DISCURSO MUSICAL DO SÉCULO XVIII: ARTICULAÇÕES E CORRESPONDÊNCIA NOS MOTIVOS RÍTMICOS

Beatriz Carneiro Pavan
(IFG-GO e Instituto Gustav Ritter)
beatrizpavan1402@gmail.com

Resumo: Propõe-se averiguar a relação entre articulação musical e articulação da língua falada, como componente do discurso eloquente musical e falado do período musical Barroco. Visando constatar a relação entre estas duas linguagens, fundamenta-se em informações obtidas nos tratados dos anos 600 e 700, nos quais autores mencionam propriedades do discurso oratório que justifiquem as ideias comparativas entre língua e música. O estudo dos elementos subjacentes às correspondências entre discurso e música franceses teve como base teórica a obra de Ranum (2001). Foi possível constatar como a articulação é relevante recurso expressivo na busca por pronúncia musical adequada no período musical Barroco.

Palavras-chave: François Couperin. Articulação musical no séc XVIII. Repertório para cravo. Língua e música francesa.

18th century musical speech: Articulations and correspondence in rhythmic motifs

Abstract: It is proposed to investigate the relationship between musical articulation and articulation of spoken language, as a component of the eloquent musical discourse and spoken of the Baroque musical period. In order to verify the relationship between these two languages, it is based on information obtained in the treatises of the 600's and 700's, in which authors mention properties of oratory discourse that justify the comparative ideas between language and music. The study of the elements underlying the correspondences between discourse and French music was based on the work of Ranum (2001). It was possible to verify how the articulation is relevant expressive resource in the search for proper musical pronunciation in the Baroque musical period.

Keywords: François Couperin. Musical articulation in the 18th century. Repertoire for harpsichord. Language and French music.

INTRODUÇÃO

No discurso musical do século XVIII expresso na música instrumental, a articulação evidencia uma correspondência silábica entre língua e motivos rítmicos, correspondência esta que se propõe abordar no presente texto. Quando se diz que a música instrumental, durante seu processo de formação, esteve ao lado da palavra como fator decisivo na estruturação do sentido fraseológico musical, verifica-se que o emprego de elementos retórico-musicais, a estruturação das frases e a disposição dos motivos inseridos no discurso deram a ela propriedades discursivas. Em transcrições e arranjos, a música instrumental imita, a seu modo, rítmica, melódica e discursivamente a música vocal e a língua falada. A articulação é, neste sentido, elemento comum entre as formas de comunicação (discurso falado, música cantada e instrumental) e componente essencial como recurso expressivo. Pensamos em relacionar a música à língua falada, uma vez que ambas sempre estiveram ligadas para um mesmo fim: o de tornar claro o sentido do contexto seja ele poético ou musical e influenciar os ouvintes por meio dos elementos retóricos e dos afetos musicais, segundo regras que abrangem ritmos, motivos, intervalos e articulações.

A articulação musical proporciona ao ouvinte a percepção da estrutura, do encadeamento dos temas musicais e do desenvolvimento da obra obedecendo a métrica, assim como em um poema que se estrutura de acordo com a pontuação silábica. Jean-Jacques Rousseau (1781,

p. 28) declara que "com as primeiras vozes formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o tipo de paixão que ditava uns e outros"; e segue afirmando que "a cólera arranca gritos ameaçadores, articulados pela língua e pelo palato: mas a voz da ternura é mais doce, é a glote que a modifica, e essa voz torna-se um som".[1]

Com o objetivo de averiguar a relação entre articulação musical e articulação da língua falada, como componente do discurso eloquente musical e falado do período musical Barroco, a discussão ora proposta será abordada em três momentos a fim de evidenciar a questão da articulação musical e correspondência silábica.

ARTICULAÇÃO MUSICAL E CORRESPONDÊNCIA SILÁBICA

A articulação musical – assim como a articulação falada, que é uma das características básicas da língua – significa fundamentalmente, como e de que modo as notas são emitidas e se conectam umas com as outras, seja por silêncio ou som, seja pela forma como uma nota é iniciada e terminada, dando sentido às sílabas que compõem as palavras e consequentemente suas frases. Cada família de instrumentos usa recursos técnicos próprios na concepção da articulação. Instrumentos de sopros a definem com movimentação da língua e da boca; nas cordas friccionadas, as arcadas; nos instrumentos de percussão, o ataque da baqueta e nos instrumentos de teclas, os tipos diferentes de toques com escolha de dedilhados adequados além da relação entre sons e silêncios. A opção de uso de cada articulação por parte de intérpretes, pode se fundar em fatores variados como: presença de sinais gráficos na partitura inseridos pelo compositor, adequação dos elementos equivalentes antes sugeridos de acordo com o estilo de cada época, o ambiente ressonante e suas características acústicas onde a obra será apresentada e ressonância individual de cada instrumento.

Apesar de essencial à interpretação musical, foi somente a partir do século XVIII que os compositores começaram a notar indicações de articulação em suas partituras, pois anteriormente não era costume esta sistematização na escrita para uma interpretação musical. A prática, entretanto, não foi adotada totalmente de imediato, sendo que até no início do século XIX existiram obras sem indicações. Embora não seja notado em partituras o assunto é tema de tratados antigos para instrumentos específicos.

CARACTERÍSTICAS NACIONAIS FRANCESAS NA MÚSICA

Não obstante cada família de instrumentos usar recursos diferentes para obter articulações, é fato que os instrumentistas almejam imitar a voz humana e, neste sentido, o estudo da língua falada no país onde uma obra foi composta e suas características de pronúncia, influenciam de forma significativa a articulação instrumental. Os compositores, assim como os oradores do período barroco, persuadiam o ouvinte a estado emocional idealizado, e desta maneira, todos os aspectos da composição musical refletiam este fim.

Corroborando com estas ideias, John Wion (p. 37) considera que, a articulação natural da flauta vem da língua nativa e que a língua francesa é falada com a língua bem perto dos lábios

[1] *Avec les premières voix se formérent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictoit les uns ou les autres. La colere arrache des cris menaçans, que la langue & la palais articulent; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glote qui la modifie & cette voix devient um son.*

fazendo a consonante ***T*** bem definida. Flautistas franceses comumente usam articulação frontal ou labial, enquanto que grande parte dos flautistas norte-americanos usa articulação atrás dos dentes, no palato duro. Outros idiomas de nações germânicas ou inglesas tendem a falar com a língua mais para trás e *T* pode se tornar *D*. Afirma ainda que: "assim como o som que você usar em um solo francês é inadequado para uma sonata de Bach, considere onde e quando uma peça foi escrita quando articulá-la".[2] Johann Joachim Quantz (1966/1752, tradução Reilly, 1966, p. 72) alerta para esta diferença quando declara que: "Aqueles acostumados ao dialeto da Saxônia do Norte devem tomar cuidado especial para não confundirem o *T* com o *D*".

As vogais da língua francesa têm o som fechado e projeção anterior, sofrendo influência das consonantes vizinhas e transformando-se amiúde, em vogais surdas quando não são enfatizadas. As consoantes geralmente são pronunciadas em articulações suaves, fator que leva a um abrandamento nas nuances de dinâmica. Idiomas com vogais mais abertas e consoantes abruptas, como o italiano, tendem a ampliar as gradações dinâmicas. Patrícia Michelini Aguilar (2008, p. 96) enfatiza que na Renascença, quando músicos franco-flamengos se transferem para a Itália "é possível notar diferenças na maneira como o texto é abordado em suas obras musicais" como o uso de vogais abertas em extensos melismas, passagens homofônicas intensificando o timbre das vogais, articulações incisivas das consoantes e uso de dinâmicas acentuadas.

A eloquência da música se assemelha à eloquência pronúncia pomposa e veemente, utilizada no discurso francês do teatro barroco. O orador muda continuamente o tom de voz, assim como o instrumentista deve mudar sua maneira de execução. Quando passa do repertório de uma nação para o de outra, independentemente da compreensão do afeto, usa recursos como acentuação, agógica e articulação. Michel Pignolet de Montéclair, em *Principes de Musique divisez en quatre parties* (1736, p. 90) atesta que: "A boa pronúncia das palavras dá a última perfeição ao canto francês [...] Pronunciamos cantando como pronunciamos falando, exceto que, como o canto sustenta por mais tempo os sons que a linguagem comum, temos que articular mais fortemente as consoantes que estão antes ou depois de vogais."[3] Destarte, valer-se dos recursos de articulação, significa ao mesmo tempo, almejar a pronúncia do instrumento, como se almeja a pronúncia falada, como recurso retórico expressivo.

A IMPORTÂNCIA DOS SILÊNCIOS NO DISCURSO MUSICAL

Na cultura musical, em que os instrumentos almejam imitar a voz humana falada e cantada, alguns recursos de expressão são importantes. Instrumentos com dinâmica limitada, como o cravo, sedimentam sua expressividade na arte de utilizar os silêncios, e eles são mencionados em vários tratados como fonte de expressão. É o caso de *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716/7), em que François Couperin cita as *aspirations* e *suspensions* como recursos expressivos. "Com relação ao efeito expressivo da *aspiration*, é preciso soltar a nota sobre a qual ela é colocada, menos fortemente em passagens suaves e lentas do que naquelas que são ligeiras e rápidas" (p. 18).[4] O compositor nos apresenta de que forma este signo é grafado e de que maneira deve ser executado. O sinal (') acima da nota indica que esta deve ser encurtada em seu valor total,

[2] *And just as the tone you use in a French solo is inappropriate for a Bach sonata, do consider where and when a piece was written when you articulate it.*

[3] *La bonne prononciation des paroles donne la dernière perfection au chant françois... On prononce en chantant comme en parlant, exepté que comme le chant tient plus lontemps les sons, que le parler ordinaire, il faut y articuler plus fortement les consonnes qui sont avant ou apres les voyelles.*

[4] *Quant à L'effet sensible de L'aspiration il faut détacher la note, sur laquelle elle est posée, moins vivement*

causando um silêncio entre ela e a próxima nota a ser executada.

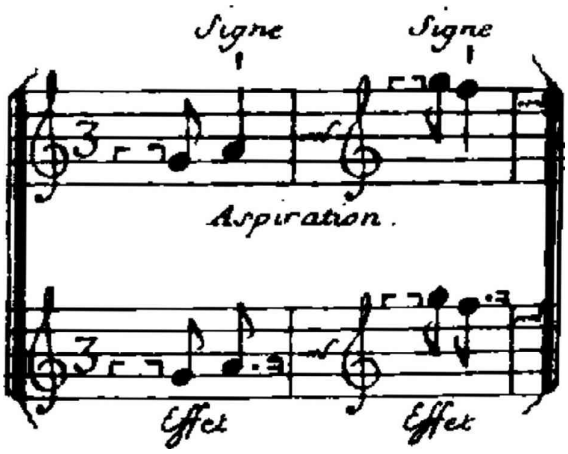

Figura 1. *Aspiration. Premier Livre de Clavecin. Explication des Agrémens, et des Signes*. (COUPERIN, 1713).

A *suspension*, que utiliza um pequeno silêncio antes da nota escrita é assim definida por Couperin: "No que diz respeito à suspensão! É dificilmente empregada em peças suaves e lentas. O silêncio que precede a nota sobre a qual ela está marcada deve ser resolvido pelo gosto da pessoa que a executa".[5] (1716/7, p. 18).

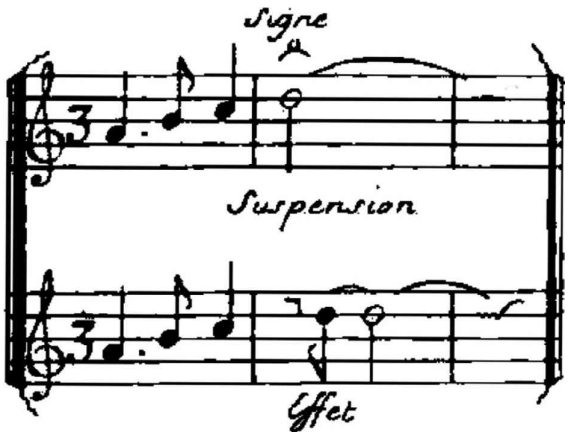

Figura 2. *Suspension. Explication des Agrémens, et des Signes. Premier Livre de Clavecin*. (COUPERIN, 1713).

Com isso, nota-se que a importância dos silêncios na execução musical barroca é análoga ao discurso falado. Dom Bédos de Celles em *L'Art du facteur d'orgues* (1766-1778, p. 597), desenvolveu significativa teoria sobre as articulações nos instrumentos de teclas e afirma que é necessário exprimir não somente o valor das partes que soam de cada nota, mas, aquelas de seus silêncios, que servem para separar, para formar a articulação da música. Da mesma maneira Engramelle (1775, p. 23-25), expõe que:

dans les choses tendres, et lentes, que dans celles qui sont lègères, et rapides.

[5] *A l'égard de la suspension! elle n'est gueres usitée que dans les morceaux tendres, et lents. Le silence qui précéde la note sur laquelle elle est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui exécute.*

> Todas essas suspensões ou intercepções do som das vogais são pequenos silêncios que separam as sílabas umas das outras, para formar a articulação da fala: é o mesmo para a articulação da música, a diferença é que o som de um instrumento é em todo lugar o mesmo e não pode produzir, por assim dizer, uma única vogal, é necessário que os *Silences d'articulation* sejam mais variados do que na fala, se quisermos que a música produza uma espécie de articulação inteligível e interessante.[6]

A execução musical ideal é baseada no domínio dos sons e também dos silêncios, pois um instrumentista inventivo deve articular as notas, dosando esta relação em suas diversas possibilidades. Bédos (1766-1778, p. 599), afirma que o *silence d'articulation* deve variar de acordo com o tipo de expressão que a peça requer. Em peças alegres ele é usualmente longo e gracioso. Esta afirmação é semelhante à declaração de Bérard (1755, p. 93-94) sobre a relação entre emoções e *doubler*. Diz que as palavras que não têm grande carga emocional devem soar naturalmente, com dobramento consonantal suficiente apenas para torná-las inteligíveis ao público. Entretanto, em palavras movidas por paixão se dobram as consoantes. Em paixões violentas, as letras são fortemente dobradas. Existem ainda as palavras relativas a sons graciosos, tranquilos e paixões amistosas. Para estas, a pronúncia deve ser gentil e clara.

Ranum[7] (2001), como estes três níveis de *gronder*, na pronúncia francesa que Bérard aponta, são escritos na música: o primeiro é relativo às emoções que tratam de coisas indiferentes e é apontado com notas iguais, geralmente quatro semi-clocheias; o segundo, que tem um estado emocional apaixonado, tende a ser estabelecido por "notação desigual explícita", ou seja, notas pontuadas ou notas rápidas e lentas; o terceiro, relativo às emoções que estão entre "indiferente" e "paixão violenta", são descritos por *notes inégales* (notas desiguais). Desta forma teríamos três estados de *doubler* ou *gronder* diretamente relacionados a três graus de *inégalitè* (desigualdade). Ranum (2001, p. 211) questiona:

> Será que cantores franceses do período barroco viam a notação pontuada como uma indicação para dobrar fortemente suas consoantes? Será que notas pontuadas indicavam aos instrumentistas que expressassem emoções fortes através de silêncios de articulação que são análogos a duplicação vocal? A resposta a ambas as perguntas parece ser 'sim'. Notas pontuadas são encontradas sempre em expressões que demandam forte duplicação.[8]

A Figura 3, traz o gráfico de uma gravação em órgão de cilindros, feita por Dom Bédos (1766-78), que exemplifica a duração das notas (ou vogais, se for feita a relação com a língua falada) por barras negras horizontais. Um segmento cinza que segue a parte negra representa a articulação antes da nota seguinte (ou a emissão da consoante).

---

6 *Toutes ces suspensions ou interceptions du son des voyelles, sont autant de petits Silences que détachent les syllabes les unes des autres, pour formes l'articulation de la parole: il en est de même pour l'articulation de la Musique, à cette difference près que le son d'un instrument étant par-tout le même et ne pouvant produire, pour ainsi dire, qu'un seule voyelle, il faut que les Silences d'articulation soient plus variés que dans la parole, si l'on veut que la Musique produise une espèce d'articulation intelligible et intéressante.*

7 Patrícia Ranum estuda retórica francesa do século XVII e as relações que existem entre a poesia, a notação musical e a música em si. Publicou o livro *The Harmonic Orator*, com prefácio de William Cristie, no qual analisa Árias francesas.

8 *Did french singers of the Baroque period see dotted notation as an indication to double their consonants strongly? Did dotted notes warn instrumentalist to express strong emotions via articulation silences that are analogous to vocal doubling? The answer to both questions appears to be 'yes'. Dotted notes are found whenever Expression demands strong doubling.*

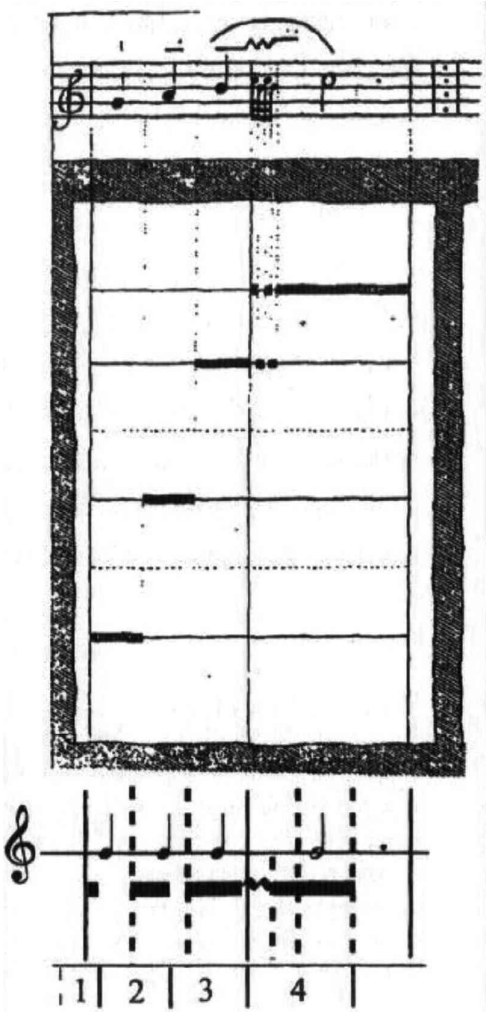

Figura 3. Gravação em órgão de cilindros, *L'Art du Facteur d'orgues* (BÉDOS, 1766-78).

No exemplo apresentado Dom Bédos (1766-78) coloca uma pequena linha vertical acima da primeira semínima indicando que ela (ou uma vogal) deve ser curta. Como resultado, o *silence d'articulation* para a próxima nota se torna longo. A linha horizontal ao longo da segunda semínima indica que a nota é mais longa e o ponto colocado acima da linha indica que o *silence d'articulation* para a próxima nota é aproximadamente o valor de uma semicolcheia. Abaixo do quadro cinza, que circula as linhas, Ranum (2001) adicionou símbolos da notação musical, mostrando a localização das notas nos tempos, com a intenção de facilitar a correspondência entra as notas e as vogais e consoantes. Assim, sugere que a linha negra é referente às vogais e a cinza às consoantes. A primeira linha vertical de Ranum simplifica a notação da pauta de Dom Bédos e a segunda reproduz suas vogais prolongadas e substitui o original cinza das consoantes com espaço em branco. Note-se nesta figura o *silence d'articulation* ou *suspension* grafado nas semínimas que atravessam a barra de compasso em *relais* (fato de duas sílabas finais de uma frase ou pé poético serem prolongadas progressivamente) Para tornar o *relais* ainda mais claro e expressivo, Ranum (2001, p. 99) assegura que os libretistas franceses deste período geralmente escolhiam palavras com a penúltima sílaba longa, o que resultava em uma pronúncia considerada "afetada" pelos estrangeiros.

CARACTERÍSTICAS DA LÍNGUA FRANCESA

Os *relais* na poesia francesa fluem através do tempo repousando no tempo musical forte. Desta forma, o acento gramatical coincide com o tempo forte do compasso e a voz superior avança através do compasso, resultando que, cada frase terminará no tempo forte inicial do compasso seguinte. Há ainda na pronúncia um prolongamento progressivo que desempenha papel crucial na inteligibilidade da língua francesa, que não separa suas unidades prosódicas por volume ou paradas, mas, ao invés disto, alonga as sílabas progressivamente. Assim *gronder* (rosnar) ou *doubler* (dobrar) exercem papel importante no início das palavras, seguido por *relais*, o que reforça a lei de progressão. Os prolongamentos progressivos nos finais de frases da língua francesa foram nomeados por Morrier (1989, p. 906-1239) como *loi de progression* (lei de progressão), ou seja, a duração das vogais dentro de uma proporção rítmica que aumenta gradativamente à medida que se aproxima o final da frase.

c'est	*un*	*é*	*lé*	*phant !*
/--/	/--/	/---/	/----/	/----------/

Figura 4: Lei de progressão. Morrier (1989).

Bénigni Bacilly (1668, p. 386, 389 e 393) confirma ao considerar que:

> Toda penúltima [sílaba] de uma palavra feminina de duas ou mais sílabas, é sempre longa; e esta regra, de modo geral, não pode sofrer nenhuma exceção... Não obstante, a elisão é muitas vezes necessária (para ajudar a pronúncia, e tornar o significado mais inteligível) para que a penúltima das [sílabas] femininas permaneça longa [...] Eu apoio que [...] dependendo da ocasião em que ocorre, pode-se inserir longos trinados [*tremblements*], de acordo com o gosto pessoal.[9]

Deste modo a relação entre música e língua se firma pelas conotações apresentadas por Dom Bédos ao órgão e por Bérard sobre o canto. Ranum (2001) avalia que, sob o contexto do ritmo da fala, as consoantes dobradas citadas por Bérard podem ser assim distribuídas: a) Primeiro, uma pequena parte delas apresenta *relais*, e estes são motivados pela expressão; b) Segundo, a maior parte das consoantes dobradas por Bérard está na primeira sílaba do *relais*; e c) Terceiro, uma considerável proporção das consoantes dobradas de Bérard aparece em dois tipos de notação, que envolve explicitamente ou implicitamente, notas pontuadas.

Aproximadamente um quarto destas consoantes adicionais se encontra na segunda nota, em um par de notas rápidas, ajudando o cantor a articular melhor a primeira sílaba do *relais*. Existe assim, uma contradição entre a tradição de interpretação do século XX e as indicações de tratados antigos. O recente costume de se executar a nota pontuada prolongada e a nota curta

[9] Toute penultiéme d'um mot feminin, soit de deux ou de plusieurs syllabes, est toûjour longue ; et cette Regle set si generale ,qu'elle ne peut souffrir aucune exception ... Nonobstant l'élision il est à propos, et mesme souvent necessaire (pour aider à la Pronunciation, et rendre le sens plus inteligible) que la penultiéme des feminins demeure longue... Je soutien que... selon l'occasion qui se rencontre on y peut faire des tremblements aussi longs que l'on voudra.

rapidamente difere das instruções práticas do estilo no canto barroco francês, em que as sílabas em notas curtas são naturalmente longas e as sílabas longas nunca devem ser encurtadas (Bacilly, 1668. p. 202-203).

Compositores barrocos franceses escolhiam notas pontuadas para passagens com forte conteúdo emocional, em que cantores normalmente dobram a consoante inicial em notas que se situam após as notas pontuadas. Assim, vêm-se consoantes pronunciadas antes do tempo e as vogais seguintes caírem no tempo havendo correspondência com o *silence d'articulation* grafado por Dom Bédos mostrado na figura 4 (Gravação em órgão de cilindros).

Bacilly, Bédos, Engramelle ou Couperin quando nomearam *silence d'articulation*, *gronder* e *suspension*, não inventaram um estilo novo de interpretação, mas sistematizaram uma prática estabelecida.

PRÁTICA NÃO GRAFADA - INÉGALITÉ

Na obra francesa dos séculos XVII e XVIII veem-se sequências de notas iguais grafadas sem ligaduras ou pontos, nas quais, assim mesmo, se deve tocar desigualmente, pois, a exceção era o toque igual. Em peças para instrumentos de teclas os dedilhados sugeridos pelos compositores favorecem este tipo de articulação. Da mesma maneira, nos instrumentos de sopro, se verifica que autores davam preferência às articulações TU-DU ou TU-RU que causam efeito sincopado. Este efeito era um recurso expressivo contra a monotonia dos graus conjuntos. Quantz (1966/1752, p. 74) corrobora com a prática francesa de *inégalité* dizendo:

Em passagens rápidas o golpe simples de língua não produz um bom efeito, já que faz todas as notas iguais, e para ser conforme ao bom gosto elas devem ser um pouco desiguais. Assim, os outros dois jeitos de se usar a língua devem ser empregados, ou seja, tiri para notas pontuadas e passagens moderadamente rápidas, e did'll para passagens muito rápidas.[10]

A prática de *inégalité* foi assim descrita por *Hotteterre* (1707, p. 24):

> Será bom observar que não se deve sempre tocar as colcheias igualmente, e que em certos compassos deve-se fazer uma longa e uma breve, esta regra também pelo número. Quando é um par, se faz a primeira longa e a segunda curta, e assim por diante. Quando é ímpar se faz tudo ao contrário; isso se chama pontuar.[11]

Desta forma, admitindo as instruções apresentadas como sedimentação da prática de execução ao estilo francês, a articulação torna-se um recurso significativo na busca por uma pronunciação adequada e coerente. Ao cravo, instrumento com dinâmicas específicas e particulares, a produção dos *legatti*, *staccatti* e outros tipos de toque intermediários, está diretamente associada à expressão, além de auxiliar o caráter da peça em execução. Com isso se firma a relação entre a articulação musical e a articulação da língua falada, que leva em consideração:

[10] *In quick passage-work the tongue does not have a good effect, since it makes all the notes alike, and to conform with good taste they must be a little unequal. Thus the other two ways of using the tongue may be employed, that is, tiri for dotted notes and moderately quick passage-work, and did'll for very quick passage-work.*

[11] *On fera bien d'observer que l'on ne doit pas toüjours passer les Croches également & qu'on doit dans certaines Mesures, en faire une longue &une breve; ce qui se regle aussi par le nombre. Quand il est impair on fait la premiére longue, la seconde breve, &ainsi des autres. Quand il est impair on fait tout le contraire; cela s'appelle pointer.*

a) quantidade de sílabas ou notas; b) diferentes tipos de acentuações, especificamente as indicadas pelos compositores; c) dobramento de consoantes e *silence d'articulation*; d) uso de prolongamentos silábicos e de ornamentos; e) *relais*.

Estes componentes do discurso eloquente musical e falado, do século XVIII levam o orador ou instrumentista a se ater aos recursos de expressão característicos deste período, na busca por um discurso coerente. As inflexões da língua, assim como da música, formam um conjunto característico, que se diferencia entre as nações em uma mesma época, mostrando a idiossincrasia existente nestas duas formas de expressão.

CONCLUSÃO

Ao abordar a íntima relação entre articulação musical e articulação da língua falada, como componente do discurso eloquente musical e falado do período musical Barroco, uma discussão mais aprofundada sobre a articulação foi indispensável. Em tal discussão foi evidenciado o emprego de elementos retórico-musicais compondo a articulação. Utilizando-se Ranum (2001) como base teórica pode-se evidenciar fatores implícitos às semelhanças entre discurso e música francesa no repertório dos séculos XVII e XVIII.

Tratados dos anos 600 e 700 justificam algumas ideias comparativas entre língua e música onde se esclarece que a língua falada tem, em sua pronúncia e escrita, peculiaridades como a língua francesa que apresenta: acentuação por prolongamento silábico, terminações em relais, inícios de palavras ou frases com *gronder* ou *doubler*, *liaisons* e *elisions*, *relais*, predominância de palavras paroxítonas, terminações femininas e desigualdades métricas.

Portanto, é possível perceber o quanto a articulação, como recurso expressivo, é relevante na busca por pronúncia musical adequada no período musical Barroco. A escolha de toques como *legatti*, *staccatti* e outros toques intermediários está diretamente associada à expressão. Admite-se desta maneira, íntima relação entre articulação musical e articulação da língua falada, como componente do discurso eloquente musical e falado do período musical Barroco.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, P. M. (2008). *Fala Flauta: Um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Gnassi (1535) e Bartolomeo Bistantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce*. Dissertação de Mestrado em Música Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

BACILLY, B. (1668). *Remarques curieuses sur L'Art de bien chanter*. Paris: Ballard.

BÉDOS, de C. (1766-78). *L'Art du facteur d'orgues*. Paris: L. F. Delatour.

BÉRARD, J. A. (1752). *L'Art du chant*. Paris: Dessaint and Saillant.

COUPERIN, F. (1716-17). *L'Art de Toucher le Clavecin*. Paris: Berry.

DECHAUME, A. G. (1986). *Langage du Clavecin*. Luynes, FR: Van de Velde.

ENGRAMELLE, M. D. (1775). *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres et tour ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts méchaniques*. Paris: P. M. Delaguette.

HOTTETERRE, J. M. (1707). *L'Art de préluder*. Paris: Foucault.

MONTÉCLAIR, M. P. de (1736). *Principes de Musique divisez en quatre parties*. Paris: Fac símile.

NIVERS, G. G. (1665). *Livre d'Orgue Contenant Cent Pieces de Tous les Tons de l'Eglise*. Paris: Fac símile.

QUANTZ, J. J. (1966). *On Playing Flute*. (E. Reilly, Trad.). Londres: University Press, Oxford. (Obra original publicada em 1752)

RANUM, P. (2001). *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Baroque Airs*. Indiana, USA: Pendragon Press Musicological Series.

ROUSSEAU, J. J. ESSAI SUR L'ORIGINE DES LANGUES, *Collection complète des oeuvres*. Genève, 1780-89. Recuperado em 20 de Março de 2018, de http://www.rousseauonline.ch/images/cc-small.png.

WION, J. *On Articulation*. Recuperado em 03 de março, 2018, de http://www.larrykrantz.com/wion003.htm#art.