

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NOARA DE OLIVEIRA PAOLIELLO

Telemann e a França
Gênero e Estilo nos quartetos de Telemann e a
inovação dos *Nouveaux Quatuors*

São Paulo
2016

NOARA DE OLIVEIRA PAOLIELLO

Telemann e a França
Gênero e Estilo nos quartetos de Telemann e a inovação
dos *Nouveaux Quatuors*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Musicologia.
Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas.

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Paoliello, Noara

Telemann e a França : Gênero e Estilo nos quartetos de
Telemann e a inovação dos Nouveaux Quatuors / Noara
Paoliello. -- São Paulo: N. Paoliello, 2016.
158 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Mônica Lucas
Bibliografia

1. Telemann 2. quarteto 3. conversaçao 4. gênero 5.
estilo I. Lucas, Mônica II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: PAOLIELLO, Noara de Oliveira

Título: **Telemann e a França** - Gênero e Estilo nos quartetos de Telemann e a inovação dos *Nouveaux Quatuors*

Tese apresentada ao departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para André

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro a este trabalho [processo número 2011/22952-8];

À Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas, pelos ensinamentos, orientação e incentivo durante o percurso;

Ao Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann, por me receber e orientar durante minha estadia na *Martin Luther Universität*;

Aos pesquisadores do *Telemann-Zentrum* Carsten Lange e Ralph-J Reipsch, pela orientação e boa vontade em disponibilizar o material necessário a esta pesquisa;

Aos professores Dr. Cassiano Barros, Dr. Paulo M. Kühl, Dr. Mário Videira e Dr. Eduardo Monteiro pelas considerações feitas a esse trabalho;

À amiga e colega Nathalia Domingos, pelas interlocuções durante o percurso;

Ao meu companheiro André, pelo apoio em todos os momentos.

Je suis grand Partisan de la Musique Françoise, je l'avoue.
Ich muß gestehen, daß ich ein grosser Liebhaber der Frantzösischen Music sey.
(Telemann, 1717 – carta a Mattheson)

RESUMO

PAOLIELLO, N. O. **Telemann e a França** – Gênero e Estilo nos quartetos de Telemann e a inovação dos *Nouveaux Quatuors*. 2016. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A relação de Georg Philipp Telemann (1681-1767) com o gosto francês remonta ao início das atividades musicais do compositor, com ponto alto em sua viagem a Paris (1737), se estendendo até o final de sua vida. Esta pesquisa investiga as categorias de quartetos setecentistas a partir das definições de Scheibe (1740) e Quantz (1752), traçando o percurso dos gêneros e estilos nos *quatuors* de Telemann – com ênfase nos *Nouveaux Quatuors* (Paris, 1738). Este trabalho dá especial atenção ao estilo de conversação, ou *diálogo* – mencionado por Brossard (1708) e Mattheson (1739) – em contraste com os quartetos sonata em estilo contrapontístico anteriores. No que se refere ao estilo, caráter e função (*delectare*), o gênero de conversação encontra eco nos textos franceses setecentistas que tratam da arte da conversação galante em voga nos salões franceses no séc. XVIII. Propõe-se estudar mais profundamente os gêneros e estilos nos quartetos de Telemann, abordando desde seus primeiros, não publicados, a suas últimas coleções (publicadas em Hamburgo e em Paris), a fim de investigar como o compositor foi gradativamente desenvolvendo novas maneiras de compor *a 4*.

Palavras-chave: Telemann; quarteto; conversação; gênero; estilo

ABSTRACT

PAOLIELLO, N. O. Telemann and France – Genre and Style in Telemann's quartets and the innovation of the *Nouveaux Quatuors*. 2016. Thesis (PhD) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

The relationship of Georg Philipp Telemann (1681-1767) with French taste goes back to the beginning of the composer's musical activities, with highlight on his trip to Paris (1737), to the end of his life. This research investigates the categories of eighteenth-century quartets starting from Scheibe (1740) and Quantz (1752) definitions, tracing the route of genres and styles in Telemann's quatuors – with emphasis to *Nouveaux Quatuors* (Paris, 1738). Special attention is given to the conversational style, or dialogue – mentioned by Brossard (1708) and Mattheson (1739) – in contrast to the previous quartet sonatas in contrapuntal style. With regard to the style, character and function (*delectare*), the conversation genre is echoed in eighteenth-century French texts dealing with art of gallant conversation in vogue in the French salons in XVIII century. It is proposed to study more deeply the genres and styles in Telemann's quatuors, analyzing from his first, unpublished, to the latest collections (published in Hamburg and Paris) in order to investigate how the composer was gradually developing new ways of composing for 4 voices.

Keywords: Telemann; quartet; conversation; genre; style

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Anúncio da <i>première</i> do <i>Psalm 71</i> no jornal <i>Mercure de France</i> (1738).....	30
Fig. 2 – Frontispício <i>Nouveaux Quatuors</i> (Paris, 1738).....	31
Fig. 3 – Privilégio Real, <i>Nouveaux Quatuors</i> (Paris, 1738).....	33
Fig. 4 – Lista de assinantes dos <i>Nouveaux Quatuors</i> – p. 1.....	35
Fig. 5 – Lista de assinantes dos <i>Nouveaux Quatuors</i> – p. 2.....	36
Fig. 6 – Anúncio no jornal <i>Mercure de France</i> (1745).....	37
Fig. 7 – Frontispício das <i>Sonates en trio</i> (Paris, 1742).....	39
Fig. 8 – Quatrieme Livre de <i>Quatuors</i> (Paris, 1752).....	40
Fig. 9 – Anúncio do jornal <i>Mercure de France</i> (1775).....	41
Fig. 10 – <i>Der Vollkomene Capellmeister - Gattungen der Melodien</i>	50
Fig. 11 – Mattheson – <i>Genera Stylorum</i>	56
Fig. 11 – Telemann, TWV43:d3 (1715-30).....	59
Fig. 12 – Telemann, TWV43:G6 (1715-30).....	59
Fig. 13 – Telemann, <i>6 Quadri</i> (Hamburgo, 1730).....	60
Fig. 14 – Telemann, <i>Nouveaux Quatuors en Six Suites</i> (Paris, 1738).....	60
Fig. 15 – <i>Quadri</i> (manuscrito de Dresden /2ª suite, <i>preludio</i>).....	64
Fig. 16 – Telemann, Concerto em lá menor (TWV43:a3).....	65
Fig. 17 – Telemann, sonata para dois violinos, viola e b.c. (1710-20).....	66
Fig. 18 – <i>Concerto di Camera</i> para flauta doce, dois violinos e baixo contínuo (TWV43:g3).....	67
Fig. 19 – Grassineau, <i>Sonata</i>	68
Fig. 20 – Telemann TWV43:G6 (manuscrito Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt).....	80
Fig. 21 – Telemann TWV 43:G6 (manuscrito Staatsbibliothek zu Berlin).....	81
Fig. 22 – Telemann, Concerto em lá menor (1º mov.).....	82
Fig. 23 – Telemann, Concerto em lá menor (2º mov.).....	83
Fig. 24 – Telemann, Concerto em lá menor (4º mov.).....	83
Fig. 25 – Telemann, TWV43:g2.....	84
Fig. 26 – Telemann, TWV43:g2 (2º mov.).....	85
Fig. 27 – Telemann, quarteto em sol menor (TWV43: g4).....	87
Fig. 28 – TWV43:d1 (<i>Musique de Table – Production 2</i>).....	91
Fig. 29 – <i>Quadri</i> (Hamburgo, 1730).....	93

Fig. 30 – <i>Quadri, sonata seconda</i> (manuscrito – Staatsbibliothek zu Berlin)	94
Fig. 31 – <i>Quadri, concerto primo</i> (manuscritos – Staats und Universitätsbibliothek Dresden)	95
Fig. 32 – <i>Six Quatuors</i> (Paris, 1736-37).....	96
Fig. 33 – Concerto primo (<i>Quadri</i> – ed. Telemann).....	97
Fig. 34 – Concerto primo (<i>Six Quatuors</i> – ed. Le Clerc)	97
Fig. 35 – <i>Avis</i> (<i>Six Quatuors</i> – ed. Le Clerc).....	98
Fig. 36 – <i>Premiere Suite</i> (<i>Quadri</i>)	99
Fig. 37 – <i>Air Moderement</i> (suíte 2 – <i>Quadri</i>).....	102
Fig. 38 – <i>Andante</i> (sonata 2 – <i>Quadri</i>).....	104
Fig. 39 – Concerto primo, 1º mov. [grave-allegro-grave-allegro].....	106
Fig. 40 – Concerto primo, 2º mov. [largo-presto-largo].....	106
Fig. 41 – <i>Replique</i> (suíte 1 – <i>Quadri</i>).....	107
Fig. 42 – <i>Six Quatuors ou Trios</i> , ed. Hamburgo (1733).....	110
Fig. 43 – <i>Six Quatuors ou Trios</i> , ed. Paris (1746-48).....	110
Fig. 44 – <i>Six Quatuors ou Trios</i> , 4º quatuor – 1º cello (1º e 2º mov.).....	111
Fig. 45 – <i>Six Quatuors ou Trios</i> , 4º quatuor – 2º cello (1º e 2º mov.).....	112
Fig. 46 – <i>Six Quatuors ou Trios</i> (divertimento 3. Allegro allegro).....	114
Fig. 47 – <i>Six Quatuors ou Trios</i> (divertimento 2/quatuor 5).....	115
Fig. 48 – <i>Nouveaux Quatuors en Six Suites</i>	117
Fig. 49 – Ripa, <i>Conversation</i>	121
Fig. 50 – Ripa, <i>Eloquência</i>	122
Fig. 51 – <i>Und sie redeten miteinander</i> (comp. 1-6)	123
Fig. 52 – <i>Und sie redeten miteinander</i> (comp. 10-14)	124
Fig. 53 – <i>gracieusement</i> (suíte 6)	125
Fig. 54 – <i>gracieusement/final</i> (suíte 6).....	126
Fig. 55 – Telemann, TWV43:d3 (1715-30).....	127
Fig. 56 – <i>modérément</i> (suíte 1).....	128
Fig. 57 – <i>modérément</i> (suíte 1).....	129
Fig. 58 – <i>modérément</i> (suíte 1).....	130
Fig. 59 – <i>modérément</i> (suíte 1).....	130
Fig. 60 – <i>vite</i> (suíte 2).....	131
Fig. 61 – preludio 1, <i>tutti</i> (<i>Nouveaux Quatuors</i>)	135

Fig. 62 – preludio 1, solos (Nouveaux Quatuors).....	135
Fig. 63 – <i>flatteusement</i> (suíte 2)	136
Fig. 64 – <i>Vite</i> / variação para flauta e violino (suíte 2)	137
Fig. 65 – Preludio 3	138
Fig. 66 – <i>modéré</i> (suíte 3).....	139
Fig. 67 – <i>Preludio</i> (suíte 5).....	140
Fig. 68 – <i>modéré</i> (suíte 6).....	142

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Decoro de Ocasão.....	55
Tabela 2 – <i>Dispositio Nouveaux Quatuors</i>	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 Telemann e Paris	18
1.1 Telemann e o gosto Francês	18
1.2 Circulação da música de Telemann em Paris (1728-1737)	22
1.3 Viagem a Paris (1737)	28
2 Gênero e estilo no quarteto setecentista	44
2.1 A noção setecentista de Gênero	44
2.1.1 Gênero no sistema retórico	46
2.2 Gênero na música setecentista	49
2.2.1 Usos do termo	49
2.2.2 Gênero e Estilo	53
2.3 <i>Quadri</i> e <i>Quatuors</i>	58
2.3.1 Sonata	68
2.3.2 Concerto	73
2.3.3 <i>Sonate auf Concertenart</i>	78
3 Gêneros e estilos nos quartetos de Telemann.....	86
3.1 Quartetos não publicados (1710-30).....	87
3.2 Quartetos das coleções de Hamburgo (1730-33).....	90
3.2.1 <i>Quadri – ripartiti in 2. Concerti; 2. Balletti; 2. Sonate</i> (Hamburgo, 1730 / Paris, 1736-37)	92
3.2.2 <i>Six Quatuors ou Trios</i> (Hamburgo, 1733 / Paris 1746-48)	109
3.3 <i>Nouveaux Quatuors en Six Suites</i> (Paris, 1738)	116
3.3.1 Tradição x Inovação – dos <i>quatuors</i> contrapontísticos às conversações galantes	117
3.3.2 O gênero da conversa	119
3.3.3 Os diálogos musicais	122
3.3.4 <i>Dispositio</i> da coleção.....	132
CONCLUSÃO.....	145
REFERÊNCIAS	151

INTRODUÇÃO

A relação de Georg Philipp Telemann (1681-1767) com a França se iniciou já nas primeiras cortes de orientação francesa na Alemanha, onde o compositor atuou e absorveu este gosto estrangeiro. Na primeira metade do séc. XVIII o compositor, admirado por seu domínio nos diferentes estilos musicais nacionais, se tornou para seus contemporâneos alemães, além de autoridade na prática musical intitulada *vermischter Geschmack* [gosto misto], o mais *francês* dos compositores germânicos.

A grande circulação de suas obras em Paris, através de edições autorizadas e não autorizadas entre 1728 e 1740, revela que sua música era admirada também pelo público francês. Sua obra começou a circular na França quase uma década antes de sua viagem para esta cidade, onde permaneceu por oito meses, e continuou sendo reeditada e executada anos depois de seu retorno para Hamburgo – especialmente seus *quatuors*.

Telemann foi o grande responsável pelo desenvolvimento do quarteto instrumental na primeira metade do séc. XVIII, compondo em uma grande variedade de gêneros e indo além das convenções do quarteto-sonata desde seus primeiros exemplos até sua última coleção - os *Nouveaux Quatuors* (Paris, 1738).

Vale mencionar que frequentemente os quartetos desta última série são somados aos *Six Quatuors* (Paris, 1736) – reedição francesa não autorizada dos *Quadri* (Hamburgo, 1730). Contudo trata-se de um equívoco do editor Walter Bergmann que, ao publicar a primeira edição moderna desses quartetos (1965), acreditou tratar-se de duas séries parisienses compostas em sequência e os denominou “12 quartetos de Paris/ parisienses”. Contudo, atualmente pesquisadores de Telemann não mais consideram os *Quadri* (ou *Six Quatuors*) como uma primeira parte dos *Nouveaux Quatuors*.¹

Neste trabalho propõe-se investigar as categorias de quartetos instrumentais setecentistas (a três instrumentos concertantes e baixo contínuo) a partir da descrição de *quadro* por Scheibe (1740) – que parte da denominação utilizada por Telemann em sua

¹ Cf. BRIT (2008); LANGE (1998, 2009); UTE (2008); ZOHN (2008).

primeira coleção de quartetos [*Quadri*] – e da definição de *quatuor* de Quantz (1752) – que utiliza a versão francesa do termo. Estas representam as duas únicas definições deste modelo de composição no séc. XVIII e, a despeito de reproduzirem modelos distintos de quartetos, ambas tomam as obras de Telemann como modelo. A partir desta constatação revelou-se a existência de gêneros diversos de *quatuors*, que são mais bem compreendidos a partir do estudo de cada um desses modelos separadamente.

Com isso, verificou-se a necessidade de ampliar o estudo dos *quatuors* para além daqueles comumente intitulados como *parisienses* a fim de construir um retrato mais completo, ilustrando mais fielmente as descrições de Scheibe e Quantz. Deste modo, este trabalho procura investigar os gêneros e estilos utilizados pelo compositor, a partir de um panorama comparativo desde seus primeiros quartetos não publicados (1715-30) a suas últimas coleções do período de Hamburgo (1730-8).

Todas as coleções de quartetos de Telemann circularam em Paris, sendo que sua última foi composta especialmente para o público francês. Trata-se no entanto de coleções distintas, com propostas únicas e diferentes abordagens dos gêneros e estilos. Seus quartetos representam um rico objeto de estudo, pois além de englobarem a questão de Telemann e o gosto francês, permitem estudar uma variedade de gêneros da *ocasião de câmara*, uma vez que incluem os principais gêneros instrumentais franceses e italianos do séc. XVIII, como o *concerto*, a *sonata* e a *suíte* – tanto de maneira mais tradicional, quanto em versões híbridas ou *misturadas*. Não sem motivos, Steven Zohn escreve que, com a publicação dos quartetos Telemann, o gênero alcançou seu apogeu, sendo suas obras uma das maiores contribuições para a história da música de câmara.²

No centro desta investigação estão os *Nouveaux Quatuors* (Paris, 1738), que representam a única coleção inteiramente dedicada a *suítes* [*sonatas galantes*], onde Telemann realiza uma síntese de gêneros nacionais e faz uma abordagem totalmente nova, imitando na música o gênero, o caráter e o estilo da *conversação galante*. O estudo dos quartetos será feito a partir da compreensão dos aspectos retórico-musicais de *gênero*, buscando entender a relação entre *gênero*, *estilo* e *afeto*. Este entendimento permite estudar mais detalhadamente os gêneros musicais que aparecem nas titulações originais dos quartetos – nem sempre respeitadas em edições e catalogações modernas.

² ZOHN, Steven David. *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York: Oxford University Press, 2008.

Sendo assim, os quartetos de Telemann foram selecionados tanto por exporem a relação do compositor com a França, quanto por apresentarem uma grande variedade de gêneros instrumentais da ocasião de câmara, constituindo, neste sentido, algumas das obras mais engenhosas do autor alemão. Essas composições propiciam também, ampla oportunidade para um estudo aprofundado do *vermischter Geschmack* em seu estágio maduro (que se deu em torno de 1730), quando as divisões estilísticas oriundas de cada gosto nacional já não são facilmente reconhecíveis e praticamente já constituem um terceiro estilo musical nacional – denominado por teóricos e músicos setecentistas como *Gosto Alemão*. Este gosto nacional foi formado a partir de um longo processo de imitação, que tomou como modelo estilos musicais distintos, em especial o italiano e o francês. O gosto musical resultante desta mistura preconiza uma nova maneira de compor, tocar e ornamentar. Assim, a prática desta música deve enxergar as diferenças estilísticas contidas na síntese de gostos e escritas.

Vale mencionar que esta pesquisa tem suas raízes em minha dissertação de mestrado, onde foi possível entender a ideia de *Gosto Nacional* e *Gostos Reunidos* a partir do estudo das preceptivas setecentistas de *estilo* e *gosto*.³ Nela, *estilo* foi entendido dentro do contexto da *elocutio* retórica, a partir da noção de *decoro* – que regula a adequação dos modos de escrita (estilos) à ocasião e ao gosto nacional. Naquele trabalho, foram definidos os estilos que derivam do decoro de ocasião (sacra, teatral e de câmara) e nacional (os modelos italiano e francês). No entanto, ficou em aberto o caminho para o entendimento da ideia setecentista de *gênero* e seu uso segundo o decoro de nação e ocasião.

Além disso, nessa pesquisa de mestrado foram dados os primeiros passos para compreender mais profundamente gêneros instrumentais de câmara que surgiram a partir da mistura típica de Telemann e do *vermischter Geschmack*. Deste modo, sabemos que compositores alemães trabalharam com gêneros musicais de origens nacionais distintas separadamente ou de maneira misturada. Os *concertouvertures* foram então utilizados como exemplo claro dessa mistura. Contudo, aquele trabalho não abrangeu outros gêneros instrumentais que constituem a ocasião de câmara, como a *sonata*, onde o decoro é distinto e o emprego da mistura de estilos mais engenhoso e sutil.

³ Cf: PAOLIELLO, Noara. Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Ainda, a partir daquele trabalho, chegou-se às palavras de Telemann, que se autodesignava grande amante da música francesa – e não da italiana. Vale destacar que, apesar do sucesso da ópera italiana na Alemanha, não podemos desconsiderar a enorme difusão das *ouvertures* francesas nesta nação desde o séc. XVII, além da presença de mestres de dança e instrumentistas franceses ocupando cargos importantes nas cortes germânicas. Além disso, é digna de nota a adoção da língua e das maneiras francesas por muitas cortes alemãs durante os séculos XVII e XVIII.⁴

Assim, o estudo iniciado no mestrado, apontou para a importância de se observar mais atentamente a influência francesa na música alemã a fim de compreender de maneira mais completa as composições que seguem a tendência da mistura de gostos na primeira metade do séc. XVIII. Até recentemente, textos modernos que tratavam do estilo da música alemã a definiam como uma espécie de cópia de músicas estrangeiras, sendo os alemães retratados como meros espectadores e adaptadores dos gostos musicais estrangeiros.⁵ Entretanto, esta não é uma visão que faz jus à riqueza desta música, que através da emulação de gostos estrangeiros, somados à sua própria tradição, chegou a uma nova maneira de compor.⁶

Com isso, verificou-se que a questão da influência do gosto francês, não menos importante que a italiana para a constituição do *Gosto Alemão*, possui poucos estudos acessíveis no Brasil. Steven Zohn, em seu trabalho sobre Telemann menciona essa relação na obra do compositor. Porém, para aprofundar esse aspecto, faz-se necessário recorrer às pesquisas em língua alemã que se dedicam às questões do gosto francês na Alemanha e em Telemann.⁷

⁴ WEBBER, Geoffrey. *Germans Courts and Cities*. In: SADIE, Julie Anne. *Companion to Baroque Music* (1998).

⁵ Cf.: *Germans as Observers*. In: RATNER, Leonard. *Classic Music*. New York: Schirmer Books, 1980.

⁶ Daniel Gottlob Türk (1789) situa o estilo musical alemão entre os dois principais gostos nacionais – o italiano e o francês. Johann Joachim Quantz (1752) considera que a partir do *vermischter Geschmack* a música alemã atingiu uma identidade própria, digna de ser denominada como *Gosto Alemão*. Cf.: TÜRK, Daniel Gottlob. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernender*. (1789) Kassel: Bärenreiter, 1997; e QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen* (1752) Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983.

⁷ Cf. CLOSTERMANN, Annemarie; BRUSNIAK, Friedhel. *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*. Studiopunkt, 1996; LANGE, Carsten; HOBHOHM, Wolf. *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*. Berlin: Olms, 2009; REIPSCH, Ralph-Jürgen; HOBHOHM, Wolf. *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. 14. Magdeburger Telemann-Festtage*: Ziethen, 1998.

Assim, a partir do estudo dos gêneros e estilos presentes nos quartetos de Telemann busca-se, além de compreender mais profundamente os principais gêneros instrumentais da ocasião de câmara em voga na Alemanha na primeira metade do séc. XVIII, investigar a relação entre Telemann e o gosto francês, procurando entender que tipo de música fez o compositor famoso na França e modelo para seus contemporâneos alemães.

Com isso, o trabalho se organiza em três partes principais. O primeiro capítulo é dedicado a entender os aspectos históricos que envolvem Telemann e o gosto francês, assim como sua viagem a Paris e a circulação de suas publicações nesta cidade. A partir de relatos de seus contemporâneos, como Quantz (1752), Mattheson (1739), Scheibe (1740) e Marpurg (1755), buscaremos ter uma visão da aprovação e recepção da obra de Telemann na França. Deste modo, são utilizados também anúncios de jornais e publicações de época a fim de exemplificar a circulação de sua obra em Paris.

No capítulo 2, nos dedicamos a entender o uso do termo *gênero* por músicos e teóricos setecentistas a fim de chegarmos a uma compreensão mais profunda dos gêneros musicais, em especial daqueles presentes nos quartetos de Telemann. Este capítulo tem o objetivo de servir de base teórica para o último capítulo, esclarecendo as questões sobre *gênero* e definindo os gêneros da ocasião de câmara utilizados por Telemann em seus quartetos. Para isso, é feito um estudo do termo *gênero* de acordo com as retóricas clássicas e tratados poéticos musicais setecentistas, a fim de esclarecer sua relação com *estilo* e as regras de adequação análogas nos discursos retóricos e na música.

Em seguida, a partir das definições de dicionários musicais setecentistas de Brossard (1708) e dos tratados musicais de Mattheson (1739), Quantz (1752) e Scheibe (1740), são definidos os gêneros da música de câmara necessários ao estudo dos quartetos de Telemann como: o quarteto, a sonata, o concerto, a suíte - assim como os gêneros híbridos característicos de Telemann.

No último capítulo, propõe-se estudar mais profundamente os gêneros e estilos nos *quatuors* de Telemann, abordando desde seus primeiros quartetos (não publicados) a suas últimas coleções (publicadas em Hamburgo e em Paris), a fim de investigar como o compositor foi gradativamente desenvolvendo novas maneiras de compor *a 4*. Telemann inovou nos *quatuors*, experimentando as mais variadas combinações de estilos e criando novos gêneros – como aqueles de sua última coleção, *Nouveaux Quatuors*, que apresentam estilo e caráter totalmente novos e os quais contrapomos a seus quartetos anteriores.

1 Telemann e Paris

1.1 Telemann e o gosto Francês

Telemann se intitulava grande amante da música francesa. Seu interesse pelo gosto francês começou desde cedo e perdurou durante toda sua vida. Este interesse se reflete em grande parte de sua obra vocal e instrumental, com destaque para suas centenas de *ouvertures*, segundo o próprio compositor declara ter composto. No âmbito da música vocal teatral, esta influência pode ser notada através dos textos franceses utilizados pelo compositor em suas óperas. Na música sacra vocal, podemos observar a tendência francesa em ciclos completos de cantatas.⁸ Na música de câmara é possível detectar muitos elementos franceses se somando e modificando o decoro de gêneros tipicamente italianos, como a sonata e o concerto.

É evidente que essa influência francesa na música de Telemann foi acompanhada de toda a mistura de gêneros e estilos nacionais que tornou o compositor famoso – considerado por seus contemporâneos o maior representante do gosto misto alemão (*vermischter Geschmack*).⁹ Assim, o compositor constitui um território central para o estudo das questões que envolvem o gosto musical na Alemanha setecentista.

Em sua trajetória o autor absorveu tradições musicais distintas, afirmando ter tomado como modelo as *auctoritates* Corelli e Lully, além de ter estudado o estilo de compositores luteranos como Johann Kuhnau. Esses três modelos representam três gostos nacionais distintos estudados por Telemann: o italiano, o francês e o alemão – de tradição luterana. Ainda, o uso de elementos populares, em especial da música polonesa, é também marcante no compositor.

Telemann atuou em diversas cortes de orientação francesa, como Hannover (período de Hildesheim 1697-1701); Dresden e Berlim (período de Leipzig 1701-1705); Sorau (1705-1708); e Eisenach (1708-1712). Essas cortes foram particularmente importantes

⁸ Para um estudo aprofundado sobre a influência francesa na música vocal de Telemann, cf: HIRSCHMANN, Wolfgang. *Französische Elemente in Telemanns Passionsrezitativ*. in: *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*. Studio Verlag. Köln, 1996; PEGAH, Rashid-S.. *Pastorelle en Musique*“ von Telemann und seine Textvorlage von Molière in: *Telemann, der musikalische Maler - Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin*. 17. Magdeburger Telemann-Festtage (2010 Georg Olms Verlag).

⁹ cf: PAOLIELLO, Noara. Op. cit.

para a formação do gosto francês em Telemann, permitindo que o compositor se tornasse fluente no estilo musical francês décadas antes de fazer sua viagem a Paris¹⁰. Em sua autobiografia Telemann escreve a respeito de sua propensão à música francesa:

Conheci o trabalho de Lully, Campra e outros bons autores. E apesar de em Hannover já ter adquirido um gosto por essa maneira [francesa], agora ele é mais profundo e me predispôs para ela por completo, não sem sucesso – e posteriormente sempre permaneceu em mim essa propensão – de forma que pela minha própria pena pude realizar até 200 ouvertures.¹¹

Vale destacar que desde o séc. XVII Versalhes representava um importante modelo de corte, emulado em diversos estados do Sacro Império Romano Germânico. Segundo Joachim Whaley, não apenas Versalhes, mas também Paris – como centro de artes, ciências e filosofia – tinha seus salões como modelo.¹²

O modelo francês de corte era sinônimo de força, disciplina, suntuosidade e luxo. O poder absolutista do *rei sol* (Luís XIV, 1638-1715) determinava também o estilo musical e de dança, que era emulado por diversas cortes estrangeiras. No reinado de Luís XIV, as artes foram utilizadas para construir a imagem pública real, o que elevou a cultura da corte a níveis antes nunca vistos. Luís XIV, associado a Jean-Baptiste de Lully (1632-1687) – seu confidente e ditador das atividades musicais – fez do *ballet de cour* o centro do entretenimento da corte.

Os alemães imitavam desde a arquitetura e os jardins de Versalhes até as maneiras cortesãs e estilo musical francês.¹³ As palavras do filósofo alemão Christian Thomasius (1687), responsável pela adoção da língua alemã nas universidades germânicas, refletem bem a força da influência do modelo francês na Alemanha:

¹⁰ Cf: REIPSCH, Ralph Jürgen. *Telemann und Frankreich*. Ziethen Verlag. Oschersleben (1998).

¹¹ No original: “Ich wurde des Lulli, Campra, und anderer guten Autoren Arbeit habhaft / und ob ich gleich in Hannover einen ziemlichen Vorschmack von dieser Art bekommen, so sahe ihr doch jetzo noch tieffer ein / und legte mich eigentlich gantz und gar / nicht ohne guten Succes / darauf / es ist mir auch der Trieb hierzu bey folgenden Zeiten immer geblieben / so daß ich biß 200”. cf: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718, 1740). In: Georg Philipp Telemann - Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburgo: Rowohlts Monographien, 2002. p. 74-103.

¹² cf: WHALEY, Joachim. *Courts and Culture*. In: *Germany and the Holy roman Empire*. v.2. Oxford Univerty Press. New York, 2012.

¹³ cf: REIPSCH, op. cit.

(...) Hoje em dia, tudo nosso precisa ser francês. Roupas francesas; pratos franceses; mobília francesa; língua francesa; maneiras francesas; pecados franceses, até mesmo doenças francesas, continuam em voga.¹⁴

Assim, a música francesa, a despeito de toda a fama da italiana, também era muito imitada na Alemanha – principalmente a música de teclado, teatral e de dança. O modelo francês era elogiado por sua clareza de notação (às vezes criticado por seu excesso de *agréments*), pela disciplina de sua orquestra, e por seu estilo natural e fluente.¹⁵

Telemann era considerado por seus contemporâneos o maior emulador do gosto francês na Alemanha. As descrições do estilo francês por autores germânicos, como Mattheson, Scheibe e Quantz comumente citam Telemann como modelo desta música.

Adolf Scheibe, no *Critischer Musicus* (1745), escreve:

(...) Pode-se dizer certamente, sem ser acusado de bajulação, que como um emulador da França ele [Telemann] finalmente ultrapassou esses estrangeiros em sua própria música nacional. Ninguém desconhece que a França concedeu a ele esse elogio, e conseqüentemente nenhum conhecedor da música disputa sua grande força na composição de obras musicais francesas, especialmente como não há nenhum tipo dessa música que ele não conheça e saiba como praticar, e na qual ele há muito tempo deixou seus criadores para trás (...).¹⁶

Para Scheibe, a principal composição da música francesa era a *ouverture*, na qual Telemann era considerado autoridade na Alemanha:

A maior força desta música [francesa] consiste especialmente nas chamadas *ouvertures* (...). O entusiasmo racional de um Telemann tornou bem conhecidos e amados também na Alemanha estes gêneros musicais estrangeiros; pois a ele os próprios franceses devem agradecer pela grande

¹⁴ No original: “Heut zu Tage alles bey uns Frantzösisch seyn muß. Frantzösische Kleider / Frantzösische Speisen / Frantzösischer Haußrath / Frantzösische Sprachen / Frantzösische Sitten / Frantzösische Sünden / ja gar Frantzösische Kranckheiten sind durchgehends im Schwange”. cf: THOMASIUS, Christian. *Discours, welcher Gestalt man denen Franzosen in gemeinem Leben und Wandel nachhmen solle?* [Leipzig, 1687]. in: Thomasius, Kleine Teutsche Schrifften, Halle 1701 (Nachdruck, hrsg. von Werner Schneiders, Hildesheim etc. 1994).p. 3.

¹⁵ Para uma discussão mais aprofundada sobre os gostos francês e italiano, cf: PAOLIELLO Op. cit.

¹⁶No original: “(...) auch sich darinnen so hervorgethan, daß man, ohne der Schmeicheley beschuldiget zu werden, mit Recht von ihm sagen kann: er habe als ein Nachahmer der Franzosen, endlich diese Ausländer selbst in ihrer eignen Nationalmusik übertroffen. Wer weis auch nicht, daß ihm Frankreich selbst diesen Ruhm zugesteht, und daß ihn folglich kein wahrer Kenner der Tonkunst die größte Stärke in der Verfertigung frantzösischer Musikstücke absprechen wird; zumal keine Art derselben ist, die er nicht einsieht, und auszuüben weis, und in der er nicht schon längst ihre ersten Urheber weit hinter sich gelassen hat (...)”. In: TELEMANN, Georg Phillip. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1981. p.231.

melhora na sua música. (...) Através dele sentimos a beleza e a graça da música francesa com muito prazer.¹⁷

Johann Joachim Quantz, no *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen* (1752), assim como Scheibe, exalta Telemann ao descrever as *ouvertures*. Segundo o autor, as *ouvertures* dos franceses, assim como os concertos dos italianos, são todas iguais, e Telemann, com seu estilo misto e mais elaborado na música fugal do que os franceses acabou por superar até mesmo Lully.¹⁸

Ainda, Telemann é citado como modelo por seus *trios franceses* por Johann Mattheson no *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), pois apesar de conterem algo italiano, fluem com naturalidade, à maneira tradicional francesa.¹⁹

Podemos observar que, além de ser considerado emulador e modelo da música francesa por seus contemporâneos alemães, o que torna Telemann mais respeitado é o fato de que ele não *copia* este estilo simplesmente, mas procura superar o modelo imitado incluindo algo de pessoal. Vale lembrar que no processo de imitação toma-se de vários a fim de gerar algo novo. Dionísio de Halicarnasso escreve que “a imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes”.²⁰

Assim, a emulação é um processo de imitação *não passiva* de uma tradição ou modelo. Emular tem o sentido de *empararhar*, ou *rivalizar*²¹. Trata-se portanto de uma recepção não passiva, não copiada. Com isso, no processo de emulação leva-se em conta o que o *modelo* possui que o imitador deve se apropriar para, a partir de sua própria perícia e

¹⁷ No original: “Die größte Stärk dieser Musik besteht vornehmlich in den so genannten Oouverturen (...). Das vernünftige Feuer eines Telemanns hat auch in Deutschland diese ausländische Musikgattungen bekannt und beliebt gemacht; wie ihm den die Franzosen selbst große Verbesserung ihrer Musik zu danken haben. (...) durch ihn haben wir die Schönheit und die Anmuth der französischen Musik mit nicht geringem Vergnügen empfunden”. In: Id. Ibid.

¹⁸ Cf: PAOLIELLO, Op. cit.

¹⁹ MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). Kassel: Bärenreiter, 1996. Parte III, cap. 7.

²⁰ HALICARNASSO, Dionísio de. *Tratado da Imitação*. Editado por Raul Miguel Rosado Fernandes, Lisboa: 1986.

²¹ cf: ZEDLER, Johann Heinrich. *Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*. (1708). Disponível em: <http://www.zedler-lexikon.de/>

engenho, reformular em algo novo. Neste processo, torna-se autor ao trazer diferença – e então se passa também a “doar” como modelo.²²

Esta noção serve de base para a compreensão do *vermischter Geschmack*, que não se trata de uma cópia dos estilos musicais estrangeiros, mas sim de um resultado da absorção de modelos diversos com a criação de algo novo. Neste contexto, se insere a maior parte do repertório de Telemann – e também seus *quatuors*.

1.2 Circulação da música de Telemann em Paris (1728-1737)

A música de Telemann começou a circular na França em torno de uma década antes de sua viagem e publicação dos *Nouveaux Quatuors* em Paris. Em sua maior parte, essas publicações são edições *não autorizadas* realizadas pelo famoso editor francês Jean-Pantaléon Le Clerc (1697-1759). Le Clerc, que também era violinista e chegou a integrar os *24 violons du roi*, atuou como editor no mercado de Paris a partir de 1728, tendo seu nome frequentemente associado a *Boivin* nos frontispícios das publicações.

Este período em que ocorre a circulação da música de Telemann em Paris, corresponde ao momento em que a França estava começando a se abrir mais para música estrangeira e novos estilos. A música nacionalista que fora característica durando o reinado Luís XIV já estava perdendo força. Seu sobrinho, Philippe, duque d’Orleans (1674-1723), cultivava interesse pela música italiana e, durante seu período de regência, havia transferido a residência real para Paris, agora centro da vida da corte. A partir de então, em meio a polêmicos debates sobre os méritos da música francesa e italiana, afloraram concertos privados em salões parisienses e concertos públicos – a partir da 1ª série *Concert Spirituel* no Tuileries (1725) – que satisfazia a demanda por música estrangeira tanto da Itália quanto da Alemanha.²³

Contudo, autores setecentistas destacam que mesmo após a morte da *auctoritas* da música francesa, Lully, os franceses se mantiveram conservadores por longo período. Quantz

²² cf: Leon Kossovitch. *Tradição Clássica. Colóquio Poesia e Memória* - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2006)

²³ TREZISE, Simon. *The Cambridge Companion to French Music*. Cambridge University Press, 2015

destaca que, após 65 anos da morte de Lully, ele ainda era considerado a grande autoridade da música francesa:

Sabemos que os franceses enxergam Lully, um italiano, como um ditador musical; que seu gosto até hoje agrada em toda a França; e que eles se esforçam cuidadosamente para recuperar e manter seu modelo inalterado, caso às vezes seus compatriotas tentem se desviar dele.²⁴

Charles Burney, em seu *A general History of Music* (1789), assim como Quantz, comenta a tendência conservadora da música francesa ao procurar se manter fiel ao estilo de Lully por quase um século:

Apesar de as mudanças no sistema da ópera terem sido tão numerosas desde a morte do seu primeiro legislador, Lulli, a música [francesa] permaneceu estacionada por quase um século, contrariando as diversas tentativas que foram feitas no sentido de estimular atividades e iniciativas.²⁵

É possível listar sete publicações francesas de obras instrumentais de Telemann que circularam na França antes de sua viagem a Paris em 1737. Como podemos observar, praticamente todas essas publicações são edições de Le Clerc.²⁶ Dentre elas se destaca a reedição (não autorizada) francesa dos *Quadri* (Hamburgo, 1730 / Paris, 1736-37) – a primeira coleção de Telemann inteiramente dedicada aos quartetos – que na versão francesa vem intitulada como *Six Quatuors*:

- Duo Choisis de Brunettes, de Menuets & d'autres Aires, propres pour la Flute & le Hautbois
Livre Premier. Paris, J. B. C. Ballard, 1728;

²⁴ No original: “Man weis, das Lully, welchen die Franzosen fast als einen musikalischen Befehlshaber ansehen, und seinem Geschmacke noch bis ißo durch ganz Frankreich Beyfall geben, ja denselben, wenn etwan einige ihrer Landsleute davon abgehen wollen, sorgfältig wieder herzustellen, und ungeändert im Schwange zu erhalten bemühet sind, ein Welscher gewesen ist“. In: QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen* (1752). Parte XVIII, 55.

²⁵ No original: “But though the revolutions in opera government have been so numerous since the death of its first legislator, Lulli, Music remained stationery for near a century, in spite of the several attempts that were made in order to stimulate activity and enterprize”. In: BURNEY, Charles. *A general History of Music*. Londres, 1789, 4ª ed. p. 608.

²⁶ cf: RUHNKE, Martin. Telemanns Pariser Drucke und die Brüder Le Clerc. in: Quellen –studien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag, in Verbindung mit Georg von Dadelsen hrsg. von Kurt Dorfmueller, Frankfurt/M. 1972, S. 149-160.

- Six Sonates en trio dans le goût italien, qui peuvent se jouer aisément sur la flûte allemande et sur toutes sortes d'instrumens, Paris, Boivin, 1731/33;

- *Six Quatuors* a Viollon, Flute, Viole ou Violon de Celle et Basse Continue. Nouvelle Edition, Paris, Le Clerc, 1736/37;

- Les Trietti pour les Violons, Flutes et Hautbois, Paris, Le Clerc, 1736/37;

- Sonates pour deux flûtes traversières, deux flûtes douces ou deux violons, gravées par J. L. Renou, Paris, Le Clerc, 1736/37;
- VI Sonates en Trio, Les Corelizantes pour les Violons, Flutes et Basse, Nouvelle Edition, Paris, Le Clerc, 1737;

- VI Sonatine per Violino e Cembalo, Paris, Le Clerc, 1737.²⁷

Vale ressaltar que a coleção *Musique de Table* (Hamburgo, 1733), que contém três exemplos de *quatuors*, não se encontra nesta lista, porém também circulou em Paris neste período. Com isso, podemos afirmar que Telemann e seus quartetos já eram bem conhecidos em Paris antes de sua viagem e publicação dos *Nouveaux Quatuors*.

Como podemos notar, o período de circulação dessas obras (1728-1737) – e também dos *Nouveaux Quatuors* (1738) – refere-se ao contexto de Hamburgo, última cidade onde Telemann viveu, entre 1721 e 1767. Esta época corresponde ao período em que o compositor teve sua maior atuação no mercado de publicações. Nesta cidade, Telemann atuou em diversos níveis da vida musical e realizou muitos concertos públicos, aproveitando os espectadores diversificados desta cidade cosmopolita.

Em Hamburgo, Telemann compunha música para cinco igrejas, eventos cívicos, teatro e ópera, além de coordenar seu *collegium musicum* e de atuar como editor. Segundo o compositor escreve a seu amigo Armand von Uffenbach, enquanto em Frankfurt a música estava em decadência, Hamburgo estava em plena ascensão, não havendo lugar mais inspirador.²⁸

²⁷ Lista completa das publicações de Telemann, cf: RUHNKE, Martin. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV), Instrumentalmusik, Bd. 1. (Kassel, 1984).

²⁸ cf: Georg Philipp Telemann Briefwechsel. ed. H. Grosse and H. R. Jung (Leipzig, 1972).

O período central geral das publicações de Telemann situa-se entre 1715 a 1718 (Frankfurt) e 1725 a 1740 (Hamburgo), sendo a sua primeira publicação *Six sonates a Violon seul* e a última, *Fugues légères et petits jeux*. Como podemos observar, há um hiato de sete anos antes de seu reingresso no mercado de publicação. Segundo Steven Zohn, este intervalo se deve à sua mudança para Hamburgo, além do acúmulo de diversas funções, como a fundação e direção do *collegium musicum* e as atividades no teatro Mercado dos Gansos.²⁹

Vale destacar que, apesar de Hamburgo representar um período fértil para as publicações de Telemann, este não era um momento fácil nesta área. Segundo Zohn, neste período as publicações musicais estavam em baixa na Alemanha. Muitos compositores célebres viram pouco ou nenhuma de suas composições publicadas. Se entre 1604 e 1624 o mercado de publicação Alemão já fora alto, no fim dos anos 1620 e 1630 caiu drasticamente em decorrência da guerra dos 30 anos (1618-1648), situação que perdurou até as primeiras décadas do séc. XVIII.

Zohn atribui esta dificuldade também às limitações da tecnologia de impressão e aos riscos financeiros. Segundo o autor, apesar das atividades no campo das publicações terem recobrado forças após 1720, a disseminação de cópias manuscritas era o mais comum. Segundo reclamação de Walther em carta a Heinrich Bokemeyer (1736), os editores da época temiam que para cada publicação vendida, haveria dez ou mais copiadas.³⁰

Outro fator desencorajante, segundo o mesmo autor, eram as baixas taxas pagas pelos editores aos compositores na primeira metade do séc. XVIII, o que era comum não apenas em cidades da Alemanha mas também em Londres, onde o mercado de publicação era especialmente forte. Algumas vezes, em troca da publicação o compositor tinha direito a receber apenas um determinado número de cópias. Além disso, havia o alto custo dos editores, atrasos e falta de controle na qualidade do produto final.

Recebendo pouca ou nenhuma remuneração de editores, alguns compositores passaram a atuar como *auto-editores* (*Selbstverlag*). Eles custeavam os gastos com a publicação e obtinham assim total controle sobre o processo. Ainda, era possível receber subsídios para a publicação de suas peças – não sendo necessário desembolsar muito para gastos com impressão e papel. O maior obstáculo era o custo de formatar e gravar.³¹

²⁹ Cf.: ZOHN, Steven. Op. Cit. Para um estudo aprofundado sobre a vida musical de Hamburgo e o teatro Mercado dos Gansos, cf: CARPENA, Lucia Becker. *Caracterização e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739)* Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

³⁰ Id. Ibid.

³¹ Id. Ibid.

Assim, as publicações de Telemann do período entre 1715 e 1740 estavam alinhadas a esta tendência de auto-publicação, que atingiu o ápice nos anos 1720 e 1730 na Alemanha. Neste contexto, Telemann, como *Selbstverleger*, ocupava-se ele próprio do processo de impressão, cuidando de todos os aspectos da produção e divulgação, tendo obtido grande sucesso nesta área. Vale lembrar que o espírito mercantil de cidades independentes como Hamburgo, com diversas feiras que atraíam muitas pessoas de diversos lugares, encorajava este tipo de empreendimento.

Zohn destaca que Telemann obteve mais sucesso no campo das publicações do que seus colegas alemães, tendo publicado 42 obras inéditas em Hamburgo e Paris entre 1727 e 1739 – havendo ainda outras reimpressões e publicações por terceiros entre 1727 e 65 na Alemanha, em Londres e Paris (muitas não autorizadas).³²

Este sucesso se deve em parte pela versatilidade de Telemann, que proveu os consumidores de música impressa com grande variedade de opções e formações, com publicações para público amador e conhecedor. Nota-se esta versatilidade, por exemplo, em suas coleções que permitem mais de uma opção de formação instrumental, peças para formações pequenas, além do uso de tonalidades que facilitam mais de uma opção de instrumento. Observa-se estas características em suas coleções de *quatuors*, como nos *Nouveaux Quatuors* e *Quadri*, onde ele não apenas titula com a opção de *cello ou gamba* como também fornece partes separadas adequadas a cada instrumento. Nos *Six trios ou quatuors*, Telemann oferece a opção de duas formações diferentes. Trataremos mais detalhadamente dessas obras adiante.

Além disso, o estilo misto da música de Telemann certamente contribuiu também para agradar aos gostos mais variados de público. Zohn destaca que, enquanto a maioria de seus contemporâneos limitava-se a poucos gêneros e estilos, Telemann publicou em grande variedade e quantidade, tornando-se o compositor mais ativo do mercado de publicação musical alemão entre 1720 - 1730.³³

A divulgação e distribuição das publicações se davam por meio de livreiros profissionais, de feiras, jornais, além de catálogos – que eram enviados a agentes musicais de diferentes cidades da Europa. Especialmente interessantes, as listas de assinantes (*subscribenten*), permitiam que os consumidores pagassem antecipadamente (*pränumeranten*) para ter seus nomes impressos na edição. A promessa de uma lista com os nomes dos

³² Id Ibid.

³³ Id.Ibid.

assinantes era fator atraente, muitos pagavam de bom grado para ter seus nomes na lista da obra.³⁴

Telemann estabeleceu e manteve uma boa base de assinantes para suas publicações, construindo uma rede de distribuição capaz de rivalizar com os principais editores de Londres e Amsterdam. Ainda, é algo notável conseguir reunir um grande número de assinantes, suficientes para cobrir os custos de produção, num tempo em que copiar a mão era preferido a comprar edições caras.

Graças a as edições com listas de assinantes, podemos ter uma noção mais completa da recepção de suas publicações. Nessas edições há informações de valor, quantidade encomendada, origem e autor da encomenda. Entre os diversos exemplos de publicações com lista de assinantes encontram-se os *Nouveaux Quatuors* e *Musique de Table*, suas publicações mais ambiciosas, que certamente contribuíram para levar os *quatuors* de Telemann a diferentes regiões da Europa.

Ambas contém uma grande lista de assinantes que demonstram o grande alcance da música de Telemann na Europa. A série *Musique de Table* contou com 185 assinantes e 206 cópias encomendadas para Hamburgo, Inglaterra, Dinamarca, França, Alemanha, Holanda, Noruega, Espanha, Suíça e Regiões Bálticas – sendo 51 assinantes de Hamburgo e, o segundo maior número, da França, com 18 assinantes. Os *Nouveaux Quatuors* possuem números ainda maiores, com 287 assinantes e 294 cópias encomendadas. Porém deixaremos para tratar desta coleção mais detalhadamente no próximo capítulo.

³⁴ZEDLER, *apud* ZOHN. Id. Ibid. p.356.

1.3 Viagem a Paris (1737)

Telemann, que há muito tempo planejava sua ida a Paris, finalmente realizou essa viagem no outono de 1737, quando permaneceu por oito meses numa frutífera estadia no centro da vida musical francesa. Este é considerado o ponto alto da carreira do compositor e equivale ao período de publicação dos *Nouveaux Quatuors* (1738). Declaradamente amante da música francesa e considerado por seus contemporâneos o maior imitador deste estilo na Alemanha, Telemann chegou a Paris com 56 anos, já celebrado por sua música instrumental e vocal naquela cidade. Como vimos, nesta época, pelo menos sete edições não autorizadas de suas obras já haviam sido publicadas por Le Clerc, incluindo uma coleção de quartetos.

Segundo Telemann narra em sua autobiografia, ele fez esta viagem a convite de importantes músicos franceses interessados em sua obra. Além disso, o compositor tinha interesse em processos para defender o direito autoral de suas publicações que, como vimos, estavam se tornando populares na França e recebendo muitas reedições não autorizadas. Nessa ocasião, foram organizadas performances de suas composições por *alguns dos virtuosos de Paris* que, segundo Telemann, encontraram gosto em suas obras impressas. Em sua autobiografia publicada por Mattheson em 1740, o compositor comenta sua estadia em Paris, elogiando a maneira como seus *Nouveaux Quatuors* foram interpretados por Blavet, Guignon e Forqueray:

Minha tão ansiada viagem para Paris, para onde eu havia sido convidado há anos por alguns virtuosos de lá que encontraram gosto em algumas das minhas publicações, aconteceu na época de St. Miguel em 1737 e durou oito meses. Lá, após obter privilégio real por vinte anos, publiquei novos *quatuors* com pagamento adiantado [*Selbstverlag*, com lista de assinantes] e seis sonatas consistindo de cânones melódicos. A admirável maneira com que os *quatuors* foram tocados por Messieurs Blavet, flautista [Michel Blavet, compositor, membro da *musique du roi* e 1o flautista da orquestra em 1740], Guignon, violinista [Jean Pierre Guignon, *violon du roi*], Forcroy, o filho, gambista [Jean Baptist Antoine Forqueray, membro do conjunto da corte], e Edouard, violoncelista [1º nome desconhecido, mencionado por Marpurg em 1755 como membro da orquestra do *Concerts Spirituels*], poderia ser descrita aqui se houvessem palavras para isso. Em resumo, eles **captaram a excepcional atenção dos ouvidos da corte e da cidade** e em

pouco tempo me trouxeram uma estima universal, que foi acompanhada de uma especial cordialidade.³⁵

Os *virtuoses* que estrearam os *Nouveaux Quatuors* – e para quem provavelmente eles foram compostos – aparentemente são aqueles que convidaram Telemann a Paris. Vale ressaltar também a qualidade de músicos de corte desses instrumentistas, que integravam a cena de Paris e Versalhes, o que revela que Telemann circulou em ambiente cortesão e esteve em contato com a elite francesa durante sua viagem.³⁶

Durante sua estadia o compositor obteve grande sucesso, com apresentações e publicações importantes. Seu moteto *Deus iudicium tuum regi da* (Psalm 71), de forte orientação francesa, foi apresentado no importante *Concerts Spirituels*. Antes de Telemann, nenhum outro compositor estrangeiro havia sido admitido nesta tradicional série de concertos francesa – que se dava no Tuileries, anexo ao palácio do Louvre – e, sobretudo, com uma obra tão grandiosa.³⁷

³⁵ Meine längst-abgezielte Reise nach Paris, wohin ich schon von verschiedenen Jahren her, durch einige der dortigen Virtuosen, die an etlichen meiner gedruckten Wercke Geschmack gefunden hatten, war eingeladen worden, erfolgte um Michaelis, 1737. und wurde in 8. Monathen zurück geleet. Dasselbst ließ ich, nach erhaltenem Königl. Generalprivilegio auf 20 Jahr, neue Quatuors auf Vorausbezahlung, und 6. Sonaten, die durchgehends aus melodischen Canons bestehen, in Kupffer stechen. Die Bewunderungs-würdige Art, mit welcher die Quatuors von den Herren Blauet, Traversisten; Guignon, Violinisten; Forcroy dem Sohn, Gambisten; und Edouard, dem Violoncellisten, gespielt wurden, verdiente, wenn Worte zulänglich wären, hier eine Beschreibung. Gnug, sie machten die Ohren des Hofes und der Stadt ungewöhnlich aufmercksam, und erwarben mir, in kurtzer Zeit, eine fast allgemeine Ehre, welche mit gehäuffter Höflichkeit begleitet war. cf: Autobiografia de Telemann, In: MATTHESON, Johann. Grundlage einer Ehren-Pforte, (Hamburgo, 1740).

³⁶ Cf: REIPSCH, Ralph-Jürgen. Telemanns Reise nach Paris. in: Telemann und Frankreich –Frankreich und Telemann. 14. Magdeburger Telemann-Festtage (Olms, 2009).

³⁷Cf: HIRSCHMANN, Wolfgang. Telemanns 71. Psalm “Deus iudicium tuum regi da” TWV 7:7. in: Telemann und Frankreich. Ziethen verlag. Oschersleben, 1998.

390 MERCURE DE FRANCE

Le 22, on concerta pour le dernier Concert du Carême, le Prologue et le premier Acte de *Marthois*, où la jeune Dlle Abec, dont on a parlé, et que S. M. voulut encore entendre, eut dans le Rôle de *Talistris*, le même succès que la première fois qu'elle l'a chanté.

Le 23, Mars, Dimanche de la Passion, on donna le premier Concert spirituel au Château des Thuilleries, et on l'a continué différens jours jusqu'à la fin du mois. On y a exécuté plusieurs anciens Motets de feus M^s de la Lande et Bagnier, lesquels ont été suivis d'excellentes Pièces de Symphonie, et d'autres petits Motets à une et à deux voix, des sieurs Moutet et le Maire. On y chanta aussi le 25. un Motet à grand Chœur, du sieur Tellemann, qui a été fort goûté.

Le sieur Luterin, Trompette de la Musique du Roy de Sardaigne, a exécuté une Pièce de Symphonie de sa composition, avec beaucoup d'applaudissemens. On a donné aussi dans le dernier Concert du mois, un grand Motet de M. de Blamont, Surintendant de la Musique du Roy, qui a été parfaitement bien exécuté.

Le 4. Mars, les Comédiens François représentèrent à la Cour la Tragédie d'*Heracles* et l'*Impromptu de Campagne*.

Le 6, Le *Glorieux* et les *Originiaux*, petite pièce détachée des *Caractères de Thalie*.

Le 11, La Tragédie nouvelle de *Maximien* qui a fait beaucoup de plaisir, et l'*Ecole des Amans*.

Le 13. Les *Sermans indiscrets* et le *Grondeur*.

Le 16. *Amasis* et le *Babilard*.

Le 20, La *Mère Coquette*, et l'*Usurier Gentil*,
homme

Fig. 1 – Anúncio da primeira do Psalm 71 no jornal *Mercure de France* (1738)

Além desse importante concerto, merecem destaque especial suas duas publicações *avec Privilege du Roy* realizadas neste período:

- XIIX Canons mélodieux ou VI sonates en duo à flûtes traverses ou violons ou basses de viole, Paris, *Selbstverlag*, 1738;

- *Nouveaux Quatuors* six suites a un flûte traversiere, une violon, une basse de viole, ou violoncel, et basse continuë, Paris, *Selbstverlag*, 1738.

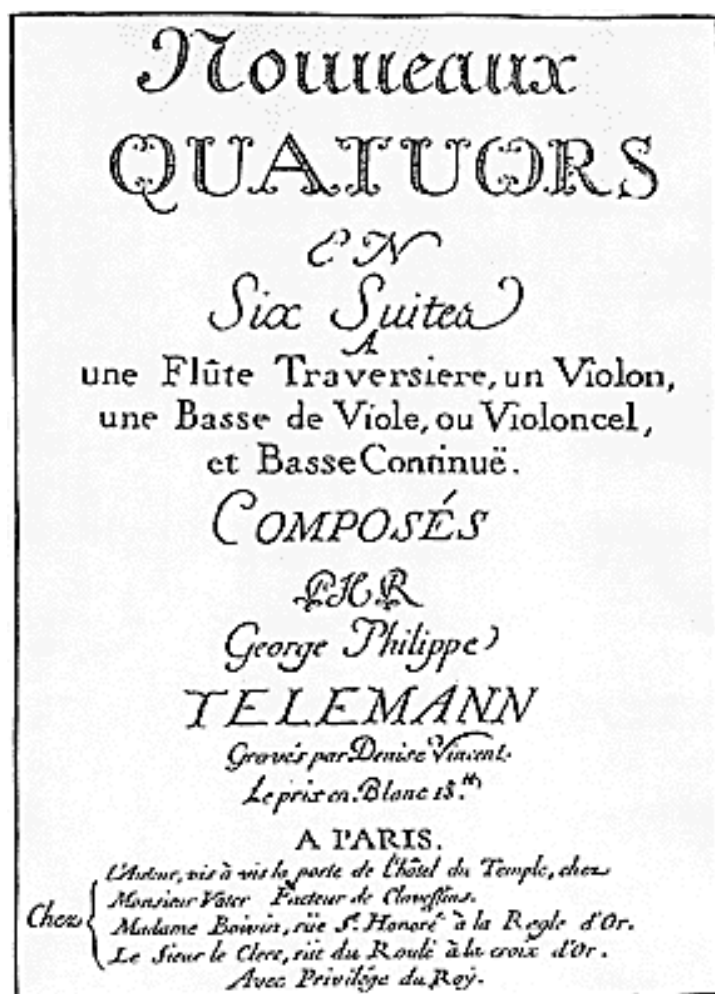


Fig. 2 – Frontispício *Nouveaux Quatuors* (Paris, 1738)

Como vimos, os *quatuors* de Telemann já eram comprovadamente bem conhecidos em Paris nesta época, através da reedição não autorizada de Le Clerc dos *Quadri* (Hamburgo, 1730 / Paris, 1736) e dos três *quatuors* da *Musique de Table* (1733). Contudo, os *Nouveaux Quatuors* representam algo único. Esta coleção de seis quartetos é a única genuinamente “de Paris”, composta para Paris, publicada e estreada em Paris.

Vale ressaltar que Telemann publicou esta coleção durante sua permanência na França. Porém, não se sabe exatamente quando ela foi composta. Ele pode ter levado consigo de Hamburgo, ou composto na França durante a viagem³⁸. Como vimos, Le Clerc tinha o monopólio das publicações de Telemann e, a partir desta viagem, com a publicação dos *Nouveaux Quatuors* sob selo real, o compositor assegurou o domínio de suas publicações em Paris por vinte anos.

O contrato do *privilégio real* permitia que o *estimado mestre de música* Telemann imprimisse suas próprias composições em Paris e as protegia por vinte anos consecutivos no território da França a partir de 31 de fevereiro de 1738. *Não importando a razão*, não seria permitido: copiar, imprimir (parte ou total), comercializar, ou fazer qualquer alteração sem autorização – sob pena de multa por cada contravenção realizada. Definia também que, antes de ser colocado à venda, um exemplar deveria ser disponibilizado para o acervo pessoal de *Chevalier Le Sieur Daguesseau*, um para Biblioteca Pública de Paris e outro para a biblioteca do Palácio do Louvre.

³⁸ REIPSCH, Op. cit.

Como mencionamos anteriormente, o impacto de Telemann no mercado de impressão musical se deve principalmente às *listas de assinantes* de *Musique de Table* e *Nouveaux Quatuors*. Na lista de assinantes dos *Nouveaux*, podemos contar 287 nomes, que juntos ordenaram 294 cópias no total. Vale lembrar, que a série *Musique de Table*, que representou um grande sucesso, teve “apenas” 202 assinantes. A lista dos *Nouveaux Quatuors* mostra primordialmente nomes franceses – príncipes, duques e músicos parisienses, como o gambista Forqueray, o violinista Guignon e o flautista e compositor Blavet (que já havia reservado 12 cópias da série *Musique de Table* anteriormente); além de outros nomes, como *Bach de Leipzig*, *Fasch de Zerbst*, *Pisendel de Dresden* entre outros.

Esta série de *quatuors* é especial por sua grande circulação, aprovação na França, inovação da coleção como um todo e, principalmente, com relação à abordagem dos gêneros e estilos, como exporemos adiante. Podemos dizer que esta série, composta para um público conhecedor e cortesão, obteve grande aprovação. Elas foram executadas por músicos de altíssimo nível da cena musical de Paris e Versalhes durante a estadia de Telemann – e continuou sendo tocada por muitos anos depois em Paris. Há registros de reapresentações dos *Nouveaux Quatuors* na importante série *Concerts Spirituels* sete anos após sua estreia:

A imagem mostra uma página de anúncio do jornal Mercure de France de 1745. O texto está impresso em uma fonte serifada e é organizado em parágrafos separados por datas. No topo, o mês 'J U I N.' e o ano '1745.' são destacados. O anúncio descreve várias performances musicais, incluindo motetes e concertos, com os nomes dos compositores e dos intérpretes. A linguagem é formal e típica da época.

J U I N. 1745. 235
par Mrs Forqueray, Blavet, Marrella &
Labbé.
Qui confidunt in Domino, Motet à grand
Chœur de M. de Mondonville.
Le Dimanche 13 Juin.
Levavi oculos meos, Motet à grand Chœur
de M. Corrette. Un Concerto joué par M.
Marrella.
O Sacrum convivium, petit Motet en Duo
de M. Mouret, chanté par Mlle Bourbonnois
& par Mlle Romainville.
Un Quatuor de M. Telemann, exécuté par
Mrs Forqueray, Blavet, Marrella & Labbé.
Magnus Dominus, Motet à grand Chœur
de M. de Mondonville.
Jeudi 17 Juin. Jour de la Fête-Dieu.
Cantate Domino, Motet à grand Chœur
de M. de Lalande, dans lequel Mlle Che-
valier a chanté pour la première fois le
beau récit *Videtur*, quelle a rendu dans la
plus grande perfection. Une Sonate à vio-
lon seul jouée par M. Marrella.
Venite exultemus, petit Motet de M. Mou-
ret, chanté par Mlle Romainville. Un Qua-
tuor de M. Telemann, exécuté par Mrs
Forqueray, Blavet, Marrella & Labbé.
Qui confidunt in Domino, Motet à grand
Chœur de M. de Mondonville.
Dimanche 20 Juin.
Magnus Dominus, Motet à grand Chœur

Fig. 6 – Anúncio no jornal *Mercure de France* (1745)

Além dos *Nouveaux Quatuors*, outras publicações de peças instrumentais de Telemann continuaram sendo lançadas ano após ano em Paris, dentre as quais se destaca a reedição não autorizada dos *Six Quatuors ou Trios* (Hamburgo, 1733 / Paris 1746-48):

- Sonates en trio, composées pour les flûtes traversières, les violons et autres instrumens, les trois premières sont à deux dessus et basse, et les 3 suivantes à trois dessus sans basse, Paris, Vater, 1738/42.
- Sonates à Violon seul e basse, 13e Oeuvre, Paris, Le Clerc, 1743/45. [ed. não autorizada];
- Pièces de Clavecin [auch bezeichnet als 24 Fantaisies], Paris, 1743/45 [ed. não autorizada];
- *Six Quatuors ou Trios*, a deux Flutes ou deux Violons, et a deux Violoncelles ou deux Bassons, dont le second peut être retranche ou se jouer sur le Clavecin Paris, Le Clerc, 1746-48. [ed. não autorizada]
- Second Livre de Duo pour deux Violons, Flutes ou Hautbois, Paris, Blavet, 1752.

O frontispício das *Sonates en trio* (1742) apresenta um interessante catálogo de Le Clerc que mostra uma seção de *quatuors* contendo três exemplos de Telemann:

CATALOGUE de Musique francoise & Italienne que le Sieur le Clerc Ordinaire des ventes vendent a Paris aux adresses ordinaires et chez le d. S. rue S. honore vis a vis le Portail de l'Oratoire Il continue de faire graver tous les meilleurs auteurs tant anciens que nouveaux

Sonates a Violon & Basse	Sonates a Flute et Basse	Sonates en Trio et a 4 parties	Sonates en Trio et a 4 parties	Musettes ou Vielles
<p>Sonates a Violon & Basse</p> <p>A. 1 B. 2 C. 3 D. 4 E. 5 F. 6 G. 7 H. 8 I. 9 K. 10 L. 11 M. 12 N. 13 O. 14 P. 15 Q. 16 R. 17 S. 18 T. 19 U. 20 V. 21 W. 22 X. 23 Y. 24 Z. 25</p>	<p>Sonates a Flute et Basse</p> <p>L. 1 M. 2 N. 3 O. 4 P. 5 Q. 6 R. 7 S. 8 T. 9 U. 10 V. 11 W. 12 X. 13 Y. 14 Z. 15</p> <p>Sonates a 2 Flutes et Brunettes</p> <p>Brunettes par M. R. 5. 1 6. 2 7. 3 8. 4 9. 5 10. 6 11. 7 12. 8 13. 9 14. 10 15. 11 16. 12 17. 13 18. 14 19. 15 20. 16 21. 17 22. 18 23. 19 24. 20 25. 21</p>	<p>Sonates en Trio et a 4 parties</p> <p>1. 1 2. 2 3. 3 4. 4 5. 5 6. 6 7. 7 8. 8 9. 9 10. 10 11. 11 12. 12 13. 13 14. 14 15. 15 16. 16 17. 17 18. 18 19. 19 20. 20 21. 21 22. 22 23. 23 24. 24 25. 25</p>	<p>Sonates en Trio et a 4 parties</p> <p>1. 1 2. 2 3. 3 4. 4 5. 5 6. 6 7. 7 8. 8 9. 9 10. 10 11. 11 12. 12 13. 13 14. 14 15. 15 16. 16 17. 17 18. 18 19. 19 20. 20 21. 21 22. 22 23. 23 24. 24 25. 25</p>	<p>Musettes ou Vielles</p> <p>1. 1 2. 2 3. 3 4. 4 5. 5 6. 6 7. 7 8. 8 9. 9 10. 10 11. 11 12. 12 13. 13 14. 14 15. 15 16. 16 17. 17 18. 18 19. 19 20. 20 21. 21 22. 22 23. 23 24. 24 25. 25</p>
<p>Sonates a 2 Violons</p> <p>1. 1 2. 2 3. 3 4. 4 5. 5 6. 6 7. 7 8. 8 9. 9 10. 10 11. 11 12. 12 13. 13 14. 14 15. 15 16. 16 17. 17 18. 18 19. 19 20. 20 21. 21 22. 22 23. 23 24. 24 25. 25</p>	<p>Sonates pour le Violoncelle</p> <p>1. 1 2. 2 3. 3 4. 4 5. 5 6. 6 7. 7 8. 8 9. 9 10. 10 11. 11 12. 12 13. 13 14. 14 15. 15 16. 16 17. 17 18. 18 19. 19 20. 20 21. 21 22. 22 23. 23 24. 24 25. 25</p>	<p>Sonates en Trio et a 4 parties</p> <p>1. 1 2. 2 3. 3 4. 4 5. 5 6. 6 7. 7 8. 8 9. 9 10. 10 11. 11 12. 12 13. 13 14. 14 15. 15 16. 16 17. 17 18. 18 19. 19 20. 20 21. 21 22. 22 23. 23 24. 24 25. 25</p>	<p>Sonates en Trio et a 4 parties</p> <p>1. 1 2. 2 3. 3 4. 4 5. 5 6. 6 7. 7 8. 8 9. 9 10. 10 11. 11 12. 12 13. 13 14. 14 15. 15 16. 16 17. 17 18. 18 19. 19 20. 20 21. 21 22. 22 23. 23 24. 24 25. 25</p>	<p>Musettes ou Vielles</p> <p>1. 1 2. 2 3. 3 4. 4 5. 5 6. 6 7. 7 8. 8 9. 9 10. 10 11. 11 12. 12 13. 13 14. 14 15. 15 16. 16 17. 17 18. 18 19. 19 20. 20 21. 21 22. 22 23. 23 24. 24 25. 25</p>

Fig. 7 – Frontispício das Sonates en trio (Paris, 1742)

Ainda, vale mencionar o exemplo de uma “1ª edição” de um “4º livro de quartetos” atribuído a Telemann por Le Clerc, com a mesma instrumentação dos *Quadri* e dos *Nouveaux Quatuors: Quatrieme Livre de Quatuors a flute, violon, alto viola et basse* (Paris, 1752) – que nada mais é do que uma publicação falsa de do editor francês. Na verdade, trata-se de arranjos de Le Clerc sobre antigos concertos e sonatas de Telemann para dois violinos, viola e baixo contínuo, compostos entre 1727 e 1729.³⁹

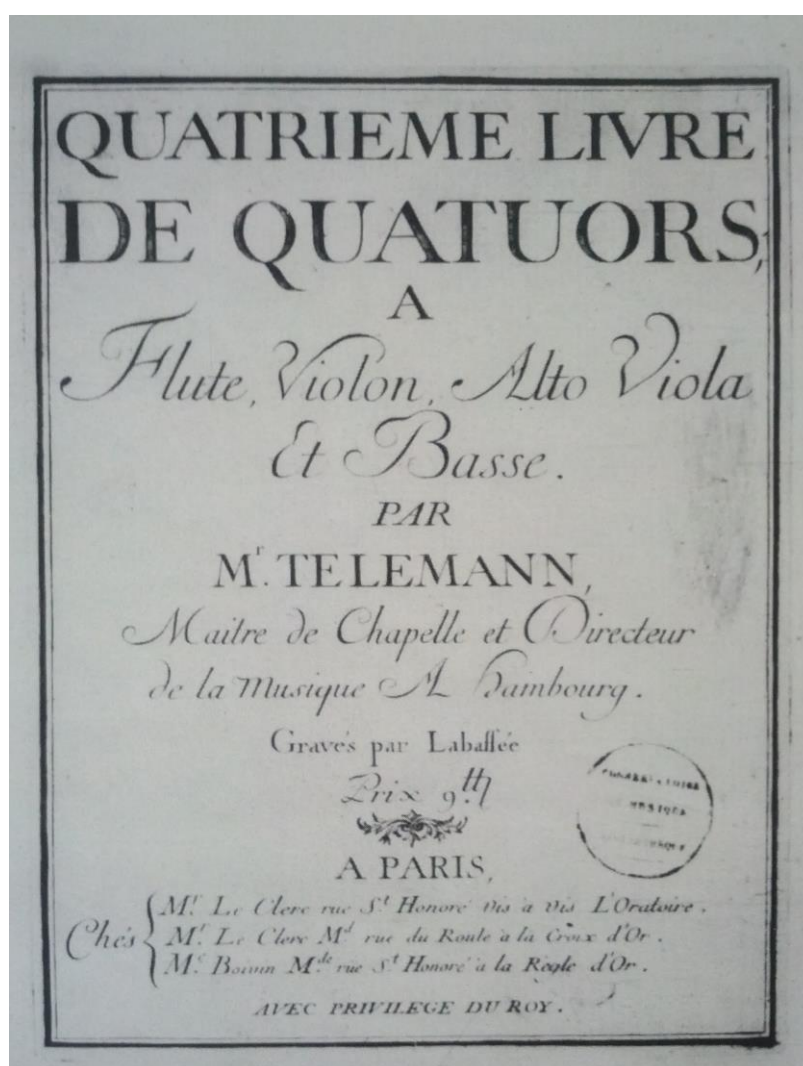


Fig. 8 – Quatrieme Livre de *Quatuors* (Paris, 1752)

³⁹ Cf. ZOHN, Op. cit.

Há registro de publicações de obras de Telemann na França até meados do séc. XVIII, como podemos observar no anúncio do jornal *Mercure de France* em 1775:

J A N V I E R. 1775. 129/199

Suite des duo pour flûtes.

	Prix au rab		Anc. prix.	
	l.	s.	l.	s.
Teffacini, op. 2.....	1	16	3	12
Paganelli, op. 4.....	2	8	4	
Paganelli, op. 5.....	2	8	4	
<i>Duo pour flûtes.</i>				
Winding, op. 1.....	2	8	3	12
Guerini, op. 3.....	1	16	3	12
Bourgois, op. 1.....	1	16	3	12
Corelli, 2 part. du 5 ^e œuvre..	1	16	3	12
Smalle, op. 1.....	2	8	4	
Spourni, op. 7.....	1	16	3	12
Roget, op. 1.....	2	8	4	
Roget, op. 3.....	1	16	3	12
Telemann.....	3		6	
Chinzer, op. 4. <i>Allettamenti.</i>	2	8	4	
<i>Tambourin & violon.</i>				
La Valliere, œuvre 1.....	3		5	
<i>Duo de violoncelles ou bassons.</i>				
Braun, op. 6.....	3		6	
Fesch, 1.....	2	8	5	
Fesch, 2.....	2	8	5	
Fesch, 3.....	2	8	5	
Les gentils airs.....	3		6	
<i>Violoncelle & basse.</i>				
Triemer, op. 1.....	3		6	
Lepin, amateur, op. 1.....	3		6	
<i>Trio.</i>				
Bezozzi, op. 2.....	4	4	9	
Bezozzi, op. 3.....	4	4	9	
Bezozzi, op. 4.....	4	4	9	
Camerloker, op. 1.....	3		6	
Camerloker, op. 2.....	3		6	

I iv

Fig. 9 – Anúncio do jornal *Mercure de France* (1775)

Com diversas rerepresentações e reedições de suas obras, mesmo décadas após sua viagem, podemos dizer que Telemann alcançou grande aceitação em Paris. Marpurg, em sua dedicatória a Telemann no *Abhandlung von der Fuge* (1753), escreve sobre cinco

reapresentações dos *Nouveaux Quatuors* nos *Concerts spirituels* em 1745 e faz um elogio a seu estilo e à sua aprovação universal:

As obras-primas de sua pena há muito contradisseram a noção errônea de que o chamado estilo galante não pode ser combinado com elementos emprestados do contraponto. O modelo perfeito, criado por você com aprovação universal, é conhecido não só na Alemanha; **sua reputação conquistou admiradores dos alemães na França, na incomparável França.** Através dos dedos de uma Boucon [cravista], um Blavet, um Forqueray e um Guignon, essa reputação ainda ressoa nas margens do Sena.⁴⁰ [grifo nosso]

Como vimos, a relação de Telemann com a França se iniciou ainda nas primeiras cortes de orientação francesa na Alemanha, onde o compositor atuou e absorveu este gosto estrangeiro. Com o tempo tornou-se para seus contemporâneos alemães modelo a ser imitado, tanto do *vermischter Geschmack* quanto do gosto francês.

A grande circulação de suas obras em Paris através de edições autorizadas e não autorizadas equivale à diminuição de força do modelo de Lully a partir dos anos 1720s, quando a França se abriu para música estrangeira tanto alemã quanto italiana. As palavras de Toussaint Rémond de Saint-Mard em sua *Reflexions sur l'Opéra* (1741), ilustram essa abertura do gosto musical francês, que se intensificou com o decorrer dos anos:

Lully & Campra nos encantaram; Carissimi, Scarlatti e Corelli, foram admiráveis; ouvimos todos os dias na França com admiração as árias de Handel; não há dúvida que os italianos e os alemães de bom gosto sejam afetados por nossas belas peças de música quando elas lhes chegam, assim como também somos tocados por suas músicas. A qual ponto não fomos tomados pelas belas árias de Tartini, que dançavam há algum tempo na Opéra des Pantomimes; **toca-se todos os dias nos concertos as sinfonias de Telemann & de Hasse.** Alemães que são, nós temos a boa fé de considerá-los admiráveis, porque o belo é um, porque ele está e existe em todos os países, porque ele pode se encontrar igualmente em todo tipo de música, desde que ela seja diferenciada por uma espécie de sotaque nacional que, não

⁴⁰ Die Meisterstücke Ihrer Feder haben vorlängst die falsche Meinung widerleget, als wenn die sogenannte galante Schreibart sich nicht mit einigen aus dem Contrapunct entlehnten Zügen verbinden liesse. Die vollkommenen Muster, die Sie hievon mit so allgemeinen Beifall entworfen, liegen nicht nur Deutschlande vor Augen; auch Frankreich, dem unvergleichlichen Frankreich hat Ihr Nahme den Nahmen der Deutschen verehrungswürdig gemacht. Durch die Finger einer Boucon, eines Blavette, eines Forteroix, eines Guignon schallet derselbe noch immer an dem Gestade der Seine wieder. [...]In: MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753) – Prefácio.

sendo pronunciado muito fortemente, longe de ferir o ouvido, só pode acariciá-lo e acordá-lo de uma maneira muito agradável.⁴¹ [grifo nosso]

Como mencionamos acima, os *quatuors* de Telemann circularam desde antes de sua ida a Paris – com os *Quadri e Musique de Table* – e continuaram sendo publicados e executados até muito depois de seu retorno para a Alemanha, através dos *Nouveaux Quatuors* e dos *Six quatuors ou Trios*. Assim, podemos listar três coleções de *quatuors* de Telemann (que correspondem às suas três únicas neste gênero de composição) que foram publicadas em Paris:

- *Six Quatuors* a Viollon, Flute, Viole ou Violon de Celle et Basse Continue. Nouvelle Edition, Paris, Le Clerc, 1736/37; [ed. não autorizada dos *Quadri* (Hamburgo, 1730)]
- *Nouveaux Quatuors* six suites a un flûte traversiere, une violon, une basse de viole, ou violoncel, et basse continuë, Paris, Selbstverlag, 1738.
- *Six Quatuors ou Trios*, a deux Flutes ou deux Violons, et a deux Violoncelles ou deux Bassons, dont le second peut etre retranche ou se jouer sur le Clavecin Paris, Le Clerc, 1746-48. [ed. não autorizada dos *Six Quatuors ou Trios* (Hamburgo, 1733)].

Com isso, procuramos traçar um panorama do contexto que envolve as publicações dos *quatuors* de Telemann e sua circulação na França a fim de formar uma base para a abordagem dessas obras nos próximos capítulos.

⁴¹ “Lully & Campra nous en ont donné de charmante; Charissimi, Scarlati, Corelli, en ont fait d'admirable: on entend tous les jours en France avec admiration les Ariettes d'Handelle: il n'y a point à douter que les Italiens & les Allemands de bon goût ne soient touchés de nos beaux morceaux de Musique, quand il leur en arrive, comme nous sommes touchés des leurs, A quel point ne fûmes-nous pas saisis de ces beaux airs de Tartini, que danserent, il y a quelque tems à l'Opéra, des Pantomimes: on joue tous les jours dans nos Concerts les symphonies de Telemann & de Hasse. Tous Allemands qu'ils sont, nous avons la bonne foi de les trouver admirables, parce que le beau est un, parce qu'il est de tous les pays, parce qu'il peut se trouver également dans toute sorte de Musique, dès qu'elle ne sera différenciée que par une espece d'accent national, qui n'étant pas prononcé trop fortement, loin de blesser l'oreille, ne peut que la flater & la réveiller d'une maniere plus agréable.” In: Toussaint Rémond de Saint-Mard. *Reflexions sur l'Opéra* (La Haye, 1741).

2 Gênero e estilo no quarteto setecentista

2.1 A noção setecentista de Gênero

Este capítulo será dedicado a entender o uso do termo *gênero* por músicos e teóricos setecentistas a fim de chegarmos a uma compreensão mais profunda dos gêneros musicais, em especial daqueles presentes nos quartetos de Telemann.

Sabemos que a música setecentista era entendida como um discurso musical e se baseava nos preceitos da retórica clássica para organizar e elaborar um sistema análogo aos discursos verbais.⁴² Assim, as poéticas musicais alemãs dos séculos XVII e XVIII transpuseram para a música as prescrições retóricas que permitiam que os sons representassem as paixões de maneira adequada. Para isso, um complexo sistema regia a adequação entre afetos, gêneros, estilos, função e ocasião. Deste modo, a noção de *gênero* figurava ao lado de *estilo*, sendo ambos regidos por um critério de adequação regulado pelo *decoro* – principal virtude elocutiva a ser observada nos discursos verbais ou musicais.

A ideia de ocasião *sacra - de câmara - teatral* foi transposta por autores setecentistas a partir da noção de gênero presente nas retóricas clássicas. Nessas retóricas, os gêneros são relacionados aos diferentes auditórios e definem o tipo de discurso empregado, que pode ser mais ou menos elaborado (alto, médio, ou baixo) de acordo com a função (*docere, delectare e movere*). Paralelamente, compositores e teóricos setecentistas relacionam as diferentes ocasiões (câmara, sacra, teatral) a gêneros musicais (concerto, moteto, ópera etc.) e seus modos de escrita (estilos) adequados (estrito, livre, galante e misturado). Assim como na retórica, cada ocasião e cada gênero musical prescreve uma maneira de escrita adequada e obedece a uma função – mover os afetos determinados com mais ou menos

⁴² Cf.: BARROS, Cassiano de Almeida. *A teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749-1816)*. Campinas: Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, 2011; e *A orientação retórica no processo de composição do Classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Anleitung zur Composition (1782-1793) de H. C. Koch*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2006. LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e Agudeza em Joseph Haydn: quarteto de cordas Op. 33*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

intensidade. Deste modo, os autores da música fornecem uma descrição minuciosa dos estilos adequados a cada uma das três ocasiões e gêneros musicais.

Vale lembrar que *estilo* está inserido na *elocutio* retórica (o *de que modo* dizer), que consiste em adequar as escritas à matéria encontrada na *inventio* (o *que dizer*) e ordenada na *dispositivo* (em *que ordem* dizer). O decoro é a virtude principal que permeia qualquer ponto abordado na *elocutio*. Assim, no âmbito retórico musical, o decoro rege a adequação entre matéria (afetos), estilos e ocasião. Há ainda o segundo critério de adequação, por meio do qual o gosto nacional determina as maneiras e regula gêneros e estilos próprios de um grupo, país e *auctoritas*.⁴³

Deste modo, chamam-nos a atenção algumas conexões possíveis em relação ao tratamento da noção de gênero nos escritos musicais setecentistas e nas retóricas clássicas. Na música, *gênero* é comumente aplicado para a classificação dos *tipos de peças musicais* (gêneros musicais) obedecendo a um sistema decoroso entre matéria, ocasião e estilo, o que nos permite relacionar com os *tipos de discurso*, ou os gêneros retóricos. A partir desta conexão, podemos listar algumas questões centrais que envolvem o termo gênero tanto nas retóricas clássicas quanto nas poéticas musicais que daí derivam:

- Classificação dos discursos de acordo com a função e ocasião;
- Relação entre *gênero* e *estilo*;
- Relação entre gênero e afeto/matéria.

Sendo assim, passaremos primeiramente pelas questões retóricas de gênero a fim de entendermos em seguida o uso do termo por compositores e teóricos da música setecentista.

⁴³ Cf.: PAOLIELLO, Noara. Op. Cit.

2.1.1 Gênero no sistema retórico

Gênero no sistema retórico diz respeito à divisão e classificação dos tipos de discurso de acordo com os fins que se têm em vista, a matéria e os meios empregados. Assim, os gêneros são relacionados aos diferentes auditórios que definem o *tipo de discurso* a ser utilizado, ou seja, o gênero elocutivo que convém ao assunto. Deste modo, há três tipos principais de gêneros oratórios: *deliberativo* (persuadir ou dissuadir uma assembleia sobre as coisas postas em deliberação); *demonstrativo* ou *epidíctico* (que tem por objeto o louvor ou vitupério a alguém diante de espectadores); *judiciário* (acusar ou defender diante de um tribunal).⁴⁴

Cada um dos gêneros acima definirá a maneira de escrita adequada, ou seja, os estilos respectivos⁴⁵. Quintiliano, ao escrever sobre os gêneros oratórios mostra que há um decoro em relação ao gênero e ao estilo: “Theoprasto quis que o estilo neste gênero Deliberativo não tivesse ornato algum procurado”. É importante observar que o *gênero prescreve o estilo*, como mostra este pequeno trecho onde Quintiliano se remete a Cícero: “Todo **estilo deste gênero** [deliberativo] deve ser simples e grave, e receber o ornato mais dos pensamentos do que das palavras”.⁴⁶ [grifo nosso]

Com isso, podemos afirmar que há um *estilo do gênero*, ou seja, um estilo adequado a cada gênero. É interessante também observarmos que, além deste decoro entre gênero e estilo, há variações no estilo de um mesmo gênero de acordo com o auditório. “Porque no mesmo Gênero Deliberativo, o Senado pedirá um estilo mais elevado, e o Povo mais patético (...). Já se a deliberação for particular, e a demanda se tratar perante poucos juízes, como acontece frequentemente; estar-lhe-á melhor um estilo puro, e que não mostre cuidado”.⁴⁷

Ou seja, um mesmo gênero pede estilos diversos de acordo com a ocasião. Apenas o gênero não é suficiente para definir o estilo, que varia de acordo com o auditório e a finalidade. Esta constatação nos permitirá mais adiante entender por que há gêneros musicais que servem ao mesmo tempo às ocasiões sacras/teatrais/câmara, com variações em seu estilo.

⁴⁴ Sobre gêneros descritos acima e seus os estilos adequados, cf: ARISTÓTELES, *Retórica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006.

⁴⁵ Para uma discussão aprofundada acerca de *estilo* na retórica e na música setecentista, cf: PAOLIELLO, Op. Cit.

⁴⁶ QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituições Oratorias* - vol. II. Coimbra, 1790. p. 62.

⁴⁷ Id.Ibid. p, 222-223.

O comentário do tradutor setecentista ilustra o texto de Quintiliano amarrando muito bem esta ideia: “Note-se a diferença do estilo. Cada Gênero tem o seu. Dentro de cada gênero varia o estilo conforme a causa, os ouvintes, o orador, o lugar e a ocasião”.⁴⁸

Podemos dizer que *gênero* precede e prescreve o *estilo*. Sem a intensão de encaixar precisamente *gênero* em uma das partes retóricas – *inventio* ou *elocutio* – podemos observar que *gênero* transita em ambas estas categorias, como resultado da relação entre *gênero*, *estilo* e *matéria*. Nas retóricas clássicas (assim como nas poéticas musicais, como veremos mais adiante) lemos que a *inventio* diz respeito à descoberta da matéria persuasiva e à busca dos argumentos a partir dos lugares-comuns. Na *elocutio*, se inserem as questões da escrita do discurso, dos estilos, das figuras e ornatos adequados a representar esta matéria.

Quintiliano escreve que a *inventio* está em primeiro lugar em grau de importância em relação à *elocutio*, estando a primeira no campo das ideias e a segunda se inserindo na parte da técnica de escrita, na adequada utilização das palavras. “Com efeito, todo discurso que faz algum sentido há de ter necessariamente duas coisas: Pensamentos e Palavras, objeto aqueles da Invenção, e estas da Elocução”.⁴⁹

As palavras de Quintiliano parecem refletir as ideias de Cícero sobre a invenção retórica:

A invenção é a ação de pensar coisas verdadeiras ou similares à verdade, que tornam provável uma causa. (...) Deve-se tratar conjuntamente da matéria e das partes. Pelo que, em especial em todo gênero de causas considere-se qual deve ser a invenção, que é a principal de todas as partes.⁵⁰

Segundo Aristóteles, as matérias são objetos de cada gênero e as emoções consistem em meios de persuasão. O autor lista emoções, tais como, a ira, a serenidade, o temor, a piedade, o amor, entre outras, afirmando que estas são as matérias de onde devemos extrair os argumentos. “Sobre tais matérias se extraem os etimemas que tratam de cada um

⁴⁸ Id. Ibid.

⁴⁹ QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituições Oratorias* - vol. I. Coimbra, 1788. p. 57.

⁵⁰ Tradução nossa, no original: “La invención es la acción de pensar cosas verdaderas o similares a la verdad, que vuelvan probable una causa. (...) Debe tratar-se conjuntamente da materia e das partes. Por lo cual, en especial en todo género de causas, considere-se cual debe ser la invención, que es la principal de todas las partes”. CÍCERO, Marco Túlio. *La Invención Retórica*. Madrid: Gredos, 1997. p. 7-8

dos gêneros oratórios. (...) As emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer”.⁵¹

No *Orador Perfeito*, Cícero relaciona ainda *inventio* com *prudência*, acrescentando que nesta primeira etapa não apenas encontra-se o que dizer, mas também se conhece e elege com juízo e prudência os argumentos.

Porque encontrar e julgar o que dizer certamente são coisas magnas e são como modelo de ânimo no corpo, próprias mais da Prudência do que da Eloquência. (...) O orador perfeito elegerá com prudência os lugares próprios e comuns (...) empregará o juízo e não somente encontrará o que dizer, mas também pesará.⁵²

Deste modo, pensamentos, juízo e prudência são objetos desta que é a mais importante de todas as partes da retórica, lugar da matéria e dos argumentos. Paralelamente, de maneira interessante, encontramos o termo gênero relacionado à matéria ou afetos. Com isso, podemos relacionar a primeira etapa (*inventio*) tudo o que se aplica ao plano das ideias, da matéria ou afetos; e na segunda etapa (*elocutio*), as palavras e os estilos prescritos pela matéria e pelo gênero.

Sendo assim, gênero está ligado às questões dos afetos (matéria) e traz consigo também prescrições de estilo – o que torna gênero também próximo à *elocutio*. Deste modo, podemos classificar gênero como uma *categoria de discurso* que se relaciona aos afetos e determina as maneiras de escrita, ou *estilos*.

⁵¹ ARISTOTELES. Retorica livro II. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 105-106

⁵² Tradução nossa, no original: “Porque encontrar e juzgar que digas, ciertamente estés son cosas magnas e sao como modelo de ânimo no cuerpo, pero propias más de la Prudencia que da Elocuencia. (...) O orador perfecto elegirá con prudencia os lugares propios e comunes (...) empleará o juicio e nao solamente encontrará lo que decir, pero también pesará”. CÍCERO, Marco Túlio. *El Orador Perfecto*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 1999. p. 14-15

2.2 Gênero na música setecentista

2.2.1 Usos do termo

Antes de adentrarmos nas questões dos gêneros musicais, é interessante fazer algumas considerações acerca do uso do termo na literatura setecentista, para assim evitarmos possíveis confusões que possam surgir a partir da relação entre *matéria*, *gênero* e *estilo*.

Autores como Mattheson, Quantz, Forkel e Koch denominam *gênero* [*Gattungen/Genus*] os **gêneros de ocasião** (sacra-teatral-câmara) e os **gêneros musicais** [*Musikgattungen, Gattungen der Melodien, Genere*], que são *subgêneros* determinados a partir da ocasião. Encontramos também a aplicação de *gênero* para *peças musicais* (*Stücke*) ou *tipos de composição musical*.

No *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), Mattheson utiliza o termo *Gattungen der Melodien* (gêneros melódicos) ao apresentar uma relação de gêneros musicais para canto e para instrumento:

Register über das Werk.		
Gattungen der Melodien		210 lqq.
für Sänger sind:	Aria	212
	Balletto	217
	Cantata	214
	Cavata	213
	Choral	211
	Concerti da Chiesa	221
	Coro	216
	Dialogi	219
	Duetto	215
	Mocetti	222
	Opera	219
	Oratorium	220
	Pastorale	218
	Recitativ	213
	Serenata	216
	Terzetto oder trio	216
für Instrumente:		
	Allemanda	232
	Angloise	229
	Aria	232
	Bourée	225 lq.
	Ciacona	233
	Concerto grosso	234
	Courante	230
	Entrée	227
	Fantasia	232
	Gavotta	225
	Gigue	227
	Intrada	233
	La Marche	226 lq.
	Menuet	224
	Ouverture	234
	Passepied	229
	Polonoise	228
	Rigaudon	226
	Rondeau	230
	Sarabanda	230
	Sinfonia	234
	Sonata	233

Fig. 10 – Der Vollkommene Capellmeister - Gattungen der Melodien

Neste trecho, ao tratar das escritas prescritas pelas peças da ocasião teatral, Quantz utiliza o termo *Gattung der theatralischen Stücke* (gênero de peça teatral):

[Embora] cada gênero de peça teatral exija uma escrita de composição própria e específica, muitas vezes [nas peças teatrais] os compositores tomam liberdade, mas eles devem respeitar suas obrigações, e se adequar às palavras e à característica do assunto representado⁵³.

No *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713) de Johann Mattheson, podemos observar o uso do termo *gênero* referindo-se à *ocasião sacra* [*Kirchen-Music*] e o termo *Stück* (peça) para gêneros musicais propriamente ditos (como o moteto):

No que concerne à **música sacra** (...), não desprezaremos nenhum alemão, contanto que ele tenha frequentado uma escola italiana ou na Itália, o que não é vergonha. Os franceses têm nestas **peças um estilo particular**, mas não feliz e regulado; seus **motetos** são agradáveis de se ouvir, embora não se comparem aos dos italianos, pois não têm a *gravité* necessária. **Como neste gênero, a saber, a música sacra**, é necessário mais trabalho e elaboração [no estilo] do que em qualquer outro (...) ele será sempre adequado a um alemão que tenha um mínimo de *vivacité*⁵⁴. [grifos nossos]

Ainda, no dicionário musical de Heinrich Christoph Koch, na definição de *estilo*, lemos *Gattung der Tonstücke* (gênero de peças musicais) no trecho tratando do decoro dos estilos em relação aos *gêneros de peças musicais* e aos *gêneros de ocasião*:

Cada gênero de peças musicais tem sua finalidade específica, que é necessária, de modo que na escrita das mesmas, deve ser levada em consideração não apenas a maneira como as emoções costumam se expressar

⁵³“Obwohl eine jene Gattung der theatralischen Stücke ihre eigene und besondere Schreibart erfordert: so bedienen sich doch die Componisten mehrentheils; um ihren Einfällen völlig den Zügel zu lassen, hierinn vieler Freiheit; welche sie aber dessen ungeachtet nicht von den Pflichten, sich sowohl an die Worte, als an die Eigenschaften und den Zusammenhang der Sache zu binden, frey sprechen kann“. QUANTZ, Johann Joachim. cap. XVIII, § 23.

⁵⁴“Was sonst die Kirchen Music (...), keinen Deutschen darinn verachtet haben allein er muss doch bey den Welschen aus eine oder andere Art in die Schule gegangen seyn und das ist keine Schande. Die Franzisen haben in diesen Stück einem war particulieren, aber nicht gar zu glücklich und regulieren Stylum; dennoch lassen sich ehre Moteten gar wol anhören ob sie gleich den Italianischen nicht beykommen weil ihnen insonderheit die in den Kirchen so nöhtige Gravitè einiger massen abgehen wil. Wie nun zu diesem Genere, nemlich der Kirchen Music, mehr Fleiss und Elaboration, als zu irgend einem andern gehören will zumahl da ein gut Kirchen Stück nimmer gleich andern Sachen aus der Mode kommen sondern stets brauchbar seyn solte so kan es nicht sehlen ein Deutscher muss darinn vor adern reustigen dasern er nur ein wenig Vivacité hat”. In: MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713) [Parte III/cap I/§13]

e se modificar, mas ainda nas circunstâncias acidentais, por ex., o tempo, lugar e ocasião⁵⁵.

É interessante observar nesses exemplos da utilização do termo gênero na literatura setecentista, a relação entre afeto, gênero e estilo. Assim como na retórica clássica, temos *gênero* atrelado a algum tipo de *afeto* de acordo com a finalidade e ocasião e também prescrevendo os *estilos*, ou maneiras de escrita adequadas.

Como vimos, a *inventio* representa a etapa principal, que equivale ao plano do “pensamento” e determina a parte secundária (*elocutio*), do plano das “palavras”, que por sua vez corresponde ao uso adequado dos estilos, figuras e ornatos. Como uma parte é sempre pensada tendo em vista a outra, haverá sempre alguma relação entre ambas. Teóricos da música setecentista, ao transportarem das retóricas clássicas a classificação em partes (*inventio*, *dispositio*, *elocutio* etc.) para o processo de composição musical, também consideram a *inventio* como a parte primeira do processo de composição.

Vimos que na retórica os tipos de discurso, ou *gêneros*, são pensados de acordo com o auditório, a função e a ocasião. Paralelamente, na música setecentista os *tipos de peças musicais* são organizados obedecendo a um decoro de ocasião que corresponde aos afetos e às funções *sacra*, *teatral* e *de câmara*. Assim, os gêneros musicais também são pensados em concordância com a matéria, a função e a ocasião.⁵⁶

É interessante observar que a *inventio*, apesar de pertencer ao plano das ideias, não é algo tão abstrato como pode parecer, pois nesta etapa já se estabelece as bases sobre as quais o processo irá seguir. No séc. XVII, Athanasius Kircher introduziu o conceito de *inventio retórico-musical* associado à representação musical de um texto. De acordo com Kircher, o compositor primeiramente escolhe um tema ou assunto cujo material será a base do afeto representado, em seguida a tonalidade e por último o ritmo e a métrica – sempre levando em consideração o texto e o afeto representado.⁵⁷

⁵⁵ Tradução nossa. No original: “Jede besondere Gattung der Tonstücke hat ihren besondern Zweck, welcher es nothwendig macht, daß bey der Verfertigung derselben nicht allein auf die Art, wie sich die Empfindungen dabey zu äußern und zu modificieren pflegen, sondern auch auf zufällige Umstände, z. E. auf Zeit, Ort und Gelegenheit Rücksicht genommen werden muß.” In: KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalische Lexikon* (Frankfurt/Main, 1802). kassel: Bärenreiter, 2001, col. 1450, 1451.

⁵⁶ Cf: PAOLIELLO, Op. Cit.

⁵⁷ Cf: BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

Johann Georg Sulzer, em sua *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, apresenta uma descrição minuciosa a respeito da *inventio* nas artes. Segundo o autor, assim que o artista atinge uma concepção clara de sua obra, ele deu início à *inventio*. Para o autor, o mais importante é ter com clareza a finalidade e qual efeito se quer causar⁵⁸.

Johann Nikolaus Forkel, que adquiriu seus primeiros conhecimentos teóricos musicais através do estudo do *Der Vollkommene Capellmeister*, traz uma definição muito clara de *gênero*, chamando atenção para a adequação à finalidade:

[os gêneros musicais se distinguem] em parte por sua forma, em parte por sua essência e em parte por sua destinação (...) é preciso escolher, dentre os diversos modos de expressão musical e seus significados infinitamente variados, os que melhor se ajustam a uma determinada intenção e a um determinado uso⁵⁹.

Johann Mattheson, ao tratar das questões da *inventio* musical, estabelece uma relação com *gênero*, destacando que deste já é possível derivar ideias para *inventio*⁶⁰. Assim, no momento da invenção, já se tem em mente o gênero a ser trabalhado, ou seja, há uma conexão entre as ideias da *inventio* e os gêneros. Segundo o autor, deve-se considerar que diferentes ideias são adequadas a gêneros específicos: “(...) eu considero se as palavras ou intenção da obra em questão melhor se adequa a um *solo*, a um *tutti*, a um *coro* que consiste de vários membros, ou a um *dueto*, a um *trio* etc.”⁶¹.

2.2.2 Gênero e Estilo

Mattheson reflete as ideias clássicas da retórica ao considerar que os estilos são subordinados aos gêneros. Segundo os esquemas do autor, os gêneros são definidos segundo o

⁵⁸ In: BAKER, Nancy Kovaleff; CHRISTENSEN, Thomas. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge University Press, 1996.

⁵⁹ FORKEL, Johann Nikolaus, *apud* Lucas, Mônica. In: *Relações entre música e linguagem na segunda metade do séc. XVIII: a allgemeine Geschichte der Musik de Johann Nikolaus Forkel*. Música Hodie, ed. especial 2009 (p.17-18)

⁶⁰ cf.: MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). Parte II, cap. 4, §50.

⁶¹ No original: (...) so betrachte ich, ob die Worte oder die Absicht des vorhabenden Wercks sich zu einem **Solo**, zu einem **Tutti**, zu eimem **Chor**, welcher aus vielen Gliedern besteht, oder zu einem **Duett**, zu einem **Trio** etc. am besten schicken. In: id *ibid*. Parte II, cap. 4, §51.

decoro de ocasião (sacro, teatral e de câmara), representando deste modo os afetos próprios de cada uma dessas três ocasiões. Com isso, a maneira de expressar esses afetos (de *natureza* sacra, teatral ou de câmara) é através dos diversos *tipos de peças musicais* (gêneros musicais) e dos estilos que daí derivam.

É importante salientar que a noção *sacro, teatral e de câmara* refere-se aos afetos e funções. Como mencionamos anteriormente, esta ideia foi transposta da retórica, que prevê adequação entre os diferentes auditórios, finalidade e os gêneros (judiciário, epidíctico e deliberativo). Este trecho de Mattheson é imprescindível para demonstrar que a noção de *ocasião sacra-teatral-de câmara* refere-se principalmente à *natureza do afeto* representado e às funções – e não a um determinado *local*:

É falso pensar que a palavra igreja seja utilizada apenas levando em consideração o simples lugar e o tempo para a divisão dos modos de escrita. Ela tem seu significado relacionado com o **serviço religioso, às funções sacras e às coisas de devoção e elevação e não com a construção ou as paredes do templo.** (...) O mesmo ocorre com o teatro e a câmara: nem o lugar nem o tempo devem ser primordialmente considerados. Numa sala pode ser apresentada tanto uma peça sacra quanto um concerto de câmara: portanto é bom qualificar o estilo de câmara com o epíteto caseiro, caso a intenção recaia sobre coisas e matérias da boa moral (...). Num palco teatral pode ser apresentada uma coisa sacra, como frequentemente ocorre e também, como na ocasião de câmara: o que tem a ver tempo e lugar com a **essência das coisas?**⁶² [grifo nosso]

Essa divisão dos gêneros de ocasião aparece em diversos tratados musicais no decorrer do séc. XVIII. Além de Mattheson, Quantz, Koch, Türk, Forkel, entre outros, relacionam essas *ocasiões* aos *gêneros musicais* e a seus *modos de escrita* adequados (estrito, livre/galante e misturado). As questões envolvendo o *decoro de ocasião* (adequação entre as *ocasiões* e os *estilos*) foram amplamente discutidas em minha dissertação de mestrado

⁶²Tradução nossa. No original: “Der Begriff ist falsch, wenn man meint, das Wort Kirche werde hier nur, in Ansehung des blossen Orts und der Zeit, zur Eintheilung der Schreib-Arten gebraucht; es verhält sich ganz anders, nemlich in Absicht auf den Gottes-Dienst selbst, auf die geistlichen Verrichtungen und auf die eigentliche Andacht oder Erbauungs-Sachen, nicht auf das Gebäude oder die Wände des Tempels. (...) Eben also ist es auch mit dem Theatro und der Kammer bewandt: weder Ort noch Zeit formen hierbey besonders in Betrachtung. In einem Saal kan sowol ein geistliches Stück, als ein Tafel-Concert aufgeföhret werden: darum ists gut, wenn wir den Kammer-Styl durch das Beiwort, häuslich, erklären, im Fall die Absicht auf sittliche Dinge und Materien gerichtet ist (...) Auf einer Schaubühne kan ja auch was geistliches vorgestelt werden, und solches ist gar oft geschehen; man mag daselbst eben sowol ein Concert aufföhren, als in der Kammer: was wollen den Zeit und Ort zu dem Wesen der Dinge hierbey thun?” In: MATTHESON, Johann. Id. *ibid.* Parte I, cap.10, § 7-9.

(2011).⁶³ A fim de exemplificarmos sem sermos repetitivos, reproduzimos aqui apenas uma tabela que sintetiza as questões tratadas:

Ocasião Sacra	Ocasião Teatral	Ocasião de Câmara
Prescreve afetos sérios, elevados e contidos - incitados cuidadosamente	Afetos extremos e intensos (tragédias e comédias)	Afetos livres e variados (ausência de enredo)
Estilo Estrito (<i>ligado, fugal</i>)	Estilo Livre (<i>desligado, galante, leve</i>)	Estilo Misturado (<i>estrito/livre/galante</i>)
Mais artifício que eufonia. (<i>movere</i>)	Artifício não se sobrepõe à eufonia. (<i>delectare</i>)	Mais artifício que na escrita teatral (<i>arte para ser vista de perto</i>).
Ênfase na harmonia. Uso de contraponto e polifonia. Imitações artificiosas.	Ênfase na melodia - baixo contínuo.	
Estrita fidelidade ao assunto principal (ouvido em uma voz ou em outra) e às figuras que derivam dele.	Desenvolvimento livre e variado - sucessão de figuras melódicas que não têm relação umas com as outras.	Sem enredo – liberdade no uso das duas escritas.
Segue estritamente as regras de harmonia e modulação.	Liberdade - não precisa seguir servilmente as regras.	
Harmonia complexa, uso frequente de dissonâncias ligadas.	Harmonia mais simples.	
A dissonância nunca é mais longa do que a consonância que a prepara.	Dissonâncias com duração maior do que as consonâncias.	
Todas as dissonâncias são preparadas e resolvem por movimento descendente no próximo grau conjunto em consonância. A dissonância não deve ser repetida.	Permite a entrada de dissonâncias não preparadas, sem resolução e a resolução da dissonância em outra voz.	
Ornamentos contidos: melodia de caráter sério, com frequentes progressões estritas que não permitem ornamentações e divisão da melodia em pequenos fragmentos.	Permite vários tipos de ornamentação. Uso de muitas notas de passagem e movimentos ousados.	
<i>Peças escritas no estilo sacro:</i> oratórios, paixões, cantatas, missas, hinos, salmos, motetos etc.	<i>Peças escritas no estilo teatral:</i> óperas sérias, operetas cômicas, ballet, pastorais, serenatas etc.	<i>Peças no estilo de câmara:</i> cantatas, canções, sinfonias, sonatas, concertos, divertimentos, partitas, danças, ouvertures etc.

T1 – Decoro de Ocasião

⁶³ cf.: *Decoro de Ocasião - Sacra, Teatral e de Câmara* In: PAOLIELLO, Noara. Op. cit.

No *Das Beschützte Orquestre* (1717), Mattheson dedica uma grande parte do terceiro capítulo aos gêneros e estilos. Ele relaciona dez estilos musicais aos três gêneros de ocasião (sacro-teatral-câmara), apresentando um esquema [*Genera Stylorum*] com os três gêneros de ocasião e os estilos subordinados⁶⁴. Este esquema é muito interessante, pois permite visualizar claramente os estilos estritos, livre e especialmente o misturado (ocasião de câmara):

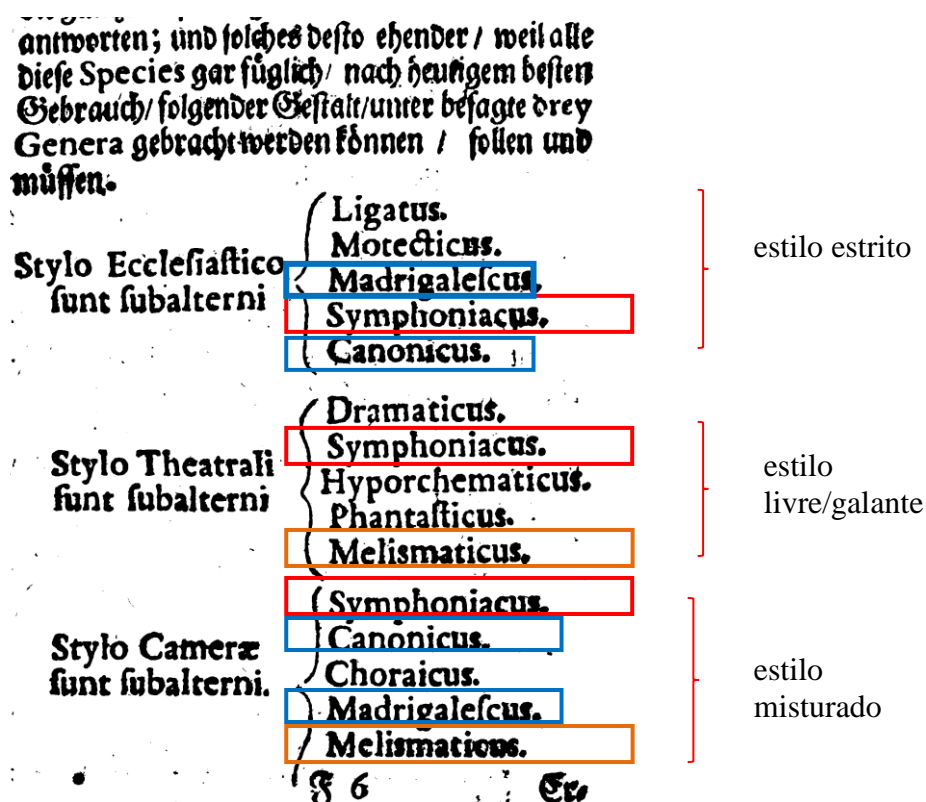


Fig. 11 – Mattheson – Genera Stylorum

A chave para não se confundir *estilo* e *gênero* neste esquema é lembrar que *Stylo Ecclesiastico*, *Teatrali* e *Camerae* refere-se aos estilos (escritas) que são subordinados aos gêneros teatral, sacro e de câmara. Como vimos, as escritas adequadas às ocasiões sacra, teatral e de câmara são os estilos estrito, livre e misturado. É interessante notar que os estilos

⁶⁴ MATTHESON, Johann. *Das Beschützte Orquestre* (1717). Parte I, cap III, § 29.

apresentados no esquema de Mattheson seguem esta regra, sendo as escritas do *Stylo Ecclesiastico* estritas; as escritas do *Stylo Theatrali* livres; e as escritas do *Stylo Camerae* misturadas. É fácil notar que o gênero de câmara une os estilos dispostos nos gêneros sacros (*Madrigalescus e Canonicus*) e teatrais (*Symphonicus e Melismaticus*), com apenas um estilo diferente – o *Choraicus*.

Visto que os quartetos pertencem à ocasião de câmara, descreveremos a seguir os *Stylos Camerae* com base nas categorias de Mattheson dispostas no *Das Beschützte Orquestre* (1717) e no *Der Vollkommene Capellmeister* (1739).⁶⁵

- 1. *Symphonicus* (ecclesiástico e theatrali):** Estilo instrumental, presente em todos os gêneros de ocasião, deve na ocasião de câmara assumir caráter distinto dos demais. Presente nas *sonatas da câmara, concerti grossi e suítes*. Na ocasião sacra, representa afetos solenes, graves e fortes – contudo, deve-se lembrar que a alegria não contradiz a seriedade das matérias sacras; quando na ocasião teatral, assume as *ouvertures*, os prelúdios e também as peças de dança – com caráter leve e jocoso. Quando na ocasião de câmara requer escrita mais cuidadosa, elaborada, ornamentada e variada. Aqui entram peças de dança, como a *allemande*, a *courante*, *sarabande*, *gavote*, *giga* – todas utilizadas nas *sonatas da câmara*, como veremos no próximo capítulo.
- 2. *Canonicus* (ecclesiástico):** Oriundo da ocasião sacra, onde se relaciona com o *estilo motetístico* (de escrita fugal e contrapontística). Na ocasião de câmara, é mais adequado às peças instrumentais, como as *sonatas canônicas*. Destina-se a conhecedores e visa o deleite. Requer uma melodia mais alegre e livre do que no gênero sacro.
- 3. *Choraicus* (camerae):** Estilo que pertence exclusivamente à ocasião de câmara adequado às danças comuns, para bailes e *masquerades*, como as danças inglesas, francesas, polonesas e alemãs. Estas danças são mais superficiais que as do estilo *hypohermático* (exclusivo da ocasião teatral), porém mais vivas e alegres.

⁶⁵ Cf.: MATTHESON, Johannem: *Der Vollkommene Capellmeister* (Parte 1, cap. 10); *Das Beschützte Orquestre* (Parte 1, cap. 3, § 29).

4. ***Madrigalescus*** (*ecclesiástico*): Estilo da ocasião sacra que possui estrutura poética em rima, que inclui o *recitativo*. Seu caráter permanece sempre imutável em todos os gêneros; na ocasião de câmara inclui as *árias*, *cantatas* e *recitativos*.
5. ***Melismaticus*** (*theatrali*): Estilo da ocasião teatral que em todos os gêneros utiliza escrita baixa, contudo não indecoroso. Na ocasião teatral compreende as melodias [*Lieder*] alegres, *arietas* jocosas e melodias estróficas para se cantar. Consiste, no gênero de câmara, em odes de caça e de casamento.

O esquema de Mattheson engloba gêneros (ocasiões), *subgêneros* (peças musicais) e estilos, tratando da adequação entre matéria, gênero e escrita. O termo *Stylo Camerae* deve ser entendido como *estilo/escrita* que representa os *gêneros/afetos* da ocasião de câmara. Assim como na retórica, cada ocasião e cada gênero prescreve uma maneira de escrita adequada. Deste modo, a partir da escolha do tipo de peça musical [gênero musical] que melhor expressa a matéria/afeto de uma determinada ocasião, são definidos os estilos, ou as maneiras de escrita adequadas.

2.3 *Quadri e Quatuors*

Devemos iniciar este subcapítulo ressaltando que, apesar de atualmente se utilizar o termo *quarteto* para peças a 4, Telemann, assim como os seus contemporâneos, não utilizavam este termo. Inicialmente, os primeiros manuscritos de época apresentavam a designação da formação instrumental acompanhada de indicação de gênero. O gênero mais comum de quartetos era a *sonata da chiesa*, que muitas vezes era combinada a elementos concertantes. Telemann foi o grande responsável pelo desenvolvimento do quarteto no séc. XVIII, compondo em uma grande variedade de gêneros e estilos, indo além das convenções do quarteto-sonata, desde seus primeiros exemplos até sua última coleção (fig. 11-14).

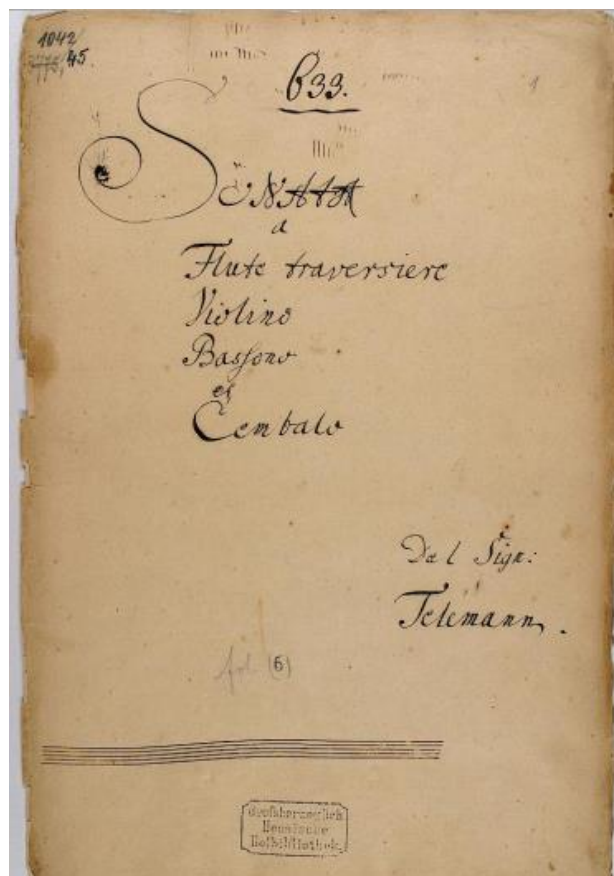


Fig. 11 – Telemann, TWV43:d3 (1715-30)

Fig. 12 – Telemann, TWV43:G6 (1715-30)

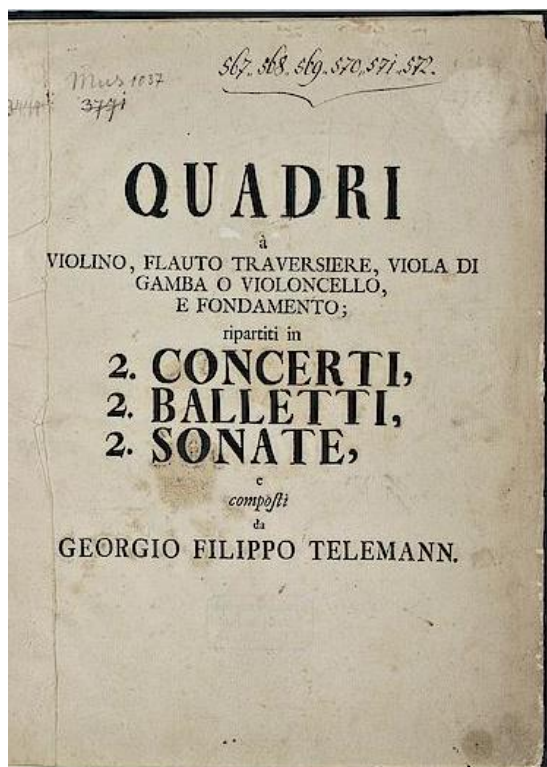


Fig. 13 – Telemann, 6 *Quadri* (Hamburgo, 1730)

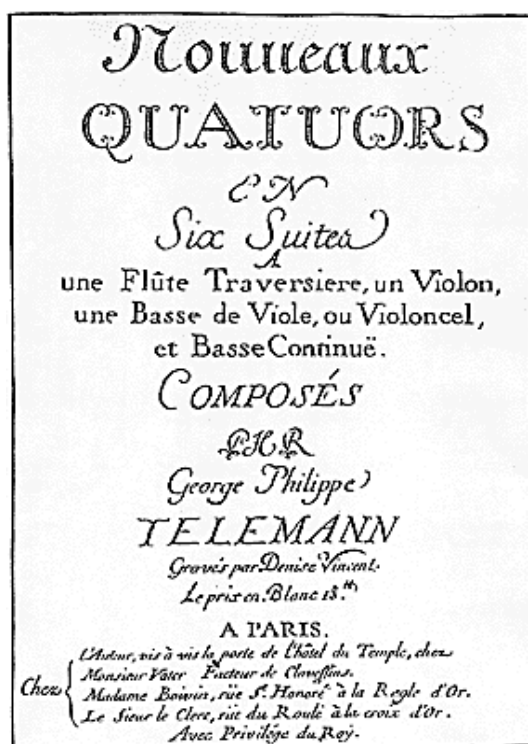


Fig. 14 – Telemann, *Nouveaux Quatuors en Six Suites* (Paris, 1738)

Telemann foi o primeiro a utilizar o termo italiano *quadro* para este tipo de composição instrumental (a três instrumentos solistas e b. c.) em alusão ao *trio* (a dois instrumentos solistas e b. c.) em sua primeira coleção publicada em Hamburgo (*Quadri*, 1730). A partir de então, passou-se a utilizar também a versão francesa do termo, *quatuor*, em outras coleções deste gênero instrumental⁶⁶.

O termo *quadro* foi descrito teoricamente pela primeira vez por Johann Adolph Scheibe no periódico inspirado em Telemann *Critischer Musicus* (1740). A outra descrição existente se refere aos *quatuors*, e é de autoria de Johann Joachim Quantz (1752). Vale ressaltar que apesar de possuírem abordagens distintas, ambas as discussões tomam os quartetos de Telemann como modelo, o que torna o compositor central neste gênero de composição.

Ainda no séc. XVIII, o termo *quatuor* foi tratado também de maneira mais geral – e centrado no âmbito vocal – por Brossard (1708) e Mattheson (1739). Com isso, fica claro que o quarteto instrumental setecentista foi um gênero desenvolvido por Telemann, sendo seus *quadri* objetos centrais para a formulação e categorização deste gênero por parte de seus contemporâneos.

Um ponto-chave a ser considerado nas definições do *quatuor* setecentista é o fato de cada voz ser *solo*, ou *recitante*, devendo ser clara e participar igualmente das partes principais. O termo *quatuor* aparece no *Dictionnaire de Musique* (1708), de autoria de Sebastien Brossard, com a seguinte definição:

Termo Latim, frequentemente usado para marcar peças musicais compostas a quatro vozes, e que são cantadas por essa razão por quatro vozes solo, a fim de que a multiplicidade não ofusque a sua beleza. Os italianos marcam com as palavras a *Quatro Soli*, *Quatre Seuls*. Modo como esta composição a quatro vozes deve ser feita⁶⁷.

⁶⁶ cf: POETZSCH, Ute. *Nouveaux Quatuors vol I* ed. Bärenheiter – Urtex (Magdeburg, 2001); REIPSCH, Ralph-Jürgen, *Nach Concertenart* (Magdeburg, 2004). In: *Telemann Flötenquartette – Musica Antiqua Köln*. Arquiv Produktion/Deutsche Grammophon].

⁶⁷ Quatuor. Terme Latin, qu'on trouve souvent pour marquer une piece de Musique composée à quatre Voix, & qu'on fait chanter par cette raison par quatre Voix seules, afin que la multitude n'en offusque pas les beautez. Les Italiens le marquent par ces mots à Quatro soli, à Quatre seuls. Comment cette composition à quatre voix se doit faire. cf.: BROSSARD, Sebastien de. *Dictionnaire de Musique*. (1708).

Grassineau, em sua tradução da definição de Brossard, acrescenta ainda que o termo *quatuor* é frequentemente encontrado em peças para quatro vozes ou instrumentos⁶⁸.

Mattheson, no *Der Vollkommene Capellmeister*, explica o quarteto no contexto – que, segundo ele, dá origem a muitos dos gêneros instrumentais. Para o autor, o quarteto pode ser de três tipos: em contraponto direto (nota contra nota); em forma de pergunta e resposta (uma voz pergunta e as outras respondem, ou várias perguntam e só uma responde); e quando uma frase contrapontística ou um *tutti* é tratado em forma de fuga.⁶⁹

De acordo com Quantz, o quarteto é capaz de revelar um genuíno contrapontista assim como derrubar aqueles que não dominam essa técnica. Segundo o autor, os quartetos de Telemann são excelentes modelos para composições deste tipo. Quantz enumera as características requeridas para um bom quarteto de 1 a 9, destacando que deve haver três instrumentos concertantes e um baixo, sendo que o baixo apenas participa do discurso principal quando há uma fuga:

(1) um sujeito apropriado para tratamento em quatro partes; (2) boa harmoniosa melodia; (3) imitações curtas e corretas; (4) mistura dos instrumentos concertantes elaborada criteriosamente; (5) uma parte fundamental com qualidade de um verdadeiro baixo; (6) ideias que possam ser trocadas umas com as outras, de maneira que o compositor possa construir tanto acima quanto abaixo delas, e partes intermediárias que sejam pelo menos aceitáveis e não desagradáveis; (7) a preferência por uma parte não deve ser aparente; (8) cada parte, depois que tiver repousado, deve entrar novamente não como uma parte intermediária, mas como a parte principal com uma melodia agradável; mas isso se aplica apenas às três partes concertantes, não ao baixo; (9) se uma fuga aparece, ela deve ser executada em todas as quatro partes de uma maneira forte e com bom gosto, em concordância com todas as regras. (...) Um certo grupo de seis *quatuors* para diferentes instrumentos, em sua maioria para flauta, oboé e violino, que Sr. Telemann escreveu há algum tempo atrás, mas que não foram impressos, constituem belos e excelentes exemplos para composições deste tipo.⁷⁰

⁶⁸ GRASSINEAU, James. *Musical Dictionary*. Londres, 1769. p. 191.

⁶⁹ cf.: MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). [Parte, II, cap. 13.]

⁷⁰ 1) ein reiner vierstimmger Saß; 2) harmonischer guter Gesang; 3) richtige und kurze Imitationen; 4) eine vieler Beurtheilung angestellte Wermischung der concertirenden Instrumente; 5) eine recht baßmäßige Grundstimme; 6) solche Gedanken die man mit einander umkehren kann, nämlich, daß man sowohl darüber als darunter bauen könne; wobey die Mittelstimmen zum wenigsten einen leidlichen, und nicht misfälligen Gesang behalten müssen. 7) Man muß nicht bemerken können, ob diese oder jene Stime den Vorzug habe. 8) Eine jede Stimme muß, wenn sie pausiret hat, nicht als eine Mittelstimme, sondern als ist dieses nicht von der Grundstimme, sondern nur von dreyen concertierenden Oberstimmen zu verstehen. 9) Wenn eine Fuge vorkömmt; so muß dieselbe, mit allen vier Stimmen, nach allen Regeln, meisterhaft, doch aber dabey ichmackhaft ausgeführet seyn. (...) Sechs gewisse Quatuor für unterschiedene Instrumente, meistens Föte, Hoboe, und Violine, welche Herr Telemann schon vor ziemlich langer Zeit gesetzt hat, die aber nicht in Kupfer gestochen worden sind, können, in

Vale ressaltar que Quantz se refere aqui aos primeiros quartetos de Telemann (que não foram publicados), compostos por sonatas e concertos, entre os quais se encontra o concerto em sol maior mencionado acima (fig. 12). Como veremos mais adiante, os *quadri* compostos a partir dos anos 30 nem sempre se adequam perfeitamente a esta descrição.

A descrição de Scheibe, que assim como Quantz tem os quartetos de Telemann como modelo, destaca a importância da clareza de cada uma das vozes concertantes, aconselhando o uso de quatro instrumentos distintos, a fim de colaborar para uma maior clareza das vozes. Scheibe sugere especificamente a utilização de flauta, violino e viola da gamba para as três vozes superiores – formação exata dos *Nouveaux Quatuors* e dos *Quadri* de Telemann. Ou seja, apesar de esta representar a primeira descrição dos quartetos instrumentais setecentistas, refere-se primordialmente às últimas coleções de *quatuors*, não apenas pela questão instrumental, mas também por sua abordagem estilística.

Em geral, é melhor utilizar quatro instrumentos diferentes. Especialmente, uma flauta, um violino, uma viola da gamba e um baixo soam melhor. Entretanto, quartetos em uma diferente disposição de instrumentos também é possível. Dois oboés e dois baixos são também muito agradáveis de se ouvir. No caso do primeiro tipo, quando quatro instrumentos diferentes são utilizados, são possíveis mais variações e uma escrita mais agradável. O contraste dos instrumentos por si só pode auxiliar o compositor. E este contraste os torna mais claros e agradáveis ao ouvido. Em geral, essas peças requerem muito trabalho assim como uma grande quantidade de experiência e cuidado. Há três vozes superiores. Todas estas vozes devem não obstante possuir suas próprias melodias. Elas devem todas concordar exatamente umas com as outras. Nenhuma limitação ou excesso harmônico deve ocorrer. Tudo deve ser cantável e fluido. (...) As obras de Telemann são tão cantáveis, novas, vivas e também naturais; elas são também tão harmoniosas e frequentemente tão trabalhadas, especialmente se considerarmos sua música de igreja e algumas de suas obras instrumentais, em especial seus quartetos⁷¹.

Scheibe destaca ainda que o quarteto exige grande engenhosidade do compositor devido à sua linguagem harmônica, sendo necessária a capacidade de escrever melodiosamente para três vozes e combinar mais de uma melodia, permitindo que todas sejam ouvidas. É interessante observar que na descrição de Scheibe, em comparação à de Quantz,

dieser Art von Musik, vorzüglich schöne Muster abgeben. cf.: QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen*. (1752) cap. 18, §44.

⁷¹ cf.: SCHEIBE, *Critischer Musikus* (1740), *apud* ZOHN (2008) p. 232-33; 557.

não há uma ênfase à textura contrapontística (apesar de mencioná-la), mas aponta para uma melodia *cantável, fluida, clara, concordante e nova*. Contudo, a ideia das três vozes solistas, destacada em todas as descrições de *quatuors*, permanece contemplada. Essas novas características registradas por Scheibe refletem um novo tipo de *quatuor* desenvolvido por Telemann principalmente em sua última coleção de quartetos, sobre a qual falaremos mais adiante.

Como podemos observar há implicações que vão além das previstas quatro partes para que uma peça seja considerada um típico quarteto setecentista como os modelos de Telemann. Trata-se de uma textura que pode ser a três vozes recitantes e baixo contínuo (ou quatro, no caso de uma fuga). Assim, o estilo da peça, a maneira de escrita de cada voz solista, assim como sua relação com as demais vozes deve ser observada.

Sendo assim, devemos detectar no mínimo três vozes ativas nos quartetos, com a terceira parte integrante do discurso. A descrição “Violoncello obligato” na terceira voz dos *Quadri* de Telemann deixa claro tratar-se de uma terceira parte recitante:



Fig. 15 – *Quadri* (manuscrito de Dresden /2ª suite, *preludio*)

O Concerto em lá menor, para flauta doce, oboé, violino e baixo contínuo nos dá uma boa visão de um típico quarteto com as três vozes solistas, independente do contínuo, com o tema principal percorrendo todas as vozes:



Fig. 16 – Telemann, Concerto em lá menor (TWV43:a3)

Segundo Steven Zohn, o uso de uma terceira voz *obligato* nos quartetos deriva da *sonata a 3* da segunda metade do séc. XVII e início do séc. XVIII, que era composta por um baixo elaborado, ao contrário da *trio-sonata* setecentista. Zohn destaca ainda que, tendo em vista esta relação entre quarteto e trio, era comum compositores setecentistas transformarem trios em quartetos – tornando o baixo (originalmente apenas parte acompanhante), numa terceira voz *obligato* através de diminuições e mantendo o contínuo independente. Com isso, é possível encontrar alguns quartetos que, na verdade, não foram essencialmente elaborados como tais⁷².

Foi esta a técnica utilizada por Le Clerc, famoso editor francês, com a série não publicada de *concertos* e *sonatas a 4* para dois violinos, viola e baixo contínuo composta por Telemann entre 1710 e 1720. (fig. 17).

⁷² cf.: *When is a quartet not a quarter?* In: ZOHN, Steven (2008).



Fig. 17 – Telemann, sonata para dois violinos, viola e b.c. (1710-20)⁷³

Esta série de concertos, não publicada pelo compositor, foi posteriormente lançada como um “quarto livro de quartetos” (*Quatrième livre de quatuors*, Paris, 1752-60) por Le Clerc – talvez com a intenção de dar continuidade ao sucesso dos *Nouveaux Quatuors* (1738). Trataremos dessas coleções detalhadamente mais adiante.

Vale ressaltar que, nos catálogos modernos, os quartetos de Telemann estão na categoria “TWV43”.⁷⁴ Contudo é preciso estar atento, pois esta categoria engloba todas as formações para três instrumentos e baixo contínuo – que não necessariamente se encaixam nas prescrições de um *quatuor* setecentista. Há na categoria “TWV43” outros gêneros com este tipo de formação instrumental, como por exemplo, a série de *concertos* e *sonatas* para cordas mencionada acima, além de outras peças, como é o caso do *Concerto di Camera* para flauta doce, dois violinos e baixo contínuo – TWV43:g3 (fig. 18).

⁷³ Manuscrito da Staatsbibliothek zu Berlin [SA3559]. Esta série de concertos e sonatas de Telemann estão publicados pela Barenreiter – Band XXVIII. *Konzerte und Sonaten für 2 Violinen, Viola und Basso Continuo* (Herausgegeben von Ute Poetzsch)

⁷⁴ Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV), Instrumentalmusik, Bd. 1, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel usw. 1984



Fig. 18 – *Concerto di Camera* para flauta doce, dois violinos e baixo contínuo (TWV43:g3)

Assim, para uma classificação mais verossímil dessas peças seria interessante levar em conta as titulações de manuscritos e edições de época e, ainda, a verificação do estilo e tratamento das três vozes *soli* superiores. Como podemos perceber, o quarteto setecentista de maneira geral, sem considerarmos seu gênero, não é obvio em sua classificação – mesmo que suas quatro partes já pareçam suficientes para classificá-lo como tal.

Vale destacar, também, que é comum em edições e catalogações modernas a titulação apenas como “quarteto” ou *quatuor*, não constando a indicação de gênero (sonata, concerto etc.). Por esse motivo, é bastante aconselhável a verificação nos manuscritos e edições originais.⁷⁵

O fato de compositores e copistas setecentistas preocuparem-se em inserir um gênero à titulação dos quartetos não deve ser subestimado. Sabendo da importância da relação entre *gênero*, *afeto* e os *estilos* que daí derivam, esta questão torna-se ainda mais relevante para uma compreensão mais aprofundada e uma execução mais verossímil. Entretanto, como veremos mais adiante, nem sempre a classificação dos gêneros dos *quatuors* de Telemann é simples (ainda que apareçam na titulação), por estarem muitas vezes misturados.

Como vimos, o quarteto setecentista possui prescrições de escrita próprias, discutidas profundamente por Scheibe e Quantz. Entretanto, essas descrições não abarcam as questões de *afeto* e *estilo* determinadas pelo gênero que o qualifica (concerto, sonata, suíte etc.). Mesmo Quantz, que descreve o quarteto dentro do contexto da *sonata* (assim como o

⁷⁵ Recomendamos o catálogo *RISM - Répertoire International des Sources Musicales*, que fornece os títulos originais das peças. cf.: <http://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism>

trio e o solo), não se aprofunda nas questões de afeto nem nas descrições dos movimentos neste primeiro momento, restringindo-se a explicar o tratamento das vozes e o estilo do quarteto. As discussões sobre afeto e adequação somente aparecem de fato nas definições sobre os gêneros musicais propriamente ditos. Deste modo, para compreendermos os *quatuors* levando em conta as implicações de seus gêneros, nos dedicaremos a seguir aqueles que mais comumente representam os *quadri* setecentistas – a sonata e o concerto.

2.3.1 Sonata

Segundo autores setecentistas, a sonata figura como o principal gênero instrumental. De natureza elevada, é adequada para representar todas as variedades de afetos, expressões e movimentos da alma. Gottfried Walther, no *Musicalisches Lexicon* (1732), destaca que o caráter deste gênero prescreve *gravidade* e um estilo *artificial* – características próprias de um gênero alto ⁷⁶.

Grassineau escreve que “a Sonata é propriamente uma sublime, livre e harmoniosa composição, diversificada com grande variedade de impulsos, expressões, traços e figuras extraordinárias e vigorosas (...)” ⁷⁷.

The *Sonata* then is properly a grand free harmonious composition, diversified with great variety of motions and expressions, extraordinary and bold strokes and figures, &c. and

Fig. 19 – Grassineau, *Sonata*

A sonata é comumente dividida em dois tipos: da *chiesa* e da *camera* – ou seja, possuem estilos adequados à *ocasião sacra* e à *ocasião da câmara* que, como vimos, se relacionam muito mais aos *afetos* representados do que a um *local* físico específico. As descrições setecentistas da sonata detêm-se em geral no primeiro tipo, da *chiesa* (de estilo alto, estrito), discorrendo sobre questões de estilo e afeto.

⁷⁶ WALTHER, Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (1732).

⁷⁷ GRASSINEAU. *Musical Dictionary*. Londres: 1769

Brossard inicia a definição da sonata da seguinte maneira:

SUONATA, *Suonate*. É assim que os italianos comumente escrevem esta palavra, no entanto, ela também é encontrada muitas vezes sem o *u*, *Sonata*. Os franceses estão começando a traduzi-la como SONATE (...). Esta palavra vem de *Suono* ou *Suonare*, porque é somente para o som dos instrumentos (...). As *Sonatas* são propriamente peças grandes, como *Fantasia*s, *Prelúdios* e etc. **variadas com toda a sorte de movimentos de expressões**, com acordes elaborados, *recherchez* ou extraordinários, com **Fugas simples ou duplas** etc. E tudo isso puramente segundo a fantasia do Compositor, que sem se sujeitar apenas às regras gerais de Contraponto, ou algum número fixo ou espécie particular de compasso, muda o compasso e o Modo quando julga apropriado. Encontramos [sonatas] para 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8. Partes, mas elas geralmente são para violino solo ou para dois violinos [instrumentos] diferentes com baixo contínuo para cravo, e frequentemente um **baixo mais figurado** para a *viola da gamba*, ou *fagote* etc.⁷⁸ [grifos nossos]

Como podemos observar, Brossard inicia a definição da sonata dentro do contexto das *sonatas da chiesa*, de estilo alto, o que é possível notar através de sua referência aos afetos, às fugas (estilo estrito), além da menção ao baixo elaborado. Em seguida, ele aprofunda a descrição desse tipo de sonata contrapondo-a às *sonatas da camera*.

Ela é, por assim dizer, de uma infinidade de maneiras, mas os italianos a reduzem normalmente a dois gêneros. A primeira compreende as Sonatas da *chiesa*, ou seja, próprias para igreja, que normalmente começam com um movimento **grave & majestoso**, adequado à dignidade e santidade do local; em seguida vem alguma **Fuga** alegre e animada. Essas são as propriamente chamadas *sonates*. O segundo gênero compreende *Sonatas* chamadas da *Camera*, ou seja, próprias para a Câmara. Estas são propriamente as **suítes** de várias pequenas peças para dançar, & compostas sobre o mesmo Modo ou Tom. Esses tipos de *Sonatas* **começam normalmente por um Prelúdio ou pequena Sonata** servindo de preparação a todos os outros; Depois vem a *Allemande*, a *Pavane*, a *Courante*, & outras danças ou *Árias ferieux*. Em seguida vêm as *Gigas*, as *Passacailles*, as *Gavottes*, os *Menuets*, as

⁷⁸SUONATA, au plur. Suonate. C'est ainsi que les Italiens écrivent communément ce mot, cependant on le trouve aussi souvent sans u, ainsi Sonata. C'est ce que les François commencent à traduire par le mot SONATE (...).Ce mot vient de Suono ou Suonare, parce que c'est uniquement par le Son des instrumens (...).C'est à dire que les Sonates sont proprement de grandes pieces, Fantaisies, ou Preludes, &c. variées de toutes sortes de mouvements d'expressions, d'accords recherchez ou extraordinaires, de Fuges simples ou doubles, &c. E tout cela purement selon la fantasia du Compositeur, qui sans être assujetti qu'aux regles generales du Contrepoint, n'y a aucun nombre fixe ou espece particuliere de mesure, donne l'essor au feu de son genie, change de mesure e de Mode quand il le juge à propos, &c. On en trouve à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8. Parties, mais ordinairement elles sont à violon seul ou à deux Violons diffèrens avec une Basse-Continue pour le Clavessin, & solvent une Basse plus figurée pour la viole de Gambe, le Fagot, &c. id. ibid.

Chacones, & outras árias alegres , & tudo isso composto sobre o mesmo Tom e Modo , & tocado em sequencia, compõe uma Sonata da *Camera*.(...) **Consulte as obras de Corelli para modelo.**⁷⁹ [grifo nosso]

Como atestado por compositores e teóricos setecentistas, Corelli figura, ao lado de Lully na França, como grande *auctoritas* do estilo italiano. Suas sonatas *opus 5* foram largamente utilizadas como modelo de ornamentação, assim como de estrutura e estilo do gênero sonata. É especialmente interessante observarmos seus trios, pois como vimos anteriormente, os quartetos setecentistas devem muito à maneira de escrita dos trios do final do séc. XVII e início do séc. XVIII.

A sonata a 3 *opus 2 no. 10* de Corelli é um bom exemplo da estrutura das sonatas da *camera* descrita por Brossard. Ela traz em seus movimentos um *preludio*, uma *allemande*, uma *sarabanda* e uma *courante*. Ao contrário das sonatas da *chiesa*, não apresenta uma fuga, apesar das imitações entre as três vozes. O trio *opus 3 no. 5*, ao contrário, apresenta os típicos movimentos de uma sonata séria, de estilo estrito.

É interessante notar que Brossard denomina as sonatas da *camera* também como *Balletti*: “A sonata da *chiesa* se distingue da chamada da *camera* ou *Balletti*.”⁸⁰ O fato da sonata da *camera* também ser chamada de *Balletti*, assim como os movimentos que a compõem, já nos indica que os “*Balletti*” dos *Quadri* de Telemann estão no contexto das sonatas da *camera*: todas iniciam com um *preludio* (como descrito por Brossard) e prosseguem com uma sequência de danças. Por outro lado, as “Sonatas” dos *Quadri*, como veremos adiante, estão obviamente enquadradas na categoria das sonatas da *chiesa*, seguindo exatamente o modelo de Corelli.

Quantz também divide as sonatas em dois tipos: *galantes* (*câmara*, ambiente cortesão) e *elaboradas* (estilo estrito, *chiesa*). Contudo, se detém apenas na descrição do

⁷⁹ Il yen a, pour ainsi dire, d'une infinité de manieres, mais les Italiens les reduisent ordinairement sous deux genres. Le premier comprend les Sonates da /Chiesa/, c'est à dire, propres pour L'Eglise, qui commencent ordinairement par un mouvement /grave/& /majestueux/ , proportionné à la dignité & sainteté du lieu;ensuite duquel on prend quelque Fugue gaye & animée, &cc. Ce sont-la proprement ce qu'on apelle /sonates/. Le second genre comprend les /Sonates/ qu'ils appellent da /Camera/, c'est à dire, propres pour la Chambre. Ce sont proprement des suites de plusieurs petites pieces propres à faire danser, & composées sur le même Mode ou Ton. Ces sortes de Sonates se commencent ordinairement par un /Prelude/ ou /petite Sonate/ qui sert comme de préparation à toutes les autres; A mattprès viennent l'/Allemande/, la /Pavane/, la /Courante/, & autres danses ou Airs ferieus, ensuite viennent les /Gigues/, les /Passacailles/, les /Gavottes/,les /Menuets/, les /Chacones/, & autres airs gays, & tout cela composé sur le même TOn & Mode, & joié de suite,compose une Sonate da /Camera/. (...)Voyez pour modele les ouvrages de Corelli. id. ibid.

⁸⁰ La sonate da chiesa se distingue de celle qu'on nomme da Camera ou Balletti. BROSSARD, Sebastien de. Op. cit.

primeiro tipo, ou da *chiesa*. Ele descreve a sonata de acordo com o número de instrumentos concertantes: a 1, a 3 ou a 4 partes [1 + b. c.; 2 + b. c.; 3 + b. c.]. Nas descrições das peças a 3 e a 4 partes, que vimos anteriormente, ele se concentra na maneira de se trabalhar o estilo de cada uma das vozes recitantes, sendo na descrição do *solo* onde encontramos as discussões sobre as características do *adagio* e do *allegro* de uma sonata:

1) O Adagio deve ser por si só cantábile e expressivo. 2) O executante tem a oportunidade de demonstrar seu juízo, invenção e agudeza. 3) Ternura deve ser de vez em quando misturada com algo engenhoso. 4) Uma parte de baixo com voz fundamental sobre o qual seja fácil construir deve ser providenciada. 5) Uma ideia não deve ser repetida frequentemente no mesmo tom ou transposição, isso poderia fatigar o executante e se tornar tedioso para os ouvintes. 6) De vez em quando a melodia natural deve ser interrompida com algumas dissonâncias, para incitar devidamente as paixões dos ouvintes. 7) O adagio não deve ser muito longo.⁸¹

Em seguida, ele descreve oito tópicos referentes ao primeiro *allegro*:

O primeiro Allegro exige: 1) Uma melodia fluente, coerente e um pouco séria. 2) Uma boa associação de ideias. 3) Passagens brilhantes bem ajustadas à melodia. 4) Uma boa ordenação na repetição de ideias. 5) Frases belas e bem escolhidas para terminar a primeira parte, que devem ser dispostas de modo que possam ser novamente empregadas na transposição da última parte. 6) A primeira parte deve ser um pouco menor do que a última. 7) As passagens mais brilhantes devem ser apresentadas na última parte. 8) O baixo contínuo com voz fundamental deve ser composto de modo natural e deve fazer movimentos que sempre mantenham vivacidade.⁸²

⁸¹ 1) Das adagio desselben an und vor sich singbar und ausdrückend seyn. 2) Der Ausfühler muß Gelegenheit haben, seine Beurtheilungskraft, Erfindung, und Einsicht zu zeigen. 3) Die Zärtlichkeit muß dann und wann mit etwas Eistreichen vermischt werden. 4) Man setze eine natürliche Grundstimme, worüber leicht zu bauen. 5) EinGedanke muß weder in denselben Tone, noch inder Transposition, zu vielmal wiederholet werden: denn dieses würden nicht nur den Spieler müde machen, sondern auch den Zuhörern einen Ekel erwecken können. 6) Der natürliche Gesang muß zuweilen mit einigen Dissonanzen unterbrochen werden, un bey den Zuhörern die Leidenschaften gehörig zu erregen. 7) Das Adagio muß nicht zu lang seyn. QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen* (1752) Cap. XVIII, § 48.

⁸² Das erste Allegro erfordert: 1) einen fließenden, an einander hangenden, und etwas ernsthaften Gesang; 2) einen guten Zusammenhang der Gedanken; 3) brillante, und mit Gesange wohl verreinigte Passagien; 4) eine gute Ordnung in Wiederholung der Gedanken; 5) schöne ausgesuchte Gänge zu Ende des ersten Theilß, welche zugleich so eingerichtet seyn müssen, daß man in der Transposition den leßten Theil wieder damit beschließen könne. 6) Der erste Theil muß etwas kürzer seyn als der leßte. 7) Die Grundstimme muß natürlich geseßet seyn, und silche Bewegungen machen, welche immer eine Lebhaftigkeit unterhalten. Id.Ibid. § 49.

Quantz escreve que o segundo *allegro* pode ser vivo e rápido ou moderado e arioso, sendo oposto ao primeiro *allegro*. Assim, se o primeiro for sério, o segundo deve ser alegre. Segundo o autor, uma sonata deve ser escrita de maneira que possa tocar as inclinações de temperamento de cada ouvinte. Por isso, não deve ser composta de apenas um caráter do início ao fim, mas sim de movimentos contrastantes, contendo cada um uma boa variedade de ideias agradáveis e brilhantes. Segundo Quantz, se o compositor for capaz de, por esses meios, suscitar as paixões dos ouvintes, pode-se dizer que ele atingiu um alto grau de bom gosto.

Mattheson escreve que a sonata ocupa o lugar mais distinto entre os gêneros instrumentais, destacando que são capazes de encontrar eco nos mais variados tipos de humores:

Com vários violinos ou um instrumento particular sozinho, p. ex. o traverso etc. cuja intenção é principalmente orientada para complacência ou prazer, visto que uma certa *Complaisance* deve predominar nas sonatas, que é adequada a tudo e com isso serve a cada ouvinte. Uma pessoa melancólica irá achar algo triste e compassivo, uma pessoa voluptuosa algo amoroso, uma pessoa colérica algo violento, e assim por diante, em diferentes variedades de sonatas. O compositor deve ter este objetivo ante os olhos em seu *adagio*, *andante*, *presto* etc.: deste modo seu trabalho terá êxito⁸³.

No capítulo sobre as *melodias instrumentais* Mattheson escreve a respeito dos afetos de cada movimento, destacando os afetos das danças e em seguida dos *grandes gêneros*, como a sonata:

Nas peças instrumentais grandes, esta imensa variedade de afetos é percebida ainda mais claramente, pela observação de cada inciso do discurso sonoro. Por exemplo, um *Adagio* representa a tristeza; o *Lamento*, a queixa; o *Lento*, o alívio; o *Andante*, a esperança; o *Afetuoso*, o amor; o *Allegro*, o consolo; o *Presto*, o desejo etc.⁸⁴.

⁸³ No original: “mit verschiedenen Violinen oder auf besondern Instrumenten allein, z. E. auf der Queerflöte deren Absicht hauptsächlich auf eine Willfährig- oder Gefälligkeit gerichtet ist, weil in den Sonaten eine gewisse *Complaisance* herrschen muß, die sich zu allen beqvemet, und womit einem ieden Zuhörer gedienet ist. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidiges, ein Wollüstiger was niedliches, ein Zorniger was hefftiger u. s. w. in verschiedenen Abwechslungen der Sonaten antreffen. Solchen Zweck muß sich auch der Componist bey seinen *adagio*, *andante*, *presto* etc. vor Augen setzen: so wird ihm die Arbeit gerathen”. In: MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). Kassel: Bärenreiter, 1996. Parte II, cap.13, § 137.

⁸⁴ Bey Untersuchung grösserer und ansehnlicherer Instrumental Stücke wird sich sowol diese ungemeyne Werchiedenheit in Ausdrückung der Affeten, als auch die Beobachtung aller und ieder Einschnitte der klang Rede, noch viel deutlicher spüren lassen, wenn die Verfasser rechten Schlages sind: ein *Adagio* die Betrübniß;

Johann Abraham Peter Schulz, responsável pelo verbete *sonata* na *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, escreve que entre os gêneros musicais não há oportunidade melhor para pintar e representar os diferentes afetos do que a sonata:

Numa sonata, o compositor pode ter o objetivo de expressar um monólogo nos tons da tristeza, do lamento, da dor, da ternura, ou do divertimento e da alegria; ou entreter com um diálogo sensível, em tons apaixonados, ou entre pessoas de caráter semelhantes ou contrastantes; ou ainda descrever movimentos de alma impetuosos, tempestuosos, ou contrastantes, ou leves e suavemente fluentes e prazerosos. (...) Um único músico pode com uma sonata para teclado entreter uma sociedade inteira com mais eficácia do que o mais grandioso concerto.⁸⁵

Podemos observar através das descrições sobre a sonata que há de fato uma relação entre o gênero e a matéria representada (afetos), a partir dos quais se adequam as maneiras de escrita (estilos). Com isso, o gênero (nos discursos ou na música) traz as prescrições decorosas relativas aos afetos – algo que não vimos aparecer nas descrições do *quarteto*, que se limitavam às discussões sobre a maneira de tratar cada uma das vozes e a relação entre elas. Deste modo, ressaltamos mais uma vez a importância de se atentar aos gêneros presentes nas titulações das peças, onde ficam claras a essência da composição e a intenção do compositor.

2.3.2 Concerto

Se as definições setecentistas da sonata são extensas e se aprofundam nas questões dos afetos, as descrições do concerto deixam claro tratar-se de um gênero menor. Elas são bem sucintas e não se estendem nas questões dos afetos. As palavras de Johann Philipp Kirnberger, responsável pelo verbete *concerto* no *Allgemeine Theorie der schönen Künste*,

ein Lamento das Wehklagen; ein Lento die Erleichterung; ein Andante die Hoffnung; ein Affetuoso die Liebe; ein Allegro den Trost; ein Presto die Begierde zum Abzeichen führen. Id. *ibid.* II, 12, §34.

⁸⁵ Der Tonsezer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrücken; oder ein empfindsames Gespräch in blos leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstechenden Charakteren zu unterhalten; oder blos heftige, stürmende, oder contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende ergötzende Gemüthsbewegungen zu schildern. (...) Ein einziger Tonkünstler kann mit einer Claviersonate eine ganze Gesellschaft oft besser und wirksamer unterhalten, als das größte Concert. cf: *Sonate* In: SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (2. Teil). Leipzig: Weidmann, 1774.

sintetizam bem este contraste: “O concerto não tem, em tese, um caráter definido; não se pode dizer o que ele deveria representar, ou o que se quer expressar com ele. Resumindo, não é nada além de um exercício para compositores e instrumentistas, e algo totalmente indeterminado, que não almeja a nada senão o deleite auditivo”.⁸⁶

O próprio Telemann deixa claro sua baixa estima pelos concertos, considerando este um gênero muitas vezes incômodo para os dedos e pobre em termos de harmonia e melodia e ressaltando que os seus concertos *cheiram à França*:

Entretanto, porque a mudança diverte, eu também me aventurei em concertos. Sobre isso, devo confessar que nunca veio do coração, embora eu tenha já escrito uma quantidade considerável deles (...). Pelo menos é verdade que a maioria deles cheira à França. Mesmo que seja como se essa natureza quisesse me negar algo, porque não somos capazes de fazer tudo, essa é provavelmente uma razão porque eu encontrei, na maioria dos concertos que tenho visto, muitas dificuldades e saltos incômodos, mas harmonia fraca e até mesmo melodias mais pobres. As primeiras características que eu detestei é que eles eram desconfortáveis para minha mão e arco, e devido à falta de outras qualidades, às quais meu ouvido estava acostumado através da música francesa, eu não pude nem amá-los nem imitá-los.⁸⁷

Provavelmente Telemann se referia aqui aos típicos *concerti da camera* italianos, com um instrumento concertante. Contudo, vale lembrar que este não é o caso de seus quartetos, pelo próprio estilo contrapontístico entre três vozes concertantes desses tipos de peça. Até mesmo seus concertos para um instrumento solista muitas vezes fogem do clichê do dos *concerti da camera* italianos (especialmente os venezianos) ao serem engenhosamente misturados a outros gêneros (ouvertures, suítes) e estilos (contraponto, estilo estrito alemão) –

⁸⁶ Das Concert hat eigentlich keinen bestimmten Charakter; denn niemand kann sagen, was es vorstellen soll, oder was man damit ausrichten will. Im Grund ist es nichts, als eine Uebung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbestimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres. cf.: *Concert*. In: Id. Ibid.

⁸⁷ Tradução nossa. No original: “Alldieweil aber die Veränderung belustigt / so machte mich auch über Concerte her. Hiervon muß bekennen / daß sie mir niemahls recht von Herzen gegangen sind / ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe / worüber man aber schreiben möchte: *Si natura negat, facit indignatio versum Qualemunque poteste.* (Iuv. Sat I) Zu wenigsten ist wahr / daß sie mehrentheils nach Franckreich riechen. Ob es nun gleich wahrscheinlich / daß mir die Natur hierinne etwas versagen wollen / weil wir doch nicht alle alles können / so dürffte dennoch das eine Uhrsache mit seyn / daß ich in denen meistein Concerten / so mir zu Gesichte kamen / zwar viele Schwürigkeiten und krumme Sprünge / aber wenig Harmonie und noch schlechtere Melodie antraff / wovon ich die ersten hassete / weil sie meine Hand und Bogen unbequem waren / und / wegen Ermangelung derer letzern Eigenschafften / als worzu mein Ohr durch die Frantzösische Musiquen gewöhnet war / sie nicht lieben konnte / noch imitieren mochte”. In: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718) p. 83-82.

por exemplo quando Telemann utiliza longos solos e *ritornellos* fugados nos seus *concertouvertures*.⁸⁸

Wolfgang Hirschmann destaca que o estilo dos concertos de Telemann, já em sua época, era admirado por seus contemporâneos por apresentar força e substância (*körnicht*), além de conter a *grande variedade de gêneros nacionais* que faziam de sua música única e de vanguarda.⁸⁹ Com isso, antes de prosseguirmos com as prescrições do concerto setecentista, vale ressaltar que elas são apenas auxiliares para entendermos os concertos de Telemann, sendo necessário considerar as obras do compositor de maneira particular, pois sempre inovam e trazem novas técnicas e estilos – resultando muitas vezes em novos gêneros – como veremos no caso dos seus *quatuors*.

No dicionário de Grassineau lemos sobre o caráter solista típico dos instrumentos que compõem um concerto: “Um concerto para qualquer instrumento, como órgão, cravo, violino, etc. é uma peça musical onde cada um desses instrumentos tem a parte principal, ou na qual a performance é parte sozinha, parte acompanhada pelas demais”.⁹⁰

Quantz descreve ao todo dois tipos de concertos: os *concerti grossi* (para um grupo solista) e o *concerto da camera* (para apenas um instrumento solista). Logicamente os concertos dos quartetos não se encaixam na categoria do *concerto grosso*, porém tendo em vista que os quartetos-concertos setecentistas representam um gênero novo, é interessante levarmos em conta todos os tipos de concertos que podem ter servido de base para os *quadri* concertantes de Telemann.

O seguinte trecho de Quantz, sobre o concerto grosso, é especialmente interessante, pois tem muito em comum com o estilo dos quartetos:

[...] 2) Deve haver uma imitação bem trabalhada entre as partes concertantes, de modo que o ouvido seja surpreendido ora por um instrumento, ora por outro. 3) Essas imitações devem consistir de ideias curtas e agradáveis. 4) Ideias brilhantes devem sempre alternar com ideias lisonjeiras. 5) As seções internas de tutti devem ser curtas; 6) As alternâncias dos instrumentos concertantes devem ser distribuídas de modo que um instrumento não seja

⁸⁸ PAOLIELLO, Op. cit.

⁸⁹ cf: HIRSCHMANN, Wolfgang. *Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann*. 2 vols. Kassel: Bärenreiter, 1986.

⁹⁰ A Concerto for any instrument, as Organ, Hapsichord, Violin, & c. is a piece of music wherein either of these instruments has the greatest part, or in which the performance is partly alone, and partly accompanied by other parts. In: GRASSINEAU, James. *Musical dictionary (1767) Concerto*, p. 46.

muito ouvido e outro pouco. 7) Após um trio, um solo curto de um ou outro instrumento deve ser inserido de tempos em tempos ⁹¹.

Sobre os *concerti da câmara*, ele escreve que pode ser de dois tipos: o primeiro sério e majestoso, com grande grupo acompanhador; e o segundo alegre e jocoso, com pequeno grupo acompanhador.

A classe à qual um concerto pertence pode ser percebida a partir do primeiro ritornello. Aquele que é composto de maneira séria, majestosa, e mais harmônica do que melódica; onde muitas passagens em uníssono são intercaladas, e no qual a harmonia não muda a cada colcheia, mas a cada compasso e meio, deve ter um grande corpo acompanhador. Aquele que possui um ritornello que consiste em melodias cantantes fugazes, jocosas e alegres, e possui rápidas mudanças de harmonia, produz um melhor efeito com um menor corpo acompanhador.⁹²

Quantz descreve três movimentos para os concertos da *camera* (*allegro* – *adagio* – *allegro*). Segundo o autor, as melodias do primeiro *allegro* devem ser claras e agradáveis e os solos do instrumento concertante não devem ser curtos e nem obscurecidos pelo acompanhamento; o *adagio* representa a melhor oportunidade para se incitar as paixões; e o último *allegro* deve ser de caráter oposto ao primeiro.

De acordo com Zohn, na virada do séc. XVII para o XVIII na Alemanha, compositores imitavam tanto o estilo romano de Corelli – modelo para concertos e também sonatas – quanto aquele do norte da Itália praticado por Torelli e Albinoni. Em torno de 1713, o modelo de concerto solo de Vivaldi floresceu enormemente e muitos compositores se inspiraram nele. Contudo, um terceiro tipo de concerto também era praticado na Alemanha e deve ser mencionado – o *concerto a quattro*, ou *concerto ripieni*. Este gênero de concerto, introduzido por Torelli em meados do séc. XVII, coexistiu com os demais gêneros de concerto na Alemanha entre 1710 e 1720⁹³.

⁹¹ Ein Concerto grosso besteht aus einer Vermischung verschiedener concertirender Instrumente, allwo immer zwey oder mehrere Instrumente, deren Anzahl sich zuweilen wohl auf acht und noch drüber erstreckt, mit einander concertiren. (...) Die Eigenschaften eines Concerto grosso erfordern, in einem jeden Satze desselben: 1) ein prächtiges Ritornell zum Anfange, welches mehr harmonisch als melodisch, mehr ernsthaft als scherzhaft, und mit Unison vermischet sey; 2) eine geschickte Vermischung der Nachahmungen in den concertirenden Stimmen; so daß das Ohr bald durch diese, bald durch jene Instrumente, unvermuthet überraschet werde (...)" In: QUANTZ, Johann Joachim. Op. cit., XVIII, 29-31, p. 294.

⁹² Id. Ibid.

⁹³ cf: *Telemann and the German Ripieno Concerto*. In: ZOHN, Id. ibid. p. 142.

Este modelo de concerto é particularmente interessante por ser “a 4” e por ter sido cultivado na Alemanha no momento em que Telemann compunha seus primeiros quartetos – embora ainda não os denominando como tal, pois as coleções tituladas como *quadri* e *quatuors* surgem a partir de 1730. Ainda, como mencionamos anteriormente, há uma série de concertos (dos anos 20) composta por Telemann exatamente neste gênero. Como assinalamos, alguns concertos desta série chegaram a ser transformados em quarteto posteriormente por Le Clerc. Esta série, de modo geral, costuma ser confundida com quarteto em catalogações modernas, por sua formação inserção na categoria “TWV43”.

Este gênero de concerto era pensando para cordas (normalmente para dois violinos, viola e b.c.), e podia também vir denominado com “sonata” – apresentando o estilo das sonatas da *chiesa*. Contudo, possui características que não se conformam àquelas dos *quatuors* concertantes de Telemann, como a ausência de vozes solistas, a predominância de textura homofônica e a terceira voz apenas preenchendo a harmonia. O *quarteto-concerto* setecentista, por sua vez, permite solos e tem como uma de suas regras de estilo a participação alternada de todos os três instrumentos recitantes nos temas principais.

Segundo Zohn, a primeira descrição do concerto na Alemanha, de Mattheson (1713), descreve o gênero no contexto de peças para violino, onde as partes são tratadas igualmente – o que aparentemente se trata de uma referência ao concerto ripieno.⁹⁴

Como dissemos anteriormente, os concertos de Telemann não são simples de classificar. Talvez justamente o fato de o *concerto-solo* mais comum não ser seu gênero predileto, tenha feito com que ele praticasse o gênero concerto de diversas maneiras, inovando-o e experimentando-o em diferentes misturas de gêneros e estilos. Como veremos em seus *quadri*, não podemos eleger exatamente um modelo de concerto utilizado para todos os *quatuors*, mas um conjunto de técnicas e estilos oriundos dos diversos tipos de concertos que devem ser analisados particularmente em seus *quadri*.

⁹⁴ Id. *ibid.*

2.3.3 *Sonate auf Concertenart*

Além das sonatas da *chiesa*, *balletti* e concertos, os quartetos (assim como outras formações, como solos e trios) podem aparecer também de forma híbrida, ou seja, apresentando mistura de diferentes gêneros. Vale ressaltar que as misturas de gêneros refletem a reunião de gostos estrangeiros, como por exemplo, no caso dos *concertouvertures* e também resultam em alterações no *estilo* e *caráter* do gênero – como é especialmente o caso das *sonate auf concertenart* (sonatas em estilo de concerto). Quando ocorrem essas misturas, é comum observarmos dúvidas na categorização dessas peças, mesmo por parte de copistas de época, pois os gêneros trazem características de mais de uma categoria (concerto, sonata, suíte etc.) apesar de estarem muitas vezes titulados como apenas um tipo – ou às vezes como nenhum, o que não quer dizer que não haja um gênero.

Essa dificuldade de categorização é comum nas *sonate auf concertenart*, gênero que pode ser solo, a 3 ou a 4. Como vimos, o gênero fornece informações sobre o *caráter* e o *estilo* da obra. Ser capaz de identificá-lo permite ver com mais clareza o decoro de um discurso e, conseqüentemente, a melhor forma de discursá-lo. Deste modo, uma vez que conhecemos o decoro dos gêneros, a chave para uma identificação apropriada está justamente no *caráter* e *estilo* dessas peças que, como vimos anteriormente, estão relacionados ao gênero: matéria/afeto definindo o decoro do gênero; e o estilo servindo ao gênero.

Segundo Steven Zohn, as *sonate auf concertenart* foram comuns entre 1720 e 1730 e estão descritas por Johann Adolph Scheibe no jornal *Der critische Musikus* (1740):

Ambos os tipos de sonatas que irei discutir primeiro são convenientemente organizadas de duas maneiras, nomeadas adequadamente como sonatas ou *sonate auf concertenart* (...). **A essência apropriada [da sonata] é acima de tudo a presença de uma melodia regular em todas as partes, especialmente nas vozes superiores, e uma trama fugal.** Se não estiverem arranjadas em estilo de concerto pode-se introduzir passagens elaboradas e variadas; de preferência, deve haver uma melodia concisa, fluente e natural (...). A ordem que usualmente observa-se nessas sonatas é a seguinte. Primeiramente surge um movimento lento, depois um rápido ou vivo; segue-se um movimento lento e, finalmente um rápido e alegre conclui. Mas de vez em quando **pode-se omitir o primeiro movimento lento e iniciar diretamente com o vivo. Faz-se isso particularmente nas *sonate auf concertenart*** (...). O movimento rápido ou vivo que segue [o primeiro movimento lento de uma sonata regular] é normalmente em estilo fugal, ou

de fato uma fuga (...). **Se o trio [sonata] for à maneira de concerto, uma parte pode ser mais trabalhada do que outra e uma quantidade de passagens virtuosísticas, rápidas e variadas** podem ser ouvidas. Neste caso, a última parte pode ser composta de maneira menos concisa do que em uma sonata regular.⁹⁵ [grifos nossos]

A explicação de Scheibe é interessante, pois contrapõe de maneira clara as *sonatas regulares (da chiesa)* às *sonate auf concertenart*. Assim, podemos destacar como principais diferenças entre os dois tipos de sonata:

- sonatas regulares: presença de uma melodia regular em todas as partes, trama fugal, passagens elaboradas, melodia concisa e fluente; primeiro movimento lento [*lento-rápido (em estilo fugal)-lento-rápido*].
- sonate auf concertenart: uma parte pode ser mais trabalhada do que outra; presença de passagens virtuosísticas, rápidas e variadas; pode-se omitir o primeiro movimento lento, iniciando diretamente com o rápido.

A categorização de gêneros com características híbridas torna-se por vezes ambígua, motivo pelo qual é interessante ter clareza a respeito dos gêneros e estilos. Um dos primeiros quartetos de Telemann (não editado pelo compositor), o quarteto em sol maior para flauta doce, oboé, violino e baixo contínuo (TWV 43:G6), apresenta titulações diferentes em seus manuscritos: no manuscrito de Darmstadt aparece titulado como *concerto*; no manuscrito de Berlin (cópia de Quantz quando jovem) como *sonata*:

⁹⁵ “Both types of sonatas that I will discuss first are properly arranged in one of two ways, namely as proper sonatas or as sonatas in concerto style.... The proper essence of [trios] is above all the presence of a regular melody in all parts, especially the upper voices, and a fugal working out. If they are not arranged in concerto style, one may introduce few convoluted and varied passages; rather, there must be a concise, flowing, and natural melody throughout.... The ordering that one usually observes in these sonatas is the following. First a slow movement appears, then a fast or lively one; this is followed by a slow movement, and finally a fast and cheerful movement concludes. But now and then one may omit the first, slow movement, and begin immediately with the lively one. One does this particularly if composing sonatas in concerto style.... The fast or lively movement that follows [the first, slow movement] is usually worked out in fugal style, if it is not in fact a regular fugue.... Should the trio be concerto-like, one [upper] part can be worked out more fully than the other, and thus a number of convoluted, running, and varied passages may be heard. In this case the lowest part can be composed less concisely than in another, regular sonata.” In: ZOHN, Steven (2008) p. 286.



Fig. 20 – Telemann TWV43:G6 (manuscrito Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt)



Fig. 21 – Telemann TWV 43:G6 (manuscrito Staatsbibliothek zu Berlin)

Seria este o caso de um concerto ou uma sonata? Neste caso é interessante observar o caráter e o estilo do primeiro movimento. Na ausência de um adagio, já ficaria eliminada a possibilidade de ser uma sonata regular, restando-nos as opções de concerto ou *sonata auf concertenart*. Vale lembrar também das características do *concerto* propriamente dito que, como vimos anteriormente, é menos profundo do que as sonatas, priorizando habilidades virtuosísticas através dos solos intercalados por ritornellos. Em relação ao caráter, a falta de um adagio inicial nos move de uma maneira diferente, sem a profundidade de um primeiro movimento lento de uma sonata regular. Aqui, ao contrário, temos um caráter brilhante,

“falante” e para cima – proporcionado através das figuras brilhantes ascendentes do violino e da tonalidade de sol maior. Podemos observar também que as partes não são trabalhadas igualmente como seria em uma sonata, com ausência de uma melodia fluente percorrendo todas as vozes. Com isso, este certamente seria o caso de uma *sonate auf concertenart* ou apenas *concerto*, como titulado no primeiro exemplo.

Outro exemplo interessante é o *concerto* em lá menor para flauta, oboé, violino e baixo contínuo de Telemann, categorizado no *RISM – Répertoire International des Sources Musicales* também como *sonata*. Esta peça apresenta os quatro movimentos típicos de uma *sonata da chiesa*, com caráter sério, contrapontístico e com o segundo movimento em forma de fuga. Entretanto, no último *allegro*, temos solos extremamente virtuosísticos – típicos de um *concerto da camera*. Neste caso, devido às misturas de características dos gêneros sonata e concerto justificaria sua classificação como *sonate auf concertenart* (fig. 22 - 24).



Fig. 22 – Telemann, Concerto em lá menor (1º mov.)



Fig. 23 – Telemann, Concerto em lá menor (2º mov.)



Fig. 24 – Telemann, Concerto em lá menor (4º mov.)

Segundo Reipsch, pesquisas recentes apontam que Telemann foi o responsável pelo florescimento deste gênero de sonata no norte da Alemanha. De acordo com o autor, o compositor, além de mestre nas misturas de estilos nacionais, era hábil também em misturar

diferentes técnicas composicionais.⁹⁶ Aparentemente, era comum esta mistura de sonata com concerto confundir copistas contemporâneos de Telemann, como é possível perceber na correção feita no título do quarteto em sol menor para oboé, violino, viola da gamba e baixo contínuo. Aqui, claramente o copista escreveu “concerto” e corrigiu por cima, “sonata”:



Fig. 25 – Telemann, TWV43:g2

Neste quarteto, assim como no exemplo anterior, percebe-se elementos concertantes dentro da sonata da *chiesa*. Desta vez, no segundo movimento, ao invés de uma fuga, temos a presença da forma ritornello de concerto, com pequenos solos do oboé intercalados pelas cordas:

⁹⁶ cf: REIPSCH. Op. cit.



Fig. 26 – Telemann, TWV43:g2 (2º mov.)

Procuramos neste capítulo discutir os principais gêneros que compõe o quarteto setecentista. Como vimos, *gênero* determina o *estilo* e obedece a um decoro prescrito por uma função (*delectare, movere, docere*) e ocasião (afeto de natureza sacra, teatral, de câmara), configurando a tríade *afeto-gênero-estilo*. A partir da compreensão dos aspectos de *gênero* pode-se mais claramente identificar o *caráter/afeto* de uma peça musical, assim como seu *estilo*. Ainda, o gênero de uma obra carrega informações sobre um determinado gosto nacional e seu estilo decorrente (*concerto/ouverture*), o que é fundamental de se identificar em uma peça.

Como vimos, o quarteto instrumental setecentista compreendia três instrumentos recitantes e baixo contínuo. O *quatuor*, descrito por Quantz no âmbito da *sonata da chiesa*, era, segundo o autor, de estilo alto, trabalhado e representava a medida do bom contrapontista. Na descrição de Scheibe, nota-se uma ênfase em qualidades mais galantes, contudo, a importância e clareza das três vozes *solistas* faz-se presente e se coaduna às demais descrições do quarteto setecentista.

As indicações de gênero (*sonata/concerto/balletti* etc.) que acompanham os *quatuors* nos manuscritos e edições de época nem sempre estão presentes em edições e catálogos modernos. Contudo, levar em conta os gêneros dos *quadri* – com sua função, afetos e estilos correspondentes – possibilita a compreensão dessas obras de uma maneira mais completa e uma execução mais elaborada.

3 Gêneros e estilos nos quartetos de Telemann

Ao procurar traçar um panorama dos gêneros e estilos nos quartetos de Telemann nos deparamos com praticamente todas as possibilidades de gêneros instrumentais e uma engenhosa mistura de estilos nacionais. Como vimos anteriormente, embora o *quatuor* seja abordado por Brossard (1708) e por Mattheson (1739) no âmbito vocal (aplicável ao âmbito instrumental), as duas descrições disponíveis do quarteto instrumental setecentista – para 3 vozes concertantes e b.c. – são de autoria de Scheibe (1740) e Quantz (1752).

O fato de as duas únicas discussões deste gênero tomarem como modelo os *quadri* de Telemann tornam as obras do compositor centrais para o entendimento deste tipo de composição. Como vimos, todas as abordagens são unânimes ao destacar a qualidade solista de cada voz e a essência contrapontística e harmônica dos *quatuors*. Contudo, Scheibe enfatiza principalmente qualidades galantes, como fluidez, clareza e melodias cantáveis. A descrição de Scheibe, apesar de ser a primeira, se conforma principalmente aos últimos quartetos de Telemann; enquanto a de Quantz, doze anos depois, se refere aos primeiros quartetos de Telemann, enfatizando o estilo contrapontístico dos *quatuors* no contexto das sonatas da *chiesa*.

Tanto a variedade estilística dos quartetos de Telemann, quanto as direções opostas tomadas por Scheibe e Quantz em suas descrições, nos indicam que há mais de um gênero de quarteto a ser considerado. Assim, é interessante ressaltar que, embora resenhas modernas em edições e gravações em geral tomem as palavras de Quantz para exemplificar o *quatuor* setecentista, esta não se trata da única descrição disponível e nem é adequada a qualquer gênero de quarteto.

Neste capítulo, propõe-se estudar mais profundamente os gêneros e estilos nos *quadri* de Telemann, abordando desde seus primeiros *quadri* (não publicados) a suas últimas coleções (publicadas em Hamburgo e em Paris), a fim de investigar como o compositor foi gradativamente desenvolvendo novas maneiras de compor a 4. Telemann inovou os *quatuors*, experimentando as mais variadas combinações de estilos e criando novos gêneros – como aqueles de sua última coleção, *Nouveaux Quatuors*, que apresentam estilo e caráter totalmente novos, os quais iremos contrapor a seus quartetos anteriores.

3.1 Quartetos não publicados (1710-30)

De acordo com Steven Zohn, os primeiros quartetos de Telemann conhecidos até o momento são do período de Frankfurt. Um dos primeiros exemplos, disponível em um manuscrito de Dresden (1710-15), é o *quadro* em sol menor para flauta doce, violino, viola e baixo contínuo (TWV43: g4).⁹⁷

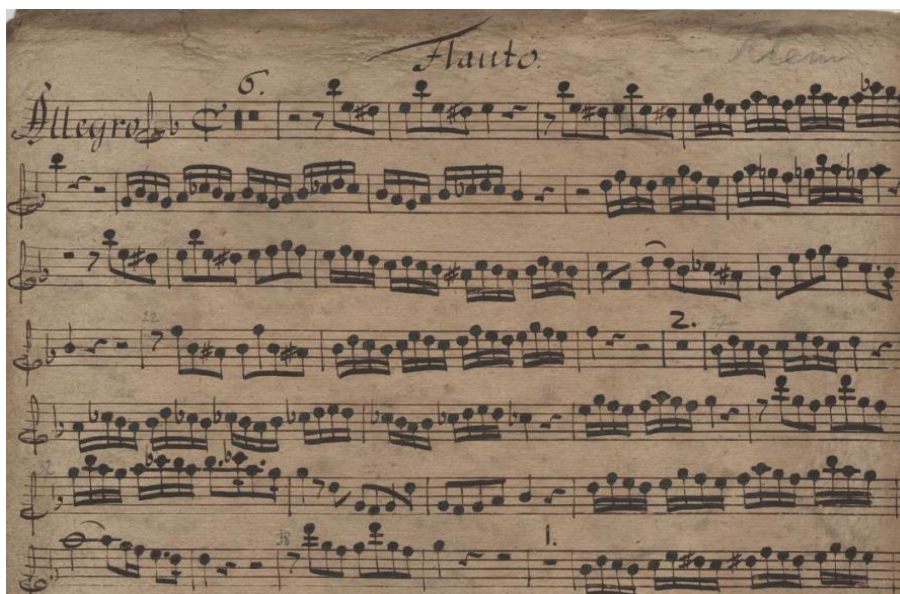


Fig. 27 – Telemann, quarteto em sol menor (TWV43: g4)

Como foi apontado anteriormente, as composições desse período ainda não são tituladas como quartetos (*quadri/quatuors*) e, ainda, correspondem à década em que houve uma grande profusão dos *concertos a quattro* para cordas – que não devem ser confundidos com os *quatuors*. Nota-se que neste período o *quatuor* é um novo gênero que começa despontar e amadurecer aos poucos, sendo teorizado somente três décadas depois por Scheibe. Como vimos, trata-se de um gênero que apresenta preferencialmente três instrumentos distintos nas vozes superiores a fim de preservar a clareza das vozes recitantes – contendo comumente uma mistura de instrumentos de cordas e de sopro. Em geral, os *quadri* deste

⁹⁷ ZOHN, Op. cit.

período são titulados como sonata ou concerto, podendo apresentar a mistura dos dois gêneros – na forma das *sonaten auf concertenart*.

O estilo deste primeiro exemplo de *quadro* de Telemann é considerado uma *sonata auf concertenart*.⁹⁸ O manuscrito não apresenta nenhuma titulação (fig. 27), porém, a partir do estudo das possibilidades dos gêneros e estilos dos *quatuors* podemos facilmente compreender e deduzir sua categoria. Este *quadro* possui três movimentos (allegro-adagio-allegro), iniciando diretamente com movimento rápido, o que elimina a possibilidade de uma sonata regular. Há também no primeiro e no último movimentos a predominância da flauta doce, ficando as cordas com papel secundário. Contudo, no primeiro allegro nota-se uma sequência de ritornellos intercalados por episódios solo da flauta que, não obstante, fica obscurecida pelo estilo contrapontístico e imitativo das três vozes.

Este estilo contrapontístico, com caráter moderado e grave proporcionado pela tonalidade de sol menor, nos remete às sonatas da *chiesa*. O segundo movimento surge com adagio tipicamente italiano, com textura homofônica e imitações entre o violino e a flauta. Este movimento, recheado de suspensões realizadas pela flauta e as cordas, possui melodia que espera do flautista alguma ornamentação em estilo livre que a complemente. O último allegro contrasta com o estilo trabalhado e o caráter sério do primeiro, com sequência de pequenos solos da flauta intercalados pelas cordas.

Neste primeiro exemplo de quarteto, nota-se certa relação com o estilo dos *concertos a quattro*, com a terceira voz não muito ativa e mesmo o violino em papel mais secundário. O estilo predominante é italiano, apesar do contraponto bem trabalhado característico alemão do primeiro movimento.

Alguns fatores ligam a descrição de Quantz aos primeiros quartetos de Telemann. Em primeiro lugar, ele menciona como modelo uma antiga série de Telemann (não publicada) com instrumentação semelhante àquelas dos primeiros quartetos do compositor; em segundo lugar, pelo estilo contrapontístico descrito por Quantz como fundamental nos quartetos, que se faz presente principalmente nesses primeiros *quadri* de Telemann; e, ainda, devido aos gêneros desses quartetos serem sonatas (ainda que algumas em estilo concertante) – gênero no qual Quantz insere os quartetos.

Vale ressaltar também que Quantz compôs uma série de seis quartetos que se encaixam perfeitamente em suas próprias prescrições de *quatuor*. Seus quartetos, em sua

⁹⁸ cf: ZOHN (2008) e REIPSCH (2004).

maioria no gênero das sonatas da *chiesa* (com algumas *sonate auf concertenart*), apresentam estilo contrapontístico predominante. Segundo Mary Oleskiewicz, nos *quadri* de Quantz, mesmo naqueles que apresentam estilo à maneira de concerto, o estilo trabalhado se faz presente. Nota-se a preferência do compositor por uma textura contrapontística, com movimentos que incluem não somente fugas estritas, mas também imitações e cânones. Segundo a autora, não se encontra nos *quadri* de Quantz as texturas homofônicas ou movimentos de dança encontrados nos quartetos de Telemann.⁹⁹

Como vimos, Quantz cita em sua descrição de *quatuors* um antigo grupo de seis quartetos de Telemann para diferentes instrumentos, *em sua maioria para flauta, oboé e violino*, que não foram publicados. As obras exatas às quais Quantz se refere ainda não foram confirmadas, porém no grupo de manuscritos de quartetos não publicados por Telemann (1715-1730) há dois exemplos que se encaixam nas descrições do autor, e que poderiam compor a série por ele mencionada.

Entre os quartetos catalogados como TWV43:C2; TWV43:D6; TWV43:d3; TWV43:F6; **TWV43:G6**; TWV43:G10-12; TWV43:g2; **TWV43:a3**; e TWV43:h3, encontram-se sonatas e *sonate auf concertenart* para as mais variadas formações, sendo que os *quadri* “G6” e “a3” são exatamente para a instrumentação mencionada por Quantz.¹⁰⁰

O quarteto em lá menor para flauta doce, oboé, violino e baixo contínuo (TWV43:a3), como mencionado anteriormente (fig. 22 - 24), está no estilo das *sonate auf concertenart*, com o formato, caráter e estilo estrito de uma sonata da *chiesa*, porém com belas passagens solo para todos os três instrumentos solistas. Este *quadro*, composto nos anos 20, é considerado um dos melhores de Telemann, comparável àqueles publicados nos 1730s¹⁰¹. Ele combina estilo contrapontístico, fuga bem trabalhada e solos brilhantes em estilo livre. Numa comparação com o exemplo anterior (TWV43:g4), nota-se um amadurecimento no sentido de dar a todas as vozes recitantes igual importância e participação nos temas principais, assim como prescrevem Scheibe e Quantz.

Outra possibilidade para os quartetos citados por Quantz como modelo é o concerto/sonata – para a mesma formação – em sol maior (TWV43:G6), que foi copiado por Quantz em Dresden. Este quarteto, como mencionado anteriormente (fig. 20 - 21) possui

⁹⁹ In: OLESKIEWICZ, Mary. *Quantz's "Quatuors" and Other Works Newly Discovered*. Early Music, Vol. 31, No. 4 (2003).

¹⁰⁰ Sobre os quartetos não publicados de Telemann, in: ZOHN, Op. cit. p. 234.

¹⁰¹ cf: ZOHN. Op. cit.

estilo de concerto (ou sonata concertante), tendo sido alvo de dúvidas em sua titulação por copistas da época. O primeiro movimento traz o violino em estilo brilhante contrastando com as entradas da flauta e do oboé em cânone. Neste quarteto, assim como o exemplo anterior, predomina uma textura contrapontística e o equilíbrio dos três instrumentos solistas, com todas as vozes ativas.

A maior parte dos primeiros quartetos de Telemann apresenta a mistura da sonata da *chiesa* com elementos concertantes. Telemann combina a tradição da sonata com ritornellos, permitindo algumas vezes apenas um instrumento se sobressair, outras vezes dois e, na maior parte das vezes, consolidando a participação de todos os três instrumentos solistas em todos os eventos dos *quadri*, através de imitações e de uma trama contrapontística. Com isso, temos um estilo essencialmente italiano, com virtuosismo, figurações brilhantes, uso de suspensões, e adágios a serem ornamentados em estilo livre. Telemann utiliza os modelos das sonatas de Corelli e acrescenta o estilo dos concertos-solo à sua maneira, recheando com a força do estilo estrito alemão.

3.2 Quartetos das coleções de Hamburgo (1730-33)

Como foi abordado anteriormente, a fase de Hamburgo equivale ao período em que Telemann mais se dedicou ao mercado de impressão, publicando grande variedade de música impressa, incluindo coleções para diversas formações e diferentes abordagens de gêneros e estilos. Seu impacto na história do mercado de impressão musical se deu principalmente devido às listas de assinantes de *Musique de Table* (1733) e *Nouveaux Quatuors* (1738) – suas duas publicações mais ambiciosas. Ainda, mais duas coleções são deste período: as séries de quartetos *Quadri* (1730) e *Six Quatuors ou Trios* (1733). Dessas todas, apenas *Musique de Table* não é inteiramente dedicada aos quartetos, porém em cada uma das três *Productions* há um *quatuor*: 43:G2 (*sonata a traverso, oboé, violino e contínuo*), 43:e2 (*sonata a traverso, violino, violoncelo e contínuo*), 43:d1 (*sonata a flauta doce/fagote/violoncelo, 2 traversos e contínuo*).

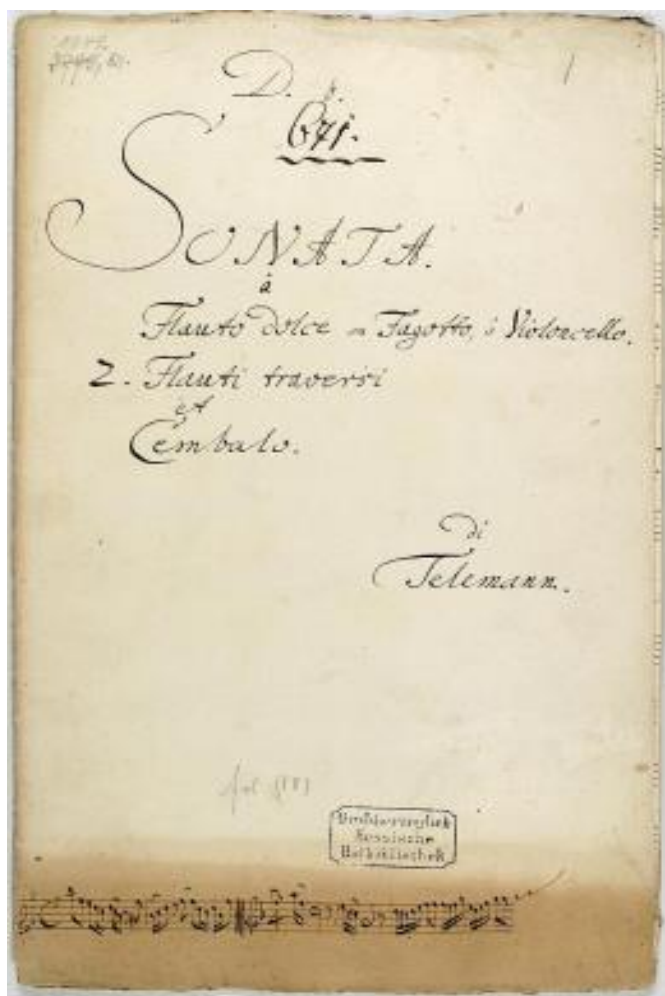


Fig. 28 – TWV43:d1 (*Musique de Table – Production 2*)

Esses quartetos se conformam às tradicionais sonatas contrapontísticas, sendo que dos três exemplos, dois são sonatas em estilo de concerto (d2/G2). A série *Musique de Table* abrange grande variedade de gêneros e formações e, dada a importância desta coleção, seus *quatuors* certamente tiveram grande circulação.

A década de 30 representa um período especialmente importante para o amadurecimento do quarteto, com inovações apresentadas a cada coleção publicada por Telemann. Se até aqui tivemos a predominância de sonatas da *chiesa* ou concertantes, agora vemos novos gêneros de *quatuors*, com grande variedade de estilos – culminando com as suítes dos *Nouveaux Quatuors*.

Outro fator interessante é que podemos afirmar que todos os quartetos deste período comprovadamente circularam na França, contribuindo para a internacionalização de sua obra antes mesmo de Telemann realizar sua viagem a Paris em 1737.

Abordar os quartetos dentro de coleções publicadas é bastante interessante, pois estas trazem mais registros de informação, como circulação, público, padrão de estilo etc. Vale destacar também que, em coleções, é interessante que as peças sejam avaliadas como parte de um todo – observando-se a *dispositio* geral da coleção, que contém um objetivo, função e abordagem estilística – e não apenas *peça por peça*.

3.2.1 *Quadri – ripartiti in 2. Concerti; 2. Balletti; 2. Sonate (Hamburgo, 1730 / Paris, 1736-37)*

Esta coleção, composta em torno de duas décadas após os primeiros exemplos de sonatas a três instrumentos concertantes e contínuo de Telemann, representa um modelo bem maduro deste gênero, agora já denominado como *quadro* – e a partir das coleções seguintes, também como *quatuors*. Esta é a primeira série de quartetos contendo *balletti*, onde Telemann dá o primeiro passo para além dos quartetos essencialmente contrapontísticos, até então centrados nas sonatas da *chiesa* ou *sonaten auf concertenart*. Nesta coleção, Telemann divide muito claramente três gêneros bem definidos de quartetos: sonatas, concertos e *balletti*. Uma divisão clara de gêneros numa edição oficial, publicada pelo próprio compositor, cede um caráter quase didático a esta coleção. Após tantos manuscritos copiados por seus contemporâneos – que muitas vezes vacilavam nas indicações de gênero – Telemann compõe uma série com dois *quadri* de cada gênero indicados claramente na capa e na primeira página de cada peça.

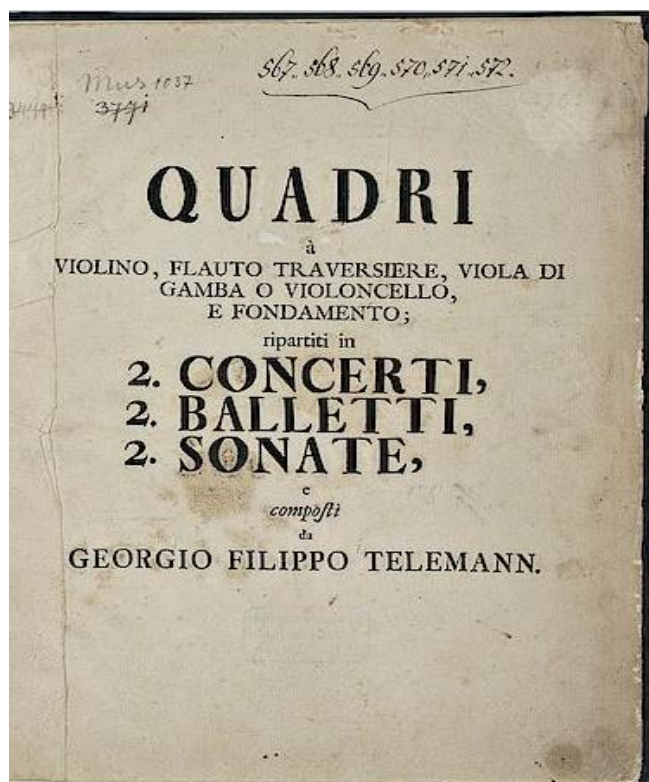


Fig. 29 – Quadri (Hamburgo, 1730)

Observando a capa, vemos que Telemann define três vozes solistas com instrumentos distintos e *fondamento* (com partes de baixo figurado) – que corresponde exatamente à instrumentação mencionada por Scheibe (1740) em sua descrição de *quadri*, conforme abordamos anteriormente. Vale destacar que o compositor indica a terceira voz com a opção de *viola di gamba* ou *violoncello*, e fornece partes separadas adequadas a cada instrumento. Como vimos, esta flexibilidade de instrumentação seguia uma tendência do mercado de publicação da época e permitia maior alcance de público.

Esta coleção de quartetos aparentemente teve grande circulação, o que se percebe não apenas pela edição de Telemann, que já era garantia de maior alcance, mas também através de cópias manuscritas de seus contemporâneos (fig. 30 - 31) e da edição (não

autorizada) realizada em Paris pelo editor francês Le Clerc seis anos depois da original (fig. 32)¹⁰².



Fig. 30 – *Quadri, sonata seconda* (manuscrito – Staatsbibliothek zu Berlin)

¹⁰² Para uma lista completa dos quartetos publicados por Telemann, assim como as edições não autorizadas, cf: Telemann-Werkverzeichnis (TWV), Instrumentalmusik, Bd. 1, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel usw. 1984. 267-268; 241-242.



Fig. 31 – *Quadri, concerto primo* (manuscripts – Staats und Universitätsbibliothek Dresden)

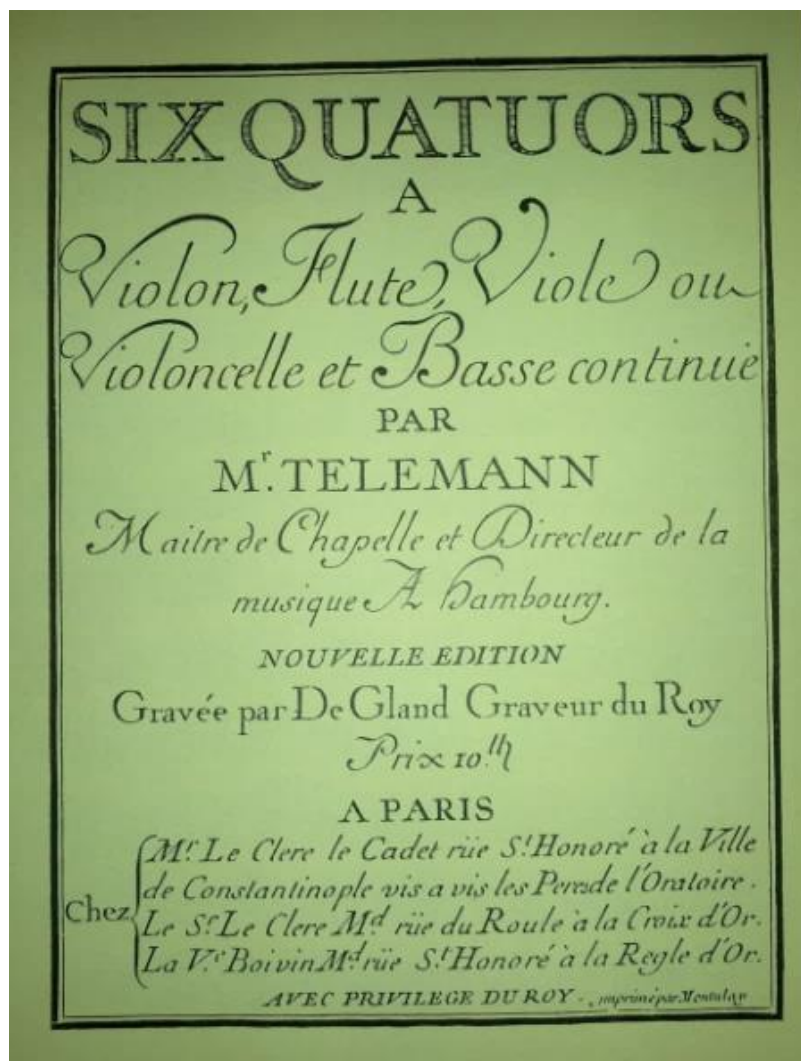


Fig. 32 – *Six Quatuors* (Paris, 1736-37)

Como podemos observar, a edição de Paris foi titulada por Le Clerc como “*Six Quatuors*” e, ao contrário da edição original, não traz indicação de gênero na capa. Contudo, com exceção de diferenças na figuração do baixo, se mantém fiel à edição original no seu interior, sendo cada quarteto denominado de maneira similar à edição de Telemann e mantendo as marcações de articulação.



Fig. 33 – Concerto primo (*Quadri* – ed. Telemann)



Fig. 34 – Concerto primo (*Six Quatuors* – ed. Le Clerc)

A edição de Le Clerc traz um pequeno “aviso”, no qual lemos que os *quatuors* de Telemann eram *universalmente aprovados* e que esta nova edição foi *mais bem gravada e num papel melhor que todas aquelas que apareceram até o presente* (fig. 35). Ou seja, a partir dessas palavras fica claro que os *Quadri* de Telemann já eram bem conhecidos e aprovados pelo público francês antes da presente edição.

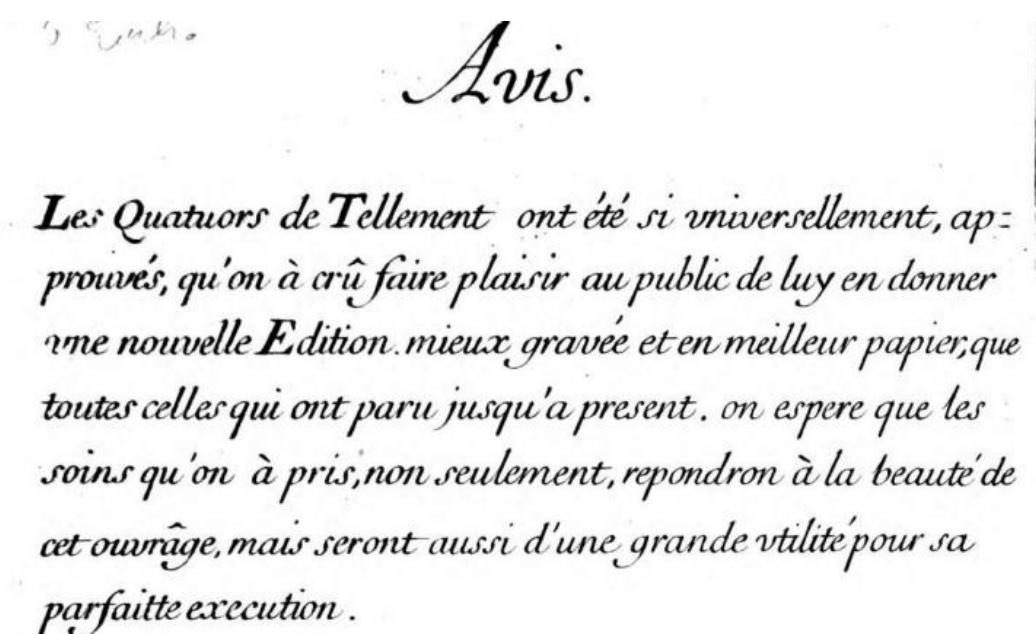


Fig. 35 – Avis (*Six Quatuors* – ed. Le Clerc)¹⁰³

Certamente os *Quadri* colaboraram para abrir caminho para mais duas publicações de coleções de *quatuors* de Telemann em Paris (*Six Nouveaux Quatuors* e *Six Quatuors ou Trios*) – além da quarta coleção (*Quatrieme Livre de Quatuors*) atribuída a Telemann por Le Clerc, mas que na verdade trata-se de arranjos do editor francês sobre antigos concertos de Telemann, como mencionamos anteriormente.

¹⁰³ “Os Quatuors de Telemann foram tão universalmente aprovados que se acreditou agradar ao público dando uma nova edição, mais bem gravada e num papel melhor que todas aquelas que apareceram até o presente; espera-se que os cuidados que se tomou, não apenas respodam à beleza desta obra, como sejam também de uma grande utilidade para sua perfeita execução”. In: *Six Quatuors* (Paris, 1736-37).

Vale lembrar que em edições e gravações modernas, os *Quadri* são comumente somados aos *Nouveaux Quatuors* (Paris, 1738) e designados como “12 quartetos de Paris/parisienses”. Contudo, é importante ressaltar que esses quartetos não foram pensados desta forma, sendo esta uma convenção que foi gerada a partir de uma denominação equivocada da primeira edição moderna desses quartetos. Walter Bergmann, em sua edição de 1965, supôs que Telemann havia composto os *Quadri* para sua viagem a Paris de 1737. Porém, não há conexão direta entre esta coleção e a viagem, como ocorre com os *Nouveaux Quatuors* de 1738.¹⁰⁴ Nem mesmo o estilo dos *Quadri*, que contém gêneros italianos e danças francesas, sustenta esta designação. Atualmente, pesquisadores de Telemann não mais consideram os *Quadri* (ou *Six Quatuors*) como uma primeira parte dos *Nouveaux Quatuors*. Como lembra Zohn, na verdade, os *Quadri* não são mais parisienses do que qualquer outra publicação do período de Hamburgo que circulou em Paris¹⁰⁵. Trata-se, portanto de coleções distintas, com propostas únicas que, apesar de ambas terem circulado em Paris, possuem abordagens de gêneros e estilos diferentes.

Se os primeiros quartetos de Telemann foram dedicados principalmente às tradicionais sonatas da *chiesa*, com estilo predominantemente italiano, a partir dos *Quadri* o compositor propõe novas possibilidades de gêneros e estilos. Nesta coleção são definidos três gêneros bem delimitados de quarteto, cujo estilo aponta para uma música com características mais galantes – o que pode ser notado principalmente nos *balletti*, gênero até então não utilizado nos *quatuors*.



Fig. 36 – *Premiere Suite (Quadri)*

¹⁰⁴ Cf: Georg Philipp Telemann. *Pariser Quartett* – Herausgegeben von Walter Bergmann. Bärenreiter, vol. XVIII.

¹⁰⁵ Cf: ZOHN, Op cit, p. 600.

É interessante observar que, apesar de utilizar o termo *balletti* na capa, no interior da coleção Telemann titula como *suíte*. Como vimos em Brossard, os termos *balletti* ou *suíte* podiam ser utilizados para denominar *sonatas da camera*. Quantz, por sua vez, ao contrapor as *sonatas da chiesa* às *sonatas da camera* utiliza o termo *galante* em alusão ao segundo tipo de sonata, denominando-as *sonatas galantes*. Ou seja, temos sonatas com estilo estrito (afetos graves, intensos/função *movere*) e sonatas com estilo galante (afetos leves, moderados/função *delectare*).

O termo *galante*, muito discutido nos tratados de conversação de corte franceses nos sécs. XVII e XVIII, era entendido como sinônimo de *cortesão, polido, jovem, gracioso*. Assim, os discursos galantes (verbais ou musicais) deviam conter essas características, sendo capazes de agradar e conquistar os interlocutores em diferentes ocasiões, por meio de um estilo variado, leve e de caráter moderado. Este estilo devia conter uma nobreza natural, um domínio sem esforço e afetação, onde a desenvoltura era a obra-prima da inteligência. Contudo, não se tratava de um estilo pouco engenhoso – apesar de soar *fácil*. O cortesão devia possuir um agudo senso de conveniência, que encontrava na rapidez e variedade o ponto de ajuste para um discurso agradável.¹⁰⁶

As suítes, muito cultivadas pelos franceses, possuem estilo com características como as listadas acima. Essas características – tidas como essenciais no estilo da *conversação cortesã* – são opostas àquelas do estilo estrito das sonatas da *chiesa* (com estilo fugal, função *movere*). Desse modo, o *estilo galante* na música encontra seu paralelo no *discurso galante*, e segue o decoro cortesão. Ainda, como foi abordado anteriormente, o modelo francês de corte, a língua francesa, a música teatral e de dança, eram bastante admirados pelos alemães e especialmente por Telemann.

É neste contexto que os *balletti* dos *Quadri* se inserem. Assim como vimos na descrição de Brossard, eles são compostos por *prelúdios* seguidos por *sequência de danças* em caráter alegre e *árias*. Os prelúdios são trabalhados de maneira imitativa, com figurações rápidas intercaladas entre as três vozes superiores. Na sequência, temos danças binárias compostas por *courante, giga, minueto, passepied e rigaudon*, além de *árias* dialogadas em estilo galante. Trata-se de uma grande inovação, onde Telemann inaugura novas maneiras de compor quartetos e prepara uma transição para o estilo dos *Nouveaux Quatuors*, publicado oito anos depois.

¹⁰⁶ Para uma discussão mais aprofundada sobre o estilo galante, Cf: PAOLIELLO, Op. cit.

Na *Air Moderement* da segunda suíte chama atenção o estilo vocal silábico transferido para a flauta o violino e a gamba, com caráter leve e moderado que se afasta totalmente dos quartetos contrapontísticos. Na parte *A* o tema é apresentado pela flauta acompanhada pelas cordas; e na parte *B* temos primordialmente um estilo de pergunta e resposta entre os três instrumentos concertantes, num diálogo doce e singelo. Ao final da parte *B* temos um jogo de contraste tímbrico como resultado da fragmentação da melodia, que é distribuída entre as três partes principais – com figuras em movimento descendente partindo do fá da flauta (compasso 25), passando pelo ré do violino e sendo completado pelo ré da gamba; e do ré da flauta (compasso 26), passando pelo dó do violino e sendo completado pelo si da gamba (fig. 37).

flauta:

The flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'moderem^t'. The score consists of four staves. The first staff begins with the tempo marking and the word 'Air'. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes. A red bracket labeled '1' highlights a specific melodic phrase in the third staff. An orange bracket labeled '1' highlights a phrase in the fourth staff.

violino:

The violin part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'moderem^t'. The score consists of four staves. The first staff begins with the tempo marking and the word 'Air.'. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes. A red bracket labeled '2' highlights a specific melodic phrase in the third staff. An orange bracket labeled '2' highlights a phrase in the fourth staff.

gamba:

The gamba part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'moderement'. The score consists of four staves. The first staff begins with the tempo marking and the word 'Air.'. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes. A red bracket labeled '3' highlights a specific melodic phrase in the third staff. An orange bracket labeled '3' highlights a phrase in the fourth staff.

Fig. 37 – Air Moderement (suíte 2 – Quadri)

Telemann utiliza aqui o estilo natural e fluente da *conversação galante*, que na música encontra paralelo nos *diálogos* musicais. Esta mesma técnica de pergunta e resposta, com jogo de contraste e textura fragmentando a melodia entre as três partes é utilizada também nas danças, como no 2^o minueto na suíte 1 e no *passepied* da suíte 2.

Segundo Zohn, essas suítes representam os primeiros exemplos do gênero em séries de quartetos (e trios) de Telemann, precedendo outras que foram publicadas nos anos 30.¹⁰⁷ Se recordarmos as prescrições de Quantz e Scheibe, percebemos que as suítes desta coleção nada tem a ver com o quarteto contrapontístico descrito por Quantz. Porém, se adequam perfeitamente às palavras de Scheibe, que enfatiza principalmente qualidades mais galantes, como fluidez, clareza, melodias cantáveis e concordantes. Como vimos, Quantz se refere aos primeiros quartetos de Telemann, enfatizando o estilo estrito das sonatas da *chiesa*. Essas novas características registradas por Scheibe refletem um novo tipo de *quatuor*, desenvolvido por Telemann a partir dos anos 30 – principalmente em sua última coleção de quartetos, sobre a qual falaremos mais adiante.

Na verdade, até mesmo as sonatas da *chiesa* presentes nos *Quadri*, se observarmos principalmente os movimentos lentos, possuem estilo mais leve e galante do que aquelas compostas na década de 20. Ambas as sonatas desta coleção são iniciadas com movimentos lentos homofônicos e utilizam o estilo dialogado, com perguntas e respostas. Assim como o terceiro movimento lento da sonata 2 (*largo/sol menor*), também em estilo de conversa e com caráter leve e moderado. Esta técnica de transferência melódica entre os instrumentos solistas permite uma textura homofônica mesmo tratando-se de uma peça a três vozes solistas e, ainda, favorece uma melodia clara e cantável fluindo por todas as vozes, como vimos em Scheibe.

No andante que abre a segunda sonata podemos perceber claramente que a entrada do tema em cada uma das vozes recitantes (1º flauta; 2º gamba; 3º violino) é completada pelos dois instrumentos solistas restantes, sendo que a última entrada do tema (com o violino) apenas se dá após uma pequena seção de pergunta e resposta. Trata-se de uma construção bela e equilibrada, onde todas as partes recebem igual importância. Porém, agora numa textura não contrapontística, através de um jogo de contraste tímbrico, que se dá pela fragmentação da melodia que é distribuída entre as três partes principais igualmente. Nota-se também o frequente uso de pausas, necessário para os diálogos e na separação das seções (fig. 38). Por se tratar do gênero central dos *Nouveaux Quatuors*, voltaremos a abordar este assunto mais detalhadamente adiante.

¹⁰⁷ Op. cit.

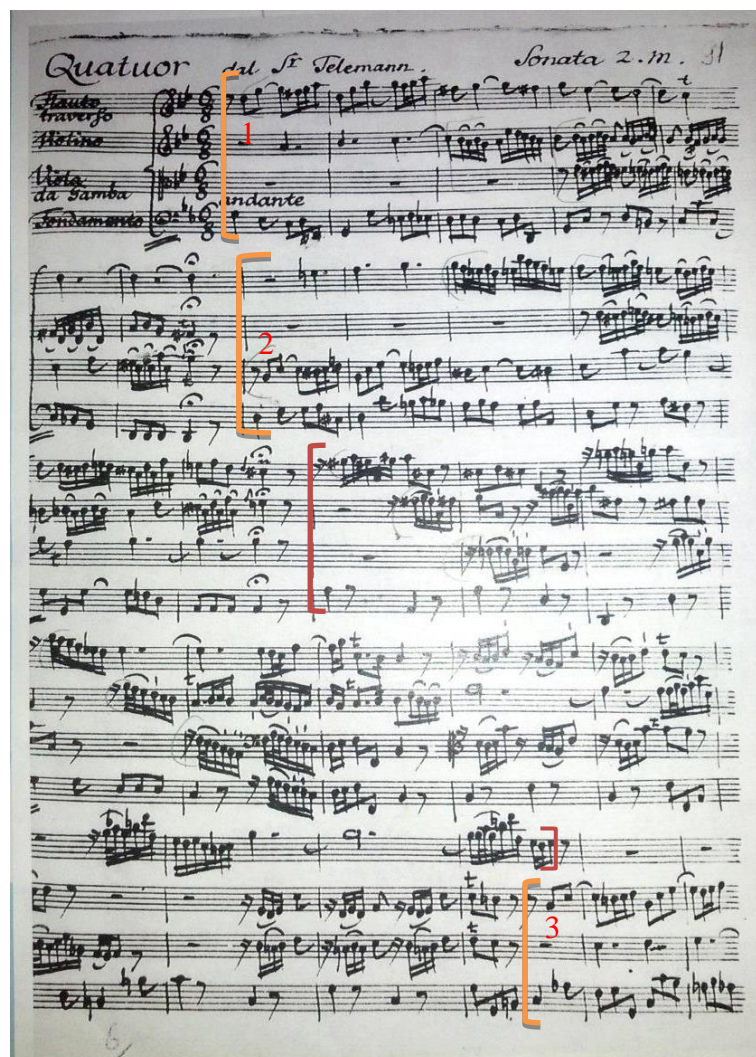


Fig. 38 – Andante (sonata 2 – Quadri)

Vale também destacar o *andante* da sonata 1, onde Telemann inova mais uma vez utilizando o estilo das sonatas solo italianas em cada uma das vozes recitantes, que intercalam solos acompanhadas apenas pelo contínuo e pequenos comentários dos outros dois instrumentos solistas. Este movimento possui caráter bem expressivo, com belas suspensões sobre um *walking bass*.

Vale destacar que nesta coleção as tradicionais fugas dos segundos movimentos rápidos das sonatas da *chiesa* estão presentes, porém com episódios de solo, o que configura o estilo das *sonate auf concertenart* – que neste caso, segundo Zohn, são “fugas

concertantes”.¹⁰⁸ O estilo estrito está presente ainda nos últimos movimentos das sonatas, também intercalado por pequenos solos.

Observa-se nessas sonatas uma perfeita mistura das qualidades levantadas por Scheibe e Quantz. Elas combinam o estilo contrapontístico característico das sonatas da *chiesa* nos movimentos rápidos e a leveza e fluência melódica dos lentos.

(Quantz)

- *trama contrapontística;*
- *imitações curtas;*
- *ideias que possam ser trocadas umas com as outras;*
- *preferência por uma parte não deve ser aparente;*
- *cada parte, depois que tiver repousado, deve entrar novamente não como uma parte intermediária, mas como a parte principal.*

(Scheibe)

- *clareza de cada uma das vozes concertantes;*
- *de preferência quatro instrumentos diferentes (flauta, violino, gamba e b.c.);*
- *todas estas vozes devem possuir suas próprias melodias;*
- *elas devem todas concordar exatamente umas com as outras;*
- *nenhuma limitação ou excesso harmônico deve ocorrer;*
- *Tudo deve ser cantável e fluido.*

Os concertos presentes nos *Quadri* são fixados em estrutura ternária e não possuem solos longos, como aqueles encontrados nos anos 20. Segundo Zohn, o concerto 1, em sol maior, funciona como um *preludio* para a coleção, com sua estrutura *multi seccional* e caráter improvisatório.¹⁰⁹ O primeiro movimento possui estilo de *capriccio* com seção em 4 partes que alterna uma passagem imitativa lenta sobre pedal, com figurações brilhantes – tudo trabalhado de maneira equilibrada em todos os instrumentos solistas.

¹⁰⁸ Op. cit.

¹⁰⁹ ZOHN, op. cit.

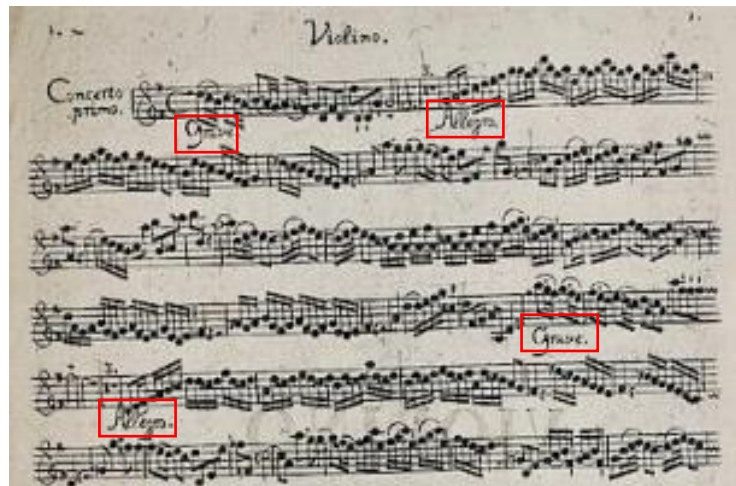


Fig. 39 – Concerto primo, 1º mov. [grave-allegro-grave-allegro]

Não há de fato um movimento lento neste concerto. A parte que normalmente seria um lento intermediário de um concerto é composta por uma seção em três partes, onde um pequeno lento de ritmo pontuado e função harmônica precede e encerra uma *fuga concertante* (presto). Telemann mistura neste presto o estilo estrito (nos ritornellos) com o estilo livre dos solos. O ritornello apresenta simultaneamente três sujeitos distintos e é intercalado por episódios de solo – um para cada voz concertante – numa fina linha entre ritornello e fuga concertante.

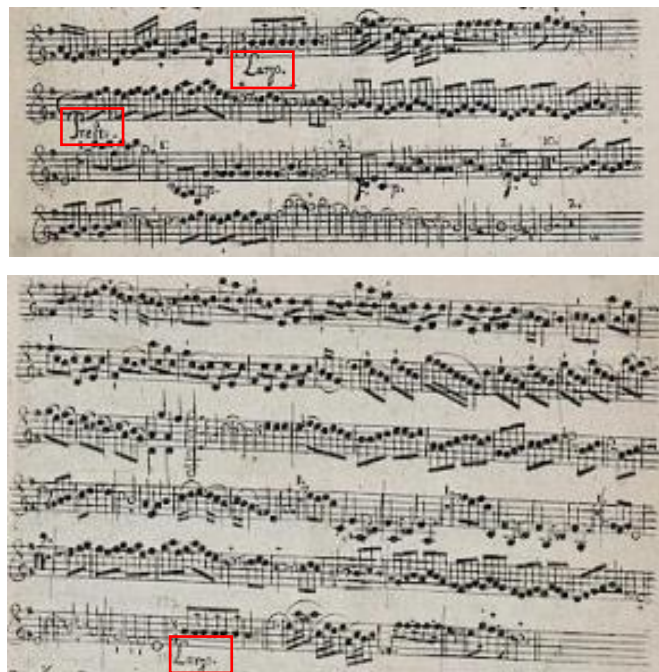


Fig. 40 – Concerto primo, 2º mov. [largo-presto-largo]

Como terceiro e último movimento, Telemann apresenta um allegro na forma de giga *en rondeau* com escrita concertante, que Zohn chama de *rondeau concertante*.¹¹⁰ Assim, como podemos observar, apesar de possuir várias partes, a estrutura deste concerto é ternária, com contraste tonal e estilístico na fuga do terceiro movimento.

O segundo concerto é mais claro em sua construção (rápido-lento-rápido), com ritornellos intercalados de passagens solo para cada um dos instrumentos solistas. Ao invés das entradas imitativas das vozes concertantes trazendo o tema já no início, temos agora todos participando de um ritornello de abertura (desta vez não contrapontístico) e somente após, as partes solistas se intercalam em episódios solos.

No movimento lento (*affettuoso*) temos de novo o uso de *diálogos*, desempenhados entre duas partes: a gamba (que se divide em duas vozes); e a flauta (acompanhada pelo violino). As duas partes alternam o tema principal e os pequenos comentários. Telemann mantém todas as vozes ativas, porém com textura clara, através da alternância melódica e de pequenas imitações protagonizadas entre as vozes, o que resulta em um estilo leve e galante.

Nesta coleção, ao contrario dos quartetos mais antigos, observa-se ainda uma completa emancipação da voz tenor, que é tratada de maneira mais independente do *fondamento*. Raramente a terceira parte solista aparece dobrando o baixo ou tocando variações, o que resulta em três vozes inteiramente *obligato* participando dos motivos e conteúdo temático. Há também uma diminuição da importância do baixo, que por vezes é até omitido por longos períodos, como acontece no *Replique* da suíte 1 (fig. 41).

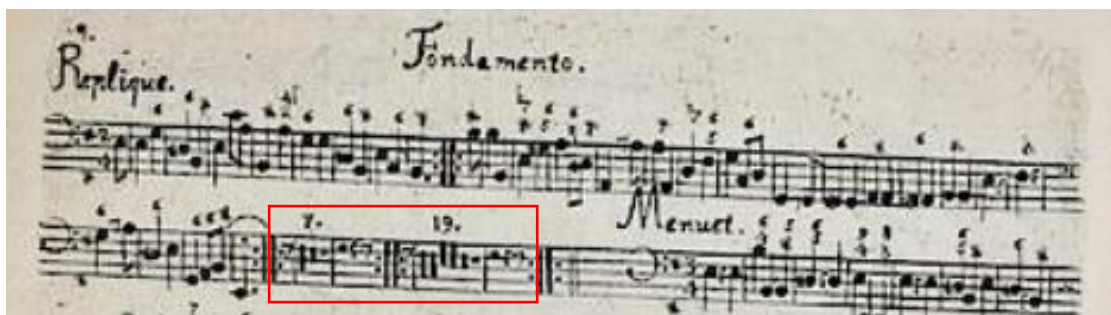


Fig. 41 – *Replique* (suíte 1 – *Quadri*)

¹¹⁰ Op. cit.

Como menciona Zohn, os *quadri* possuem textura *caleidoscópica*¹¹¹, onde os instrumentos se intercalam frequentemente com temas e motivos muito bem distribuídos entre as três vozes. Seja numa textura contrapontística, homofônica ou nos solos em estilo livre, Telemann utiliza recursos que fazem com que todas as três partes tenham igual importância.

Podemos observar que nesta coleção o estilo contrapontístico dos *quatuors* antigos ainda está bastante presente nas sonatas da *chiesa* (nos movimentos rápidos) e nos concertos (em *fugas concertantes*). Entretanto, há claramente uma nova abordagem estilística em todos os três gêneros que compõe os *Quadri*, com bastante uso do estilo galante, que permite mais clareza nas imitações e equilíbrio e equivalência das vozes – conforme defendido por Scheibe. Assim, este primeiro exemplo de coleção de *quadri* é inteiramente dedicado a explorar três gêneros bem definidos de quarteto, utilizando tanto o estilo estrito quanto o galante.

A grande novidade fica por conta dos *balletti*, que seguem um estilo predominantemente dialogado e galante, que muito se conforma ao gosto cortesão francês – *natural, fluente e delicado* – como escreve Brossard.¹¹²

Deste modo, podemos listar como principais mudanças na escrita do quarteto apresentadas nos *Quadri*:

- Ganho de importância do registro da voz tenor, completamente independente do baixo (podendo ser omitido);
- Contínuo mais simples;
- Gênero sonata da câmara (*balletti, suítes*);
- Estilo dialogado, com fragmentação melódica e transferência entre as vozes (resultando em uma *textura homofônica a 3*);
- Jogo de pergunta e resposta;
- Maior uso de pausas e silêncios;
- Uso do estilo vocal silábico;
- Jogo de contraste tímbrico, como resultado da textura fragmentada da melodia distribuída entre as três partes principais;
- Estilo leve e galante, com caráter moderado (movimentos afetuosos, alegres e suaves).

¹¹¹ Op. cit.

¹¹² cf: Verbete “estilo”. In: BROSSARD, Op. cit.

Esta coleção representa um exemplo único de três possibilidades de gêneros bem delimitados de quarteto. Telemann utiliza uma mistura engenhosa de estilos própria da ocasião de câmara, unindo a escrita estrita, a livre e a galante em um mesmo gênero – como no caso das *sonatas* e dos *concertos*. Além de apresentar um novo gênero de quarteto, os *balletti*, o compositor apresenta gêneros já utilizados anteriormente, como a sonata da *chiesa* e a *sonate auf concertenart*, porém com uma nova abordagem estilística. Com isso, os *Quadri* representam um amadurecimento do quarteto e abrem caminho para novas maneiras de escrita deste tipo de composição, figurando como centrais em um movimento de transição para o estilo que domina os *Nouveaux Quatuors*, compostos oito anos depois.

3.2.2 *Six Quatuors ou Trios* (Hamburgo, 1733 / Paris 1746-48)

Esta coleção de quartetos de Telemann é mais uma de suas publicações independentes do período de Hamburgo. Ela teve uma edição *não autorizada* em Paris, em torno de oito anos após sua viagem à França e publicação de sua última coleção, o que mostra a popularidade do compositor e de seus *quatuors*. Ou seja, de suas três coleções de quartetos publicadas nos anos 30, esta é a segunda publicada em Hamburgo e terceira em Paris (após os *Nouveaux Quatuors*). Assim como todas as séries de *quatuors* publicadas por Telemann, esta também apresenta novas propostas. Esta coleção, composta para público amador, não é considerada tão importante como as demais, porém é especialmente interessante por sua versatilidade em relação aos gêneros e instrumentação, quebrando a tênue barreira entre *trio* e *quarteto*.

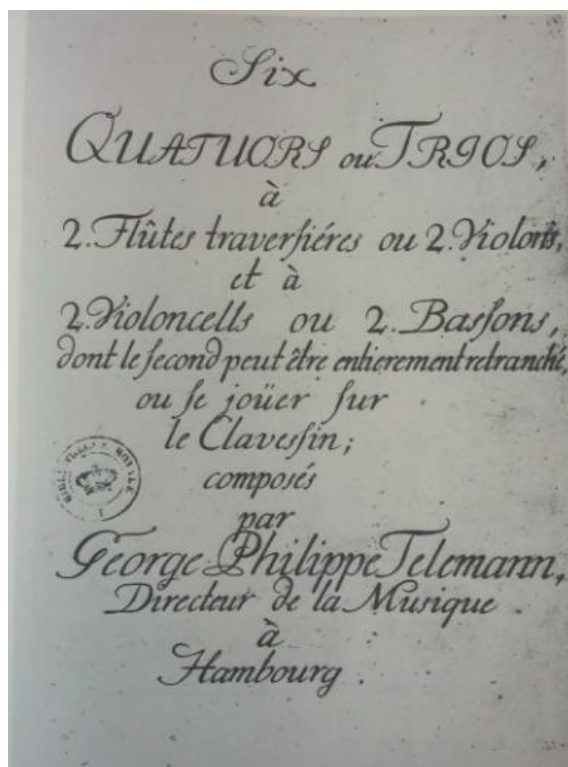


Fig. 42 – *Six Quatuors ou Trios*, ed. Hamburgo (1733)

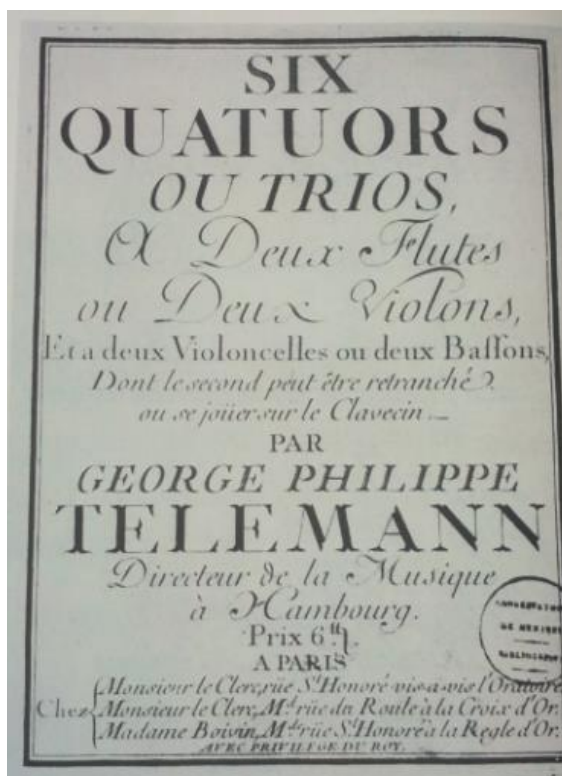


Fig. 43 – *Six Quatuors ou Trios*, ed. Paris (1746-48)

Observando seu título, já nos deparamos com informações intrigantes a respeito desta coleção: *Seis Quartetos ou Trios, a 2 traversos ou 2 violinos, e a 2 violoncelos ou 2 fagotes, dos quais o segundo pode ser deixado totalmente de fora, ou tocado no cravo.*

A primeira coisa que nos salta aos olhos é o fato de esta ser uma coleção de *quartetos ou trios* – a mesma peça pode ser *trio* ou *quatuor*. Esta versatilidade é proporcionada pela forma como é tratado o *primeiro baixo*, que faz parte de uma das três vozes principais. Este baixo, que equivale à terceira voz dos *quadri*, é construído a partir de variações do *segundo baixo*, que por sua vez contém apenas a linha fundamental figurada.



Fig. 44 – *Six Quatuors ou Trios*, 4º quatuor – 1º cello (1º e 2º mov.)



Fig. 45 – *Six Quatuors ou Trios*, 4º quatuor – 2º cello (1º e 2º mov.)

Telemann escreve também que somente a parte do *segundo baixo* é facultativa, permitindo que as peças sejam executadas *sem* ela, *ou* (e não em substituição e nem *com* ¹¹³) com o cravo realizando a última parte. Ao deixar o cravo com a realização do contínuo das três vozes superiores, temos um quarteto. Ao retirar o segundo baixo e executar a peça apenas com as três partes superiores, temos então um trio.

Esta é uma nova abordagem de trio, com duas partes superiores e um baixo (executado pelo violoncelo ou fagote) composto de modo que seja *autossuficiente* harmonicamente e que, ao mesmo tempo, mantenha a qualidade de *baixo fundamental*. Isto é possível graças à técnica de variação da linha fundamental, com arpejos e divisões que fornecem suporte harmônico e, ao mesmo tempo, mantém as notas fundamentais¹¹⁴ – com a *qualidade de um verdadeiro baixo*, indispensável, como prescreveu Quantz. Ou seja, a terceira parte (o 1º baixo) dessas peças funciona como terceira voz de quarteto (mantendo-se a

¹¹³ Com bem apontou Bowers, na edição moderna Barenreiter lemos *com cravo* e não *ou cravo*, como está indicado na edição original. cf: BOWERS, Jane M. Music Reviews: *Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke, Band XXV: Sechs Quartette oder Trios für 2 Querflöten (oder 2 Violinen) und 2 Violoncelli (oder 2 Fagotte) mit Generalbass*. Herausgegeben von Martin Ruhnke. Kassel: Barenreiter, 1981. In: Notes, Second Series, Vol. 39, No. 2 (Dec., 1982), pp. 445-447. URL: <http://www.jstor.org/stable/940504> Accessed: 10-03-2015.

¹¹⁴ cf: ZOHN, Op. cit. p. 248-257.

quarta parte de baixo figurado); ou como baixo e harmonia de trio (excluindo-se a quarta parte, ou 2º baixo). Com isso, temos duas opções de execução:

1. [*Quarteto*] com as três vozes superiores (soprano, soprano e 1º baixo) acompanhadas pelo segundo baixo ou cravo;
2. [*Trio*] apenas com as duas vozes superiores acompanhadas pelo primeiro baixo.

Vale destacar que, por sua característica de *baixo variado*, com tripla função (melódica, harmônica e de baixo), essas peças diferem dos quartetos *reais*, que contém uma melodia original elaborada para uma terceira voz solista e baixo composto à parte.

Como já foi mencionado anteriormente, havia uma relação entre trio e quartetos, permitida justamente a partir dos baixos, que eram mais ativos nos trios-sonatas do séc. XVII. Ainda, com a popularização dos *quatuors*, tornou-se prática comum a variação do baixo de trios para a transformação em terceira parte ativa de um quarteto. Sendo assim, Telemann nada mais fez do que utilizar uma técnica comum da época para compor uma coleção eclética “dois em um”. Além disso, esta coleção registra uma prática comum da época, fornecendo informações sobre essa técnica, além de suas possibilidades de execução. Ainda, ao instruir que o segundo baixo é opcional, assim como o cravo (quando a terceira voz possui qualidades harmônicas), Telemann nos indica que alguns tipos de trios poderiam dispensar instrumento harmônico.

Esta coleção não apresenta titulação de gênero, porém não é difícil perceber que ela se organiza em duas partes: a primeira metade é composta por sonatas da *chiesa*, sendo uma *auf concertenart*; e a segunda metade da série é composta por sonatas com movimentos de *divertimenti*.

1. TWV43:D2 [*dolce – allegro – grave – allegro*]
2. TWV43:e3 [*largo – presto – cantabile – allegro*]
3. TWV43:A2 [*vivace – largo – allegro*]
4. TWV43:G3 [*largo – divertimento 1.allegro – divertimento 2.giocando – divertimento 3.allegro allegro*]
5. TWV43:a1 [*andante – divertimento 1.vivace – divertimento 2.presto – divertimento 3. allegro allegro*]

6. TWV43:E1 [*gratioso – divertimento 1.allegro – divertimento 2.tempo giusto – divertimento 3.allegro allegro*]

Como mencionamos acima, esta coleção foi pensada para mercado amador, por isso é composta em estilo simples – apesar de possuir duas sonatas da *chiesa* regulares que utilizam estilo estrito e fuga (2º mov.). A primeira sonata, em ré maior, possui caráter bastante leve e jocoso e, apesar de utilizar fuga e contraponto, predominam imitações simples, textura homofônica e ritmo harmônico lento. A segunda sonata possui caráter mais expressivo, proporcionado por suas melodias e pela tonalidade de mi menor. A terceira, em lá maior, trata-se de uma *sonate auf concertenart*, iniciando diretamente no movimento rápido fugado. Esta sonata concertante não possui solos, podendo se encaixar nos modelos dos concertos a *quattro* para cordas mencionados anteriormente.

A segunda parte da coleção é composta por sonatas iniciadas por um movimento lento seguido por uma sequência de três movimentos rápidos de caráter alegre. Esses movimentos rápidos, titulados como *divertimento*, deixam clara a função de entretenimento que predomina nesta série de quartetos. Os divertimentos possuem estilo simples, natural e inocente, com função social de divertir.

Vale destacar que os divertimentos de conclusão de cada uma das três últimas sonatas são curtos (metade do tamanho dos demais) e possuem a indicação *Allegro-allegro* – o que normalmente não consta nas edições modernas. De acordo com Walther, esta indicação significa que estes movimentos devem ser animados e rápidos em dobro.¹¹⁵



Fig. 46 – *Six Quatuors ou Trios* (divertimento 3. Allegro allegro)

¹¹⁵ cf: *Divertimenti*. In: ZOHN. Id. *ibid*.

É interessante observar como a cada coleção Telemann vai experimentando novas formas de *quatuors*, inovando no gênero, estilo e instrumentação. Esta coleção é bastante eclética, tendo provavelmente se adequado a um mercado amplo, não só pela instrumentação, mas também por seu estilo. Ela oferece desde as tradicionais sonatas da *chiesa*, com estilo contrapontístico, até peças predominantemente de estilo galante, com uso de textura homofônica e de ritmos variados e divertidos. Assim como vimos nos *Quadri*, nesta série Telemann também experimenta o uso do estilo dialogado em algumas peças. No divertimento 2 do *quatuor* 5, em lá menor, vemos um jogo de pergunta e resposta entre as duas vozes superiores sobre o acompanhamento simples da terceira e da quarta voz:

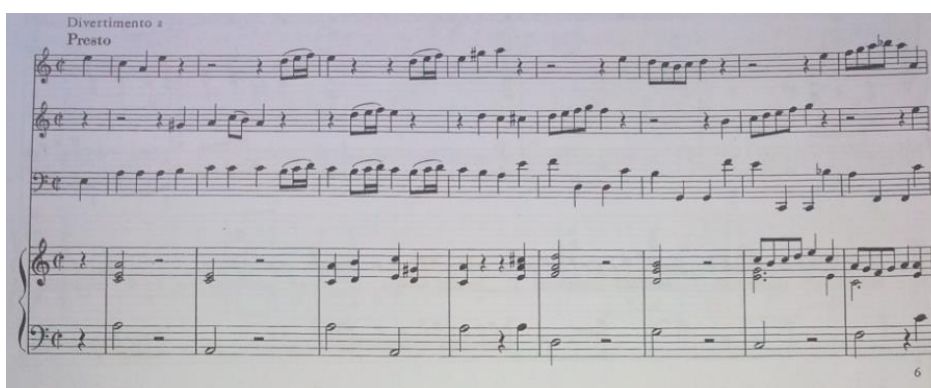


Fig. 47 – Six Quatuors ou Trios (divertimento 2/quatuor 5)

Podemos destacar como grande diferencial desta coleção o fato de Telemann oferecer uma série completa de *quatuors* que podem funcionar tanto como quarteto quanto como trio. Ainda, a técnica de *baixo variado* é responsável por um tipo de *quatuor* menos elaborado do que os que possuem uma terceira voz solista original. Ao se dispor de um conjunto que permita todas as possibilidades propostas por Telemann no frontispício desta coleção, experimentar estes *quatuors* na forma de *trio* e de *quadro* permitiria variar o gênero, o timbre e a dinâmica destas peças de maneira bastante interessante.

3.3 *Nouveaux Quatuors en Six Suites (Paris, 1738)*

Como vimos, Telemann publicou esta coleção durante sua permanência de oito meses na França. Porém, não se sabe exatamente quando ela foi composta. Ele pode ter levado consigo de Hamburgo, ou composto na França durante a viagem.¹¹⁶ Vale lembrar que os *quadri* de Telemann já eram comprovadamente bem conhecidos em Paris nesta época através dos *Quadri* e dos três *quatuors* da *Musique de Table*. Contudo, esta coleção de *quatuors* é a única que pode de fato ser considerada genuinamente “de Paris” – ou melhor, “para Paris” – já que foi publicada, estreada em Paris e composta especialmente para agradar ao gosto francês.

Declaradamente amante da música francesa e considerado por seus contemporâneos o maior imitador deste estilo na Alemanha, Telemann certamente se preparou muito bem para esta ocasião. Vale destacar que o compositor chegou a Paris com 56 anos e já celebrado por sua música instrumental e vocal naquele país. Nesta época, além de seus *quatuors*, pelo menos sete edições não autorizadas de suas obras já haviam sido publicadas por Le Clerc¹¹⁷.

Como vimos, Le Clerc tinha o monopólio das publicações de Telemann e, a partir desta viagem, com a publicação dos *Nouveaux Quatuors* sob selo real, o compositor assegurou o domínio de suas publicações em Paris por vinte anos. Nesta viagem, sua única documentada para outro país, Telemann alcançou grande sucesso, com sua música sendo executada por importantes músicos parisienses no mais importante espaço de concertos públicos, o *Concert Spirituel*.

Esta coleção de *quatuors* é a primeira e única composta inteiramente por *suites*. Este gênero, como vimos em Brossard, era entendido também como *balletti* ou *sonata da camera* – para Quantz, *sonatas galantes*. Ainda, como foi mostrado anteriormente, os *balletti* dos *Quadri* são titulados como *suites* no interior da coleção. Esses fatos já seriam suficientes para afirmar simplesmente que os *quatuors* desta coleção são sonatas da câmara. Contudo, ao se tratar de um compositor que costuma inovar os gêneros e estilos a cada série publicada, podemos esperar algo a mais. Como veremos neste capítulo, apesar de o título indicar apenas

¹¹⁶ LANGE, Carsten. *Georg Philipp Telemanns „Nouveaux Quatuors en Six Suites“ (Paris 1738) – eine Sammlung mit Modellcharakter*. in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*. 14. Magdeburger Telemann-Festtage (Olms, 2009).

¹¹⁷ Lista das publicações de Telemann em Paris, cf: RUHNKE. Op. cit.

“suítes”, esses *quadri* trazem um *mosaico* de gêneros e estilos, englobando praticamente todas as possibilidades desenvolvidas por Telemann nos quartetos.

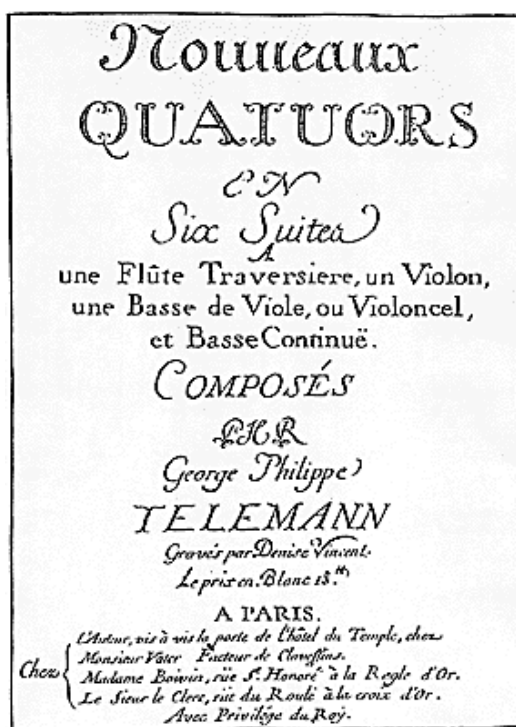


Fig. 48 – *Nouveaux Quatuors en Six Suites*

3.3.1 Tradição x Inovação – dos quatuors contrapontísticos às conversações galantes

De acordo com Ute Poetzsch, a palavra *nouveaux* foi acrescentada ao título porque esta não era a primeira série de *quatuors* para esta formação publicada em Paris. Como sabemos, dois anos antes, Le Clerc já havia publicado os *Quadri* sob o título de *Six Quatuors*.¹¹⁸ Entretanto, muitas são as possibilidades de interpretação para esta palavra, pois esta coleção traz de fato muitas coisas novas.

Como vimos nos *Quadri*, série dedicada a expor três gêneros de quartetos (sonatas, concertos e *balletti*), Telemann apresentou pela primeira vez o modelo de quarteto na forma de suíte, com duas peças do gênero. Este foi o primeiro passo em direção oposta às

¹¹⁸ cf: POETZSCH, Ute (Magdeburg, 2001). In: *Nouveaux Quatuors* vol I. Ed. Bärenheiter – Urtext .

tradicionais sonatas da *chiesa* em estilo contrapontístico. Desta vez, ele compõe uma coleção inteiramente dedicada às *sonatas galantes*. Trata-se de sua única coleção de *quatuors* composta apenas por um gênero. Se nos *Quadri* já foi possível notar uma tendência mais galante, com uso de estilos até então não utilizados, desta vez Telemann vai um pouco mais além, imprimindo o caráter cortesão em toda coleção.

Com isso, ao apresentar pela primeira vez uma coleção com seis *quatuors* inteiramente dedicados às suítes, Telemann consolida duas categorias de quarteto:

- sonatas da *chiesa / auf concertenart*: afetos graves, paixões intensas (função *movere*); estilo estrito, fugal (se concertante, estilo livre).

- sonatas *galantes (balletti, suites)*: afetos amenos e moderados (função *delectare*); estilo galante e dialogado.

Como vimos anteriormente, a existência dessas duas categorias opostas pode ser observada nas descrições de Scheibe (1740) e Quantz (1752), que se referem a dois modelos diferentes de *quatuors*: o primeiro autor cita as últimas publicações de Telemann em estilo galante; e o segundo autor cita seus primeiros *quadri* contrapontísticos não publicados.

A descrição de Quantz faz algum paralelo com Scheibe, porém é mais explícita em enfatizar o estilo contrapontístico dos *quatuors*. É curioso o fato de Quantz citar os quartetos de Telemann como modelo, mas não mencionar suas coleções mais famosas, publicadas a partir da década de 30. A esse respeito, Telemann escreveu para Quantz, pouco após a publicação do tratado. Esta carta não sobreviveu, mas pela resposta de Quantz fica claro que Telemann perguntou por que ele se referiu a seus antigos *quadri* não publicados e não aos últimos, ao que Quantz respondeu:

Estes são os *quatuors* que primeiro e mais claramente lançaram diante dos meus olhos as características de um bom *quatuor*, e que me inspiraram há alguns anos a me aventurar neste sentido. Você poderia me culpar por eu, sem desprezar os outros, ter um amor especial por estas peças?¹¹⁹

¹¹⁹ Eben diese Quatuor sind diejenigen, die mir selbst die Eigenschaften guter Quatuor, zu erst, und am deutlichsten vor Augen gestellt, und mich angefeuert haben, mich vor einigen Jahren in eben dieses Felt zu wagen. Wollten Sie mirs verdencken, wenn ich, ohne den übrigen zu nahe zu treten, für diese eine vorzügliche Liebe habe? cf: Carta aTelemann [11 jan 1752], in: Georg Philipp Telemann Briefwechsel. ed. H. Grosse and H. R. Jung (Leipzig, 1972), p.364-5.

Como mencionado anteriormente, nas palavras de Scheibe a respeito dos *quadri* vemos qualidades encontradas no estilo galante – como a clareza, a concordância das partes e as melodias fluidas e cantáveis. Ao descrever as sonatas a três ou quatro partes, Scheibe indica explicitamente o caráter da conversa, destacando que as vozes individuais podem ser compostas de modo como se falassem umas com as outras à maneira de uma agradável conversa.¹²⁰

Grande parte dos movimentos das suítes dos *Nouveaux Quatuors*, assim como observamos nos *balletti* dos *Quadri*, se conformam ao estilo dialogado da conversação galante. Como vimos, este foi um estilo muito discutido nos tratados de conversação cortesã franceses, cujo propósito era ensinar o *homem galante* a maneira elegante, moderada e agradável da conversação da corte.

3.3.2 O gênero da conversa

Como escrevemos anteriormente, as qualidades do discurso do homem galante foi assunto central dos tratados de conversação de corte franceses dos sécs. XVII e XVIII. A *conversa* era um gênero a ser estudado e aprendido pelo cortesão, integrando inclusive uma das disciplinas cortesãs oferecidas pelas universidades – frequentadas por muitos compositores setecentistas¹²¹.

Galante era entendido como sinônimo de *cortesão*, *polido*, *jovem*, *gracioso*. Assim, os discursos galantes (verbais ou musicais) possuíam uma nobreza natural e deviam agradar aos interlocutores em diferentes ocasiões, por meio de um estilo variado, leve e de caráter moderado. Essas características são opostas às qualidades do estilo estrito (função *movere*), onde o conteúdo e obediência ao assunto principal são fundamentais (estilo fugal).

A conversa é um gênero descrito na retórica clássica como a *fala do convívio civil*, e representa o prazer da convivência – com a função *delectare*. Em tom ameno e moderado, ela capta a benevolência com um estilo natural. As principais virtudes deste gênero são a modéstia, a moderação, a discrição, a fluidez e naturalidade – que ocultam a arte e o esforço.

¹²⁰ cf: Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus* (1740) 74. Stück.

¹²¹ cf: PAOLIELLO, Noara: *O contexto acadêmico na época de Georg Philipp Telemann*. (I Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS/USP).

Os vícios estão contidos nos atos de interromper, falar junto, forçar atenção, ser pedante, dominar a conversa e na desatenção e afetação.¹²²

Edmir Míssio, ao analisar a forma dialógica, marcada pelo tom ameno da conversação, encontrada em Castiglione, escreve:

Cícero preceitua que a fala no convívio civil seja plácida e branda, sem intransigência e prepotência; uma fala familiar (sermo), para uma conversação amena e afável, sem a finalidade de insuflar paixões, e, neste sentido, contrário à veemente fala dos tribunais e das tribunas. A intenção é aproximar-se dos interlocutores e ter a capacidade de adequar-se à matéria tratada, severa ou jocosa; condenando-se porém a maledicência, por ser reveladora de defeito moral de quem a ela recorre.¹²³

Assim, a conversa não tem a finalidade de insuflar paixões fortes, sua intenção é aproximar os interlocutores com desenvoltura e graça, *simulando a facilidade* a fim de produzir efeito de naturalidade e simplicidade e evitar a afetação – defeito censurado ao cortesão perfeito. Portanto, ao contrário do estilo trabalhado (estrito), o estilo galante esconde a arte e a intensidade dos afetos a fim de aproximar, agradar e gerar afeição – não sendo por isso, pouco engenhoso.

Cesare Ripa ilustra bem o caráter deste gênero, cujo emblema mostra um homem jovem com semblante *sorridente*, em traje verde (que simboliza o *frescor* da conversa). Ele traz uma guirlanda de louro na cabeça (sempre verde e imune ao vício) e os braços cobertos (que denota *moderação*). Sua postura o mostra inclinado para *entreter* alguém e ele segura o bastão de Mercúrio (deus dos viajantes, dos negociantes, dos oradores) com ramos de murta e romã entrelaçados. Os dois ramos, que substituem as cobras do bastão original, simbolizam a *amizade mútua* pela conversação. No topo do bastão há uma língua humana, que representa a *expressão da mente em companhia*. Ele segura uma inscrição que diz: *ai do solitário*.¹²⁴

¹²² HANNING, Barbara R. *Conversation and Musical Style in the Late Eighteenth-Century Parisian Salon*. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 22, No. 4 (1989), p. 512-528.

¹²³ MISSIO, E. *O cortesão moral de Baldassare Castiglione e o ordinário de Eustache du Refuge*. *Memorandum* 14 (2008). p. 25-36. In: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/missio02.pdf>.

¹²⁴ Cf.: RIPA, Cesare. *Iconologia* (ed. Londres, 1709).



Fig. 49 – Ripa, *Conversation*

As qualidades listadas no emblema da conversação, como *expressão em companhia, entreter, moderação, afeição mutua, frescor*, se somam àquelas da conversação galante, como o *tom ameno, a naturalidade, a desenvoltura e a simulação da facilidade*. Essas características se conformam muito bem ao estilo dialogado das suítes dos *Nouveaux Quatuors* e ao estilo leve, variado, concordante e agradável, descrito por Scheibe.

Essas características opõem-se à força e profundidade encontrada nas sonatas da *chiesa*, onde temos afetos graves e intensos, representados por estilo estrito. Tampouco o virtuosismo dos solos das sonatas concertantes, onde uma voz domina o discurso musical, é adequado à moderação e ao estilo dialogado da conversa.

O emblema de Cesare Ripa que representa a *eloquência* é interessante para ilustrar este contraponto, sendo nítida a oposição dos dois gêneros. Ele traz a figura de uma mulher velha e séria, em trajas *decentes*, segurando o mesmo caduceu de Mercúrio (agora com serpentes). O leão sob seus pés representa a força que dá lugar à eloquência *naqueles que sabem usar a língua* – pois não há o que resista a um discurso grave e eloquente.¹²⁵

¹²⁵ Id. *ibid.*



Fig. 50 – Ripa, *Eloquência*

3.3.3 Os diálogos musicais

O gênero da conversação também é descrito na música, onde encontramos referência à conversa e ao diálogo tanto na música vocal quanto na música instrumental. Brossard, cuja descrição serve de inspiração para Walther, escreve que *dialogo* é uma composição musical com no mínimo duas vozes ou dois instrumentos, que respondem um ao outro.¹²⁶

Na cantata de páscoa que compõe a série *Französischen Jahrgang* (1714/15) intitulada *Und sie redeten miteinander* [E eles conversavam entre si], Telemann nos fornece um exemplo claro deste gênero:

¹²⁶ Op. cit.

Fig. 52 – *Und sie redeten miteinander* (comp. 10-14)

Nesta peça, o estilo dialogado dos instrumentos é sublinhado pelo texto que narra uma conversa. Nota-se o uso de muitas pausas e um baixo simples, que favorece a clareza da conversa. Ainda, vale destacar que o diálogo das cordas, logo antes da primeira entrada do canto, é finalizado com os dois instrumentos em uníssono – algo muito comum nas finalizações deste gênero, o que demonstra concordância entre as partes.

O *gracieusement* da suíte 6 dos *Nouveaux Quatuors* é um exemplo claro do emprego deste estilo nos quartetos. Temos uma conversa entre flauta e o violino (com o b.c.

suprimido) e a terceira voz acompanhada pelo baixo contínuo. O baixo omitido, como observamos também nas suítes dos *Quadri*, é comum no estilo dialogado.

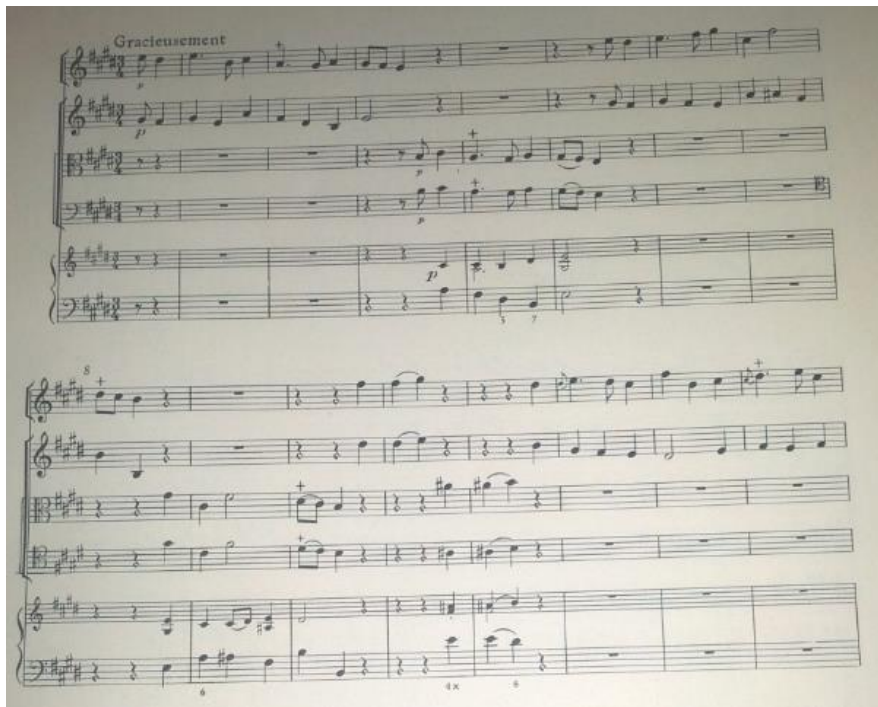


Fig. 53 – *gracieusement* (suíte 6)

Este movimento se desenvolve do início ao fim nesta dinâmica entre as duas vozes superiores e as duas inferiores, numa textura límpida que nada lembra os *quadri* mais antigos de Telemann. Não há interrupções – *vício* na conversação –, as pausas são utilizadas de modo que uma voz não interrompa a outra. Nota-se uma escrita delicada, natural e moderada. Assim como no exemplo da cantata, todas as vozes terminam em uníssono:

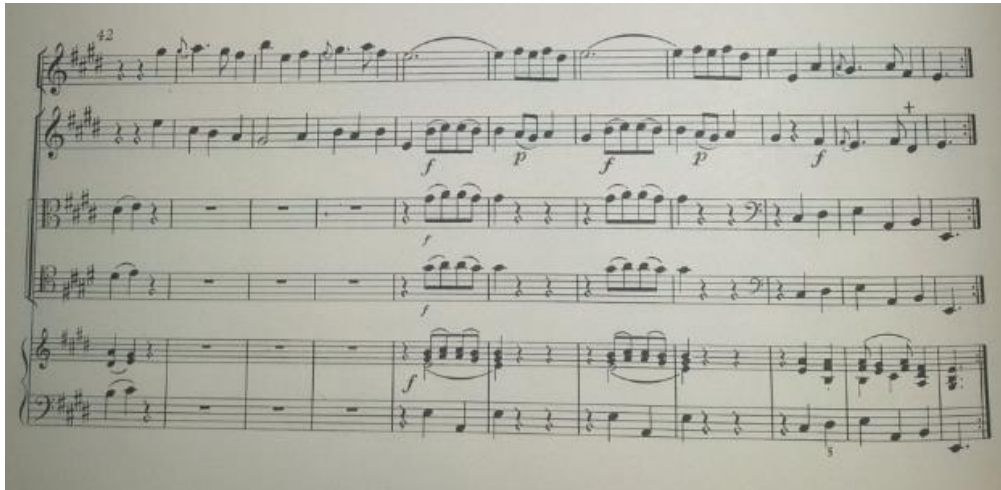


Fig. 54 – *gracieusement/final* (suíte 6)

Segundo Mattheson, os diálogos cantados (ou instrumentais) possuem caráter histórico e meditativo, e neles são introduzidos diversas vozes conversando entre si, geralmente num longo *arioso*, com ou sem acompanhamento. O autor destaca que não há recitativos nem árias neste gênero, mas predomina a variedade do diálogo. Mattheson cita Walther, para afirmar que os instrumentos são muito adequados para imitar estes diálogos, pois o discurso sonoro está em casa também na música instrumental.¹²⁷

Ao excluir recitativos e árias deste gênero e incluir o arioso, Mattheson indica que os diálogos são próprios de uma matéria amena. Segundo o autor, o arioso tem um movimento semelhante à ária, mas não as mesmas partes nem a mesma intenção. A expressão do arioso não é tão forte e movente quanto a ária, que expressa um movimento de alma mais intenso.

O adagio que abre a sonata em ré menor para flauta, violino, violoncelo e baixo contínuo (TWV43:d3) – que segundo Zohn, trata-se de uma “ária patética sem palavras”¹²⁸ – é interessante para se contrapor ao caráter leve dos diálogos. O adágio, que segundo Mattheson é adequado para representar a tristeza, somado à tonalidade em ré menor, cede um caráter grave e intenso a este *quadro*. Nesta peça, um dos primeiros exemplos de quarteto de Telemann, vemos que as cordas acompanham a melodia patética da flauta que simula um canto de ária, resultando em um discurso solo intenso que não se conforma com uma conversa.

¹²⁷ MATTHESON, Johann. Der Vollkommene Capellmeister (1739) - parte II, cap. 13.

¹²⁸ Op. cit.

The image displays a page of musical notation for Telemann's TWV43:d3, marked 'Adagio'. The score is arranged in three systems, each with four staves. The instruments are Flute, Violin, Bassoon or Violoncello, and Continuo. The first system shows the Flute and Continuo parts. The second system shows the Violin and Bassoon/Violoncello parts. The third system shows the Continuo part with figured bass notation. The score is in G minor and 3/4 time.

Fig. 55 – Telemann, TWV43:d3 (1715-30)

Também a sonata concertante em lá menor (TWV43:a3) vista anteriormente, é outro exemplo oposto às prescrições da conversa. Trata-se de uma sonata da *chiesa* contrapontística, intensa do início ao fim, com uma fuga tripla no segundo movimento (com 3 assuntos diferentes falados ao mesmo tempo), adágios profundos e elementos virtuosísticos típicos do concerto italiano.

Nesses *quadri*, temos afetos graves e intensos, partes solo em destaque – ou muitas vozes em contraponto. Estas, além de serem características que vão contra a leveza e fluência da troca de ideias da conversa, correspondem a seus *vícios*, como a afetação, a interrupção e os atos de dominar a conversa e falar junto.

As peças do *Nouveaux Quatuors* são compostas por prelúdios seguidos de movimentos em caráter de dança. Comumente temos um refrão, ou tema principal, apresentado em grupo – em geral com a textura das vozes superiores em uníssono (3 + b.c.; ou 2 + b.c., com a terceira voz em uníssono com o baixo) – seguido de trechos dialogados. Esses diálogos são apresentados de diferentes maneiras: com pergunta e resposta (como vimos acima); com fragmentação da melodia entre as partes solistas (como vimos nos *balletti*, dos *Quadri*); e com imitações simples.

O *modérément* da suíte 1 apresenta algumas dessas possibilidades. O refrão é apresentado em grupo, com textura em uníssono entre a flauta e o violino, que são acompanhados pela terceira voz em uníssono com o baixo – formando assim, um trio (2 vozes principais + b.c.).

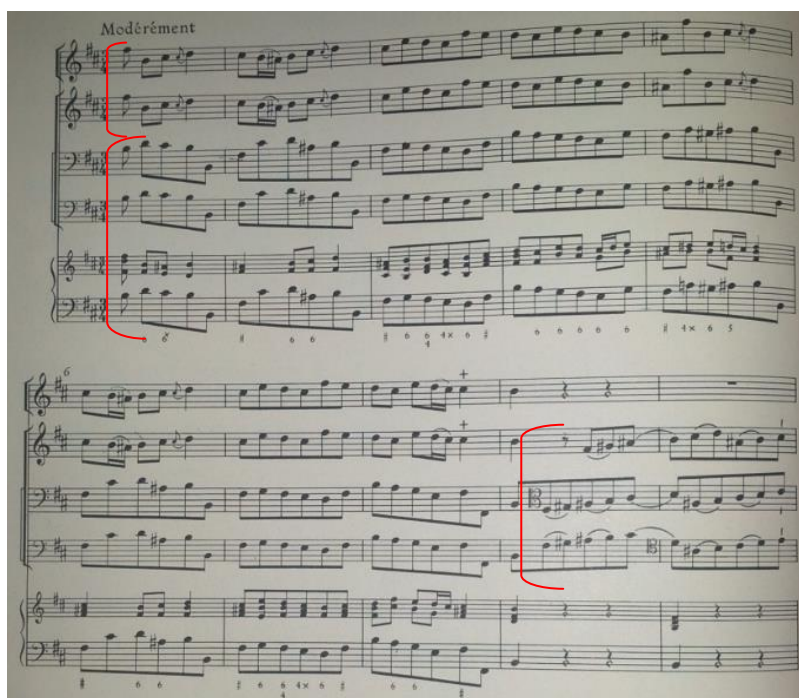
The image shows a page of musical notation for the piece 'modérément (suíte 1)'. The tempo is marked 'Modérément'. The score is written for four staves: Flute (top), Violin (second), Bass (third), and Piano (bottom). The first system shows the flute and violin playing in unison, with the bass and piano providing accompaniment. A red bracket highlights the unison between the flute and violin. The second system shows a similar texture, with a red bracket highlighting the unison between the bass and piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Fig. 56 – *modérément* (suíte 1)

Em seguida, a terceira voz e o violino inauguram uma seção com *diálogos imitativos* desempenhados pelos três instrumentos solistas. Tratam-se, contudo, de imitações simples, que duram apenas um compasso e não chegam a obscurecer o diálogo que se segue

em *pergunta e resposta* numa textura homofônica. Essas imitações são intercaladas entre o violino e a terceira voz; e entre o violino e a flauta (fig. 56 - 57).

The image displays two pages of musical notation for the piece 'modérément (suite 1)'. The top page contains measures 12 through 15. A red bracket highlights a specific melodic phrase in the violin and third voice staves. The bottom page contains measures 16 through 20. Two green brackets highlight imitative dialogues: one between the violin and flute staves, and another between the violin and third voice staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings.

Fig. 57 – modérément (suíte 1)

Nos diálogos imitativos, os trechos em pergunta e resposta se dão em combinações variadas: com a flauta e a terceira voz, que são respondidos pelo violino e a terceira voz; ou ainda, entre as duplas iniciais (flauta e violino/violino e terceira voz) [fig. 58-59].

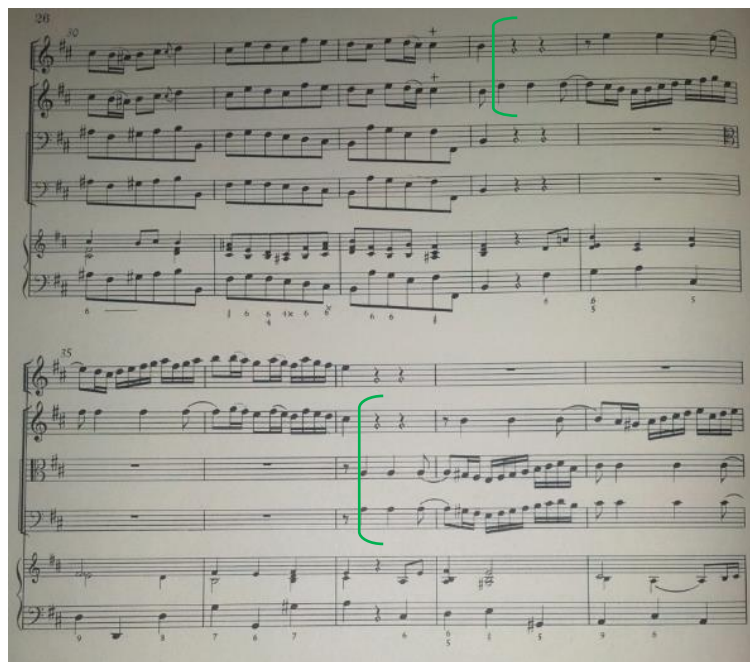


Fig. 58 – *modérément* (suíte 1)

Como na maior parte das finalizações dos diálogos, o *modérément* se encerra com todas as vozes em uníssono, após o retorno da parte A.

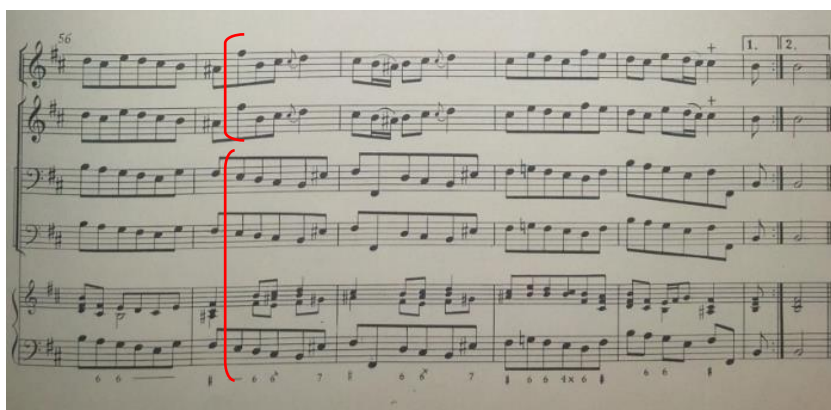


Fig. 59 – *modérément* (suíte 1)

O *vite* da segunda suíte é um bom exemplo de diálogo utilizando a técnica de fragmentação da melodia entre as vozes. O jogo se desenvolve entre a flauta e o violino, sendo que a terceira voz participa das figuras das duas partes superiores em terças paralelas.

Com este recurso, uma voz depende da outra para ter a melodia completa e, como resultado, temos a sensação de uma textura a duas vozes paralelas e acompanhamento.

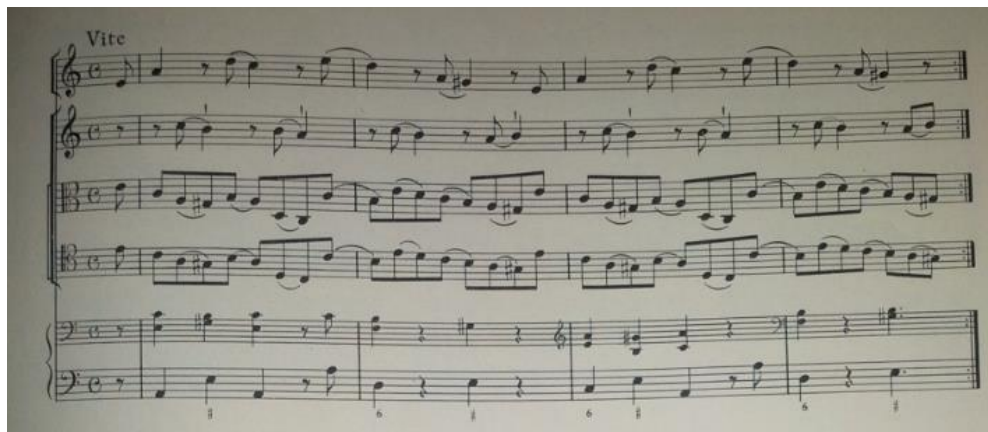


Fig. 60 – vite (suíte 2)

Com base nas suítes vistas até agora, podemos destacar como principais procedimentos adotados nos *quatuors* dialogados de Telemann:

- Jogos de pergunta e resposta e pequenos comentários;
- Fragmentação da melodia entre as vozes solistas;
- Imitações simples e curtas;
- Uso de uníssonos em refrães;
- Finalizações em uníssono;
- Baixo simples ou omitido;
- Agrupamentos variados das vozes (2+2, 3+1, 2+1);
- Transferência de motivos entre as vozes;
- Variedade tímbrica;
- Freqüente uso de pausas e silêncios;
- Clareza;
- Uso de textura homofônica.

3.3.4 *Dispositio* da coleção

Observando a *dispositio*¹²⁹ geral da coleção, temos a impressão de que Telemann arquitetou muito bem o encadeamento das suítes, a fim de agradar ao gosto de seus anfitriões por meio da imitação do estilo e caráter da conversação cortesã – tão em voga em Paris.

Devemos lembrar que os procedimentos adotados para a construção de um estilo dialogado obedecem à função e caráter do gênero da conversa. Esta coleção de *quatuors*, inteiramente dedicada às suítes, deixa esta questão muito clara. Algo que chama a atenção logo numa primeira vista desta série é que os movimentos que seguem os prelúdios, com exceção de um *minueto* (suíte 4), não trazem indicação de danças, apenas de andamento e caráter – que se adequam perfeitamente às qualidades da conversação cortesã.

¹²⁹ *Dispositio* – disposição da ideia gerada na *inventio* segundo uma ordem. Mattheson, em seu *Vollkommene Capellmeister* (1739), baseia-se em Cícero e Quintiliano e divide o discurso musical em seis partes: *exordium* (introdução), *propositio* (o anúncio da tese fundamental que sustenta o discurso), *narratio* (narração dos fatos), *confutatio* (refutação), *confirmatio* (retorno à tese fundamental) e *peroratio* (parte final do discurso, epílogo). cf: PAOLIELLO, Op. cit.

Quatuor no. 1 em ré maior	Quatuor no. 4 em si menor
I. Prélude Vivement	I. Prélude vivement- flatteusement -vivement
II. Tendrement	II. Coulant
III. Vîte	III. Gay
IV. Gayment	IV. Vîte
V. Modérément	V. Tristement
VI. Vite	VI. Menuet modéré
Quatuor no. 2 em lá menor	Quatuor no. 5 em lá maior
I. Prélude Allègrement	I. Prélude vivement
II. Flatteusement	II. Gay
III. Legerement	III. Modéré
IV. Un peu vivement	IV. Modéré
V. Vîte	V. Pas vîte
VI. Coulament	VI. Um peu Gay
Quatuor no. 3 em sol maior	Quatuor no. 6 em mi menor
I. Prélude um peu vivement	I. Prélude A discretion -Très vite- A discretion
II. Legerement	II. Um peu gay
III. Gracieusement	III. Vîte
IV. Vîte	IV. Gracieusement
V. Modéré	V. Distráit
VI. Gay	VI. Modéré
VII. Lentement-vîte-lentement-vîte	

T2 – Dispositio Nouveaux Quatuors

Como podemos observar, em praticamente todos os movimentos há um *modéré*. Como vimos nas prescrições do gênero da conversa, uma de suas principais virtudes é a moderação, evitando-se a afetação e o emprego de emoções extremas ou afetos intensos. Há ao todo seis *modérés* nesta coleção – sendo este o movimento que encerra a série. Na única

suíte em que este não se faz presente há um *flatteusement* (*flatter*: agradar, lisonjear) – também um dos atributos principais da conversa.

As indicações desses movimentos logo nos remete ao jovem de semblante *sorridente*, *ombros cobertos* (indicando moderação) e *postura inclinada* (para agradar) que vimos no emblema *Conversation* de Cesare Ripa. Ainda, se conformam também às prescrições teóricas deste gênero, que o descrevem como *gracioso*, *fluyente* (*coulant*, suítes 2 e 4), e *natural* (que simula a simplicidade evitando excesso de arte).

Vemos também referência a um dos *vícios* da conversação, a distração ou desatenção, no movimento intitulado *distrain*, da última suíte. Na abertura desta mesma suíte, há também uma referência à discrição (*discretion*), que representa mais um dos atributos do discurso galante – segundo Grassineau, *com discretion*, ou seja, com juízo e prudência.¹³⁰

Os prelúdios que abrem as suítes representam uma categoria à parte nos *Nouveaux Quatuors*. Se nos movimentos em caráter de dança o gênero predominante é o diálogo, Telemann reservou aos prelúdios a função de representar os diferentes gostos nacionais, realizando uma verdadeira síntese das diversas possibilidades de gêneros de *quatuors*, como os concertantes e os fugais – e com uma novidade no último prelúdio: uma *ouverture*. Ou seja, ao contrário do que pode parecer, esta coleção não é dedicada apenas ao gosto francês, mas à reunião de diferentes gostos e estilos – como é típico do compositor.

No primeiro prelúdio da série, temos um *quadro* no estilo das antigas *sonate auf concertenart* dos primeiros quartetos contrapontísticos do compositor. À maneira do *concerto 1* dos *Quadri*, este prelúdio é construído de modo a intercalar seções lentas e rápidas. A seção lenta é curta e em estilo improvisado para flauta e acompanhamento em pedal, representando um rápido *exordio* para a peça. A parte rápida apresenta uma trama contrapontística bem trabalhada, onde todas as três partes principais participam igualmente, intercalada por pequenas seções solo para cada voz concertante (fig. 61 - 62).

¹³⁰ In: Op. cit.

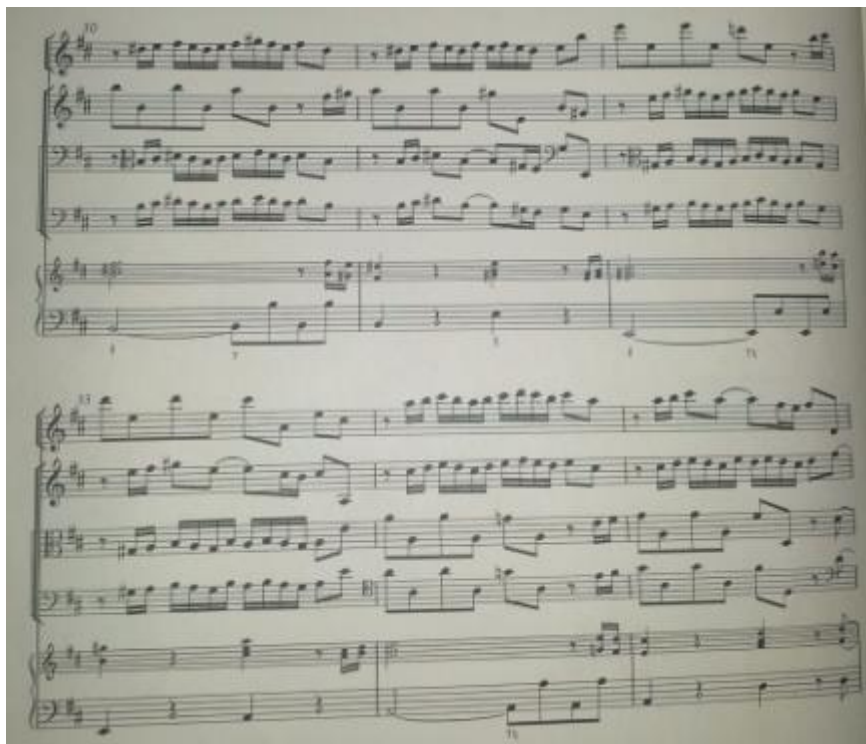


Fig. 61 – preludio 1, *tutti* (Nouveaux Quatuors)

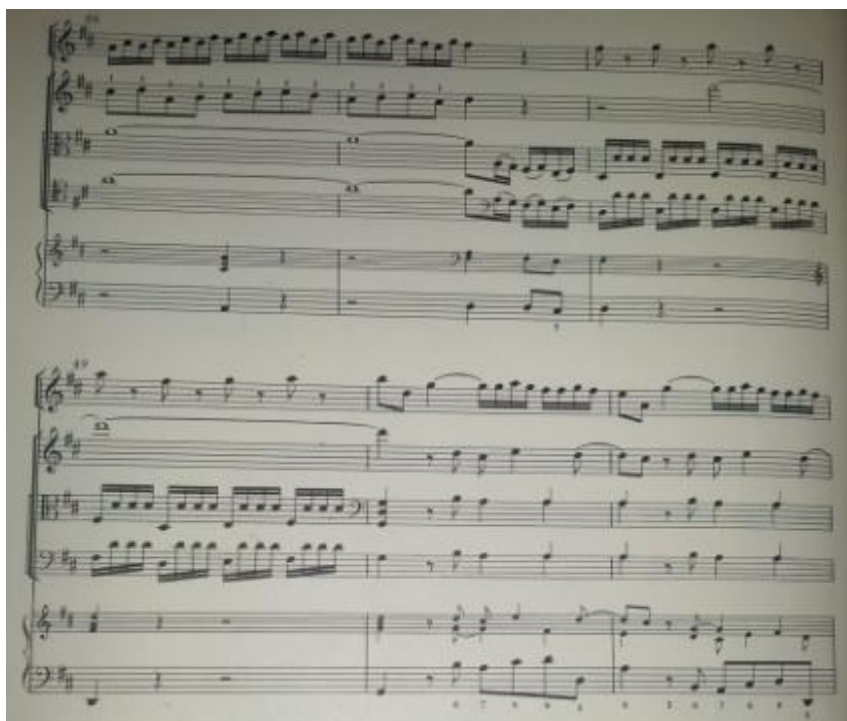


Fig. 62 – preludio 1, *solos* (Nouveaux Quatuors)

No prelúdio da segunda suíte Telemann apresenta um concerto completo para flauta – no modelo *da câmara*. No tom respeitável e comedido de lá menor, este é um concerto do tipo mais sério, que, como vimos anteriormente em Quantz, nota-se a partir do primeiro ritornello. A flauta participa do ritornello de abertura com as *cordas* e em seguida desempenha longos solos, que não se destacam pelo virtuosismo, mas pela suavidade e doçura – características da tonalidade de lá menor.¹³¹

Logo após o concerto, temos um *flatteusement* (lisonjear, agradar) que, como mencionamos acima, corresponde a um dos atributos principais da conversa. Aqui, a tonalidade de lá menor contribui mais uma vez para o caráter da peça, pois além de respeitosa e doce, é também adequada para *lisonjear*.¹³² Esta peça, em forma *da capo*, apresenta a flauta e o violino em uníssono na maior parte do tempo, com a terceira voz se unindo ao baixo – que em alguns momentos é omitido. Na segunda seção, a flauta e o violino formam um duo em terças paralelas com pequenos comentários da terceira parte, sendo que, desta vez, o baixo é completamente excluído.

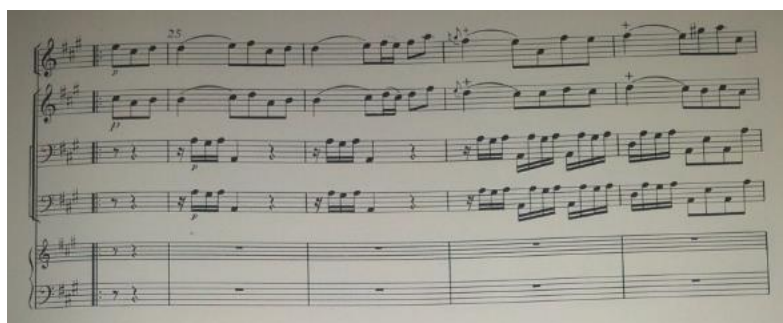


Fig. 63 – *flatteusement* (suíte 2)

O último movimento desta suíte, *coulament* (fluente) também é interessante de se comentar, pois é considerado uma homenagem a Jean Philippe Rameau, por seu tema trabalhado sobre a *gavotte et doubles* (*Nouvelles suites de pièces de clavecin*).¹³³ A peça, com características de rondeau, possui uma série de variações que intercalam as vozes solistas, onde Telemann explora uma rica variedade de timbres e texturas, sempre a duas vozes: gamba e b.c.; flauta e o violino fazendo papel de contínuo; violino acompanhado pela gamba.

¹³¹ Para uma tradução comentada do texto de Mattheson sobre as características das tonalidades, cf: CARPENA, Lúcia Becker. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten (Johann Mattheson, 1713) - Tradução e breve introdução. Revista Música. v.13, no 1, p. 219-241 (ago. 2012).

¹³² Id. Ibid.

¹³³ ZOHN, Op. cit.

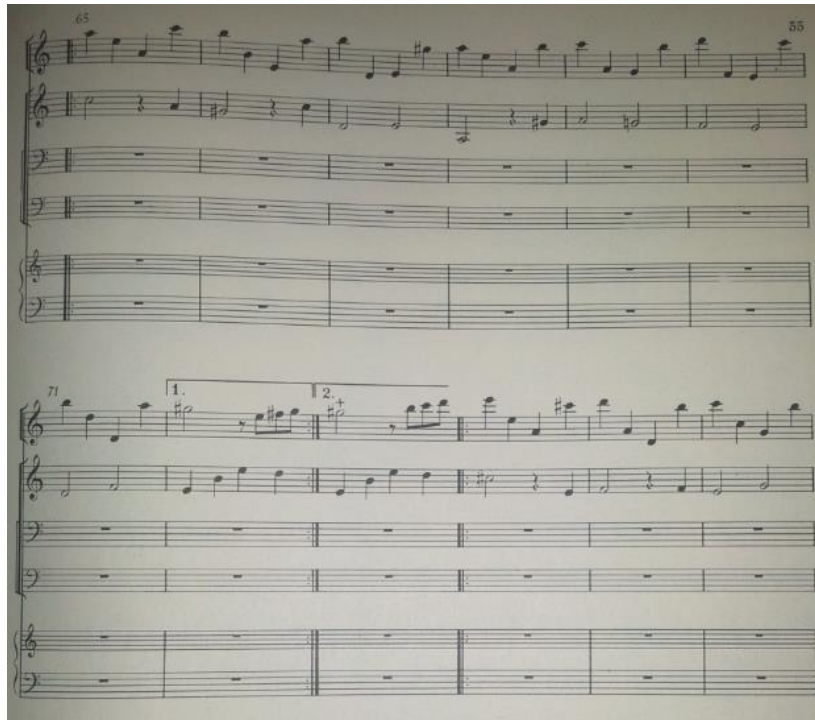


Fig. 64 – *Vite* / variação para flauta e violino (suíte 2)

Podemos dizer que esta segunda suíte é bastante marcante na coleção, tanto pelo caráter dado pela tonalidade e pelo primeiro diálogo (*flatteusement*) quanto pela homenagem prestada a Rameau no último movimento. Ainda, de acordo com Zohn, Telemann aparentemente procurou agradar Blavet – um dos *virtuosi* que o convidou para Paris – no belo concerto para flauta que compõe o prelúdio desta suíte¹³⁴.

O prelúdio da terceira suíte, claramente em estilo dialogado, é o mais galante de todos. Ele apresenta ritmo variado e divertido, jogos de perguntas e respostas entre as vozes, baixo simples, textura clara e finalização com todas as vozes em uníssono. A tonalidade de sol maior colabora para o caráter alegre da conversa, pois é adequada para coisas animadoras, com ornatos divertidos e apaixonados, *onde o amor se permite uma brincadeira*, além de ser o *honesto guardião da moderação*.¹³⁵

¹³⁴ Id. *ibid.*

¹³⁵ Cf: CARPENA, Op. cit.

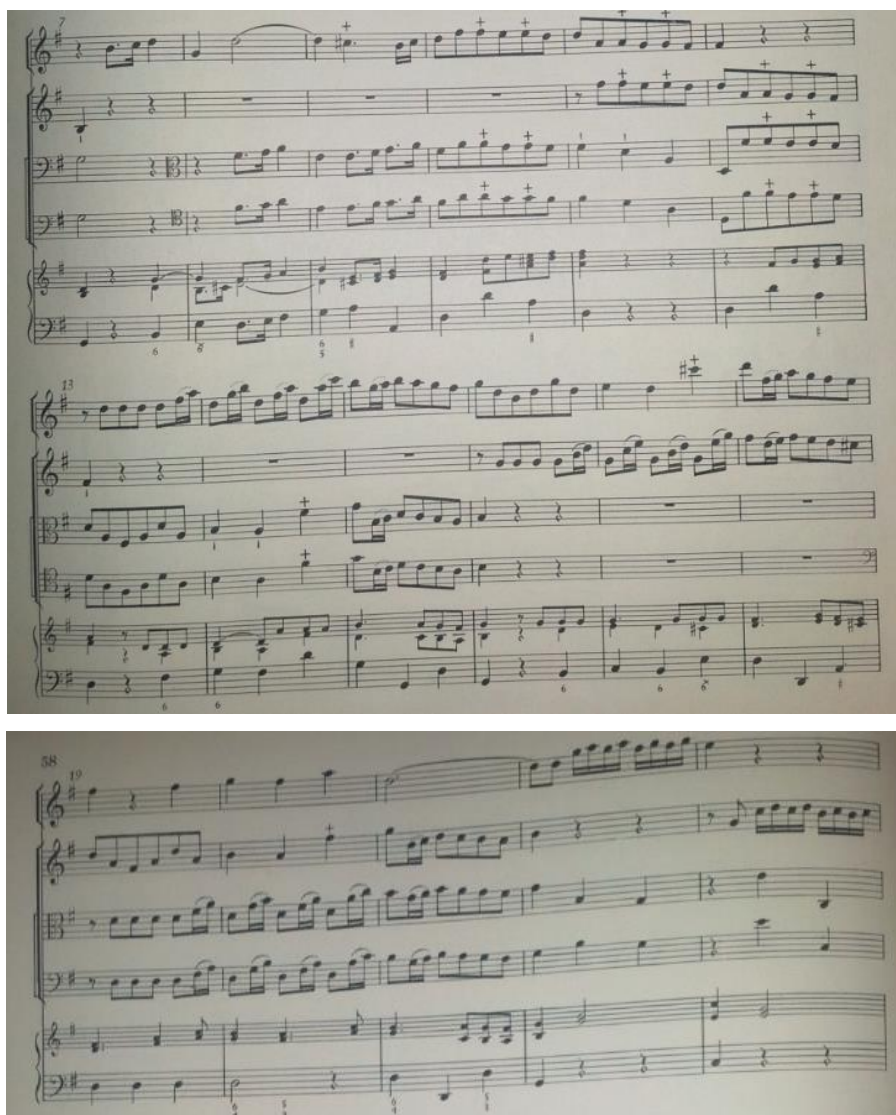


Fig. 65 – Preludio 3

O *Modéré* desta mesma suíte é especialmente interessante por se alinhar perfeitamente ao caráter divertido – porém moderado – mencionado acima. Ele alterna a conversa galante e elementos do estilo popular da *musette*, com um amor inocente, que cede um ar pastoril ao contexto cortês.

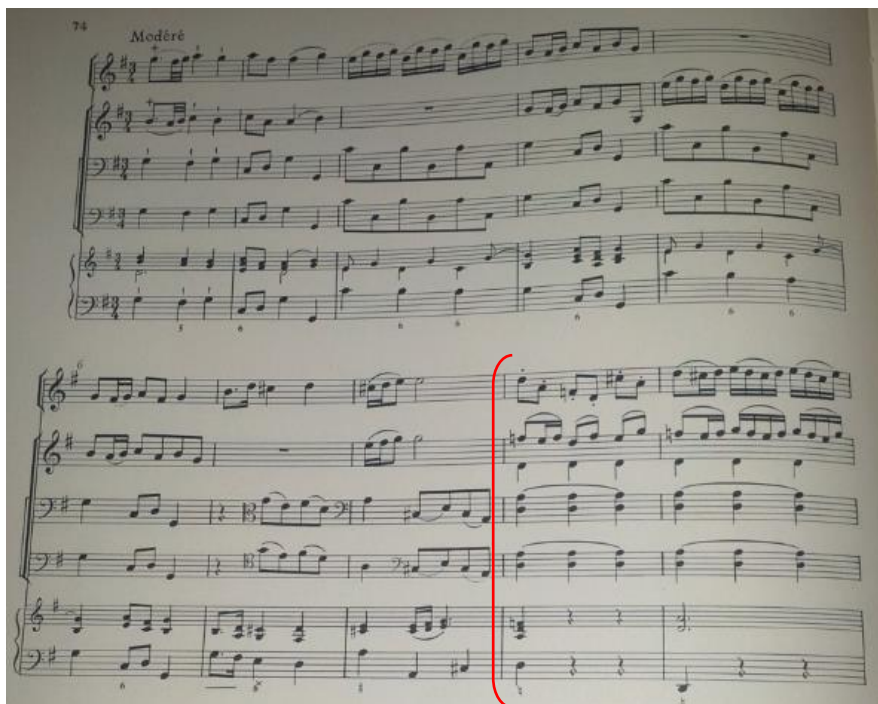


Fig. 66 – *modéré* (suíte 3)

O prelúdio da quarta suíte está na forma de um concerto da câmara, desta vez para gamba/violoncelo. O ritornello é executado pela flauta e o violino, que imitam o que seria, em um concerto comum, executado pelas *cordas*. Em seguida, temos os solos desempenhados pela terceira voz (gamba/violoncelo). Em comparação com o prelúdio-concerto da segunda suíte, este concerto não é tão evidente, pois enquanto no outro havia dois instrumentos de cordas para desempenhar o *tutti*, neste, a flauta no papel de primeiro violino preserva mais o caráter solista de cada voz recitante do *quatuor*.

Esta suíte, que marca o início da segunda parte da coleção, pensando em termos retóricos, poderia equivaler à *confutatio* da coleção – parte da *dispositio* normalmente mais contrastante do discurso. Ela está em si menor, tonalidade relativa menor de ré maior – que inicia a coleção. Segundo Mattheson, trata-se de uma tonalidade pouco usada, melancólica, mal humorada e *bizarra*.¹³⁶

Vale destacar também que nesta suíte encontra-se o movimento triste da coleção – o *tristement*. Sob o típico estilo dialogado desta série, Telemann constrói uma melodia melancólica, com suspensões dissonantes, na forma de uma sarabanda. Tratar de matérias

¹³⁶ Id. *ibid.*

tristes e profundas não é muito decoroso no diálogo galante, porém temos nesta peça um tom lamentoso e doce, que se conforma à função contrastante desta suíte.

A quinta suíte, que equivale a *confirmatio* da coleção – com seus dois *modérés* – parece reafirmar a principal virtude da conversa galante – a moderação. Ela está na tonalidade tocante de lá maior, dominante da tonalidade que inaugura a coleção.

O prelúdio desta suíte se destaca por constituir a única fuga da coleção. Apesar do característico estilo contrapontístico, ela possui seções com imitações livres e caráter alegre. Entre os episódios fugais surgem trechos com pequenas figurações solo para cada voz principal, que recebem pequenos comentários das vozes restantes. Esta configuração recobra o estilo da conversa galante, que neste movimento se mistura ao estilo contrapontístico da fuga – resultando em um estilo misturado próprio da *ocasião de câmara*.

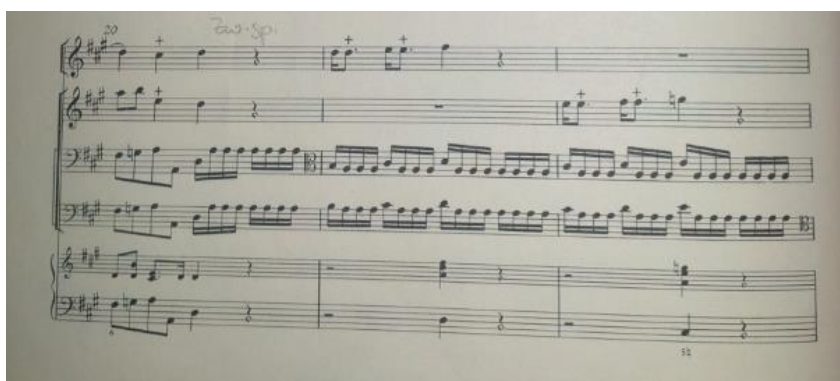


Fig. 67 – Preludio (suíte 5)

De acordo com Carsten Lange, nesta peça Telemann mistura o estilo trabalhado e o estilo galante, numa *fuga livre* que se adequa às prescrições de Friedrich Wilhelm Marpur, segundo as quais a fuga está em casa também no contexto galante.¹³⁷

Na dedicatória de Marpur a Telemann, no *Abhandlung von der Fuge* (1753), lemos que “as obras-primas de sua pena há muito contradisseram a noção errônea de que o chamado *estilo galante* não pode ser combinado a elementos emprestados do contraponto.”¹³⁸

¹³⁷ LANGE, Carsten. Georg Philipp Telemanns „Nouveaux Quatuors en Six Suites“(Paris 1738) – eine Sammlung mit Modellcharakter. in: Telemann und Frankreich –Frankreich und Telemann. 14. Magdeburger Telemann-Festtage (Olms, 2009).

Se Telemann escolheu uma *sonate auf concertenart* para inaugurar os *Nouveaux Quatuors*, no prelúdio que encerra a coleção temos uma *ouverture*. Após passar por gêneros e estilos de tradições diversas, o compositor escolhe um gênero tipicamente francês para fechar a coleção. Telemann intitula a parte A, (grave, pontuada) como *a discretion* e a parte B (imitativa) como *très vite*.

A seção *très vite* segue o padrão imitativo tradicional de uma parte B de *ouvertures*, com algumas figurações brilhantes, comuns nas *ouvertures* de Telemann. Porém, na seção *a discretion*, nos chama a atenção a inserção de figurações rápidas – o que não é comum na parte A das *ouvertures*.¹³⁹

Em Brossard, lemos que o *discreto* é prudente, moderado e sem pressa.¹⁴⁰ Com isso, na seção *a discretion*, Telemann parece fazer alusão a virtudes do gênero da conversa, imitando a elegância da *ouverture* francesa. Entretanto, a contrapõe a figurações de caráter improvisado. Essas figurações, que parecem recapitular aquelas desempenhadas pela flauta no *exordio* do primeiro prelúdio, nos remetem ao *vício* da interrupção.

A importância da moderação parece ser reforçada mais uma vez no último movimento na coleção – um belíssimo *modéré*, em mi menor. Esta tonalidade é descrita por Mattheson como aquela que leva a pensamentos profundos e tristes, mas com *esperança*. A *esperança* é descrita como uma elevação de alma. Segundo o autor, a *esperança* é agradável e *lisonjeira*, consistindo em um ansiar alegre, que move a alma com ímpeto. Sua representação requer a mais suave condução das vozes e a mais doce mistura de sons.¹⁴¹

Observa-se também nesta peça o caráter da *peroratio* que, segundo Mattheson, deve ser a parte mais bela. A *peroratio* é a saída ou término do discurso, o qual, mais do que em todas as outras partes, deve proporcionar um movimento especialmente enfático a fim de ganhar o ouvinte.¹⁴²

Essas características se adequam perfeitamente ao caráter e estilo desta tocante peça de encerramento. Ela se inicia com figuras descendentes e suspensões executadas pela flauta e o violino, seguidas de figuras cromáticas ascendentes alternadas entre as três vozes

¹³⁸ No original: Die Meisterstücke Ihrer Feder haben vorlängst die falsche Meinung widerleget, als wenn die sogenannte galante Schreibart sich nicht mit einigen aus dem Contrapunct entlehnten Zügen verbinden liesse. In: MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753) – Prefácio.

¹³⁹ Sobre as *ouvertures* de Telemann, cf: PAOLIELLO, Op. cit.

¹⁴⁰ Op. cit.

¹⁴¹ cf: MATTHESON, *Vollkommene Capellmeister* (1739). parte II cap 14.

¹⁴² Id. Ibid.

principais, que dão um caráter triste, porém *com esperança*, a este *modéré*. Segundo Reipsch, apesar de conter figurações italianas, esta peça, composta por uma série de variações sob um baixo ostinato, faz alusão às *passacailles*, que comumente eram ouvidas ao final dos atos das *tragédie lyrique*.¹⁴³

Fig. 68 – modéré (suíte 6)

Podemos observar que Telemann planeja muito bem o encadeamento das tonalidades de cada peça desta coleção. Ele inaugura a coleção no estilo do concerto, na tonalidade alegre e animadora de ré maior, e termina com um *modéré*, em caráter mais profundo e intimista, com a tonalidade de mi menor. Trata-se da única série de *quatuors* composta apenas por suítes e com uma *dispositio* geral que revela um cuidado especial em representar as qualidades principais da conversação galante.

Nesta coleção, Telemann compõe um mosaico de gêneros musicais e estilos nacionais, englobando praticamente todas as possibilidades desenvolvidas por ele desde seus primeiros *quadri* não publicados da década de 20. Após ter experimentado uma grande

¹⁴³ REIPSCH, Brit, Op. cit.

variedade de gêneros de *quatuors* o compositor se permite maior liberdade nesta última coleção, utilizando diferentes texturas e combinações de vozes.

Por não serem explicitamente titulados e apresentarem uma grande mistura de gêneros e estilos, não é fácil identificar os gêneros presentes nas suítes. É comum notarmos uma certa divergência na tentativa de classificação dessas peças, principalmente em relação aos movimentos em caráter de dança que seguem os prelúdios. Contudo, após o estudo dos procedimentos adotados por Telemann em seus *quatuors* é possível ter uma clareza maior na compreensão dessas peças.

Segundo o que foi abordado neste capítulo, podemos dividir esta coleção em duas categorias:

1. Prelúdios – que inauguram todas as peças, onde há maior síntese de gêneros de *quadri* e de estilos nacionais.

- *Sonate auf concertenart* (suíte 1)
- Concerto para flauta (suíte 2)
- Diálogo (suíte 3)¹⁴⁴
- Concerto para gamba (suíte 4)
- Fuga com elementos concertantes (suíte 5)
- *Ouverture* (suíte 6)

2. Sequência de movimentos em caráter de dança em estilo dialogado.

Como mencionamos acima, não existe um consenso entre os autores pesquisados com relação à definição de quais danças exatas representariam os movimentos em caráter de dança¹⁴⁵. Por esse motivo, acreditamos que a melhor opção seria nos adequarmos à liberdade e variedade proposta por Telemann, sem procurar enquadrar essas peças rigidamente em alguma categoria. Além disso, considerar o estilo do diálogo e o contexto do decoro da

¹⁴⁴ Para Carten Lange, *Sonate auf concertenart*. cf: *Analytische Bemerkungen zu Georg Philipp Telemanns "Nouveaux Quatuors en Six Suites"* (1738), Diplomarbeit, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1986.

¹⁴⁵ cf: LANGE (1986; 2009); REIPSCH (2008); ZOHN (2008).

conversa galante enriquece muito a análise desses *quatuors* – o que nem sempre tem sido levado em conta.

Telemann compõe de maneira inovadora dentro de uma forma já experimentada nos *Quadri. Os Nouveaux Quatuors*, apesar de apresentarem suítes com prelúdios e sequência de movimentos com elementos de dança, surgem apenas com indicação de caráter, como *tendrement, modérément, gracieusement* entre outros. Predomina um caráter *cortesão, polido, moderado, natural e concordante* em toda a coleção, o que é observado também na escolha das tonalidades.

Com isso, Telemann presta uma homenagem ao estilo da *conversa galante* de forte tradição francesa – que inclusive, como vimos, tem relação com o próprio estilo musical francês. Contudo, como foi abordado, seria equivocado considerar a coleção meramente *francesa*, com tantos gêneros e estilos nacionais engenhosamente misturados. Como escreve Brit Reipsch, Telemann não seria Telemann se apenas se limitasse a copiar o estilo Francês.¹⁴⁶ Trata-se, portanto, do resultado de um processo de emulação, que não copia simplesmente, mas entrega algo novo – sendo este caráter de novidade, responsável pelo sucesso alcançado pelo compositor na França e também na Alemanha. Através da imitação das qualidades da conversa cortesã, Telemann lisonjeia seus anfitriões deixando uma coleção bela e doce como um gesto de afeição àqueles que o receberam.

¹⁴⁶ Op. cit.

CONCLUSÃO

A relação entre Telemann e a França remonta ao início da atividade musical do compositor, com ponto alto em sua viagem a Paris, se estendendo até o final de sua vida. Como vimos, segundo relatos do próprio compositor, desde antes dos seus vinte anos ele frequentou cortes de orientação francesa na Alemanha, de Hannover (período de Hildesheim, 1697-1701) a Eisenach (1708-1712). Sabemos que o gosto vigente das cortes determinava o estilo musical praticado, e certamente o contato com essas cortes favoreceu a inclinação de Telemann à música francesa. Ainda, o contexto do Sacro Império Romano Germânico naquela época, com centenas de estados independentes, facilitava a entrada de influências estrangeiras nas cortes germânicas, com uma grande diversidade de estilos nacionais que variavam de uma região para outra.

Ainda que o compositor tenha experimentado estilos de modelos diversos e não apenas o francês, sua inclinação a este gosto é atestada por ele e por seus contemporâneos, que o consideravam modelo da música francesa na Alemanha. Vale ressaltar que este posto foi alcançado por Telemann não apenas por seu perfeito conhecimento deste estilo, mas também por sua capacidade de gerar algo novo a partir do modelo emulado.

Assim, seus contemporâneos alemães citam Telemann tanto como modelo de peças tradicionais francesas – criticando os próprios franceses, que estariam se *italianizando* – quanto como sendo aquele que os superou. Isso se deve justamente ao seu *gosto universal* que continha um pouco de cada nação. Segundo Quantz, este era o motivo pelo qual Telemann era aprovado não apenas na Alemanha, como também na França, já que ninguém estava completamente satisfeito com suas próprias músicas nacionais.

Como vimos, muitas obras do compositor circularam na França com grande aprovação, o que se nota através das inúmeras reimpressões de suas publicações e das repetidas execuções de sua obra – inclusive no tradicional *Concert Spirituel*, até meados do séc. XVIII. Como foi mostrado, estes fatos são comprovados com depoimentos de seus contemporâneos, anúncios de jornais e pelas próprias edições de suas publicações.

É fato marcante também que suas obras alcançaram Paris pelo menos uma década antes de sua viagem àquela cidade. Deste modo, quando ele chegou lá, suas publicações já eram bem conhecidas e admiradas. Dentre essas obras destaca-se sua primeira coleção de

quatuors (*Quadri* – Hamburgo, 1730), publicada seis anos antes da edição não autorizada de Le Clerc (*Six Quatuors* – Paris, 1736). Essa coleção permite que se tenha acesso a três modelos bem definidos de *quadri*, uma vez que o compositor define claramente pela primeira vez o gênero no título de cada peça: 2 concertos, 2 sonatas e 2 *balletti*. Com isso, os consumidores da edição de Le Clerc tiveram acesso a uma coleção de quartetos com grande variedade de gêneros e estilos, incluindo dois exemplos de suítes que precedem aquelas dos *Nouveaux Quatuors* (Paris, 1738).

Além desta coleção, os quartetos de Telemann eram conhecidos na França também por meio da famosa série *Musique de Table* (Hamburgo, 1733), que continha ao todo três exemplos de *quatuors* – estes, porém, mais tradicionais, segundo o estilo das *sonate auf concertenart*. Assim, podemos dizer que antes de sua ida a Paris os principais gêneros de *quatuors* de Telemann já haviam circulado na França.

Na ocasião de sua estadia de oito meses em Paris, sua última coleção de quartetos foi publicada com privilégio real de vinte anos, que protegia sua obra contra reprodução, alteração etc. Este fato, no entanto, não impediu que Le Clerc continuasse reeditando suas obras até a década de 40, com sua reedição não autorizada dos *Six Quatuors ou Trios* (Hamburgo, 1733; Paris 1746-48). Além disso, Le Clerc ainda lançou uma “1ª edição” falsa intitulada *Quatrième livre de quatuors* (Paris, 1752).

Durante sua produtiva estadia em Paris, Telemann esteve em contato direto com músicos da cena cortesã de Paris e Versalhes – os *virtuoses* Blavet, Guignon e Forqueray – que executaram seus *Nouveaux Quatuors* brilhantemente, segundo o compositor. Telemann respirou o ar cortesão também ao ter seu *Psalm 71* apresentado com grande sucesso no *Concert Spirituel*, além de assistir a concertos, como a *tragédie en musique Castor et Pollux* de Jean-Philippe Rameau, e acompanhar de perto discussões musicais correntes na época sobre as músicas italiana e francesa, como a famosa *Querelle de Lullistes*.

Todos esses fatos nos ajudam a traçar uma linha que permite afirmar que a música de Telemann era realmente muito conhecida e aprovada na França, além de construir um retrato que engloba a produção, recepção e circulação do próprio compositor na França. Permite-nos dizer também, que a França é assunto central para se entender o gosto e estilos musicais de Telemann.

A discussão retórica dos gêneros musicais que precede o estudo dos *quatuors* nos ajudou a ter maior clareza na abordagem da questão dos gêneros, estilos e afetos nas composições analisadas. A compreensão da tríade *gênero-estilo-afeto* fornece uma base

segura para o entendimento teórico e prático dessas obras. As principais questões retóricas e musicais de *gênero* abordadas podem ser listadas como as que seguem:

- Gênero: tipos de discurso (ret.) / tipos de peças musicais (mús.);
- Classificação de acordo com a ocasião (sacra/teatral/de câmara): ocasião prescreve gênero;
- Relação entre gênero e afeto/matéria: *caráter do gênero*;
- Relação entre gênero e estilo: gênero prescreve estilo (*estilo do gênero*)
- Função da ocasião: *movere, docere e delectare* (define gênero e estilo)

Vimos que *gênero* no sistema retórico diz respeito à classificação dos tipos de discurso de acordo com a finalidade, a matéria e os meios empregados. Assim, os gêneros são relacionados às diferentes ocasiões, que definem o *tipo de discurso* empregado. Os gêneros, por sua vez, prescrevem uma maneira de escrita adequada, ou seja, os *estilos* respectivos.

Na música, os *tipos de peças musicais*, ou gêneros musicais, são organizados obedecendo a um *decoro de ocasião* [adequação dos gêneros/estilos à ocasião] que corresponde a afetos de natureza sacra, teatral ou de câmara. Deste modo, os gêneros musicais, assim como os gêneros de discurso, são pensados em concordância com a matéria, função e ocasião.

Mattheson emula as ideias clássicas da retórica ao considerar que os estilos são subordinados aos gêneros. Segundo seus esquemas, os gêneros são definidos segundo o decoro de ocasião, representando deste modo os afetos próprios de cada uma dessas três ocasiões (sacro-teatral-câmara) – não entendidas simplesmente como *locais*, mas como a *natureza e afeto representado*. Com isso, a maneira de expressar esses afetos é através dos diversos gêneros melódicos e dos estilos que daí derivam. Mattheson relaciona dez estilos musicais aos três gêneros de ocasião, através de seu *Genera Stylorum*. Este esquema é interessante, pois permite visualizar claramente os estilos estrito, livre e, especialmente, o misturado (ocasião de câmara).

Com essas questões esclarecidas, foi possível fazer uma abordagem mais clara dos gêneros e estilos nos *quatuors*, pois estes sempre se apresentam vinculados a um gênero musical. A cada gênero de quarteto analisado, procurou-se levar em conta o caráter do gênero, o estilo e a função. Esta abordagem mostrou-se bastante rica e revelou que não se deve ignorar as indicações de gênero nas peças, pois elas trazem informações importantes a respeito do caráter e estilo da obra.

Dentre as vantagens de se observar e compreender os gêneros nos quartetos (ou em outras peças), podemos citar:

- Atentar para a função e destinação do gênero;
- Entender o *estilo* próprio do *gênero* empregado;
- Perceber *misturas* engenhosas de estilos oriundos de gêneros distintos;
- Ser capaz de identificar o gênero se este não estiver grafado, observando o estilo da peça;
- Compreender melhor o *caráter/afeto* do gênero.

Além dessas questões, é importante também levar em conta que *gênero/estilo* traz informações sobre o *gosto nacional* da peça, o que também resulta em estilos específicos. Esses gêneros nacionais podem estar puros ou misturados. É interessante notar que somente nas definições dos gêneros musicais (sonata, concerto, diálogo) observa-se referência aos afetos/caráter do gênero, enquanto as definições do *quatuor* se limitam às prescrições técnicas de uma trama a três vozes com baixo contínuo. Contudo, nem sempre as indicações de gênero presentes nos manuscritos e edições de época são levadas em consideração em edições, catalogações e textos modernos.

Os *quadri* ou *quatuors*, a três instrumentos solistas e baixo contínuo, conforme definido por Quantz (1752) e Scheibe (1740), podem ser considerados um gênero em definição no séc. XVIII, derivado dos trios seiscentistas. Os primeiros *quadri* de Telemann surgiram a partir de 1715, em sua maioria sonatas ou *sonate auf concertenart*, contudo somente a partir das coleções da década de 30 começa a ser utilizado o termo *quadro* ou *quatuor* neste tipo de composição instrumental. As duas únicas descrições deste gênero tomam as composições de Telemann como modelo, o que demonstra que o compositor ocupa lugar central para se tratar o quarteto do séc. XVIII.

Constatamos que essas duas descrições do *quatuor* citam o mesmo compositor, porém não se referem ao mesmo tipo de quarteto. A primeira, de autoria de Scheibe, se alinha mais às últimas coleções de Telemann ao mencionar um estilo *natural, fluente* e dialogado, além de citar especificamente a instrumentação dos *Nouveaux Quatuors*. A segunda, de Quantz, cita como modelo os primeiros *quadri* não publicados de Telemann e os descreve essencialmente contrapontísticos.

Essas duas linhas opostas nos chamam a atenção para o fato de que Telemann de fato compôs quartetos em uma grande variedade de gêneros e estilos, o que torna sua

definição não tão óbvia. Sendo assim, é interessante observar essas duas linhas distintas traçadas por Scheibe e Quantz com base nos quartetos de Telemann ao procurar defini-los.

Telemann sempre explora ao máximo as possibilidades de gêneros e estilos nas composições, não importando a formação instrumental. Não é diferente em seus quartetos, onde é possível identificar diversos tipos de gêneros musicais e estilos correspondentes que são engenhosamente trabalhados de maneira pura ou misturada.

Esta característica de Telemann traz uma variedade única para cada uma de suas coleções, onde explorou as formações e gêneros musicais a cada coleção lançada. Esses gêneros muitas vezes não são evidentes numa primeira vista, porém é muito interessante ter o olhar treinado para identificar toda essa variedade. Vale destacar que até mesmo em coleções para apenas 1 instrumento temos uma enorme variedade de gêneros *ocultos*, como nas *12 fantasias* para flauta solo, por exemplo.

Deste modo, procuramos neste trabalho diferenciar as categorias de quartetos a partir das definições setecentistas deste gênero, traçando o percurso dos gêneros e estilos nos *quatuors* de Telemann desde seus primeiros *quadri* não publicados até aqueles da década de 30 – com especial atenção aos *Nouveaux Quatuors*.

Os *Nouveaux Quatuors* são os que mais contrastam com os quartetos sonata anteriores de Telemann e seus contemporâneos. A partir de um estudo desta coleção em comparação com quartetos anteriores (como aqueles do *Quadri*, *Musique de Table* e seus primeiros *quadri* não publicados), observamos que esta representa um marco no que se refere ao estilo, *dispositio* e organização da coleção como um todo.

Esta coleção dá especial atenção ao estilo de conversação, ou “diálogo” – mencionado por Brossard (1708) e Mattheson (1739) – em contraste com os quartetos sonata em estilo contrapontístico. No que se refere ao estilo, caráter e função (*delectare*), o gênero de conversação encontra eco nos textos franceses setecentistas que tratam da arte da conversação e também nos interessantes emblemas de Cesare Ripa, que complementam muito bem a compreensão do caráter e afeto dos *quatuors*.

Das duas descrições sobre o gênero quarteto na literatura setecentista, a que mais se aproxima dos *Nouveaux Quatuors* é a de Scheibe, que menciona o caráter de conversação; enquanto a de Quantz parece ter se limitado à descrição dos quartetos sonata contrapontísticos mais antigos. Apesar de citar Telemann como modelo deste gênero, curiosamente Quantz não menciona a famosa coleção dos *Nouveaux Quatuors*, o que indica que esta coleção não se encaixa no gênero tradicional de quartetos e reforça seu caráter de novidade.

Esta coleção representa uma síntese completa de possibilidades de gêneros e estilos nos *quadri* de Telemann, o que pode ser notado principalmente nos prelúdios que inauguram cada suíte. Como pudemos demonstrar, esta série não apresenta uma orientação nacional unicamente francesa, como pode parecer, mas realiza um completo mosaico de estilos nacionais. Ao mesmo tempo em que homenageia a música francesa ao imitar a conversação cortesã, oferece também concertos italianos – sempre se valendo da escrita misturada que fez de Telemann um compositor modelar na Alemanha.

Considera-se que Telemann tenha sido precursor de peças subsequentes neste estilo, com forte e duradoura ressonância. É possível encontrar imitações segundo o modelo dos *quatours* de Telemann em publicações parisienses posteriores, como as *Six sonates en Quatuors – ou Conversations Galantes et amusantes entre une Flûte Traversiere, un Violon, une Basse de Viole et la Basse Continue* (Paris, 1743) e o *Second Livre de Sonates en quatuor ou conversations* (Paris, 1756), de Mr. Guillemain. Nestas peças é possível notar pela instrumentação e pelo estilo utilizado que há influência dos quartetos de Telemann, tanto de suas antigas sonatas quanto de seus últimos em estilos dialogado.

Vale lembrar que os franceses nesta época estavam interessados em música estrangeira, embora houvesse aqueles mais conservadores. Assim, Telemann, ao transitar por tantos estilos e gêneros nacionais, produziu novidade e atingiu grande aprovação mesmo em um meio tão tradicional como o francês. Para Mattheson, Telemann era mais francês do que os próprios franceses, porém sua aprovação se deveu à sua capacidade de exercitar a emulação em seu sentido mais estrito: tomar de vários modelos e devolver uma reformulação própria do que foi imitado.

Se o compositor fez sua viagem a Paris para aprender ou ensinar é algo que não se pode afirmar. Eu acredito mais no último propósito do que no primeiro.

Ob jener seine Pariser-Reise zum lernen oder lehren angestellet gehabt, stehet im Zweifel. Ich glaube mehr zum letzten, als erstem Zweck (Mattheson, 1739).

REFERÊNCIAS

1. Fontes Primárias

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.

_____. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1991.

BLUTEAU, Raphael. *VOCABULARIO PORTUGUEZ & LATINO, aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: 1712 – 1728. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>> Acesso em: 12/09/2009.

BROSSARD, Sebastien de. *Dictionnaire de Musique*. Amsterdam, 1708, 3a ed. (*fac-simile*) Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_\(Brossard,_S%C3%A9bastien_de\)](http://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Brossard,_S%C3%A9bastien_de))> Acesso em: 03/07/2010.

CICERO, Marcus Tullius. *De Oratore*. London: T. Waller, 1755 (*fac-simile*). Disponível em: <<http://books.google.com/>> Acesso em: 07/03/2009.

_____. *Dos Deveres*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

_____. *El Orador* [Orator]. Madrid: Alianza, 1991

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (*fac-simile*, Paris, 1751)

FORKEL, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788). Laaber: Laaber, 2005. (*fac-simile*)

GRASSINEAU. *Musical Dictionary*. Londres: 1769. (*fac-simile*) Disponível em: <<http://books.google.com/>> Acesso em: 07/03/2009.

GROSSE, Hans; JUNG, Hans. *Georg Philipp Telemann Briefwechsel*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972.

HALICARNASSO, Dionísio de. *Tratado da Imitação*. Editado por Raul Miguel Rosado Fernandes, Lisboa: 1986.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis* (1662). Kassel: Bärenreiter, 2006. (*fac-simile*).

KIRNBERGER, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlin, 1771). Kassel: Bärenreiter, 2004

- KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt/Main, 1802). Kassel: Bärenreiter, 2001 (fac-simile).
- _____. *Musikalisches Lexikon*. (Heidelberg, 1865) [fac-simile] Disponivel em: <http://books.google.com/ebooks/reader?id=uF_0AAAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&source=webstore_bookcard&pg=GBS.PP6> Acesso em: 15/07/2011.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Abhandlung von der Fuge*. Berlin, 1753.
- MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). Kassel: Bärenreiter, 1996.
- _____. *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713). Laaber: Laaber, 2004
- _____. *Das Beschützte Orquestre* (1717)
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1. Teil). Leipzig: Weidmann, 1771.
- _____, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (2. Teil). Leipzig: Weidmann, 1774.
- QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen* (1752) Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983. (fac-simile)
- QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituições Oratorias – vol. II*. Coimbra, 1790.
- _____. *Instituições Oratorias – vol. I*. Coimbra, 1788.
- TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718, 1740). In: *Georg Philipp Telemann – Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburgo: Rowohlts Monographien, 2002. p. 74-103.
- _____. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1981.
- _____. *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*. Herausgegeben von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik [s.d.].
- THOMASIIUS, Christian. *Von der Nachahmung der Franzosen* (1687). in: *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.G. Goschen, 1894.
- TÜRCK, Daniel Gottlob. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernender*. (1789) Kassel: Bärenreiter, 1997. (fac-simile)
- _____. *Anweisung zum Generalbassspielen* (Leipzig, 1800). Laaber Verlag: Laaber, 2005.
- WALTHER, Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (1732).

ZEDLER, Johann Heinrich. *Universa llexikon aller Wissenschaftten und Künste*. (1708).
Disponível em: <<http://www.zedler-lexikon.de/>>_Acesso em: 15/07/2011.

2. Fontes Secundárias

BAKER, Nancy Kovaleff; CHRISTENSEN, Thomas. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge University Press, 1996.

BARROS, Cassiano de Almeida. *A teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749-1816)*. Campinas: Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, 2011.

_____. *A orientação retórica no processo de composição do Classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Znleitung zur Composition (1782-1793) de H. C. Koch*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

BARROS, Daniele Cruz. *Estilos Musicais em Telemann*. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Musica, 1998.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997

BECKER, Hans Jürgen. *Telemann und Paris*. Oscherleben: Ziethen, 1998.

BERGMANN, Walter. Telemann in Paris. In: *The Musical Times*, Vol. 108, No. 1498. (1967), p. 1101-1103 Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/951885>>_Acesso em: 05/08/2011.

BOWERS, Jane M. Music Reviews: *Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke, Band XXV: Sechs Quartette oder Trios fur 2 Querfloten (oder 2 Violinen) und 2 Violoncelli (oder 2 Fagotte) mit Generalbass*. Herausgegeben von Martin Ruhnke. Kassel: Barenreiter, 1981. In: *Notes, Second Series*, Vol. 39, No. 2 (Dec., 1982), pp. 445-447. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/940504>> Acesso em: 10-03-2015

CARPENA, Lucia Becker. *Caracterização e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739)* Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

- _____. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten (Johann Mattheson, 1713) – Tradução e breve introdução. *Revista Música*. v.13, no 1, p. 219-241 (ago. 2012).
- CLOSTERMANN, Annemarie; BRUSNIAK, Friedhel. *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*. Studiopunkt, 1996.
- CROCKER, Richard. *History of Musical Style*. New York: Dover, 1986.
- FINSCHER, Ludwig. *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I*, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft: Kassel, 1974
- FISCHER, Roman. *Frankfurter Telemann-Documente*. In: Magdeburger Telemann-Studien XVI. Olms (1999).
- HANNING, Barbara R. Conversation and Musical Style in the Late Eighteenth-Century Parisian Salon. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 22, No. 4 (1989), p. 512-528. <<http://www.jstor.org/stable/2739078>> Acesso em: 13/02/2015.
- HIRSCHMANN, Wolfgang. *Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann*. 2 vols. Kassel: Bärenreiter, 1986.
- KOSSOVITCH, Leon. *Tradição Clássica*. Colóquio Poesia e Memória – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2006)
- KREMER, Joachim: „... französische, italienische und andere thörichte welt eitelkeiten“: Protektion und Abwehr französischer Einflüsse um 1700. in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*. Berlin:Olms, 2009.
- LANGE, Carsten; HOBOHM, Wolf. *Telemann und Frankreich –Frankreich und Telemann*. Berlin: Olms, 2009.
- LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e Agudeza em Joseph Haydn: quarteto de cordas Op. 33*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- _____. *Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas op. 33 de Joseph Haydn*. Campinas: Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, 2005
- _____. *Conhecedores e Amadores na Crítica Setecentista à Música de Haydn*. *Revista Opus* 12, 2006.
- _____. *Imitação e Linguagem na Música Setecentista*. Pós-doutorado, FFLCH-USP, 2008.

- MENKE, Werner. *Georg Philipp Telemann: Leben, Werk und Umwelt in Bilddokumenten*. Florian Noetzel Verlag: Heinrichshofen, 1987.
- MISSIO, E. O cortesão moral de Baldassare Castiglione e o ordinário de Eustache du Refuge. Memorandum 14 (2008). p. 25-36. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/missio02.pdf>> Acesso em 09/03/2015.
- OLESKIEWICZ, Mary. *Quantz's "Quatuors" and Other Works Newly Discovered*. Early Music, Vol. 31, No. 4 (2003).
- PALISCA, Claude. *The Genesis of Mattheson's style classification*. In: BUELOW, Georg e H. J. Marx: *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983
_____. *Baroque Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1991.
- PÉCORA, Alcir. *A arte de Conversar – Morellet e outros*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PETZOLDT, Richard. *Georg Philipp Telemann*. London: Ernest Benn Limited, 1974. Trad. Horace Fitzpatrick.
- RADICE, Mark A. *The Nature of the "Style Galant": Evidence from the Repertoire*. Oxford University Press, vol. 83, no. 4, (1999). Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742618>> Acesso em: 05/08/2008.
- RATNER, Leonard G. *Classic Music – Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RAYNOR, Henry. *Historia Social da Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- REIPSCH, Ralph-Jürgen; HOBOM, Wolf. *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*. 14. Magdeburger Telemann-Festtage: Ziethen, 1998.
- RÜEGG, Walter. *A History of the University in Europe*. Vol II. Cambridge New York: University Press, 1996.
- RUHNKE, Martin. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV), Instrumentalmusik, Bd. 1*. (Kassel, 1984).
_____. Telemanns Pariser Drucke und die Brüder Le Clerc. in: Quellen –studien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag, in Verbindung mit Georg von Dadelsen hrsg. von Kurt Dorf Müller, Frankfurt/M. 1972, p. 149-160.
- SADIE, Julie Anne. *Companion to Baroque Music*. University of California Press, 1998.
- SHELDON, David A.: *The Galant Style revisited and re-evaluated*. Acta Musicologica,

vol. 47, 1975. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/932212>>. Acesso em: 09/07/2009.

SIEGMUND-SCHULTZE, Walther; PFEIFFER, Rüdiger. Der Einfluss der französischen Musik auf ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 16. 1981.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues. *Ao gosto de "IL foribondo": um estudo das seis Sonates Pour le Violoncelle et Basse Continue de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

SPITZER, John; ZASLAW, Neal. *The Birth of Orchestra*. New York: Oxford University Press, 2004.

SWACK, Jeanne Roberta. *The Solo Sonatas of Georg Philipp Telemann: a study of the sources and musical style*. Ph.D Dissertation, Yale University, 1998.

WHALEY, Joaquim. *Germany and the Holy Roman Empire*. Vol II. New York: Oxford University Press, 2012.

WHITWELL, David. *Foundations of Music Education*. United States of America: Craig Dabelstein, 2011.

_____. On the Philosophical Roots of German Music Education [s.d.] Disponível em: <www.whitwellessays.com/docs/DOC_831.doc> Acesso em: 18/04/2010.

YOUNG, Percy Marshall. *The Concert Tradition from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Londres, Taylor & Francis, 1969.

ZOHN, Steven David. *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York: Oxford University Press, 2008.

_____. New Light on Quantz Advocacy of Telemann's Music. *Early Music*, vol. 25, no. 1 (1997). Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3128427>>. Acesso em: 05/08/2008.

3. Encartes de CDs

REIPSCH, Ralph-Jürgen, *Nach Concertenart*. In: TELEMANN, Georg Philipp, Flötenquartette. Reinhard Goebel (direção musical). Magdeburg: Archiv Produktion, 2004.

_____. Georg Philipp Telemann In: : TELEMANN, Georg Philipp, *Quatuors Parisiens vol I*. Holloway; Brunmayr; Dutschmid; Becker; Mortensen (direção musical). CPO, 2008.

WENTZ, Jed. Telemann – Paris Quartets In: TELEMANN, Georg Philipp, Telemann – Paris Quartets. Jed Wentz (direção musical). Brilliant Classics, 2008.

4. Gravações

GUILLEMAIN, Louis-Gabriel, *Conversations galantes & amusantes*. Valérie Balssa-Jaffrès, Emmanuel Balssa, Catherine Girard, Blandine Rannou, Alix Verzier (direção musical). Pierre Verany, 1997.

QUANTZ, Johann Joachim. *Six Flute Quartets*. Mary Oleskiewicz (direção musical). Hungaroton, 2014.

TELEMANN, Georg Philipp, *Flötenquartette*. Reinhard Goebel (direção musical). Magdeburg: Archiv Produktion, 2004.

_____. *Paris Quartets*. Jed Wentz (direção musical). Brilliant Classics, 2008.

_____. *Parisier Quartette Nr. 1-6*. Martin Sauer (direção musical). Harmonia Mundi, 2003.

_____. *Quatuors Parisiens vol I*. Holloway; Brunmayr; Dutschmid; Becker; Mortensen (direção musical). CPO, 2008.

_____. *The Six Paris Quartets*. Wilbert Hazelzet (direção musical). Virgin, 2000.

_____. *Telemann: Fourth Book of Quartets*. Jack Vad (direção musical). Music&Arts, 1989.

5. Partituras

TELEMANN, Georg Philipp. Nouveaux Quatuors vol I ed. Bärenheiter – Urtex pref Ute Poetzsch (Magdeburg, 2001) Ed. Bergmann: Zwölf Pariser Quartette: band XVIII (1-6)//band XIX (7-12)

TELEMANN, Georg Philipp. Six Quatuors ou Trios. Ruhnke, Martin. Ed. barenreiter (1981).

6. Manuscritos / edições de época

Arquivos consultados:

Staatsbibliothek zu Berlin

Staats und Universitätsbibliothek Dresden

Zentrum für Telemann-Pflege und –Forschung

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt

Répertoire International des Sources Musicales [RISM]