumentalmusik [1701]*. Ed. e Trad. David K. Wilson. Bloomington: Indiana University Press, © 2001.
- NEUMANN, Frederick. *Performance practices of the seventeenth and eighteenth century*. New York: Schirmer, 1993.
- NEWMAN, Anthony. *Bach and Baroque*. Pendragon Press: Stuyvesant (NY), 1995.
- PALISCA, Claude V. *Baroque music*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, 1991.
- PERSONE, Pedro. *A interpretação das obras "non measures" para cravo, explicadas Segundo as leis da retórica*. Dissertação. Campinas: Instituto de Artes / Unicamp, 1996.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*. [1752] Trad., intr. e notas de Edward R. Reilly. Boston: Northeastern University Press, © 2001.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie* [1722]: précédé Rameau, l'harmonie e les méprises de la tradition. Ed. e prefácio de Joseph-François Kremer. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.

- RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on harmony* [1722]. Trad., intr. e notas de Philip Gossett. New York: Dover, © 1971.
- RANDEL, Don Michael (ed.). *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge (Mass.): The Belknap Press, 1986.
- ROSEN, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. London: Faber and Faber, © 1976.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. [1753] Trad. e notas de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: Unicamp / IFCH, 2005.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Jean-Jacques Rousseau: Do contrato social [1762] / Ensaio sobre a origem das línguas: no qual se fala da melodia e da imitação musical [póst.]*. Introd. e notas Paul Arbousse-Bastide ET Lourival Gomes Machado. Trad. Lourdes Santos Machado. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991. V. 1
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village* [1753]. [Libreto] Trad. Ana Luiza Camarani, Adalberto Luis Vicente e José Oscar A. Marques. [s.l.], © 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village* [1753]. [Partitura Completa] Editada por Charlotte Kaufman. Madison: A-R Editions, © 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village* [1753]. [Partitura Vocal] New York: Kalmus, © 1950.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village*. [Libreto] Paris: V. Delormel & Fils, 1753.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village*. [Partitura Completa] Paris: M. Le Duc, [1753]. Partitura pertencente à Coleção Isaac Lloyd Hibberd (Biblioteca da North Texas State University)

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village*. [Partitura Completa] Paris: Le Clerc, [1753]. Partitura pertencente a Milton Meira Nascimento.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions* [post.]. [Saint-Amand (Cher)]: Galimard, [2007].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Obras de Jean-Jacques Rousseau: Obras políticas*. Introd. e notas Paul Arbousse-Bastide ET Lourival Gomes Machado. Trad. Lourdes Santos Machado. Rio: Editora Globo, 1958.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Paris: Gallimard, © 1995. Vol. 5
- SHERMAN, Bernard D. *Bach's notation of tempo and early music performance: some reconsiderations*. In: *Early Music*. Vol. 28, agosto de 2000.
- SPITZER, John et ZASLAW, Neal. *The birth of the orchestra: History of an institution, 1650-1815*. Oxford: Oxford University Press, © 2004.

Artigos

JANK, Helena; et AUGUSTIN, Kristina. *Música antiga recriando o passado*. In: Cadernos da Pós-Graduação. Campinas: Instituto de Artes / Unicamp, 2001. vol. 5.

NORRINGTON, Sir Roger. *The sound orchestras make* In: Early Music vol. XXXII/1 (fevereiro / 2004).

PERSONE, Pedro. *Sobre a “teoria das paixões da alma” e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII*. In: Cadernos de Estudo: Análise Musical. São Paulo: Atravez, abril/1991. No. 4.

SADLER, Graham. *Rameau’s singers and players at the Paris Opéra: a little-known inventory of 1738*. In: Early Music. Oxford: Oxford University Press, 1983. No. 11.

Internet

BETTENS, Olivier. *Chantez-vous français?* [acesso documento eletrônico em 27 julho 2008] disponível em <<http://virga.org/cvf/>>.

SANFORD, Sally A. *A Comparison of French and Italian Singing in the Seventeenth Century* In: *Journal of Seventeenth-Century Music* Vol. 1 No. 1 [acesso documento eletrônico em 27 julho 2008] disponível em <<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v1/no1/sanford.html>>.