UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NOARA DE OLIVEIRA PAOLIELLO

**Os *Concertouvertures* de Georg Philipp Telemann:
um estudo dos Gostos Reunidos segundo as
preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto**

São Paulo
2011

NOARA DE OLIVEIRA PAOLIELLO

Os *Concertouvertures* de Georg Philipp Telemann:
um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas
setecentistas de Estilo e Gosto

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

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

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas.

São Paulo
2011

Nome: PAOLIELLO, Noara de Oliveira

Título: **Os *Concertouvertures* de Georg Philipp Telemann:** um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao André.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo apoio a este trabalho.

Agradeço também à CAPES, pelo apoio no primeiro ano desta pesquisa.

À Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas: pela disponibilidade e atenção durante todo o percurso; pelas leituras atentas; pelo entusiasmo em todas as orientações; pela confiança desde o início deste projeto; pela generosidade em disponibilizar os diversos tratados utilizados nesta pesquisa; por esses anos de convivência que certamente me transformaram.

Ao Ernesto Ett, pelo apoio em diversos momentos importantes.

Ao Prof. Dr. Ricardos Barros, pelos esclarecimentos acerca da orquestra francesa.

À Profa. Dra. Lucia Becker Carpena, pela boa vontade em esclarecer dúvidas em momentos pontuais.

À amiga e colega Nathalia Domingos, pelo companheirismo neste percurso, sempre disposta a ajudar.

À Caiti Hauck, pelas traduções dos textos de Telemann.

Ao colega Delphim Rezende Porto, por me presentear com o Batteux.

Ao André, pelo apoio em todos os momentos, desde quando este trabalho era apenas uma ideia. Por estar comigo todos esses anos.

Zêuxis era um pintor muito admirado pelos habitantes de Crotona e estes, quando ele estava a pintar um nu de Helena, mandaram-no ver, nuas, as raparigas da cidade, não porque fossem todas belas, mas porque não era natural que fossem feias sob todos os aspectos. O que em cada uma havia digno de ser pintado reuniu-o ele na figuração de um só corpo. Assim, a partir da seleção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela.

Dionísio de Halicarnasso (Tratado de Imitação)

RESUMO

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

A presente pesquisa se concentra na recuperação da acepção setecentista dos conceitos de *estilo* e de *gosto* na música. Com base em fontes originais do séc. XVIII, mostra como a idéia de gosto veio a se associar à de estilo no decorrer do século XVIII, passando a constituir a base de termos como *gostos reunidos* e *estilo galante*, comumente relacionados à música de Georg Philipp Telemann (1681-1767). Este estudo aborda os estilos e gostos adotados por Telemann a partir de uma perspectiva histórica e, para tanto, utiliza as retóricas clássicas, nas quais se apoiaram os autores setecentistas; os tratados sobre gosto dos séc. XVII e XVIII; as poéticas musicais setecentistas; e as autobiografias de Telemann (de 1718 e 1740). Deste modo, propomos o estudo de ambos os conceitos não apenas a partir de sua perspectiva técnica ou nacional, mas recuperando sua função dentro do contexto da *elocutio* retórica, envolvendo a idéia de decoro. Nas fontes setecentistas, o uso destes termos se relaciona com os sistemas de adequação entre as diferentes maneiras de escrita em relação à ocasião e ao gosto nacional, ambos regulados pelo decoro. Desta forma, estes conceitos constituem aspectos de uma concepção musical única, que pode ser melhor compreendida a partir da perspectiva dupla do gosto e do estilo. No séc. XVIII, o gosto regulava as maneiras de compor, formando estilos próprios de um determinado grupo, país, ou *auctoritas*. Os dois principais parâmetros de gosto normativos do período são a música francesa e a italiana. Deste modo, a partir da *imitação* e do estudo dos modelos estrangeiros formou-se a prática denominada *gostos reunidos* - mencionada nos escritos setecentistas alemães como *gemischten Goût*, *vermischter Geschmack* e *Gosto Alemão*. Deste processo de imitação, onde tomar algo como modelo não se refere a uma cópia do discurso, mas sim à aprendizagem e exercitação de como tratar tecnicamente um material de origens diversas a fim de gerar algo novo, surge um novo gênero, denominado por Telemann e seus contemporâneos como *Concert en Ouverture*, ou *Concertouverture*.

Palavras-chave: Telemann; gosto; estilo; gosto nacional; gostos reunidos; estilo galante; concertouverture; imitação

ABSTRACT

PAOLIELLO, N. O. **The *Concertouvertures* of Georg Philipp Telemann:** a review of the Mixed Tastes according to the seventeenth-century sense of Style and Taste. 2011. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

This research is focused on recovering the seventeenth-century sense of the concepts style and taste in music. Based on original works from the eighteenth century, presents the process of association between the ideas of taste and style during the eighteenth century, becoming the basis of terms as mixed tastes and gallant style, often used on descriptions of Georg Philipp Telemann (1681-1767) music. This study analyses the styles and tastes used by Telemann from a historical approach, using the classical rethoric in which the seventeenth-century authors based their writings; treatises about taste from the seventeenth and eighteenth century period; musical poetics from the seventeenth century and Telemann's autobiographies (from 1718 an 1740). This work proposed the study of both concepts not only from the technical or national perspectives, but recovering its place on the rhetoric context of elocutio tied to the notion of decorum. The use of the previous terms in the works from the seventeenth century relates them to the suitability between different ways of composition for each circumstance and national taste, both ruled by decorum. Hence, these concepts are part of an unique musical notion, that can be better understood from the parallel perspectives of taste and style. In eighteenth century, taste ruled composition forms, generating peculiar styles from certain groups, countries and auctoritas. The two main normative parameters of taste in the period were French and Italian music. Thus, from the study and imitation of foreign styles, the practice known as mixed tastes was shaped - it was mentioned in the seventeenth-century German writings as gemischten Goût, vermischter Geschmack and German taste. From this imitation process, where following something as example was not understood as copying the content, but learning and practising the process of working on materials from various sources with the purpose of building something new, a new genre arises. It's called by Telemann and his contemporaries Concert en Overture, or Concertouverture.

Keywords: Telemann; taste; style; national taste; mixed taste; gallant style; concertouverture imitation.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo I

Figura 1- Juízo (Cesare Ripa, 1613) [p.20]

Figura 2 – *Gustus* (Hertel, 1758) [p.20]

Figura 3 - Folha de Rosto (Quantz, 1752) [p.30]

Figura 4 - Folha de Rosto (Mattheson, 1713) [p.32]

Figura 5 - Emblema *Prudenza* (Cesare Ripa, 1613) [p.40]

Figura 6- Emblema Decoro: “assim floresce o decoro com decoro” (Cesare Ripa, 1613) [p.41]

Capítulo II

Figura 7 - *The True Method of Playing an Adagio* (Carlo Zuccari, 1762) [p.76]

Figura 8- Opera Quinta/Sonata I (Arcangelo Corelli, 1700) [p.78]

Figura 9 - Sacro Império Romano Germânico [p.89]

Figura 10 - *L'Empire d'Allemagne* (1746) [p.90]

Figura 11 - Domínio dos Habsburgos (1547) [p.91]

Figura 12- *gemischten Goût* (autobiografia de Telemann, 1718) [p.101]

Figura 13 – *Les Goûts Réunis*/ cinquième concert, 3º mov. (François Couperin, 1724) [p.104]

Capítulo III

Figura 14 – Hannover -Telemann Autobiographien (1718, 1740) [p.113]

Figura 15 – Brunswick [p.113]

Figura 16 - Mapa: cortes – Telemann [p.114]

Figura 17 – Orquestra na Thomaskirche (Leipzig, 1710) [p.116]

Figura 18 - *Le Bourgeois Gentil Homme* (Lully, 1670) [p.127]

Figura 19 – *Armide* (Lully, 1686) [p.128]

Figura 20 - frontispício (BWV 55: E 3) [p.131]

Figura 21 - primeira página da parte do violino concertato (BWV 55: E 3) [p.131]

Manuscritos:

Figura 22 - Ouverture TWV 55: a 4 (1ª seção) [p.138]

Figura 23 - Ouverture 55: a 4 (2a seção) [p.140]

Figura 24 - Ouverture 55: a 4 (continuação da 2a seção) [p.141]

Figura 25 - Ouverture TWV 55: C3 [p.143]

Figura 26 – Ouverture TWV 55: C3 (2ª seção) [p.144]

Figura 27 - Ouverture TWV 55: C3 [p.146]

Figura 28 - Ouverture TWV 55: Es2 [p.147]

Figura 29 – Ouverture TWV 55: Es2 (2ª seção) [p.148]

Figura 30 – Ouverture TWV 55: Es2 (2a seção) [p.149]

Figura 31 – Ouverture: Viola da Gamba Concertato (TWV55:D6) [p.150]

Figura 32 – Ouverture TWV 55: a2 – a flute concertato e cordas [p.150]

Figura 33 – appoggiaturas (Ouverture TWV55:D6) [p.151]

Figura 34 - Ouverture TWV 55: D6 (1ªseção) [p.151]

Figura 35 – Ouverture TWV 55: D6 (2a seção) [p.152]

Figura 36 – Ouverture TWV 55: D6 (solo 2ª seção) [p.153]

Figura 37- Ouverture TWV 55: D6 (continuação do solo 2ª seção) [p.154]

Figura 38 - Fasch, ouverture K: g4 (2ª seção) [p.157]

Figura 39 – *Auctoritates* (por Mattheson, Grundlagen einer Ehrenpforte, 1740) [p.158]

LISTA DE TABELAS

T 1 – Decoro de Ocasão [p.68]

T 2 – Música italiana e Música francesa [p.87]

T 3 – Influência italiana e francesa nas cortes germânicas [p.106]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. GOSTO E ESTILO	17
1.1. Gosto.....	17
Gosto Sensorial e Gosto Racional	17
O Gosto nas Artes.....	21
Gosto Natural e Gosto Adquirido	25
Gosto Particular e Universal - Gosto não se discute?.....	33
1.2. Estilo.....	36
<i>Elocutio</i>	37
Decoro	39
Virtudes do Estilo	42
1.3. Relação entre Gosto e Estilo.....	46
2. GOSTO E ESTILO NA MÚSICA	49
2.1. Decoro de Ocasão - Sacra, Teatral e de Câmara	51
Adequação entre Matéria e Ocasão	54
Estilos que resultam do decoro de ocasião: Escritas Livre (Galante) e Estrita	60
2.2. Decoro Nacional - Estilo segundo o Gosto Nacional	70
Os Modelos: italiano e francês	72
2.3. Gostos Reunidos - Gosto Alemão	88
Alemanha Fragmentada – penetração dos gostos estrangeiros	89
<i>Vermischter Geschmack</i> - Busca por um Gosto Alemão	99
3. GOSTO E ESTILO EM TELEMANN.....	109
3.1. Telemann - <i>Grand Partisan de la Musique Française</i>	109
3.2. A Ouverture Francesa e sua Apropriação na Alemanha	122
Decoro da Ouverture	126
3.3. O <i>Concert en Ouverture</i>	131
Maneira de Escrita	136
CONCLUSÃO.....	159
REFERÊNCIAS	167

INTRODUÇÃO

O séc. XVIII é considerado “o século do gosto”, ou o século da teoria do gosto, com inúmeros tratados e ensaios sobre o conceito. O gosto tratava das sensações provocadas pela obra de arte no espectador e regulava a crítica da arte no séc. XVIII, com sua faculdade de julgar o Belo, o Bom, o Agradável, o Delicado, o Nobre e o Sublime – que são os atributos do gosto descritos por Montesquieu.

Autores dos séc. XVII e XVIII, como Ussher, Shaftesbury, Hutcheson, Lord Kames, Edmund Burke, Montesquieu, Locke, Hume, Batteux e vários outros, dedicaram textos aos preceitos do gosto. Assim, as idéias sobre o gosto foram recorrentes e circularam na França, Alemanha e Inglaterra com definições bastante similares, sendo a maior concentração de textos sobre o assunto de origem britânica.

Contudo, sabe-se que os escritos de autores ingleses e franceses penetraram na Alemanha, como por exemplo, Shaftesbury, Lord Kames, Locke, Du Bos, Batteux e Pluche. A utilização do termo por músicos e teóricos setecentistas alemães foi extensa. Contemporâneos de Telemann, como Quantz, Hiller, Heinichen, Mattheson, Forkel, entre outros, se alinhavam com as idéias sobre o gosto e as incluíram em seus ensaios e tratados musicais. Essa semelhança de ideias faz supor que eles conheciam os textos franceses e ingleses que circularam amplamente na Alemanha. Deste modo, termos como *gosto racional*, *gosto adquirido*, *gosto sensorial*, *gosto natural* e *gosto nacional* aparecem tanto nas fontes musicais quanto nos tratados sobre gosto – com a diferença de que nos tratados sobre gosto esses termos são explicados detalhadamente, enquanto os autores da música os aplicam nos assuntos musicais sem descrever seus preceitos.

Como escreve Heinichen, os preceitos sobre gosto eram bem conhecidos e não havia necessidade de serem explicados nos tratados musicais, além de serem “muito difíceis de serem explicados”. Deste modo, os tratados musicais setecentistas estão repletos de referências ao gosto, mas não se detêm na explicação do termo, o que torna essas leituras mais difíceis quando não se conhece os preceitos do gosto.

Além de ser um termo amplamente utilizado no contexto musical setecentista, havia uma grande preocupação com a formação do “bom gosto” na música. Com isso, o estudo do termo é importante para o entendimento do pensamento e da crítica musical setecentista, além de possibilitar esclarecer a relação estreita com o termo estilo.

No decorrer desta pesquisa, percebemos que as discussões setecentistas a respeito de estilo não se coadunam com definições modernas deste termo, já que estas últimas tendem a se deter apenas nas técnicas pessoais ou em questões nacionais. Elas deixam de lado a noção de decoro, implícita na idéia retórica de estilo, não levando em conta os assuntos relativos à adequação da composição a seu público, lugar e ocasião – ideias amplamente discutidas por Mattheson, Türk, Kirnberger e Koch.

Da mesma forma, as definições setecentistas sobre gosto estabelecem relação com as maneiras de compor próprias de uma época, grupo, país e *auctoritas*. Essas definições, assim como ocorre com o termo estilo, trazem à tona um conceito amplo, que não se alinha com as definições modernas, onde gosto na música é frequentemente entendido como *sinônimo* de estilo.

Os compositores setecentistas procuravam educar o gosto por meio dos inúmeros tratados e através da imitação de modelos e das *auctoritates*. Ainda, as questões envolvendo o gosto são fundamentais para se entender a formação da prática musical setecentista conhecida como "gostos reunidos", que é a imitação e a mistura dos modelos francês e italiano com o intuito de aprender, fazer igual e superar.

A Alemanha do séc. XVIII não consistia em uma nação unificada (como a França), sua realidade era de uma nação fragmentada constituída por centenas de principados independentes. A desunião dos estados germânicos tornou a música alemã suscetível às influências musicais estrangeiras. Assim, as cortes germânicas, comparadas com outras cortes europeias, eram excepcionais em sua natureza cosmopolita, sendo dominadas pelos gostos italiano e francês.

Através da imitação dos gostos nacionais estrangeiros, os compositores alemães procuraram criar uma unidade nacional de estilo musical. A França, neste sentido, representava tudo o que era almejável em termos de uma nação unificada e fornecia as maneiras da corte (exportando, em consequência, sua música - principalmente a música teatral de dança e as ouvertures); a Itália, referência para diversos tipos de arte, proveu o modelo de ópera e de diversos gêneros instrumentais, dentre os quais podemos citar o concerto.

Com isso, observamos nos compositores alemães o rompimento com as regras dos modelos estudados em favor de uma nova maneira de escrita. Deste modo, os *gostos reunidos* pressupõem gostos distintos, que nas cortes germânicas puderam penetrar e posteriormente formar o *gosto alemão*.

Composições que apresentam os gostos reunidos tenderam a se tornar cada vez mais comuns durante o séc. XVIII, sobretudo nas cortes germânicas, fortemente influenciadas tanto pelo gosto francês quanto pelo italiano. Os compositores alemães do século XVII já imitavam estes dois modelos, considerados rivais. Porém, no século XVIII, após terem dominado os gostos estrangeiros, passaram à prática de um gosto próprio, em que as particularidades nacionais eram superadas em prol de um estilo por eles considerado “universal”.

Telemann constitui um território central para o estudo das questões envolvendo os gostos reunidos. Em sua trajetória, o autor absorveu códigos musicais parcialmente distintos (nacionais), utilizando-os na construção de uma síntese em que o gosto justifica o rompimento com o decoro pré-estabelecido de cada estilo. Procuramos nesse trabalho observar a opinião dos contemporâneos de Telemann, segundo os quais ele era representante do gosto defendido por eles como gosto *alemão*.

O compositor era tido, já em sua própria época, como um dos mais representantes da prática dos gostos reunidos. Em sua autobiografia, afirma ter tomado como modelo as *auctoritates* Corelli e Lully, além de ter estudado o estilo de compositores luteranos como Johann Kuhnau. Esses três modelos revelam três modos de escrita distintos estudados por Telemann: o italiano, o francês e o alemão, de tradição luterana. Assim, generalizações modernas que classificam o compositor simplesmente como *galante* não levam em conta o domínio de Telemann no que diz respeito ao decoro dos três estilos descritos por teóricos setecentistas como estrito, livre e misturado – evidenciado nos seus *concertouvertures*.

O presente trabalho concentrar-se-á especificamente nos *concertouvertures* de Telemann, pois, além de constituir um dos gêneros musicais mais cultivados por este autor, é aquele que representa mais claramente os gostos reunidos. Este gênero veio ao nosso conhecimento no decorrer desta pesquisa, após termos acesso aos manuscritos das ouvertures de Telemann. Neles, encontramos a denominação *Concert en Ouverture*, também chamado de *concertouverture* nas descrições setecentistas do gênero. As peças deste gênero trazem ainda a indicação de instrumentos *concertato*, numa clara referência ao estilo italiano, que se une à ouverture francesa. Essas obras representam claramente a mistura de escritas própria da ocasião de câmara e do decoro nacional francês e italiano, podendo incluir ora o modelo dos *concerti grossi*, ora o modelo dos *concerti da camera*.

Telemann afirma em sua autobiografia ter composto em torno 600 ouvertures, o que revela a popularidade do gênero na época. Entretanto, foi necessário recorrer aos manuscritos (disponíveis em bibliotecas alemãs) devido à escassez de edições desse tipo de composição.

Com isso, chegamos a *concertouvertures* talvez nunca editadas (nem gravadas), como é o caso da TWV55:Es2 (para flauta doce/dois violinos, viola e baixo contínuo), a TWV55:a4 (para duas flautas doces, dois oboés/ dois dessus, taille e baixo) e a TWV 55: E3 (para violino *concertato* e cordas).

Este trabalho se organizou a partir do entendimento dos termos *estilo* e *gosto* separadamente e em relação um com o outro. A partir das conclusões do primeiro capítulo pôde se desenhar a *dispositio* dos capítulos decorrentes. Assim, o primeiro capítulo se vale de definições setecentistas do termo gosto. Utilizamos dicionários setecentistas, como o alemão Zedler Universal Lexikon (1708), e também portugueses, como o de Raphael Bluteau (1712) – primeiro dicionário em língua portuguesa, escrito por um autor que viveu na Inglaterra, onde surgiu a maior parte das definições sobre gosto; e o de Antonio Maria do Couto, onde o verbete “gosto” recebeu extratos de *La Méchanique des Langues* (1751) de Noël Antoine Pluche (cujos textos também circularam na Alemanha). Esses dois dicionários são interessantes por trazerem a terminologia do gosto para a língua portuguesa dentro do contexto setecentista.

Além dos dicionários, utilizamos os autores já mencionados acima, como James Ussher (165?), Shaftesbury (1723), Lord Kames (1761), David Hume (1757), Charles Batteux (1746) e Montesquieu (1757) - cujo ensaio sobre o gosto foi publicado na *Encyclopédie*. Ainda, as definições desses autores foram comparadas com as aplicações do termo por teóricos da música setecentista, como Mattheson (1713) Heinichen (1711), Quantz (1752), Forkel (1784) e Hiller (1769).

Na segunda parte deste capítulo, o termo estilo foi estudado dentro do contexto da *elocutio* retórica, envolvendo a ideia de decoro. Assim, uma vez que o termo estilo é descrito pelas retóricas clássicas e retomado pelas poéticas musicais dos séculos XVII e XVIII, procuramos entendê-lo conforme o pensamento da época de Telemann e, para isso, foi necessária uma descrição do sistema retórico a partir das preceptivas clássicas de Cícero e Quintiliano. Para as definições setecentistas do termo *estilo*, utilizamos, além dos dicionários mencionados acima, referências ao termo de autores musicais, como Mattheson (1739) e Koch (1802) - que revelam que as aplicações musicais do termo se alinham aos preceitos dos discursos retóricos. Na terceira parte deste primeiro capítulo, após as descrições de cada termo, estabelecemos as relações entre *estilo* e *gosto*.

O segundo capítulo, tendo em mãos as acepções setecentistas dos conceitos de *gosto* e de *estilo* e a relação dos dois termos esclarecida, se concentra em aplicá-los às questões da

música do período de Telemann. Assim, a partir das definições do capítulo I adentramos nos escritos setecentistas que abordam as questões do gosto e estilo musicais. Deste modo, foi feita uma busca por fontes primárias que tratam do estilo nacional, do estilo galante, do gosto nacional e dos gostos reunidos, e chegou-se aos textos de autores como Türk (1789), Quantz (1752), C. P. E. Bach (1753), Kircher (1662), Mattheson (1713, 1739), Walther (1732), Koch (1802) e Kirnberger (1771). Neste capítulo é feito um estudo detalhado da questão das escritas musicais em relação a seus decoros (de ocasião e nacional). Além disso, nos aprofundamos no processo percorrido para a formação dos gostos reunidos na Alemanha.

As noções obtidas nos capítulos I e II são aplicadas no terceiro capítulo, que é dedicado ao exame dos procedimentos adotados por Telemann nos *concertouvertures*. Neste capítulo é feito um estudo da ligação do compositor com os diferentes estilos, através das informações contidas em suas autobiografias (1718 e 1740) publicadas por Mattheson no *Grosse Generalbassschule* (1731) e no *Grundlage einer Ehrenpfort*, (1740) e também por Gottfried Walther, no *Musicalisches Lexicon* (1732). Além das autobiografias de Telemann, utilizamos também os autores Petzoldt (1974) e Zohn (2008), referências modernas para estudos sobre Telemann. Para o estudo do gênero *ouverture* e *concertouverture* utilizamos, além dos autores acima, Scheibe, que discute o *concertouverture* em seu *Der Critischer Musikus* (1745). Examinamos os *concertouvertures* segundo suas duas formas, a primeira baseada nos *concerti grossi* e a segunda nos *concerti da camera*. Utilizamos, além dos *concertouvertures* mencionados anteriormente (TWV55:Es2 e TWV55:a4), os *concertouvertures* TWV55:D6 e TWV55:C3.

Devido à escassez de publicações modernas que esclareçam historicamente termos como *estilo* e *gosto*, buscamos neste trabalho nos concentrar principalmente em fontes primárias, não só nos capítulos que abordam especificamente os conceitos de *gosto* e *estilo*, mas também naqueles que tratam desse assunto no contexto musical. Assim, a busca por fontes primárias que tratam destes termos e de suas aplicações na música setecentista permite compreender mais profundamente as ideias contidas em tratados musicais e, com isso, a própria música de Telemann e seus contemporâneos.

Os princípios do gosto, por serem a origem dos prazeres do espírito e da justeza, ninguém deveria desprezar instruir-se nisto. (Pluche)

1. GOSTO E ESTILO

Este capítulo constitui a base teórica da dissertação e recupera a acepção setecentista dos conceitos de *estilo* e de *gosto*, esclarecendo a relação entre os dois termos. A partir desse estudo serão afinadas as diretrizes e os fundamentos sobre os quais serão entendidos os assuntos estudados nos próximos capítulos, como: *gosto nacional*, *gostos reunidos*, *estilo galante*, *decoro* etc. que, em seguida, serão aplicados na obra de Telemann.

Veremos neste capítulo que, apesar de se relacionarem, os dois termos são distintos - um pertencendo ao campo da apreciação e julgamento da obra de arte e o outro, ao campo da retórica, com aplicações mais técnicas no âmbito da composição. Com isso, será possível entendermos os sistemas de adequação entre as diferentes maneiras de escrita em relação à ocasião e ao gosto nacional - que serão abordados no segundo capítulo.

Deste modo, estudaremos separadamente as noções setecentistas de gosto e estilo para em seguida entendermos como se dá a relação entre os dois termos.

1.1. Gosto

Ao tratar do gosto nas artes, autores setecentistas revelam dois aspectos: sensorial e racional. Eles se concentram principalmente na ideia de prazer e no efeito causado pela obra de arte no espectador. Nesse contexto, artista e receptor devem refinar seu gosto, ou seja, adquirir o “bom gosto” através da imitação dos modelos corretos. Tratados sobre o gosto discutem se esta faculdade é natural ou adquirida, particular ou universal. Trataremos a seguir mais detalhadamente dessas questões.

Gosto Sensorial e Gosto Racional

O gosto se relaciona com a razão e permite diferenciar e qualificar, além de proporcionar deleite, prazer e satisfação na medida em que distingue o desagradável e o

agradável. Os autores setecentistas dividem o gosto em sensorial (percepção de algo através dos sentidos) e racional (discernimento e juízo sobre o que foi absorvido).

As definições sobre gosto têm como base o sentido próprio do termo, que é a sensibilidade gustativa. Quando transportado para o âmbito das artes, o termo passa a ter um sentido metafórico, se aplicando a outros sentidos que não o paladar, como a audição e a visão. Contudo, tanto no sentido próprio, quanto no sentido metafórico, essas definições sempre levam em consideração o lado sensorial e racional do gosto.

Na definição de gosto assinada por Voltaire, Montesquieu, Diderot e d'Alembert na *Encyclopedie* (1751-72), vemos uma referência ao sentido próprio e ao sentido metafórico do termo: “Este sentido [o gosto], este dom de discernir os nossos alimentos, produziu em todas as línguas conhecidas, a metáfora que exprime pela palavra gosto, o senso de belezas e defeitos em todas as artes: um discernimento rápido, como o da língua e do palato”¹.

Na *Universal Lexikon* (1708) de Johann Heinrich Zedler, lemos que gosto é primordialmente o sentido gustativo. Entretanto, podemos observar que apesar do autor estar tratando do lado sensorial do gosto, o aspecto racional é igualmente importante: “Gosto, sabor (*gustus, gout*) é aquele, dentre os sentidos exteriores, que através de sua ferramenta própria, a língua, percebe o efeito específico das partículas salgadas dos corpos e o **transmite à alma, pelo cérebro**” [grifo nosso]².

Podemos perceber que o gosto aparece com um viés de sensação física, mas possui a participação do lado racional. Este lado racional do gosto diz respeito à capacidade de perceber e de discernir. Zedler define esta capacidade como *gustus philosophicus*, ou a habilidade de perceber o verdadeiro e discerni-lo do falso.

O compositor e teórico musical Johann Adam Hiller (1769), assim como Zedler, divide o gosto em racional e sensorial: “(...) por meio do primeiro percebemos as perfeições e erros de uma coisa claramente e por motivos racionais; através do segundo, apenas indefinidamente e de maneira não clara.”³ Em Hiller, percebe-se maior importância dada ao

---

¹Tradução nossa. No original: “Ce sens, ce don de discerner nos alimens, a produit dans toutes les langues connues, la métaphore qui exprime par le mot goût, le sentiment des beautés & des défauts dans tous les arts: c'est un discernement prompt comme celui de la langue & du palais (...)”. [Voltaire, Montesquieu, Diderot, d'Alembert, *Gout*, p 7: 761] In: DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie*. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2011 Edition), Robert Morrissey (ed).

² Tradução nossa. No original: “Geschmack, Schmäcken (*Gustus, Gout*) ist derjenige unter denen äusserlichen Sinnen, welcher durch sein eigen Werckzeug die Zunge, die besondere Würckung, so gewisse saurige von denen Körpern abgelöfete Theile darinne thun, empfindet, und durch das Gehirn der Seele mittheiset, welche Empfindung der Schmack genennet wird”. In: ZEDLER, Johann Heinrich. *Universal Lexikon* (1708). p. 1225.

³ Tradução nossa. No original: “Vermöge des ersten erkennt man die Vollkommenheiten und Fehler einer Sache deutlich und aus vernünftigen Gründen; vermöge des letztern aber nur undeutlich und unbestimmt.” In: HILLER, Johann. *Geschmack*. Cf: *Beytrag zu einem musikalischen Wörterbuche*. Leipzig: 1769, p. 309.

discernimento em relação ao que foi absorvido pelos sentidos, ou seja, há uma predominância da razão sobre os sentidos. Portanto, a percepção sensorial sozinha (apesar de primordial), sem a razão, é incerta.

O autor acrescenta ainda que o conhecimento torna os sentidos mais apurados e influencia o julgamento das coisas: “O gosto racional pode aumentar pela ampliação do conhecimento de uma coisa e do nosso conhecimento dela, e por este, o gosto sensorial pode se tornar mais fino e mais claro, e, finalmente, possibilitar discernir perfeições e imperfeições com maior clareza.”⁴.

Esta relação do gosto com a razão tem origem na Renascença. Robert Klein destaca a proximidade do gosto com os termos *discrezione* (discernimento) e o *giudizio* (juízo). Ele explica que o juízo, assim como o discernimento, pertencia a um domínio intermediário entre o intelecto e os sentidos. Segundo o autor, o conceito *discrezione*, sendo uma razão mais intuitiva, se aproxima da concepção de gosto e quase tomou o lugar destinado a *gusto* na teoria da arte veneziana de 1550. O autor escreve que “o poder de distinguir está, como o juízo, a cavaleiro **entre a sensibilidade e o intelecto**; seu domínio de aplicação começa onde pára a dedução”⁵. [grifo nosso]

Segundo Klein, antes do aparecimento do termo “gosto”, a relação entre razão e sensação era realizada pela faculdade do juízo. Assim como o gosto, que como vimos, não era apenas da ordem dos sentidos, o juízo também não era considerado apenas razão. Klein escreve que no séc. XVI, *giudizio* foi substituído por *gusto* e houve uma contaminação semântica da palavra *gusto*, que se encarregou da herança intelectual de *giudizio*⁶.

Deste modo, a capacidade de julgar instintiva ou afetivamente pode ser relacionada à crítica das coisas e também às sensações físicas. Klein define o juízo como uma “reação racionalizável imediata ao percebido, que pode ser explicitada em razões”⁷.

Deste modo, constituído através de elementos que qualificam e distinguem, o gosto está sempre ao lado do juízo. A relação do gosto com o juízo se dá logo após a percepção sensorial, quando sentimos prazer ou descontento, discernimos o percebido e explicitamos um

---

⁴ Tradução nossa. No original: “Der vernünftige Geschmack kann durch die Erweiterung der Erkenntniß in einer Sache und unserer Einsichten zunehmen, und durch diesen kann der sinnliche Geschmack feiner und deutlicher, auch endlich fähig werden, Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten mit mehrerer Gewißheit und Fertigkeit zu unterscheiden.” In: HILLER, Johann. Op. cit., p. 309.

⁵ KLEIN, Robert. *Giudizio e Gusto na Teoria da Arte no Cinquecento*. In: *A Forma e o Inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998. p.333

⁶ Klein acrescenta que o italiano deu ao *gusto* o sentido de desejo, impulso e inclinação, podendo também significar “satisfação do gosto” e prazer; já a palavra francesa conservava uma nuance de juízo crítico (*déguster*) Id. Ibid.

⁷ Id. Ibid. p. 333

juízo. Assim, podemos dizer que o gosto percorre um caminho de quatro etapas, que organizamos da seguinte maneira:

(gosto sensorial)

- a) Percepção de algo através dos sentidos
- b) Efeito - sensação de prazer ou repulsa

(gosto racional)

- c) Discernimento – distinguir e qualificar
- d) Juízo – emissão de um julgamento (bom/ruim, agradável/desagradável, belo/feio)

Assim, não é difícil entender a contaminação semântica em que o gosto herdou parte do significado de juízo. Ou seja, um não existe sem o outro. Podemos perceber que é comum restringir o juízo à razão e o gosto aos sentidos. Entretanto, não racionalizamos sem antes ter percebido algo, e não absorvemos algo sem em seguida exercer um juízo sobre o que foi percebido.

Figura 1- Juízo (Cesare Ripa, 1613)

Figura 2 – Gustus (Hertel, 1758)

O Gosto nas Artes

O gosto é considerado pelos autores setecentistas o elemento principal para a formação do artista. Nas artes, os autores também abordam o lado sensorial e racional do gosto e se concentram principalmente na ideia de prazer, no efeito causado pela obra de arte no receptor e no juízo exercido sobre a obra de arte. Neste tópico veremos que o artista deseja afetar o público, entretanto o espectador será afetado e poderá exercer um julgamento de acordo com o seu grau de conhecimento. Deste modo, ambos - artista e receptor - devem refinar seu gosto, ou seja, adquirir o “bom gosto”. Daí surgem questões que, levando em conta a produção e a recepção, tratam dos efeitos e julgamentos causados pela obra de arte no ser, além de discussões sobre ser o gosto algo inato ou adquirido, particular ou universal.

No primeiro dicionário monolíngüe da língua portuguesa, escrito em 1712 pelo inglês Raphael Bluteau⁸, lemos que além de consistir no juízo, o gosto se refere ao contentamento gerado pela recepção de uma obra, e também ao processo de produção que leva em conta o receptor: “[o gosto consiste] no juízo na escolha, na aprovação de alguma coisa; no discurso capaz de satisfazer a delicadeza do nosso gosto; [...] no contentamento, satisfação, que se dá ou que se toma em alguma coisa”⁹. O autor deixa transparecer que, no processo de produção de uma obra, o artista visa satisfazer o gosto do receptor proporcionando prazer. Ainda no mesmo verbete, encontramos a expressão “farei ao vosso gosto”, ou seja, à maneira que contente a outrem.

James Ussher, em seu compêndio sobre o gosto, escrito no séc. XVII, afirma que as artes afetam o nosso gosto, ao contrário das matérias “frias” (puramente racionais). O autor afirma que o gosto tem a função de mover e causar efeitos, distinguindo o agradável do desagradável; seja pelo prazer ou pela repulsa. Para ele, o gosto pertence exclusivamente ao domínio das artes e tem a função de perceber e distinguir o belo através do julgamento:

O gosto do qual falamos pode ser definido, em geral, como um senso claro do nobre, do belo, e do afetar pela natureza e pela arte. Ele distingue e seleciona com um julgamento exato o que é belo e agradável, do que é baixo e desagradável; e olhando atentamente a natureza, nunca a negligencia (...) ¹⁰.

---

⁸ Bluteau era inglês, filho de pais franceses e se mudou para Portugal aos 30 anos, em 1668.

⁹ BLUTEAU, Raphael. *VOCABULARIO PORTUGUEZ & LATINO, aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: 1712 – 1728, p. 98- 100.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “The taste we spoke of may be defined, at large, a clear sense of the noble, the beautiful, the affecting, through nature and art. It distinguishes and selects, with unerring judgment, what is fine and graceful from the mean and disgusting; and keeping a strict and attentive eye on nature, never neglects her, but when nature herself is in disgrace”. In: USSHER, James. *Clio: or, A discourse on taste* (1772 – 3ed.) p. 2.

Ussher afirma ainda que o grau de conhecimento influencia os efeitos da arte no ser. Saber o que nos agrada em algo, e o porquê, depende do nosso grau de conhecimento, da capacidade da nossa razão. O autor escreve:

Não conhecemos os limites do gosto porque não estamos familiarizados com a extensão e limites do gênio humano. A mente ignorante é como um gigante adormecido: ela tem capacidades imensas, sem o poder de usá-las. (...) Quanta beleza e sentimentos são movidos por um minueto, dos quais um *selvagem* não tem ideia!¹¹

As discussões de Ussher são interessantes por conterem uma descrição minuciosa do gosto, expondo os seus principais componentes: o afetar através dos sentidos, o discernimento e o julgamento. Além disso, dá grande importância à razão, ao mostrar que o grau de conhecimento influencia os efeitos da arte no ser e o julgamento exercido sobre a obra.

Charles Batteux, em seu tratado *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), assim como os autores acima, também relaciona o gosto ao juízo, ao escrever que o gosto é responsável por julgar a obra de arte:

O gênio e o gosto têm o mesmo objetivo nas artes. Um cria, o outro julga. Assim, se é verdade que o gênio produz as obras de arte pela imitação da bela natureza, como acabamos de provar, o gosto que julga as produções do gênio deve satisfazer-se somente quando a bela natureza é bem imitada ¹².

Segundo o autor, o gosto nas artes é comparável à inteligência nas ciências, ambos relacionados ao discernimento:

O gosto é nas artes o que a inteligência é nas ciências. (...) O verdadeiro é o objeto das ciências; o das artes, é o bom e o belo. (...) Uma inteligência é perfeita quando vê sem nuvens, e quando distingue sem erro o verdadeiro do falso, a probabilidade da evidência. Do mesmo modo, o gosto é perfeito também quando, com uma impressão distinta, ele sente o bom e o mau, o excelente e o medíocre, sem nunca confundir os e sem tomar um pelo outro. (...) A inteligência considera o que os objetos são neles mesmos, segundo

---

(*fac-simile*) [1ª ed. provavelmente da 1ª metade do séc. XVII, se considerarmos que Ussher viveu entre 1580 e 1655]

¹¹ Tradução nossa. No original: “We know not the bounds of taste, because we are unacquainted with the extent and boundaries of the human genius. The mind in ignorance is like a sleeping giant: it has immense capacities, without the power of using them. By listening to the lessons of Socrates, men grew heroes, philosophers, and legislators; for he, of all mankind, seemed to have discovered the short and lightsome path to the faculties of the mind. To give you an instance of the human capacity, that comes more immediately within your notice, what graces, what sentiments have been transplanted into the motion of a minuet, which a savage has no conception of!” In: Id. Ibid. p. 184-185.

¹² BATTEUX, Charles. *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas, 2009. p. 51.

sua essência, sem nenhuma relação conosco. O gosto, ao contrário, apenas se ocupa desses mesmos objetos em relação a nós¹³.

Deste modo, podemos dizer que o gosto se ocupa de distinguir e julgar aquilo que percebe, ou seja, aquilo pelo qual é afetado. Segundo os autores setecentistas, o objetivo desse afetar pela obra de arte é proporcionar prazer.

Montesquieu, em seu ensaio sobre o gosto (publicado na *Encyclopédie* em 1757), escreve que o gosto consiste na faculdade de discernir características ou qualidades de objetos e fenômenos, descobrindo a medida de prazer que cada coisa deve dar ao homem. Entretanto, afirma que esse prazer depende da razão: “aquilo que nos dá prazer deve estar baseado na razão”¹⁴.

Assim, o autor liga a ideia de prazer ao gosto sensorial e racional: “Gosto é aquilo que nos liga a alguma coisa por meio dos sentimentos [sentidos¹⁵], o que não impede que ele possa se aplicar às coisas do intelecto [...] a alma conhece através das ideias e dos sentidos; ela sente prazer por meio das ideias e dos sentidos”¹⁶.

Deste modo, o grau de nosso conhecimento, ou o refinamento do nosso gosto, determina o grau de afetamento por uma obra de arte. “Aqueles que experimentam com gosto as obras do espírito têm uma infinidade de sensações que os demais não conhecem”¹⁷. Montesquieu destaca ainda que as pessoas delicadas acrescentam outros “gostos acessórios” no momento da apreciação, enquanto os grosseiros experimentam uma única sensação.

Hiller traz para o âmbito musical ideias similares, como a capacidade de proporcionar prazer inerente ao gosto após o afetamento pela obra de arte. Ele destaca que o agradar ou o desagradar só ocorre através de algo que nos move: “Quando uma coisa que concerne ao gosto nos agrada, ela deve mover nossos nervos sensitivos de maneira agradável ou delicada; aquilo que não nos move, não pode agradar nem desagradar”¹⁸. Segundo o autor, gosto é a habilidade de perceber todas as belezas ou a falta delas nas coisas musicais.

---

¹³ Id Ibid, p. 49-50.

¹⁴ MONTESQUIEU, Charles Louis de. Op. cit., p. 71.

¹⁵ “Sentimento”, no início do séc. XVIII (assim como *sensibilité*) significava percepção sensorial, função receptiva. *Sensibilité* era a capacidade dos animais, em oposição às plantas de ter essa sensibilidade. Posteriormente é que passou a ter um significado de caráter emocional. Cf. COWART, Georgia J. Sense and Sensibility in Eighteenth-Century Musical Thought. Acta Musicologica, Vol. 56, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1984), p. 251-266

¹⁶ MONTESQUIEU, Charles Louis de. Op. cit., p. 17.

¹⁷ Id. Ibid. p. 49

¹⁸ Tradução nossa. No original: “Wenn eine Sache, die den Geschmack betrifft, uns gefallen soll, so muß sie unsere Empfindungsnerven auf eine angenehme oder sanfte Weise bewegen. Ohne diese Bedingung kann sie uns unmöglich gefallen; was uns gar nicht bewegt, kann uns weder gefallen noch mißfallen”. In: HILLER, Johann. Op. cit., p. 309.

Johann Joachim Quantz, em seu *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen* (1752), também destaca o conhecimento como fator fundamental para o afetamento pela obra de arte e o prazer: “Que culpa tem o contraponto se os contrapontistas não sabem lidar com ele ou fazem mal uso dele e se os amadores da música não têm um gosto por ele devido à sua falta de conhecimento? Não é um ponto em comum a todas as ciências, incluindo o contraponto, que sem o conhecimento delas não se extrai prazer? (....) Contudo, com o conhecimento e o estudo se desenvolve também o amor por um assunto”¹⁹.

As palavras de Johann Nikolaus Forkel mostram que ainda em 1788 as noções sobre gosto abordadas desde o séc. XVII estão em voga :

O gosto dos homens é tão variado quanto os diversos tipos de beleza absoluta e relativa. Ele é o sentimento para o reconhecimento dos princípios da arte, que nos torna capazes de sentir o que é belo ou feio em uma obra de arte instantaneamente, sem longo exame [gosto sensorial] (...). Em sua primeira origem, não é outra coisa que a inclinação ou capacidade natural de encontrar prazer em obras de arte. Pela cultura, ele é educado para o que chamamos gosto em sentido estrito [razão]²⁰.

É interessante notar que em todos os autores utilizados (seiscentistas e setecentistas) está presente a ideia de que o gosto deve discernir e perceber o belo nas obras de arte. Deste modo, as sensações provocadas pela obra de arte no ser, assim como a capacidade de discernir as belezas ou falta delas nas artes e exercer um juízo crítico sobre elas, varia de acordo com o grau de conhecimento. Ou seja, o artista quer afetar o espectador, mas depende também do refinamento do gosto do ouvinte, que quanto mais apurado, mais sensações e prazer poderá obter. Como veremos a seguir, esse refinamento se dá por meio do estudo e da imitação de modelos – muito praticada pelos compositores setecentistas, principalmente pelos alemães – denominado nos tratados como *gosto adquirido*.

---

¹⁹ Tradução nossa. No original: “Allein, was kann der Contrapunct dafür, wenn die Contrapunctisten mit demselben nicht recht umgehen wissen, oder einen Misbrauch daraus machen; und wenn die Liebhaber der Musik, aus Mangel der Erkenntniß, keinen Geschmack daran finden? Haben es nicht alle übrigen Wissenschaften mit dem Contrapuncte gemein, daß man ohne die Kenntniß derselben, auch kein Vergnügen davon haben kann? (...) Mit der Erkenntniß und Einsicht aber, wächst auch die Achtung und die Liebe zu einer Sache“. In: QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen* (1752) Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983. p. 16-17 (fac-simile).

²⁰ Tradução nossa. No original: “So verschiedene Arten von absoluter und relativer Schönheit es giebt, so vielartig ist auch der Geschmack der Menschen. Eigentlich ist er die in Gefühl übergegangene Erkenntniß der grundsätze der Kunst, wodurch man in den Stand gesetzt wird, ohne lange Untersuchung augenblicklich zu empfinden, was an einem Kunstwerke schön oder häßlich ist. (...) In seinem ersten Ursprunge ist er nichts, als die natürliche Neigung oder Fähigkeit, Wohlgefallen an Kunstwerken zu finden. Durch Kultur wird er aber nach erst dazu gebildet, was man in engerer Bedeutung den Geschmack nennt.” In: FORKEL, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788). Laaber: Laaber, 2005. p. 65.

Gosto Natural e Gosto Adquirido

Em vários autores da teoria do gosto está presente a discussão sobre o gosto ser algo adquirido por meio da educação, ou naturalmente presente no artista. O gosto adquirido diz respeito ao refinamento do lado racional, que resulta no *bom gosto* - considerado fundamental pelos teóricos e músicos setecentistas. Este aspecto do gosto é descrito como algo cultivado, aperfeiçoado por meio de exercício e aprendido através da imitação de modelos. Assim, o gosto adquirido diz respeito a questões que vão diretamente ao encontro do pensamento musical setecentista, como a imitação e o bom gosto, sendo especialmente interessante para se compreender os gostos reunidos na Alemanha. Entretanto, nos escritos sobre o gosto encontramos também referência ao gosto natural, que seria o gosto e o senso de harmonia e beleza implantados no ser pela natureza.

Montesquieu considera o gosto natural e o gosto adquirido, destacando a influência de um sobre o outro. Ele afirma que “o gosto adquirido afeta, muda, aumenta e diminui o gosto natural, tanto quanto o gosto natural afeta, muda e diminui o gosto adquirido”²¹. Segundo o autor, todos os preceitos que se pode dar a respeito da formação do gosto dizem respeito ao gosto adquirido, mesmo que indiretamente se relacionem com o gosto natural.

No dicionário de Antonio Maria do Couto, onde o verbete “gosto” recebeu extratos de *La Méchanique des Langues* (1751) de Noël Antoine Pluche, também encontramos referência a ao gosto natural e adquirido dentro de uma interessante divisão ternária dos gostos:

Há três castas de gosto em pintura: o *gosto natural*, isto é, a ideia, e o talento que o pintor adquire apenas observando a natureza sem recorrer aos mestres. Este gosto é baixo ou elevado segundo a escolha que faz dos objetos; o segundo é o *gosto artificial* [adquirido], o qual se forma à vista dos quadros de outrem, o que se bebe com a educação. (...) O terceiro chama-se *gosto nacional*, certas belezas ou defeitos que se perpetuarão nas obras dos artistas de um mesmo país²².

Deste modo, se por um lado o gosto pode se relacionar a um talento natural, por outro lado ele depende da educação e imitação de modelos. O autor acrescenta ainda uma terceira categoria – gosto nacional – sobre a qual falaremos mais adiante.

Podemos observar que o gosto natural tem origem na tradição platônica que vigorou no séc. XVI, onde as obras dos artistas são comparáveis a imagens perfeitas da natureza que

---

²¹ MONTESQUIEU, Charles Louis de. Op. cit., p. 16.

²² PLUCHE, Noël Antonie (*La Méchanique des Langues* - 1751) apud COUTO, Antonio Maria. Cf.: *Diccionario da maior parte dos termos homónymos, e equívocos da lingua portugueza*. Lisboa (1842), p. 179.

possuímos. Deste pensamento advém a ideia de que o gosto seria inato, presente antes dentro da alma e reconhecido então nas coisas exteriores.

Locke inaugurou o empirismo, com a crença de que todo o conhecimento está fundamentado na experiência. Somente através da experiência, proporcionada pela percepção sensorial, se daria a reflexão e o conhecimento. Para ele, o conhecimento não depende de algo inato ao ser.

Entretanto, nem todos os autores concordam sobre esse aspecto do gosto. Ussher inicia seu trabalho citando as ideias de Locke (que era mais jovem do que ele) para em seguida confrontá-las:

Desde que Locke provou que não existem regras ou princípios inatos que dirigem as ações do homem impressos na mente, foi suposto por muitos estudiosos (...) que gosto, moral e consciência não possuem origem na natureza, mas no hábito, ou nos interesses aparentes dos homens; sendo descobertos por meio de investigações e comparações dos efeitos ²³.

Em seguida, inicia uma crítica a essas ideias, afirmando que embora Locke tenha assegurado que o homem não possui regras inatas em seu ser, não é possível admitir que ele não possua sentimentos da verdade, da retidão e um senso de beleza no coração. E afirma que “a uniformidade dos julgamentos da humanidade durante todas as épocas, e os fortes sentimentos involuntários que todos experimentamos na presença da virtude e da beleza, provam que temos algum critério de aprovação na mente” ²⁴. Em seguida, faz uma importante crítica à Locke: “Ele deveria apenas concluir que havia limites para o gosto natural do homem” [ao invés de afirmar que este não exista] ²⁵.

Ao contrário de Locke, Ussher acredita que os princípios do gosto podem ser inatos:

Um concerto que tem todas as suas partes bem compostas e bem executadas, (...) agrada universalmente, mas se surge alguma dissonância (...), desagradará até aqueles absolutamente ignorantes em música. Eles não sabem o que os incomoda, mas sentem algo dissonante em seus ouvidos; e isso procede através do gosto e do senso de harmonia implantado neles pela natureza. Da mesma maneira, a pintura encanta e transporta o espectador que

---

²³ Tradução nossa. No original: “From the time Mr. Locke proved that there were no innate principles, or rules to direct the actions of men, imprinted on the mind, taste, morality, and conscience were supported by many persons of learning (...) to have determined foundation in nature, but custom, or else the apparent interests of men, discovered by investigation and comparison of effects”. In: USSHER, James. Op. Cit. (prefácio).

²⁴ Tradução nossa. No original: “The uniformity of the judgments of mankind throughout all ages and the strong involuntary sentiments we all feel in the presence of virtue and beauty, prove that we have some standard of approbation in the mind; (...)” In: Id. Ibid. p. v

²⁵ Tradução nossa. No original: “he ought only to conclude that there were limits to the natural tastes of men;” In: Id. Ibid. p. vi

não tem noções sobre pintura. Pergunte a ele o que e por que o agrada e ele não sabe especificar a razão²⁶.

Segundo o autor, podemos sentir claramente que somos agitados e movidos pela música e que essa beleza não entra na mente através do som de um violino, mas é agitada por ele. Ussher acrescenta que: “Não sabemos para qual grau de arrebatamento a harmonia é capaz de nos transportar; paixões que não conhecíamos antes são acordadas na mente pela harmonia”²⁷.

Entretanto, apesar de atribuir valor ao gosto natural, o autor afirma que ele pode ser aumentado e aperfeiçoado na medida em que se adquire mais conhecimento: “Não temos consciência, mas o gosto, a capacidade da beleza e a grandeza na alma podem aumentar muito além do que podemos verdadeiramente perceber”²⁸. Como vimos anteriormente, dependendo do grau de conhecimento, os efeitos sentidos pelo gosto sensorial são aumentados, assim como o discernimento sobre o que e o porquê algo nos agrada.

Shaftesbury concorda com os autores acima ao afirmar que o gosto deve ser cultivado, adquirido e aprendido, estendendo essas noções ao espectador. Ele afirma que é responsabilidade dos artistas formar o gosto do público, pois quanto mais o ouvinte refinar seu gosto, mais poderá desfrutar da obra. Segundo o autor, os bons artistas em cada Arte deveriam ser os mais desejosos de melhorar e aperfeiçoar o ouvido do público. Para ele, é necessária uma arte de ouvir, onde as performances possam ter seus devidos efeitos, ser sentidas e compreendidas.

É interessante notar a concordância dos autores sobre a importância do aprimoramento do aspecto racional do gosto. Entre músicos da Alemanha essa ideia também é propagada, indo ao encontro à noção de bom gosto.

Heinichen, em 1711, escreve que o gosto deve ser refinado por meio da experiência, afirmando que através do estudo e da prática é possível obter o bom gosto:

---

²⁶ Tradução nossa. No original: “A concert, says he, that has all its parts well composed and well executed, both as to instruments and voices, pleases universally; but if any discord arises, any ill tone of voice be intermixed, it shall displease even those who are absolutely ignorant of music. They know not what it is that offends them, but they find somewhat grating in it to their ears; and this proceeds from the taste and sense of harmony implanted in them by nature. In like manner a fine picture charms and transports a spectator who has no idea of painting. Ask him what pleases him, and why it pleases him, and he cannot easily give an account, or specify the real reason (...)” In: Id. Ibid. p.3-4

²⁷ Tradução nossa. No original: “How shall we venture to trace the object of this surprising beauty peculiar to genius, which evidently does not come to the mind from the senses: it is not conveyed in sound, for we feel the sounds of music charm us by gently agitating and swelling the passions, and fetting some passions afloat, for which we have no name, and knew not until they were awaked in the mind by harmony. In: Id. Ibid. p.190-191

²⁸ Tradução nossa. No original: “we know not but the taste and capacity of beauty and grandeur in the soul, may extend as far beyond all we actually perceive (...)” In: Id. Ibid. p.185

Se a experiência é necessária em qualquer arte ou ciência, ela é certamente necessária em música. (...) Mas o que devemos obter com a experiência? Eu direi em uma única palavra... *Gout*. Através do estudo, talento e experiência o compositor deve atingir acima de tudo um apurado senso do bom gosto na música.²⁹

O autor faz ainda uma interessante observação que demonstra que os preceitos do gosto e do bom gosto eram bem conhecidos pelos músicos da época e, por esse motivo, não havia necessidade de descrevê-los:

A definição de *Gout*, *Gusto* ou *guter Geschmack* [bom gosto] é desnecessária para o músico experiente; e é difícil descrever em seus princípios como a verdadeira essência da alma. Podemos dizer que o bom gosto é a alma da música, que duplamente, por assim dizer, aviva a alma e traz prazer aos sentidos.³⁰

Para os músicos setecentistas a formação do bom gosto se dava através do conhecimento e da imitação de modelos. Por isso, o entendimento do conceito de imitação é fundamental não só para a compreensão do bom gosto, mas também por ser um dos fatores responsáveis por formar maneiras de apreciar e de compor, na medida em molda o nosso gosto.

Lord Kames, em seu estudo sobre o gosto de 1761, ao tratar do prazer, procura entender o fato de se preferir certo prazer a outro, mesmo quando estes são de mesma natureza ou classe. Segundo o autor, a resposta está no fato de que este prazer é resultado do hábito e da imitação, que molda o nosso gosto. Para Kames, a imitação, o hábito e a convivência com pessoas de gosto influencia também a apreciação e a escolha pelo que irá nos causar prazer³¹.

A ideia autoritativa para o conceito de imitação, tal como usado por oradores latinos e posteriormente recuperado por autores setecentistas, encontra-se no *Tratado de Imitação* de Dionísio de Halicarnasso³². Nele, lemos que as três coisas que proporcionam um alto grau de

---

²⁹ Tradução nossa. No original: “If experience is necessary in any art or science, it is certainly necessary in music (...) But what is it that one believes one must seek in the experience? I will give a single word...*Gout*. Through diligence, talent, and experience, a composer must achieve above all else an exquisite sense of good taste in music”. In: HEINICHEN, Johann David (1711), *apud* WHITWELL, David. In: *On the Philosophical Roots of German Music Education* [s.d.].

³⁰ Tradução nossa. No original: “ The definition of *Gout*, *Gusto* or *guter Geschmack* is unnecessary for the experienced musician; and it is as difficult to describe in its essentials as the true essence of the soul. One could say that good taste was in itself the soul of music, which so to speak it doubly enlivens and brings pleasure to the senses”. Id. Ibid.

³¹ KAMES, Hanry Home Lord. *Standard of Taste*. In: *Elements of Criticism*. University Press of the Pacific-Honolulu, Hawaii: 2002.

³² Dionísio de Halicarnasso nasceu entre 60/55 a.c. Seus escritos sobre a Imitação foram utilizados por Quintiliano no *Institutio Oratoria*. Como sabemos, os escritos de tradição clássica serviram de base para os teóricos e compositores setecentistas.

destreza nos discursos ou em qualquer arte ou ciência são: “Uma natureza dotada, um estudo acurado e uma exercitação diligente. Essa três palavras formam um *péon* [*physis, mathêsis, askêsis* (natureza, aprendizagem, exercitação)]”³³.

No processo de aprendizagem e exercitação imitam-se os modelos, tomando o que há de mais belo em autores diversos, incluindo algo de pessoal. Deste modo, imita quem diz “à maneira de” e não quem diz o mesmo. Assim, na imitação toma-se algo como modelo - sem ser igual – tornando-o mais belo.

Dionísio escreve:

Com efeito, 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. E o mesmo se diga quanto a Platão e Homero. Toda a imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos³⁴.

Segundo o autor, o desejo de superar as particularidades das obras imitadas está presente no processo de imitação. Ele escreve que: “(...) Da mesma forma, com as imitações dos discursos se gera similitude, sempre que alguém procura rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos e, como que reunindo de várias nascentes um só caudal, o canaliza para a sua mente”³⁵.

Deste modo, no processo de imitação, tomar algo como modelo não se refere a uma cópia do discurso, mas sim à aprendizagem e exercitação de como tratar tecnicamente um material de origens diversas a fim de gerar algo novo.

Como veremos no segundo capítulo, essas ideias são a base dos gostos reunidos praticados pelos compositores alemães e, em especial, por Telemann. A imitação dos modelos estrangeiros por parte dos compositores germânicos traz consigo o desejo de superação e criação de algo novo – claramente apoiado nessas ideias.

Deste modo, através da imitação dos modelos, o gosto é moldado e o bom gosto é adquirido. Na medida em que molda o gosto, os modelos (*auctoritates*) influem na apreciação e na escolha; e formam maneiras de compor baseadas naquilo que se aprova.

Shaftesbury, cujos textos circularam na Alemanha durante o séc. XVIII, faz referência às ideias presentes no conceito de imitação, advertindo sobre a escolha dos modelos. Assim, aquele que deseja se tornar um homem de educação e polidez deve estudar os modelos

---

³³ HALICARNASSO, Dionísio de. *Tratado da Imitação*. Editado por Raul Miguel Rosado Fernandes, Lisboa: 1986. p. 48.

³⁴ Id. Ibid. p.50.

³⁵ Id. Ibid. p.52.

corretos para formar seu gosto, observado o que há de melhor na arquitetura, escultura, pintura e música. O autor adverte que se deve desviar o olhar de tudo o que for afetado demais e de gosto duvidoso e afastar seus ouvidos de todo tipo de música que não seja boa³⁶.

Montesquieu, ao falar das regras contidas na arte, afirma que estas são guias a perder de vista. O domínio dessas regras é adquirido através do exercício, do estudo, e da imitação de modelos e constitui o que as preceptivas musicais setecentistas denominam como bom gosto. Assim, o bom gosto é obra do estudo e do tempo e inclui o conhecimento de regras estabelecidas.

Os diversos tratados musicais do séc.XVIII são exemplos de métodos para a formação do “bom gosto”. Esses tratados são manuais para educar o músico e o ouvinte, para que adquiram o “bom gosto”, através do estudo, do exercício e do conhecimento de regras – sempre ilustradas com inúmeros exemplos e citações de *auctoritates* - ou modelos a serem seguidos.

O tratado de Johann Joachim Quantz traz no título da 1ª edição (1752) as seguintes palavras: “Ensaio sobre um Método para se Tocar a Flauta Transversal, acompanhado de observações úteis para promover o Bom Gosto na música prática, explicado com exemplos”.

Figura 3 - Folha de Rosto (Quantz, 1752)

³⁶ SHAFTESBURY, Anthony Ashley-Cooper. Op. cit.

Quantz afirma, no prefácio da obra, que deseja treinar a habilidade e a inteligência do músico, não apenas ensinando a parte técnica, mas **formando o gosto e estimulando o discernimento**. O autor escreve: “Eu me aventurei extensivamente nos preceitos do bom gosto na prática musical”³⁷. [grifo nosso]

Outros compositores e críticos musicais setecentistas, como Geminiani, Heinichen Mattheson e outros, também se preocuparam com a formação do bom gosto através da publicação de métodos e tratados. Esses escritos tratam desde aspectos técnicos musicais (como ornamentação, técnica instrumental etc.) até questões teóricas, como os *gostos nacionais*, onde se discute maneiras de compor segundo decoros nacionais (modos de escrita segundo o gosto de cada país).

Francesco Geminiani, violinista, compositor e teórico italiano, também é autor de um tratado em que descreve regras para se adquirir o bom gosto na música: *A Treatise of Good Taste in the Art of Music* (1749). Em mais um exemplo da importância dada pelos teóricos e músicos setecentistas ao estudo das regras para se adquirir o bom gosto, o autor escreve, no prefácio da obra, que sua publicação contém “regras para cantar e tocar com bom gosto”³⁸.

Apesar do título, Geminiani não se estende nos preceitos do gosto na música. No prefácio, ele discorre brevemente sobre alguns aspectos do gosto (como o gosto natural e o gosto adquirido), afirmando que se deve adquirir o bom gosto através do estudo das regras. Entretanto, logo parte para a descrição das mesmas. Isso indica que Geminiani, assim como Heinichen, considerava os preceitos do gosto já bem conhecidos por seus contemporâneos.

A importância da formação do bom gosto também pode ser observada no frontispício do tratado de Johann Mattheson. Para ele, o *galant homme* é aquele que possui bom gosto, é bem instruído em música, capaz de fazer julgamento adequado e ser agradável ao ouvinte. Observando seu *Das neu-eröffnete Orquestre* (1713), vemos que ele é destinado ao *homem galante*, e à formação de seu gosto: “A nova orquestra - Guia universal e fundamental de como o **homem galante** obtém a perfeita noção da grandeza e excelência da nobre arte da música, para que possa **formar seu gosto**; a partir daí, entender os termos técnicos, e a razão dessa ciência esplêndida”³⁹.

---

³⁷ Tradução nossa. No original: “Ich habe mich deswegen auch in die Lehren vom guten Geschmack in der praktischen Musik etwas weitläufig eingelassen“. In: QUANTZ, Johann Joachim. Op. cit., (Prefácio).

³⁸ GEMINIANI, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. (Londres, 1749). Para um estudo aprofundado deste tratado, Cf.: 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 (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, 2009.

³⁹ Die drei Orquestre-Schriften I. 2004 Laaber-Verlag.

Figura 4 - Folha de Rosto (Mattheson, 1713)

Forkel, já no final do séc. XVIII, ainda escreve sobre o bom gosto, acrescentando observações acerca do mau gosto:

Caso o bem-estar se expresse em uma obra de arte de acordo com os princípios da arte, ele será bom gosto; se encontrarmos prazer também nas falhas e erros, será mau gosto, falso ou corrupto. Outros graus do gosto, por exemplo, o correto, imparcial, fino, baixo, passageiro etc. dependem dos graus de reconhecimento nos princípios da arte e da habilidade na utilização destes. Nenhum desses graus constitui sozinho o que perfaz o bom gosto, que consiste na união de todas as características individuais boas ⁴⁰.

Deste modo, o gosto adquirido diz respeito a questões muito discutidas pelos teóricos e músicos setecentistas, como o bom gosto e a imitação. O processo de imitação, além de sua relação com a formação do bom gosto, serve como base para o entendimento das questões envolvendo os gostos reunidos – assunto do próximo capítulo.

⁴⁰ Tradução nossa. No original: “Aeußert sich das Wohlgefallen an einem Kunstwerke den Grundsätzen der Kunst gemäß, so ist es ein guter Geschmack; findet man aber auch an Mängeln und Fehlern Vergnügen, so ist der Geschmack falsch, schlecht, oder verdorben. Noch andere Grade des Geschmacks, z. B. der richtige, einseitige, feine, niedrige, geschwinde u.s.w. hängen sämtlich von den Graden der Erkenntniß in den Grundsätzen der Kunst, und von der Fertigkeit in der Anwendung derselben, ab. Man kann sich leicht denken, daß keiner von diesen Graden allein, den vollkommen guten Geschmack ausmacht, sondern daß der Vereinigung aller erwähnten einzelnen guten Eigenschaften besteht.” In: FORKEL, Johann Nikolaus. Op. cit. p. 65.

Podemos observar que mesmo entre os autores que concordam com o fator inato do gosto, encontramos uma grande ênfase dada ao gosto adquirido. Esses autores acreditam na existência de um gosto natural que, em conjunto com o estudo e o exercício, resulta na formação do bom gosto. Deste modo, apesar do gosto natural ter importância, ele pode ser aumentado e aperfeiçoado através do conhecimento. Assim, o gosto adquirido se refere ao aperfeiçoamento do lado racional do gosto e se reflete no gosto sensorial. Ou seja, quanto maior o grau de conhecimento, mais apurada será a percepção de algo e mais claro e acertado será o discernimento e julgamento sobre a obra de arte.

Gosto Particular e Universal - Gosto não se discute?

Outra discussão presente nos ensaios sobre o gosto envolvia a questão sobre o gosto ser algo pessoal (que não se discute) ou baseado no senso comum (passível de um julgamento). Em geral os autores consideram o gosto sensorial (no sentido gustativo) algo particular, que não se discute. Já em seu sentido metafórico (nas artes), o gosto é passível de juízos diversos.

Segundo Klein, a afirmação de que o caráter pessoal da obra pode ser julgado, aparece no Cinquecento. A individualidade na expressão fazia supor a individualidade na apreciação e a diversidade das maneiras correspondia aos temperamentos individuais ou às épocas e aos meios diversos. O autor escreve que os juízos de beleza (que ocorrem nas artes) são irremediavelmente diversos ⁴¹.

Lord Kames, ao discorrer sobre os princípios que devem governar o gosto de cada indivíduo, cita o provérbio “gosto não se discute”. O autor procura entender o porquê de todos os prazeres oriundos do gosto – no que se refere apenas ao gosto sensorial, ou às artes - não serem isentos de crítica.

Segundo o autor, nenhum homem de gosto aplica o provérbio acima no sentido figurado como verdade absoluta, pois todas as áreas das artes são passíveis de crítica. Kames explica que esse espaço para um julgamento do gosto em seu sentido metafórico é universal e tem fundamento na natureza, onde as características predominantes em um determinado grupo são concebidas como modelo para os indivíduos que pertencem àquela espécie. Assim, os

---

⁴¹ KLEIN, Robert. Op. cit.

homens entendem que essa natureza seja perfeita e correta e aqueles que fogem a ela são considerados imperfeitos ⁴².

Da mesma forma, o senso comum está presente no julgamento das artes e se apóia em critérios comuns a um grupo – que derivam de características predominantes que são concebidas como modelo para os indivíduos deste grupo/país. Essa concepção influencia a formação de uma identidade.

Como vimos anteriormente, Pluche considera três categorias de gosto – gosto natural, gosto adquirido e gosto nacional - comum a um determinado grupo. Sobre o último, ele escreve que se refere a certas belezas ou defeitos que se perpetuam nas obras dos artistas de um mesmo país ⁴³.

Desta forma, o gosto se relaciona a um indivíduo ou a um grupo. No que se refere ao indivíduo, possui dois “sub-gostos” - *gosto natural* e o *gosto adquirido*; no que se refere a um grupo, a partir do hábito e repetição das características de um determinado grupo, formar-se-ia um *gosto nacional*.

Assim, o gosto nas artes está sujeito a um julgamento. Esse julgamento se apoia em um critério comum de um grupo, que se baseia em características predominantes tomadas como modelo. Podemos dizer que o gosto nacional se vale das características concebidas como modelo perpetuadas por um determinado país. Com isso, podemos compreender melhor as referências aos gostos nacionais francês e italiano, recorrentes na literatura setecentista. Além disso, é possível entender mais profundamente os gostos reunidos, que ao contrário dos gostos nacionais (que perpetuam suas características e modelos), diluem suas próprias características predominantes ao imitarem modelos de nacionalidades diversas.

Assim, podemos dizer que o julgamento produzido pelo gosto segue uma convicção individual e ao mesmo tempo coletiva, de um critério comum pertencente a um ambiente cultural. Hume considera que o gosto pessoal pode ser influenciado pelo ambiente cultural. Segundo ele, a impressão da beleza pode derivar de relações com a sociedade ⁴⁴.

Essa possibilidade de julgamento do gosto metafórico a partir de um senso comum, ao perpetuar suas características predominantes, acaba por definir maneiras próprias de um grupo. Assim essas ideias se unem ao processo de imitação que, como vimos, forma maneiras de apreciar e de compor na medida em que molda o nosso gosto.

---

⁴² KAMES, Op. cit.

⁴³ PLUCHE, Noël Antonie. Op. cit., p. 179.

⁴⁴ HUME, David. *Of the Standard of Taste*. In: *Four Dissertations*. Londres: 1757. (fac-simile)

Nesta primeira parte do capítulo procuramos mostrar a relação do gosto com a razão que ocorre tanto no sentido próprio quanto no sentido figurado do termo (quando transportado para as artes). Assim, através do gosto sensorial, temos a absorção de algo através dos sentidos e um efeito (agradável ou desagradável); através do gosto racional, discernimos o que foi percebido e exercemos um julgamento.

Foi possível observar que as artes têm o objetivo de deleitar e proporcionar prazer aos sentidos. Assim, o gosto percebe e julga as belezas ou falta delas nas obras de arte. Vimos que por meio do aperfeiçoamento do conhecimento os sentidos são refinados, assim como o discernimento e o juízo, que podem ser mais claros e acertados. No sentido metafórico, assim como no sentido próprio, absorvemos algo através dos sentidos, e após sermos movidos e afetados, racionalizamos e qualificamos o que foi percebido. Deste modo, a obra de arte é absorvida pelos sentidos, causa um efeito e é qualificada pela razão, que estabelece um julgamento. Assim, elegemos algo como bom ou mau, elevado ou medíocre, agradável ou desagradável.

Apesar de ter um aspecto natural inato, o mais importante é adquirir o bom gosto. Durante todo o séc. XVIII os compositores procuravam educar o gosto (o deles próprios, dos instrumentistas e do público) por meio dos inúmeros tratados e através da imitação. Vimos que o gosto adquirido diz respeito a questões muito discutidas pelos músicos setecentistas, como a imitação e bom gosto. A imitação influencia na escolha (pelo que nos causa prazer) e apreciação, formando maneiras de compor na medida em molda o nosso gosto. Deste modo o aspecto do gosto adquirido é fundamental para se entender a formação dos gostos reunidos, que é a imitação dos gostos nacionais - francês e italiano - com o intuito de aprender, fazer igual e superar.

Vimos ainda que o gosto nas artes se discute e esse julgamento segue critérios comuns de um grupo, que se apóiam em características predominantes que se perpetuam e são concebidas como modelo em um grupo ou país. Com isso, em cada ambiente cultural há um critério coletivo que é ao mesmo tempo particular de um determinado lugar, podendo ser relacionado ao gosto nacional. O gosto, com seu poder de discernir e qualificar, elegendo algo como desagradável ou agradável ajuda a estabelecer uma maneira de compor, de tocar e de ouvir. A preocupação em satisfazer o gosto de um determinado grupo resulta na perpetuação de determinadas características nas obras dos artistas de um mesmo país. Com base nessas ideias, podemos dizer que o gosto, consistindo no juízo na escolha e na aprovação de algo,

acabará por moldar e definir uma maneira de compor - pessoal ou de um grupo. Procuraremos entender, a seguir, o que são essas maneiras de compor.

1.2. Estilo

Neste subcapítulo, procuraremos entender o termo estilo tal como descrito nas retóricas clássicas e retomado pelas poéticas musicais dos séculos XVII e XVIII. Deste modo, para entendê-lo conforme o pensamento da época de Telemann, é interessante uma breve descrição do sistema retórico, para em seguida abordarmos o principal ponto ao qual o termo estilo está circunscrito: o decoro – que mais adiante fará a ligação entre gosto e estilo.

A retórica é a arte do bem dizer. Quintiliano, retomando Cícero, dá o nome de *Eloquencia Artificiosa* “àquilo a que vulgarmente chamamos retórica”⁴⁵. O autor afirma que um discurso persuasivo requer arte para ser aperfeiçoado. Ele escreve que “toda a arte exige conhecimentos que esclarecerão e dirigirão as operações (...) daí duas partes essenciais no sistema de cada arte: a *Teoria* e a *Prática*”⁴⁶.

O autor escreve:

Ora, que haja uma arte de Eloquencia, mostra-se brevemente com as razões seguintes. Porque se chame *Arte*, como quer Cleanthes, aquela que põe *um método*, e *ordem regular* nas matérias, onde não havia; e ninguém duvidará, que em bem falar haja uma certa ordem, e um caminho seguro, pelo qual nos devemos conduzir.(...) a *Arte* é uma coleção de conhecimentos certos, e provados pela experiência para alcançar algum fim útil à *vida*, e já mostramos que tudo isso se chama Eloquencia. Além disso, esta é como as demais Artes, pois consta de Teoria, e Prática⁴⁷.

Deste modo, a *Eloquencia Artificiosa* coloca um método e ordem regular no discurso, sendo conhecida como retórica. A retórica se define como a arte (*techné*) de persuadir pelo discurso, que inclui a aplicação de argumentos persuasivos, uma disposição adequada e a acomodação do estilo de elocução ao assunto, ao auditório e ao orador.

Mostraremos brevemente como se divide o sistema retórico, para em seguida nos focarmos na *elocutio*, que é onde se insere o estilo e seu regulador, o decoro. Este sistema segue a seguinte estrutura:

1. *Inventio* - primeira matéria do discurso. Busca de argumentos a partir de lugares-comuns;

---

⁴⁵ QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituições Oratorias*. Coimbra, 1788. p.8 - 9

⁴⁶ Id. Ibid. p.20

⁴⁷ Id. Ibid. p.18-22

2. *Dispositio* – disposição da idéia 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);
3. *Elocutio* - elocução, diz respeito à escrita do discurso. Nesta parte se inserem os estilos de escrita, as figuras e ornatos, tendo o decoro como regulador;
4. *Actio* - como o orador se comporta e se move em público;
5. *Memoratio* – memorização do discurso.

É possível notar que o sistema retórico é uma prescrição de regras para a constituição, proferimento e memorização dos discursos, sejam eles verbais ou musicais. A noção de estilo se insere na etapa da *elocutio*, que descreveremos mais detalhadamente a seguir.

Elocutio

Cícero, ao descrever as três etapas iniciais do discurso, diz o seguinte: “uma vez que se tenha encontrado o que dizer [*inventio*] e em que ordem [*dispositio*], o mais importante é ver de que modo [*elocutio*]”⁴⁸.

Mônica Lucas explica que, para Cícero, a *elocutio* retórica consiste em vestir os conceitos (*res*) encontrados na *inventio* e ordenados na *dispositio* com palavras (*verba*). Com isso, ele se refere principalmente às expressões utilizadas no discurso⁴⁹.

Portanto, a terceira etapa à qual se refere Cícero – a *elocutio*, ou, o “de que modo” dizer – consiste em aplicar estilos de escrita adequados à matéria encontrada na *inventio* e ordenada na *dispositio*. Ou seja, na *elocutio* se insere a questão dos estilos, ou modos de escrita.

Nas definições setecentistas do termo estilo, percebemos que este, assim como o termo gosto, possui um sentido próprio (*stylus*), a partir do qual passou a ser utilizado por metáfora para modo de escrita, modo de compor, para a variação de elocução característica de um *auctor* ou de uma *auctoritas*, ou ainda, para a variação dos gêneros de elocução.

---

⁴⁸Tradução nossa. No original: “Una vez que haya encontrado qué decir y em qué orden, lo más importante com mucho es ver de qué modo”. In: CICERO, Marco Túlio. *El Orador* [Orator]. Madrid: Alianza, 1991, p. 56.

⁴⁹ LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e Agudeza em Joseph Haydn: quarteto de cordas Op. 33*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

Bluteau define o verbete Estilo da seguinte maneira:

Modo de escrever, compor ou falar qualquer língua; Antes da invenção do papel escreviam os antigos em lâminas de chumbo, em tábuas engessadas, ou cobertas de cera, com um ponteiro ou pena de ferro, a que chamavam *Stylus*, donde procedeu, que a frase e o modo de compor também foi chamado Estilo. (...) Dividem os Retóricos os estilos de bem dizer em três espécies que são, *Gracil, Grande e Medio*, que podemos chamar *humilde, grave e médio*. (...) Costume; Modo de obrar ⁵⁰.

No dicionário de Antônio Maria Couto, vemos uma definição análoga à de Bluteau:

Stylus significa ponteiro com que se escreviam as letras, ou gravavam nas tábuas enceradas no tempo dos Romanos, agudo de um dos lados para as esculpir e achatado do outro para as apagar, antes da invenção de escrever no papyrus, e papel. Depois se passou a usar deste vocábulo na acepção da maneira e modo de falar, de compor, de andar, de viver, de praticar ⁵¹.

O autor acrescenta ainda que cada matéria e cada ação tem seu estilo adequado, e por esse motivo dizemos “segundo o estilo do Paço, da Corte, da Escritura Santa, da Justiça etc.” e cita alguns tipos de estilo de elocução como: declamatório, burlesco, dramático, didático, baixo e sublime.

Entre os teóricos da música setecentista podemos observar a mesma idéia. No dicionário de Brossard (1708), traduzido para o inglês no séc. XVIII e citado por Mattheson e autores alemães próximos a Telemann, define estilo como uma maneira de compor que difere de acordo com o autor, o país, a matéria e a ocasião ⁵².

O teórico Henrich Christoph Koch, em seu *Musikalisches Lexicon*, também define estilo como um modo de escrita adotado em relação a uma finalidade específica, que em sua preparação presta atenção na emoção (matéria) e circunstância de tempo, lugar e ocasião. Segundo o autor, o que mantém a unidade na composição é o modo de escrita, ou estilo ⁵³.

---

⁵⁰ BLUTEAU, Raphael. Op. cit. p. 319-320. Podemos acrescentar, que na definição de *caráter* de Bluteau há uma semelhança com estilo: “Character. O estilo particular de qualquer pessoa, o modo, com que se declara, escreve, compõe etc”. (p.134)

⁵¹ COUTO, Antonio Maria. Op. cit., p.128. [Neste verbete, Couto se baseia em Juan Heinecio (1681-1741) - conhecedor do direito romano].

⁵² BROSSARD (1708) *apud* GRASSINEAU. *Musical Dictionary*. Londres: 1769. [Grassineau traduziu o dicionário de Brossard por encomenda de J. C. Pepusch.]

⁵³ KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt/Main, 1802). Kassel: Bärenreiter, 2001 (*fac-simile*).

Com isso, podemos afirmar que estilo se refere aos modos de escrita utilizados nos discursos verbais ou musicais. Essas escritas são variáveis e seguem um critério de adequação segundo a matéria e a finalidade do discurso, como veremos a seguir.

Decoro

O critério de adequação dos estilos à matéria, ao público e ao ambiente em que ele é proferido, é conhecido como decoro (*Prépon/Aptum*). O decoro é algo intrínseco a qualquer ponto abordado na *elocutio* e figura como a principal dentre as quatro virtudes do discurso descritas por Cícero (correção, clareza, decoro e ornato).

Segundo Mônica Lucas, teóricos da música setecentista, como Mattheson, se alinhavam com as idéias de Cícero, enfatizando o decoro como a principal qualidade ao tratar das virtudes da melodia:

Dentre estas virtudes, a principal é a adequação entre matéria, ocasião e estilo musical, conhecida nas preceptivas clássicas como *decorum* ou *aptum*. Nessas preceptivas, como também para Mattheson, o decoro constitui a principal qualidade da elocução⁵⁴.

Segundo Cícero, o decoro reside numa adequação de comportamento que contém um desejo de aprovação do nosso círculo: “Distingue-se o decoro nas ações, palavras e até nos gestos e atitudes do corpo. Reside em três coisas: na beleza, na ordem e na adequação do comportamento (...). Nas três, reside o desejo de sermos aprovados por aqueles junto aos quais vivemos”⁵⁵. Esse desejo de aprovação por trás da adequação do comportamento torna possível uma relação com o gosto, que como vimos, julga as produções da arte e forma maneiras.

O autor escreve ainda que o que é conveniente às circunstâncias e ao público é o que define as ações: “Assim, de um modo geral, os deveres serão determinados quando se procurar o que é conveniente e adequado às personagens [função que se ocupa na sociedade], às circunstâncias e às idades”⁵⁶.

Podemos destacar a relação existente entre *prudência* e decoro. Assim como o decoro é a principal virtude de elocução, a prudência é a qualidade mais essencial no orador. Segundo Aristóteles, a prudência é a reguladora do decoro. É ela que permite saber como agir

⁵⁴ LUCAS, Mônica Isabel. *Conhecedores e Amadores na Crítica Setecentista à Música de Haydn*. Revista Opus 12, 2006.

⁵⁵ CICERO, Marco Túlio. *Dos Deveres*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 61

⁵⁶ Id. Ibid. p.125

adequadamente, evitando o dano. O autor escreve que a prudência (*phronesis*) é uma virtude da alma relacionada com a percepção das coisas sensoriais e com a deliberação a respeito da maneira correta de agir, sendo uma qualidade racional ⁵⁷.

Figura 5 - Emblema *Prudenza: haverà due faccie* (Cesare Ripa, 1613)

Quintiliano menciona a prudência como a coisa mais essencial em um orador, que permite saber quando se deve abrir mão das regras, dependendo da causa, dos casos, dos tempos e da necessidade. Ele escreve:

Nenhum porém exija de mim esta casta de preceitos, que vejo dar a quase todos os retóricos, prescrevendo a seus discípulos como leis indispensáveis e imutáveis, a necessidade de um exórdio e o modo de o fazer, depois a narração e suas regras (...) e assim outras mais, que alguns principiantes seguem como por obediência, e tão servilmente, como se a coisa não pudesse ser de outro modo. Seria na verdade a Eloquência uma Arte bem curta e fácil se se contivesse em um aranzel destes tão breve, e uniforme. Mas as regras variam segundo os casos, os tempos, e a necessidade. Por isso a coisa mais essencial em um Orador é a *Prudência*, porque esta varia os expedientes segundo a ocorrência dos casos. (...) as causas é que nos ensinarão se há de haver exórdio, ou não, se deverá ser breve ou extenso (...) na ordem natural ou inversa ⁵⁸.

⁵⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Brasília: UNB, 1985.

⁵⁸ QUINTILIANO, M. Fabio. Op. cit., p. 22-24.

Na música, também vemos essa relação entre prudência e decoro, através das palavras de Mattheson:

Música é uma ciência e uma arte de produzir prudentemente sons convenientes e agradáveis, encaixá-los de maneira correta e proferi-los amavelmente [...] A música também é ciência, pois os sons (matéria) devem ser prudentemente ordenados no papel (forma) ⁵⁹.

Quintiliano escreve que "a natureza das causas determina a dos efeitos. A natureza dos efeitos, que se tem em vista, determina também a das causas, ou dos meios, que se hão de empregar para os produzir" ⁶⁰. Esses "meios que se hão de empregar" para produzir os efeitos desejados, a que se refere Quintiliano, dizem respeito à adequada utilização dos estilos no processo de produção em relação a um determinado fim. Barros, afirma que "o discurso retórico tem como princípio a coordenação entre os processos de produção e recepção, numa relação de causalidade cujo fim não é ou está na obra musical, mas no efeito que ela provoca no ouvinte" ⁶¹.

Deste modo, a elocução do orador *prudente* deve se adaptar aos princípios do decoro. Aqui faz-se necessário um aprofundamento da questão dos estilos de escrita, que variam em seu grau de elaboração a fim de melhor se adequarem à matéria, à função e às circunstâncias de público, tempo e lugar.

Figura 6 - Emblema Decoro (Cesare Ripa, 1613)

⁵⁹ MATTHESON, *apud* LUCAS, Mônica Isabel. In: *Humor e Agudeza em Joseph Haydn: quarteto de cordas Op. 33*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 24

⁶⁰ QUINTILIANO, M. Fabio. Op. cit., p. 20.

⁶¹ BARROS, Cassiano. *Poética Musical*. C.f.: Site do I Encontro Estadual de Pesquisadores em Poética Musical dos séculos XVI, XVII e XVIII – ECA/USP, 2009. <http://sites.google.com/site/poeticamusical/Home>

Virtudes do Estilo

De acordo com as preceptivas clássicas, segundo a matéria, função e finalidade do discurso, se escolhe o estilo correspondente. Cícero escreve que se deve ter discernimento para reunir essa tríplice variedade e saber o que é conveniente para cada caso: “da mesma forma que na vida, também nos discursos o mais difícil é saber o que é conveniente”⁶². Segundo o autor, o desconhecimento do decoro é o motivo de muitos erros na eloquência e na vida, por isso, o orador deve mirar o conveniente nas ideias e nas palavras. Diferentes cargos, prestígios, idades, lugares, momentos e ouvintes não devem ser tratados da mesma maneira.

Como vimos, na elocução, o estilo segue um critério de adequação regulado pelo decoro. Para melhor se adequar às matérias e às ocasiões, o estilo varia em seu grau de elaboração, podendo ser alto, médio, ou baixo - utilizados de acordo com a função do discurso: *movere, docere, delectare* [mover, ensinar, deleitar].

Mattheson, retomando Cícero, determina três estilos de elocução, que podem ser relacionados dentro de duas situações distintas. A primeira diz respeito à adequação externa entre matéria e ocasião, que pode ser sacra, de câmara e teatral. Esta primeira categoria define os estilos a serem empregados. Há também uma segunda situação, que se refere à adequação interna entre a matéria e a escrita do discurso, onde as variações do estilo se fazem presentes, podendo haver um estilo baixo, um estilo alto e um estilo médio.

A primeira situação a ser observada em relação ao decoro dos estilos, que se refere à adequação entre matéria e ocasião (sacra, de câmara, teatral), foi transposta pelos autores setecentistas da noção de gênero presente nas retóricas clássicas. Nessas retóricas, os gêneros são relacionados aos diferentes auditórios e definem o tipo de discurso empregado.

No *Orator*, Cícero descreve três gêneros principais – deliberativo, judiciário e demonstrativo. Segundo Olivier Reboul, há três gêneros de elocução porque há três tipos principais de auditório: judiciário (tribunal, ato de acusar/defender), deliberativo (assembleia, ato de aconselhar/desaconselhar), epidítico (discurso panegírico - ato de louvor ou vitupério, elogios). Ele diz que “é a necessidade de adaptar-se a eles [auditórios] que confere traços específicos a cada gênero”⁶³.

Mattheson transpôs os modelos de Cícero para a música, apresentando os estilos adequados às diferentes ocasiões: circunstância sacra, teatral ou de câmara. Mônica Lucas

---

⁶² Tradução nossa. No original: “(...) de la misma forma que em la vida, también en los discursos lo más difícil es ver qué es lo que conviene”. In: CICERO, Marco Túlio. Op. cit., p. 64.

⁶³ REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 44-63.

lembra que os três lugares mencionados por Mathesson não são arbitrários. Segundo a autora, Cícero, em seu *De Oratore* divide um espaço imaginário em lugares clara e ordenadamente construídos, dos quais os primeiros descritos são: o templo, o palácio e o teatro ⁶⁴.

Como veremos no próximo capítulo, compositores e teóricos setecentistas, como Quantz e Türk, relacionam essas ocasiões (câmara, sacra, teatral) a gêneros musicais (concerto, moteto, ópera etc.). Assim como na retórica, cada ocasião e cada gênero prescreve uma maneira de escrita adequada. Deste modo, como veremos adiante, os autores da música dão uma descrição minuciosa dos modos de escrita corretos adequados a cada uma das três ocasiões descritas acima.

Em ambos os casos, musical e verbal, podemos observar que o estilo, para ser decoroso, varia em seu grau de elaboração e, para isso, se vale da utilização de figuras (ornatos). Em nota do tradutor setecentista de *Instituições Oratorias*, de Quintiliano, lemos que o que determina o grau de elaboração da escrita é a escolha das figuras e das palavras:

Estilo é a forma geral de elocução que reina em toda uma obra, ou em parte dela e resulta da escolha das figuras e colocação das palavras convenientemente à matéria que se trata; Pode-se considerar de dois modos: relativo à *Quantidade*, isto é, à maior ou menor abundância de palavras e expressões que empregamos para enunciar uma mesma ideia e pensamento; ou relativo à *Qualidade*, isto é, ao maior ou menor ornato dos mesmos termos e expressões que escolhemos para o mesmo fim⁶⁵.

Quintiliano descreve as qualidades que devem ser observadas em cada um dos três estilos. Segundo o autor, no estilo baixo, a qualidade mais necessária é o discernimento, para se conciliar suavidade e mover a força das emoções; no que concerne ao estilo médio, ele afirma que se deve empregar o uso mais atrativo das figuras e que, nesse estilo, há mais espaço para as metáforas e introdução de digressões; sobre o estilo alto, o autor escreve que este deve mover as emoções com força, utilizando-se de ampliações e hipérboles. Quintiliano enfatiza ainda que o orador não deve manter o mesmo tom em todas as partes do discurso, mas mesclar os estilos ⁶⁶.

No *Orator*, Cícero também descreve as características de cada estilo. Segundo o orador, o estilo tênue deve ser preciso: “é um estilo simples, baixo, cujo modelo é a

---

⁶⁴ LUCAS, Mônica Isabel. Op. cit..

⁶⁵ In: QUINTILIANO, M. Fabio. Op. cit. p. 408.

⁶⁶ QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. [books X-XII] Londres: ed. Loeb, 1998. XII, 10-58.

linguagem normal”⁶⁷. O autor acrescenta que esse estilo não possui adornos chamativos e as figuras são utilizadas com reservas. Ele diz que os ornatos no estilo ténue devem ser espontâneos e não rebuscados ou trazidos de casa, para que não se tornem frios.

Sobre o estilo médio, Cícero escreve que este é mais vigoroso que o estilo ténue, contudo, mais baixo que o estilo elevado. Este é o mais plácido dos estilos. Nele, vão bem todos os tipos de figuras retóricas, sendo adornado e ao mesmo tempo polido.

O estilo elevado é descrito por Cícero como um estilo amplo, elegante, grave, adornado, onde se encontra a maior força do orador. “A esta eloquencia corresponde conduzir os corações, a ela corresponde movê-los em todos os sentidos (...) ela grava umas opiniões, arranca as já gravadas.” E conclui: “É eloquente aquele que é capaz de dizer as coisas simples com simplicidade, as coisas elevadas com força e as coisas medianas em tom médio”⁶⁸.

Mônica Lucas compara as palavras da *auctoritas* Cícero e às de Mattheson, ao tratar da adequação da escrita e funções dos estilos musicais:

Se, para Cícero, o estilo sublime é patético, devendo suscitar paixões intensas e para isso, utiliza os meios que lhe conferem brilho e majestade, para Mattheson, o estilo alto soará natural, caso sua escrita seja suntuosa. Para o orador romano, o estilo médio é aquele que apraz e deleita, enquanto o Mestre de Capela deve requerê-lo fluente. Finalmente, Cícero sugere pureza e uso da matéria comum, diária, pequena, no estilo baixo, ao passo que Mattheson pede para esse estilo uma escrita “sem muitas elaborações”⁶⁹.

Como pudemos observar nas descrições dos três estilos acima (alto, médio, baixo), o uso maior ou menor das figuras está relacionado ao grau do estilo. Assim, as figuras retóricas, às quais Quintiliano e Cícero se referem, dão a medida do estilo empregado. Compositores e teóricos da música setecentista transpuseram também as figuras retóricas para o discurso musical e, assim como no discurso verbal, o uso dessas figuras musicais se adequava ao estilo empregado.

Segundo Lucas, o *Musica Poetica* de Burmeister foi o primeiro compêndio a descrever 27 figuras musicais, transformando as relações entre música e linguagem em ferramentas de composição:

---

⁶⁷ Tradução nossa. No original: “Es um estilo sencillo, bajo, cuyo modelo es el language normal”. In: CICERO, Marco Túlio. Op. cit., p. 67.

⁶⁸ Tradução nossa. No original: “A esta elocuencia corresponde conduzir los corazones, a ella corresponde moverlos en todos los sentidos (...) graba unas opiniones, arranca las ya grabadas. (...) Es elocuente el que es capaz de decir las cosas sencillas con sencillez, las cosas elevadas con fuerza, y las cosas intermedias con tono médio”. Id. Ibid. p.76-77.

⁶⁹ LUCAS, Mônica. *Imitação e Linguagem na Música Setecentista*. Pós-doutorado, FFLCH-USP, 2008. p. 30-31.

Após Burmeister, as poéticas musicais luteranas passaram oferecer apanhados de figuras musicais, geralmente emprestadas da retórica: Nucius, Thuringus, Kircher, Walther, Bernhard, Printz, Ahle, Janowka, Vogt, Mattheson, Spiess, Scheibe, Forkel, etc (...) Nesses tratados, o emprego de figuras retóricas para nomear procedimentos técnicos musicais dá a estes procedimentos qualidades extra-musicais, verbalmente definidas: climax, hyperbole, hypotiposis (...) ⁷⁰.

Segundo Lucas, a importância das figuras musicais na constituição da *elocutio* é ressaltada por autores como Kircher, que descreveu a elocução como uma “exibição da melodia perfeita em todas as suas partes, ornada por tropos e figuras”. Ele define as figuras da seguinte maneira: “figura retórica consiste em variação de uma palavra por adição, duplicação, multiplicação, repetição, de modo que ela se torne eloqüente, interrogante, retumbante, proponente de coisas elevadas, admiráveis ou vis e indignas” ⁷¹.

Podemos observar que o uso adequado das figuras retóricas está presente entre as quatro virtudes elocutivas: decoro, ornato, clareza e correção. Assim, a adequação dos estilos à matéria e à função do discurso depende da correta utilização das figuras. Elas devem ser empregadas em nome da persuasão e sua maior ou menor utilização se relaciona com um discurso mais ou menos elaborado. Deste modo, o grau de complexidade das figuras utilizadas é uma medida do estilo empregado.

É interessante observar que as descrições clássicas acerca dos três estilos se alinham com as transposições para a música feita pelos compositores setecentistas. Como veremos no próximo capítulo, é possível observar nas composições de Telemann, que os modos de compor também são de três tipos e incluem a mistura de estilos descrita por Quintiliano. Deste modo, os estilos na música, assim como os estilos do discurso retórico, variam em seu grau de elaboração ao se adequarem à matéria, à função e à ocasião.

Nas poéticas musicais dos séculos XVII e XVIII encontramos definições diretamente derivadas de autores da Antiguidade, além de novas acepções para o termo estilo, com ênfase em novos aspectos como, por exemplo, “estilo nacional”, “estilo antigo/moderno”, “estilo impresso/expresso”, “estilo galante”, “estilo estrito”, “estilo livre” entre outros. As aplicações musicais do termo estilo serão tratadas mais profundamente no capítulo II.

---

⁷⁰ LUCAS, Mônica. Id. Ibid., p. 28-29.

⁷¹ Id. Ibid. p. 29-30

1.3. Relação entre Gosto e Estilo

A partir das informações contidas neste capítulo, foi possível entender melhor os termos *gosto* e *estilo* separadamente. Com isso, podemos discorrer a seguir acerca da relação entre os dois termos.

Conforme descrevemos anteriormente, nos séc. XVII e XVIII, o gosto possui algumas qualidades distintivas fundamentais que permitem formar maneiras de apreciar e de fazer: a faculdade de discernir e exercer juízo; a relação com o conceito de imitação, que permite moldar o gosto segundo determinado modelo; e o gosto universal, cujo julgamento se apoia em critérios comuns a um grupo - que derivam de características predominantes concebidas como modelo e que se perpetuam neste grupo. Todos esses fatores, inerentes ao gosto, tornaram possível concluir que ele é responsável pela formação das maneiras.

Segundo Robert Klein, a relação entre *maniera* e *gusto* já aparece no séc. XVI, onde "o gosto determina a maneira, que é uma espécie de auto-retrato involuntário do artista"⁷². Podemos dizer que o gosto forma maneiras, por estar ligado à apreciação, às características predominantes de um grupo ou país, ao juízo da obra e à formação do bom gosto.

Ao tratarmos do termo estilo, vimos que se trata de uma transposição por metáfora do termo *stylus* para modos de escrita, ou modos de compor, e se insere dentro do contexto retórico. Os estilos seguem um critério de adequação regulado pelo decoro, onde as escritas são mais ou menos elaboradas de acordo com a ocasião. Assim, os estilos possuem características de acordo com a finalidade. Como vimos, a audiência determina os estilos e o decoro reside numa adequação do autor, que contém um desejo de aprovação do círculo em que convive. A partir dessas definições, podemos estabelecer as relações entre estilo e gosto a seguir.

É possível encontrar, tanto em autores clássicos quanto em setecentistas, uma relação entre os termos estilo e gosto. Cícero escreve: "Sempre o gosto do auditório tem sido a medida orientadora da eloquência dos oradores. Pois todos aqueles que buscam aprovação, têm em conta os gostos dos ouvintes e se submetem e acomodam a eles, à sua vontade e à seus gestos"⁷³.

Montesquieu escreve que "um compositor notável não começa um trabalho sem ter um objetivo e um projeto correspondente. E como o habilidoso escritor, ou eloquente orador, ele

⁷²KLEIN, Robert. Op. cit., p. 339.

⁷³ Tradução nossa. No original: "En todo tiempo, el gusto del auditorio ha sido la medida orientadora de la elocuencia de los oradores. Efectivamente, todos los que buscan la aprobación, tienen en cuenta los gustos de los oyentes y se pliegan y acomodan a ellos, a su arbitrio y sus gestos. In: CICERO, Marco Túlio. Op. cit., p. 43.

se esforça por se adequar ao saber e ao gosto daqueles a quem a peça é destinada”⁷⁴. O gosto do público exerce um julgamento sobre o que foi absorvido pelos sentidos e, por isso, dá o tom à eloquência dos oradores.

Rousseau, que define estilo como um caráter distintivo de composição, também menciona o gosto: “(...) Este caráter varia muito de acordo com o país e o gosto dos povos, o gênio dos autores; segundo as maneiras, as ocasiões, os temas, os assuntos, as expressões etc”⁷⁵.

Podemos notar que a maneira de compor está sempre mirando o gosto do público, que dá a medida do estilo do orador ou compositor. O decoro é o critério regulador deste sistema de adequação. Portanto, o gosto (ou a circunstância na qual se está inserido) possui a faculdade de determinar o estilo, a forma geral de elocução que reina em uma obra. Assim, sendo o decoro o termo comum ao estilo e ao gosto, é possível estabelecer uma relação direta entre os dois termos.

Com isso, de um lado temos o gosto, relacionado com o julgamento sobre a obra. Ele está ligado ao compositor e ao público, que devem ter o gosto formado, adquirido e exercitado para um *afetamento* eficaz através da obra de arte e um julgamento claro sobre o que foi absorvido. Do outro lado temos o estilo, relacionado com a obra, o modo de escrever e de compor. Este deve estar de acordo com a matéria, função, ocasião e também com o gosto da audiência. Portanto, neste contexto, estilo pode ser entendido como a maneira de fazer; o que determina esta maneira é o gosto (da audiência e do compositor) e o que a regula é o decoro. Poderíamos concluir aqui. Entretanto, podemos observar que o decoro surge determinando a escrita em duas situações distintas:

- No âmbito do gosto: segundo um decoro nacional (determinado pelo gosto nacional), que gera um modo de compor segundo uma nação, um grupo, uma *auctoritas*.
- No âmbito retórico: segundo o decoro de ocasião (determinado pela matéria), que gera um modo de compor segundo a matéria, ocasião e função do discurso.

Deste modo, temos um critério de adequação duplo, que inclui uma adequação ao gosto e uma adequação à ocasião. Ambos geram modos de escrita ou estilos característicos,

---

⁷⁴ MONTESQUIEU, Charles Louis de. Op.cit., p13.

⁷⁵ Tradução nossa. No original: “ Style. Caractere distinctif de composition ou d'execution. Ce caractere varie beaucoup selon les pays, le gout des Peuples, le genie des Auteurs: selon les matieres, les lieux, les tems, les sujets, les expressions, &c” . In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris, (1768), p.454..

que podem ser identificados nas obras musicais. Este assunto será aprofundado no capítulo seguinte.

Deste modo, no séc. XVIII, o gosto determina as maneiras e forma estilos próprios de um grupo, país e *auctoritas*. Os dois principais parâmetros de gosto normativos do período, segundo os próprios teóricos setecentistas, são o francês e o italiano - com suas maneiras de escrita próprias e opostas entre si. O gosto francês e o italiano contêm o melhor e mais representativo – segundo o critério comum desses grupos – de cada maneira de compor. O gosto alemão, por sua vez, é formado através de um processo de imitação desses modelos, do estudo de autores e de gostos de nacionalidades diversas.

Podemos concluir que, apesar dos dois termos se relacionarem, não devem ser entendidos como sinônimos. Estilo, utilizado por metáfora para modo de compor, possui suas especificidades enquanto forma de escrita, que determinam o emprego das figuras em relação à matéria e às circunstâncias. Pode ser aplicado também para maneira de compor segundo o gosto de um determinado grupo.

O gosto, por sua vez, não diz respeito às regras específicas de escrita. Entretanto, ele determina o estilo, na medida em que o autor procura se adequar ao gosto de um determinado grupo. Ou seja, o gosto forma maneiras, enquanto o estilo é uma maneira de escrita propriamente dita. Em geral, o uso do termo *gosto* está associado a um país, autor, executante e público; enquanto o termo *estilo* se insere no âmbito retórico, ligado aos modos de escrita, modo de compor e à obra.

2. GOSTO E ESTILO NA MÚSICA

Tendo em mãos as acepções setecentistas dos conceitos de gosto e de estilo e a relação dos dois termos esclarecida, este capítulo da dissertação se concentra em aplicá-los às questões da música do período de Telemann. Assim, a partir das definições do capítulo I é possível adentrar com mais facilidade e clareza nos escritos setecentistas que abordam as questões do gosto e estilo musicais, entendendo-os dentro do contexto setecentista. A *dispositio* deste segundo capítulo se organiza a partir das conclusões do primeiro capítulo, ficando *estilo* relacionado às questões da escrita musical e obedecendo ao *gosto* e à *ocasião*. Deste modo, estudaremos neste capítulo os estilos que mais adiante aplicaremos em Telemann.

Ao tratarem da questão dos estilos na música, compositores e teóricos setecentistas abordam três aspectos: o gosto nacional, o decoro de ocasião e a questão técnica da escrita. Assim, organizamos este capítulo pautando-nos nestes três aspectos e aplicando as noções de gosto, estilo e decoro (estudados no primeiro capítulo) à música do período de Telemann.

Podemos utilizar as palavras do compositor e teórico musical Daniel Gottlieb Türk para sintetizar nossa abordagem do estilo neste capítulo. Além de fornecer uma definição de estilo, o autor aborda a questão técnica da escrita, o aspecto nacional e o decoro de ocasião:

O estilo é diverso de acordo com a circunstância e com as nações. Com relação à circunstância, diferenciamos o estilo de igreja, teatral e de câmara; com relação às nações, no entanto, principalmente o estilo (gosto) italiano, francês e alemão. [...] Além das divisões acima do estilo, diferenciamos comumente ainda a maneira de escrita estrita da livre ⁷⁶.

Ou seja, como veremos neste capítulo, o decoro de ocasião diz respeito ao estilo sacro, teatral e de câmara e resulta em duas escritas principais: livre e estrita. O aspecto nacional engloba três estilos, formados a partir de um gosto nacional. Interessante notar que o autor situa o gosto alemão ao lado dos dois principais modelos – o italiano e o francês.

---

⁷⁶ Tradução nossa. No original: “Vorzüglich ist der Styl in Ansehung des Ortes und der Nationen verschieden. In Rücksicht des Ortes unterscheidet man nämlich den Kirchen, Theater, und Kammerstyl, in Rücksicht der Nationen aber hauptsächlich den italiänischen, französischen und deutschen Styl. (Geschmack) [...] Außer den angezeigten Eintheihungen des Styles unterscheidet man gewöhnlich auch noch die gebundene Schreibart von der freyen.” In: TÜRK, Daniel Gottlob. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernender*. (1789) Kassel: Bärenreiter, 1997. 5a seção, 54 e 57, p. 403 e 405. (*fac-simile*)

Como vimos no capítulo anterior, estilo está inserido na *elocutio* retórica (o *de que modo* dizer), que consiste em adequar as escritas à matéria encontrada na *inventio* e ordenada na *dispositio*. O decoro é a virtude principal que permeia qualquer ponto abordado na *elocutio*. Assim, o decoro rege a adequação entre matéria (paixão), estilo (escrita) e circunstância (ocasião). Vimos ainda, que esse decoro inclui um segundo critério de adequação, onde o gosto determina as maneiras e forma estilos próprios de um grupo, país e *auctoritas*.

Deste modo, o decoro permeia os três aspectos mencionados logo acima: o estilo deve ser adequado ao gosto de cada nação (gosto nacional); o aspecto técnico da escrita possui regras de adequação entre matéria e os níveis de elaboração do discurso (alto, médio, baixo) e à ocasião (sacra, câmara, teatral). Ou seja, por trás de cada um dos aspectos mencionados acima está o decoro.

Quantz, em concordância com as noções de gosto, escreve sobre a importância de conhecer os aspectos de cada decoro para que se esteja apto a apreciar e fazer um julgamento adequado de uma composição musical.

Para julgar adequadamente a composição e a performance musical como um todo (...) é necessário, além de ter um perfeito bom gosto e um entendimento das regras de composição, possuir discernimento suficiente sobre a maneira e as características de cada peça, seja ela composta **segundo o gosto desta ou daquela nação, para essa ou aquela finalidade**, e ter discernimento para que não se confunda uma coisa com outra ⁷⁷. [grifo nosso]

O dicionário de Brossard (1708), além de ter sido traduzido para o inglês no séc. XVIII, foi citado por Mattheson e autores alemães próximos a Telemann⁷⁸. Na definição do verbete *estilo*, é enfatizado que a maneira de compor difere de acordo com o autor, o país, a matéria e a ocasião:

Estilo [em musica] é entendido como a maneira que cada pessoa utiliza para compor, tocar, cantar ou ensinar; que é muito diferente, de acordo com o

---

⁷⁷ Tradução nossa. No original: “Die Composition, und die Ausführung einer Musik im Ganzen richtig zu beurtheilen (...) wird nicht nur erfordert, daß man einen vollkommen guten Geschmack besitze, und die Regeln der Seßkunst verstehe: sondern man muß auch von der Art und Eigenschaft eines jeden Stückes, es sey im Geschmacke dieser oder jener Nation, zu dieser oder jener Absicht verfertigt, eine hinlängliche Einsicht haben; damit man nicht eine Sache mit der andern verwirre“. QUANTZ, Johann Joachim. Op. cit., cap. XVIII, 16 p. 287.

⁷⁸ Walther, em seu *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (1732) – primeiro dicionário alemão de música - traduz literalmente a definição de Brossard do termo estilo.

gênio [do autor], dos países, nações, e de acordo com as diferentes matérias, lugares, épocas, assuntos, paixões e expressões etc.⁷⁹.

Aqui, mais do que uma definição de estilo como uma maneira de escrita, há também referência ao decoro. Ou seja, a maneira de compor é diversa devido à necessidade de adequação ao país, à matéria e à ocasião.

Brossard destaca ainda que o termo *estilo* vem sempre acompanhado de um epíteto, que deve distinguir as diversas maneiras de escrita em relação a um país, à ocasião etc.: “Por isso os vários epítetos para distinguir os vários caracteres; como o *estilo* moderno e antigo; o *estilo* italiano e germânico; o *estilo* eclesiástico e dramático [igreja e teatral]; os *estilos* alegre, o grave, majestoso, natural, suave, familiar, galante, baixo, sublime etc.”⁸⁰.

Esta é uma citação pequena, mas que traz, assim como em Türk, todos os aspectos do estilo mencionados no início deste capítulo: o aspecto nacional (estilo italiano e germânico); o aspecto técnico de escrita (estilo antigo e moderno, estilo baixo e sublime, estilo galante, estilo natural); o decoro de ocasião (eclesiástico, dramático e familiar). Cada um desses pontos segue um critério de adequação das escritas em relação à matéria, à ocasião e ao gosto nacional – como veremos no decorrer deste capítulo.

2.1. Decoro de Ocasião - Sacra, Teatral e de Câmara

Mattheson abre o *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) [O Mestre de Capela Perfeito] exaltando a importância do decoro:

(...) Todas as coisas devem cantar convenientemente. Sob a palavrinha conveniente [gehörig], da qual advém a maior força deste princípio geral, entendemos, como é fácil de se avaliar, todas as circunstâncias agradáveis e verdadeiras propriedades do cantar e tocar, tanto com respeito ao movimento dos afetos, quanto [com respeito] aos estilos de escrita, palavras, melodia, harmonia, etc..⁸¹.

⁷⁹ Tradução nossa. No original: “The Style is properly the manner each person has either of composing, playing, singing or teaching; which is very different, both with respect to different genius's, of countries, nations, and of the different matters, places, times, subjects, passions, expressions, &c” Cf.: BROSSARD (1708), *apud* GRASSINEAU (1769). *Musical Dictionary*. Londres: 1769. p. 242. [Grassineau traduziu o dicionário de Brossard por encomenda de J. C. Pepusch.]

⁸⁰ Tradução nossa. No original: “Hence the various epithets given to distinguish the various characters; as, the ancient and modern Style; the Italian and German Styles; the ecclesiastical and dramatic Styles; the gay, the grave, majestic, natural, soft, familiar, gallant, low, sublime, &c. Styles”. In: Id. *Ibid*.

⁸¹ MATTHESON (1739), *apud* LUCAS (2008). Cf.: *Humor e Agudeza em Joseph Haydn: quarteto de cordas Op. 33*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 22

Para Mattheson, uma escrita decorosa é “natural”. Ele determina que uma escrita alta deve ser tecnicamente elaborada, uma média deve ser fluente e uma baixa não deve ser muito elaborada:

Para que uma escrita [Schreibart] alta seja natural, na música, ela deve soar suntuosa. Uma média não poderá ser natural, caso não flua. E uma baixa cheia de elaborações seria anti-natural. O alto, médio e baixo encontram-se no modo de ser [Wesen] natural, e nas próprias coisas; não é, portanto, simples [einfach]⁸².

Como vimos no capítulo anterior, devemos considerar que, no que concerne ao decoro de escrita, são levados em conta dois aspectos: um externo (em relação à concordância entre matéria e ocasião – sacra, teatral e de câmara) e outro interno (entre a matéria e a escrita – alta, média, baixa). Isso nos ajuda a entender melhor as questões do estilo, pois tanto o decoro interno quanto o externo alteram a maneira de escrita, que pode ser mais - ou menos - engenhosa. Portanto, o estilo utilizado é derivado desse duplo decoro.

Ao tratar das características da maneira de escrita, o teórico Henrich Christoph Koch revela dois aspectos: a maneira **como** os afetos são representados (através da escrita – decoro interno) e quais os **tipos** de afetos são representados (através do decoro de ocasião sacra, teatral e de câmara):

Estas características foram classificadas por teóricos em dois tipos, a saber: 1) em consideração à variedade de tratamento do material da arte, ou maneira de ligação entre os sons pelos quais as emoções são expressas; neste caso temos dois tipos principais, que aparecem ora separados, ora misturados, e que denominamos o **estilo estrito ou ligado, e o livre ou desligado**; e 2) em relação às emoções em si que são expressas; e aqui temos três tipos principais, que caracterizamos com os nomes **sacro, de câmara e teatral**⁸³. [grifo nosso]

Deste modo, é possível compreender que a matéria (afetos) se conforma à ocasião sacra, teatral ou de câmara; e que através da maneira de escrita (estilo estrito ou livre) são expressas as emoções. Ou seja, a ocasião determina a matéria (decoro externo) e a matéria define a escrita (decoro interno).

---

⁸² Id. Ibid. p. 26

⁸³ Tradução nossa. No original: “Dieses Charakteristische haben die Tonlehrer auf zwey verschiedene Arten klassificirt, nemlich 1) in Rücksicht auf die Verschiedenheit der Behandlung des Materials der Kunst, oder der Art der Tonverbindungen, durch welche Empfindungen ausgedrückt werden; in diesem Falle hat man zwey Hauptarten festgesetzt, die bald einzeln, bald aber auch mit einander vermischet gebraucht werden, und die man strengen oder gebundenen, und den freyen oder ungebundenen Styl nennt; und 2) in Rücksicht auf die Empfindungen selbst, welche ausgedrückt werden; und hierbey hat man drey Hauptarten festgesetzt, die man mit den Namen Kirchen-, Kammer- und Theaterstyl bezeichnet.” In: KOCH, Johann Christoph. Op. cit., col. 1451 (fac-simile)

Interessante notar que a noção de “sacro-teatral-câmara” não é apresentada como “local”, mas sim como o tipo de afeto a ser representado pela escrita. Assim, uma peça sacra não deve necessariamente ser apresentada na igreja, mas sim obedecer a um decoro entre afeto e escrita de natureza sacra.

Sobre isso, Mattheson no *Der Vollkommene Capellmeister* escreve:

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 apresentado 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 [sittlich]. (...) Num palco teatral pode ser apresentado 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? Por isso, esclarecemos o estilo dramático com o epíteto profano, quando a intenção se volta para negócios e casos mundanos das pessoas naturais (...), que fazem representar [entre si] tragédias ou comédias, uma após a outra⁸⁴.

Deste modo, a ocasião sacra, teatral e de câmara diz respeito ao tipo de afeto representado, ou seja, à matéria. As matérias são representadas através da maneira de escrita, que pode ser livre ou estrita. Trataremos a seguir da adequação entre matéria e ocasião - que determina as escritas - para em seguida estudarmos as escritas, ou estilos, decorrentes.

---

⁸⁴Tradução 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 aufgeführt 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 vorgestellt werden, und solches ist gar oft geschehen; man mag daselbst eben sowol ein Concert aufführen, als in der Kammer: was wollen den Zeit und Ort zu dem Wesen der Dinge hierbey thun? Derowegen erläutern wir den dramatischen Styl durch das Beiwort, weltlich, wenn nemlich die Absicht auf weltliche Geschäfte und Geschichte natürlicher (...) Menschen gerichtet ist, die immer unter sich Lust- oder Trauerspiele nach einander vorstellen.” In: MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). Kassel: Bärenreiter, 1996. Op. cit. I, 10, 7-9, p. 69.

Adequação entre Matéria e Ocasião

Como vimos no capítulo I, para Cícero, o que é conveniente às circunstâncias e ao público é o que define as ações. Ainda, através das palavras de Quintiliano, vimos que a natureza das causas determina a dos efeitos, e os meios empregados para produzi-los, dizem respeito à adequada utilização das escritas.

Deste modo, a matéria se conforma à ocasião e a expressão dos afetos varia de acordo com a circunstância. Assim, a representação dos afetos na escrita também requer uma variedade. Koch chama as circunstâncias de tempo, lugar e ocasião de *circunstâncias acidentais*:

Cada gênero de peças 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 e se modificar, mas ainda as circunstâncias acidentais, por ex., o tempo, lugar e ocasião. Uma e a mesma emoção se modifica em diferentes circunstâncias de modo totalmente diverso; assim, por ex. a emoção do elevado numa comunidade reunida num templo de louvor a Deus é notadamente distinta da emoção do elevado na qual um povo reunido se coloca na entrada festiva do defensor da pátria (...) Por isto, é fácil de se perceber que a diversidade de expressões de uma emoção também requer uma variedade em sua expressão na arte ⁸⁵.

Deste modo, deve ser considerado no momento da escrita, que as emoções se modificam de acordo com a finalidade. Ou seja, em virtude da clareza, existem diferentes maneiras de representar (através da escrita) as matérias elevadas, medianas ou baixas, dependendo da ocasião.

A respeito da influência da circunstância (teatral e de câmara) sobre a maneira de escrita, Koch acrescenta:

[...] As circunstâncias acidentais requerem na escrita de uma peça a variedade de tratamento da matéria e da forma. Assim, por ex., uma peça determinada a ser executada em um prédio grande, por um grande número de intérpretes, não deve ser tratada como outra escrita para câmara e para um pequeno número de intérpretes. ⁸⁶

---

⁸⁵ 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. Eine und ebendieselbe Empfindung modificirt sich bey verschiedenen Veranlassungen auf ganz verschiedene Art; so ist z. B. die Empfindung des Erhabenen einer im Tempel des Gottesverehrung versammelten Gemeinde sehr merklich verschieden von der Empfindung der Erhabenen, in welche ein versammeltes Volk bey dem feyerlichen Einzuge des Vertheidigers des Vaterlandes versetzt wird (...) Es ist daher leicht einzusehen, daß die Verschiedenheit der Äußerungen einer Empfindung auch bey ihrem Ausdrücke durch die Kunst eine Verschiedenheit nothwendig mache.” In: KOCH, Heinrich Christoph. Op. cit. col. 1450, 1451.

⁸⁶ Tradução nossa. No original: “Auch die zufälligen Umstände verlangen bey der Bearbeitung der Tonstücke eine Verschiedenheit der Behandlungsart der Materie und Form; so kann z. E. ein Tonstück, welches bestimmt

Deste modo, a ocasião altera a maneira de tratamento do material, ou seja, a maneira de escrita. Koch explica que “quando, na escrita destas peças, levamos em consideração estas circunstâncias muito necessárias, elas ganham algo de característico, que costumamos designar com as palavras Estilo ou Escrita”⁸⁷.

Passemos então ao detalhamento das diferentes circunstâncias - ocasião sacra, teatral e de câmara - que determinam a matéria e a escrita.

Ocasião Sacra

Como vimos acima, Mattheson escreve que *igreja* se refere ao *serviço religioso*, às *funções sacras* e às *coisas de devoção e elevação*. Assim, a ocasião sacra se relaciona com as matérias elevadas e com a função de devoção (*movere*) – e não com um local específico.

Conforme vimos no capítulo I, as escritas variam em seu grau de elaboração para melhor representar a matéria e em função da clareza. Deste modo, essa variação se dá segundo a matéria e a função do discurso (*movere, docere, delectare*).

Türk define o caráter e o tipo de escrita próprios da ocasião sacra:

O estilo de igreja requer um caráter relacionado a festividade, opulência, grandeza elevada, harmonias fortes, obediência estrita às regras, etc. Utiliza-se aqui preferencialmente, a maneira de escrita estrita. Peças escritas no estilo de igreja são: oratórios, paixões, cantatas sacras, missas, hinos, peças sacras como salmos, motetos etc.⁸⁸.

Segundo os autores setecentistas, a escrita que melhor representa a ocasião sacra é a **escrita estrita**. Como veremos adiante, na descrição das escritas, *harmonias fortes* e *obediência estrita às regras* são características da escrita estrita, oposta à escrita livre (também chamada de *galante*).

Koch relaciona o estilo da ocasião sacra com as emoções sérias: “Aquele estilo, que utilizamos para expressar emoções dignas, elevadas e especialmente religiosas, é chamado de

---

ist, in einem großen Gebäude von einer starken Anzahl Tonkünstler aufgeführt zu werden, nicht eben so behandelt werden, wie ein solches, welches für ein Zimmer, und für eine kleine Anzahl Tonkünstler bestimmt ist.” In: Id. Ibid., col. 1451.

⁸⁷ Tradução nossa. No original: “Wenn daher bey der Bearbeitung der Tonstücke auf diese und dergleichen höchstnöthige Gegenstände Rücksicht genommen wird, so erhalten sie etwas Charakteristisches, welches man mit den Wörtern Styl oder Schreibart zu bezeichnen pflege.” In: Id. Ibid., col. 1451.

⁸⁸ Tradução nossa. No original: “Der Kirchenstyl erfordert einen ernsthaften mit Würde verbundenen Charakter, Feyerlichkeit, Pracht, erhabene Größe, kräftige harmonien, strenge Befolgung der Regeln u.s w. Vorzüglich bedient man sich dabey der gebundenen Schreibart. Im Kirchenstyle geschriebene Stücke sind Oratorien, Passionen, geistliche Kantaten, Messen, Hymnn, einzelne so genannte Kirchenstücke, Psalmen, Motetten etc.” In: TÜRK, Daniel Gottlob. Op. cit., 5a seção, 55

estilo sacro. Seu caráter requer festividade, profundidade e dignidade”⁸⁹. Assim como Türk, Koch destaca características da escrita estrita para representar esses afetos:

Aqui devem ser evitados todos os ornamentos desnecessários do canto e do acompanhamento instrumental, todas as conduções que só têm a intenção de mostrar a habilidade da garganta e dos dedos, e que enfraquecem a expressão. Neste tipo de música, o ouvido não deve ser coçado, para não dar à imaginação ocasião de apresentar um jogo livre de ideias, mas o coração deve ser movido⁹⁰.

Quantz também escreve sobre o estilo sacro, ressaltando a escrita estrita e os afetos graves que ela representa:

[uma composição sacra] deve nos mover para o elevado, incitar devoção, ou engendrar gravidade. (...) Aqui o compositor tem a oportunidade de demonstrar sua habilidade na chamada escrita elaborada e na escrita patética e que afeta (a última requer a mais elevada habilidade musical)⁹¹.

Quantz estende este decoro também à execução musical: “Em geral, para a música sacra, consista ela do que quer que seja, é requerido um tipo de composição e de execução sério e devotado. Ela deve ser muito diferente do estilo de ópera [estilo teatral]”⁹².

Quantz acrescenta que apesar da música sacra nos mover para a devoção, os afetos aqui devem ser incitados muito mais cuidadosamente do que na ocasião teatral. Entretanto, apesar desse cuidado, sua finalidade deve ser alcançada: “simplesmente é a devoção que impõe limites aos compositores. Um compositor que não é capaz de nos mover na igreja, onde [seus procedimentos] são mais limitados, será ainda mais incapaz de fazê-lo no teatro, onde ele tem mais liberdade”⁹³.

---

⁸⁹ Tradução nossa. No original: “Derjenige Styl, dessen man sich bedienet, um würdige, erhabene, und besonders fromme Empfindungen auszudrücken, wird der Kirchenstyl genannt. Sein Charakter muß demnach Feyerlichkeit, Andacht und Würde seyn.” In: KOCH, Johann Cristoph. Op. cit. col. 1453-1454

⁹⁰ Tradução nossa. No original: “Hier müssen alle übrigen Zierarthen des Gesanges und der Instrumentalbegleitung, alle Tonverbindungen, die bloß die Absicht haben, mechanische Fertigkeit der Kehle und der Finger zu zeigen, und wodurch der Ausdruck geschwächt wird, vermieden werden. Bey dieser Art der Musik soll nicht das Ohr gekitzelt, nicht der Einbildungskraft Gelegenheit zu einem willkürlichen Spiele der Ideen gegeben, sondern das Herz gerührt werden.” In: Id. Ibid., col. 1454.

⁹¹ Tradução nossa. No original: [Bei Beurtheilung einer Kirchenmusik, welche entweder] “zum Lobe des Allerhöchsten aufmuntern, oder zum Andacht erwecken, oder zur Traurigkeit bewegen soll (...) Hier hat ein Componist Gelegenheit, seine Stärke sowohl in der sogenannten arbeitsamen, als in der rührenden und einnehmenden Schreibart (diese ist aber der höchste Grad der musikalischen Wissenschaft) zu zeigen“. QUANTZ, Johann Joachim. Op. cit., XVIII, 21, p. 289.

⁹² Tradução nossa. No original: “Ueberhaupt wird zur Kirchenmusik, sie möge bestehen worinn sie wolle, eine ernsthafte und andächtige Art der Composition, und der Ausführung, erfordert Sie muß von Opernstyle sehr unterschieden seyn“. Id. Ibid., XVIII, 21, p. 289.

⁹³ Tradução nossa. No original: “Die Andacht setzet ihnen nur hier die Gränzen. Ein Componist, der in der Kirche nicht rühren kann, wo er eingeschränkter ist, wird dasselbe auf dem Theater, wo er mehrere Freiheit hat, gewiß noch weniger zu thun vermögend seyn“. Id. Ibid. XVIII, 22, p. 289-290.

Assim, o compositor capaz de mover o público dentro dos limites da escrita sacra (muito mais regrada que a escrita livre), seria com certeza eficaz na circunstância teatral, que permitia mais liberdades.

Deste modo, a ocasião sacra prescreve emoções sérias e elevadas, obediência estrita às regras (escrita estrita) e ornamentos contidos. Os afetos aqui devem ser incitados muito mais cuidadosamente do que na ocasião teatral.

Ocasião Teatral

O estilo teatral frequentemente aparece nos escritos setecentistas apenas como *ópera*, por sua relação com o gênero dramático. Autores como Brossard, por exemplo, descrevem a subdivisão dos estilos desta maneira: o estilo de igreja, o *estilo de ópera* e o estilo de câmara – substituindo assim o *teatral* por *ópera*.

Como vimos, Mattheson escreve que o estilo *dramático* ou *teatral* se relaciona ao *epíteto profano*. Ele escreve que a intenção deste estilo é voltada para os casos mundanos que representam *tragédias* e *comédias*⁹⁴. Deste modo, temos uma ocasião teatral, relacionada às matérias mundanas, com a função de entreter (*delectare*). Segundo autores setecentistas, a escrita que melhor representa essa ocasião é a **escrita livre** (galante), que é menos presa às regras.

Quantz, assim como Mattheson, escreve que a música teatral representa tragédias e comédias e acrescenta que apesar da maior liberdade deste estilo, há um compromisso com o assunto representado:

[Embora] cada gênero de peça teatral [tragédia e comédia] 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 representado⁹⁵.

Deste modo, apesar da maior liberdade em relação à ocasião sacra, o estilo teatral possui certos limites impostos pelo fato de ter um *enredo* – o que não acontece na ocasião de câmara, como veremos adiante.

Türk escreve sobre a representação dos afetos no estilo teatral:

---

⁹⁴ Principais gêneros dramáticos, já descritos na *Poética* de Aristóteles.

⁹⁵ Tradução nossa: No original: “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. Op. cit., XVIII, 23, p.290.

(...) A expressão deve ser fogosa, brilhante e em alto grau característica. Frequentemente esta expressão se aproxima da pictórica. Em resumo, o estilo teatral procura representar as emoções e as paixões em toda a sua grandeza, e utiliza-se, para alcançar este fim, de meios não permitidos no estilo de igreja. Óperas sérias, operetas cômicas, pastorais, serenatas etc. são escritas no estilo teatral ⁹⁶.

Koch escreve que “o estilo que tem como intenção expressar sentimentos morais, que são suscitados por uma ação ⁹⁷, é denominado escrita de teatro e se destina não apenas a conhecedores e amadores da música, mas a um público maior e mais misturado”⁹⁸.

Assim, temos o “exagero” do estilo teatral em oposição ao “contido” do estilo sacro. O estilo *dramático* teatral representa emoções extremas e intensas das tragédias e comédias. Deste modo, apesar de ser menos preso às regras esse estilo (livre, galante) também tem um compromisso com o assunto representado (enredo).

Ocasão de Câmara

O estilo que representa a ocasião de câmara é descrito como mais engenhoso e refinado do que o estilo teatral. Koch escreve que o estilo teatral “se distingue do estilo de câmara pela simplicidade da expressão e por menos arte [engenho], embora seja difícil diferenciá-lo do estilo de câmara com um limite determinado”⁹⁹.

Türk escreve que o estilo de câmara representa o meio entre o estilo de igreja e o teatral contendo um pouco das escritas sacra e teatral e permitindo maior variedade na escrita:

[O estilo de câmara] une aquilo que só se encontra separadamente nas maneiras de escrita acima mencionadas [sacra e teatral]. Arte na harmonia, movimentos que chamam atenção, coragem, fogo, expressão das emoções, opulência, eufonia – em resumo, tudo o que não contraria as regras da composição e do contraponto, encontra aqui seu lugar apropriado. Os compositores nesta maneira de escrita levam em consideração

---

⁹⁶ Tradução nossa. No original: “(...) muß der Ausdruck feurig, glänzend, und in einem hohen Grade charakteristisch seyn. Oft gränzt dieser Ausdruck sogar an das Malerische. Kurz der Theaterstyl sucht die Empfindungen und Leidenschaften in ihrer ganzen Größe darzustellen, und bedient sich zur Erreichung dieses Endzwecks mancher im Kirchenstyle nicht erlaubter Mittel. Ernsthafte Opern, komische Operetten, Pastorale, Serenaden u.dgl. sind im Theaterstyle geschrieben.” In: TÜRK, Daniel Gottlob. Op. cit., 5a seção, 55, p. 403.

⁹⁷ Por exemplo, a tragédia, que representa uma ação que tem consequências morais. Sobre a Tragédia, cf.: *Poética* de Aristoteles.

⁹⁸ Tradução nossa. No original: “Derjenige Styl endlich, welcher die Absicht hat, moralische Gefühle auszudrücken, die durch eine dargestellte Handlung veranlaßt werden, wird die Theaterschreibart genannt, die sich eigentlich, weil das Drama nicht bloß für Kenner und Liebhaber der Musik insbesondere, sondern für ein größeres und vermischtes Publikum bestimmt ist” In: KOCH, Heinrich Christoph. Op. Cit. col. 1455.

⁹⁹ Tradução nossa. No original: “mehr durch Einfachheit des Ausdruckes und durch weniger Kunst von dem Kammerstyle unterscheiden sollte, bey der es aber anjetzt schwer hält, sie von der Kammerschreibart durch eine bestimmte Grenzlinie zu unterscheiden.” Id.Ibid.

principalmente a habilidade do instrumentista ou do intérprete, e procuram utilizar as possibilidades de cada instrumento. As peças no estilo de câmara são: parte das cantatas, cantos e canções, além destas: sinfonias, sonatas, duos, trios, quartetos, concertos, solos, divertimentos, partitas, parte das danças etc¹⁰⁰.

Portanto, este estilo pode ser razoavelmente elaborado, unindo as duas escritas – estrita e livre - e exigir mais das habilidades do instrumentista. Com as palavras de Koch, percebemos ainda que o estilo de câmara pode representar afetos encontrados nos estilos sacro (só que de maneira menos contida) e teatral (de maneira menos exagerada), sendo um estilo mais refinado:

Quando a música tem como intenção aprazer a um grupo pela expressão livre e sequencial de sentimentos alegres, delicados, tristes ou elevados, ou a de representar uma pintura sonora, que se presta ao jogo livre da imaginação e das ideias que ela cria, utilizamos para esta intenção o estilo de câmara, pois as peças deste tipo são destinadas ao conhecedor ou ao amante especial desta arte, e [o estilo de câmara] se distingue pelo fato de todas as partes serem **pintadas de modo mais refinado** que as peças que têm outros destinatários. Peças no estilo de câmara se assemelham às **peças de Gabinete na pintura, que são destinadas a serem olhadas de perto**, e por isto, requerem outro tratamento na execução do que por ex. uma pintura de teto de uma grande sala. Por este mesmo motivo, **as peças para a câmara permitem um tipo de composição que exige maior habilidade do intérprete do que as peças compostas para a igreja ou para o teatro**¹⁰¹. [grifo nosso]

Deste modo, este é um estilo bastante refinado, destinado a um intérprete mais habilidoso. Deve ser apreciado de perto, por um público conhecedor. Este estilo pode

---

¹⁰⁰ Tradução nossa. No original: “Der Kammerstyl hält gleichsam das Mittel zwischen dem Kirchen- und Theaterstyle, und vereinigt das, was man in den genannten beyden Schreibarten nur einzeln antrifft. Kunst der Harmonie, auffallende Wendungen, Kühnheit, Feuer, Ausdruck der Empfindungen, Pracht, Wohlklang – kurz alles, was nicht wider die Regeln der Komposition und des reinen Satzes läuft, steht hier am rechten Orte. Vorzüglich nehmen die Tonsetzer in dieser Schreibart auf die Fertigkeit der Spieler oder Sänger Rücksicht, und suchen jedes Instrument nach Möglichkeit zu benutzen. Die Stücke im Kammerstyle sind: ein Theil Kantaten, Gesänge und Lieder; außer diesen: Sinfonien, Sonaten, Duo’s, Trio’s, Quatuor, etc., Konzerte, Solo’s, Divertimente, Partien, ein theil Tänze u.v.a.” TÜRK, Daniel Gottlob. Op. cit., 5a seção, 55, p. 404.

¹⁰¹ Tradução nossa. No original: “Wenn die Musik den Zweck hat, einzelne Personen, oder eine ganze Gesellschaft durch den Ausdruck willkürlich auf einander folgender froher, zärtlicher, trauriger, oder erhabener Gefühle zu vergnügen, oder auch solche Tongemälde darzustellen, die der Einbildungskraft freyes Spiel der daraus zu schöpfenden Ideen überläßt, so bedient man sich zu dieser Absicht des Kammerstils, der, weil Tonstücke von der so eben angezeigten Art zunächst für Kenner oder besondere Liebhaber der Kunst bestimmt sind, sich besonders dadurch unterscheidet, daß alle Theile des Ganzen feiner ausgemalt sind, als bey Tonstücken, die eine andere Bestimmung haben. Tonstücke im Kammerstyle gleichen den Cabinetsstücken der Malerey, die bestimmt sind, in der Nähe betrachtet zu werden, und daher eine ganz andere Behandlung in der Ausführung erfordern, als z. B. ein Deckengemälde eines großen Saals. Aus eben diesem Grunde erlauben Tonstücke für die Kammer eine Setzart, deren Ausführung mehr Kunstfertigkeit der Ausführer voraussetzt, als bey Tonstücken die für die Kirche oder für das Theater gesetzt sind.” In: KOCH, Heinrich Christoph. Op. cit., 1454-1455.

expressar afetos elevados ou tristes, que podem ser representados por uma escrita nem tão estrita como a sacra e nem tão livre como a teatral, que podem ser misturadas.

Quantz explica que o fato de a ocasião de câmara não ter ação (enredo), como na teatral, permite que sua escrita seja mais elaborada: “a diferença é que o estilo de câmara requer mais vivacidade e liberdade em suas ideias do que o estilo sacro e já que não há ação, é possível **maior elaboração e artifício** do que no estilo teatral”.¹⁰² [grifo nosso]

Sendo assim, o estilo de câmara permite afetos mais livres e variados (alegres, delicados, tristes ou elevados). Ele representa o meio entre o estilo de igreja e o teatral e se destaca por uma escrita mais engenhosa que a teatral. Portanto, este estilo é mais refinado, unindo as duas escritas – estrita e livre - e exige mais das habilidades do instrumentista.

A partir do decoro de ocasião (sacra, teatral e de câmara) derivam as escritas, que, como vimos, são duas: estrita ou livre - podendo também ser misturadas. Assim, vamos focar a seguir nos aspectos técnicos da escrita livre (galante) e estrita. Isto nos ajudará a compreender mais profundamente os estilos utilizados por Telemann.

Estilos que resultam do decoro de ocasião: Escritas Livre (Galante) e Estrita

Mattheson, em seu *Der Vollkommene Capellmeister*, afirma que as escritas devem obedecer à ocasião sacra, teatral e de câmara:

As escritas [Schreibarten], tomadas em sentido correto, estão sujeitas, subordinadas e dedicadas ao teatro, à câmara, à igreja e servem a eles; consequentemente, [estão sujeitas] de forma geral, no sentido em que elas, três servas, devem obedecer a três senhores, sem nunca reinar como senhoras, [devendo] sim obedecer ao sinal da matéria, da paixão, da função, etc... proposta, sejam elas sacras, profanas ou caseiras¹⁰³.

Como vimos, no que diz respeito ao aspecto técnico da escrita, os teóricos musicais do séc. XVIII se referem a duas escritas principais para representar as matérias - cada uma com

---

¹⁰² Tradução nossa. No original: “Der Unterschied besteht darinne, daß der Kammerstyl mehr Lebhaftigkeit und Freiheit der Gedanken erfordert, als der Kirchenstyl; und weil keine Action dabey statt findet, mehr Ausarbeitung und Kunst erlaubt, als der Theatralstyl“. QUANTZ, Johann Joachim. XVIII, 27 p. 293.

¹⁰³ Tradução nossa. No original: “(...) die hohe, und mittlere Schreib-Art eben sowol, als die niedrige: dem Schau-Platze, der Kirche, der Kammer, in rechtem Bestande genommen, sind sie, wie wir betrachtet haben, alle drey unterworfen, gewidmet und bedienet, einfolglich nur in solcher Bedeutung allgemein, indem diese drey Knechte zur Zeit dreien Herren gehorchen müssen; sie herrschen aber nirgend, als Meister, sondern müssen dem Wind der vorhabenden Materie, Leidenschaft, Berrichtung, etc, sie mögen geistlich, weltlich oder häuslich seyn, allemahl nachleben.” In: MATTHESON, Johann. Op. cit., I, 10, 14, p. 70.

seu decoro próprio: a escrita *estrita* e a *livre*, que nas descrições setecentistas também é chamada de *galante*.

Antes de adentrarmos nos aspectos técnicos das escritas *estrita* e *galante*, é interessante discorrer sobre o termo *galante* no séc. XVIII. Para compreender melhor o estilo *galante* na música, partiremos do seu uso mais comum, no contexto cortesão setecentista.

O termo “galante”

O dicionário de Raphael Bluteau (1712) define *galante* como o homem da corte que é discreto, polido e que conhece as maneiras da corte: “GALANTE. Cortezão. Polido. Que sabe os estylos da Corte. (...) Gracioso. que sabe falar, e obrar com galanteria, com graça. (...) Galante discurso. *Oratio festiva*. Poema galante. (...) Galante cantiga”¹⁰⁴.

Segundo os tratados de conversação dos séc. XVII e XVIII, para se dominar este estilo é preciso ter inteligência, erudição, habilidade e agudo senso de adequação - características próprias do homem da corte. Assim, as características do estilo *galante* estão não só nas prescrições de discurso/conversação, mas também nas qualidades morais do *homem galante*.

Segundo Couto, *galante* seria aquele que é bem trajado e polido e diz respeito às coisas bem feitas, ornadas e graciosas. Couto coloca ainda o termo *galante* entre os sinônimos de *jovial* e *formoso*¹⁰⁵. Aqui, além dos aspectos *polido* e *agradável*, temos também o *jovial*, que também aparece nas descrições do *galante* na música, como o *moderno* e o da *moda*. O *ornado* e o *gracioso* também se conformam com as descrições da música de escrita *galante*.

Duque de La Rochefoucauld (1613-1680) contrapõe o *velho* ao *galante*, o que ilustra a sinonímia entre estilo *galante* e estilo *moderno*. Ao falar do “gosto depravado” das “coquetes” pelos velhos, ele escreve: “o mais incompreensível dos gostos é, segundo entendo, o que têm [as “mulheres coquetes”] pelos velhos que um dia foram galantes”¹⁰⁶.

Roche foucauld destaca o decoro da conversação do homem *galante*. Este deve ser agradável aos interlocutores, falando sempre o que lhes interessa, seguindo o decoro de salão.

Devemos dizer coisas naturais, fáceis e menos ou mais sérias segundo o humor e inclinação das pessoas (...) quando assim tivermos satisfeito os deveres da polidez, podemos falar de sentimentos, sem prevenção nem teimosia, deixando transparecer que os buscamos apoiados na opinião de quem ouve¹⁰⁷.

¹⁰⁴ BLUTEAU, Raphael. Op. cit., p. 10.

¹⁰⁵ COUTO, Antonio Maria. Op. cit. [verbete *galante*]

¹⁰⁶ ROCHEFOUCAULD. *Maximas e Reflexões*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994. p. 127.

¹⁰⁷ Id. Ibid. p. 110.

Alcir Pécora, no prefácio do *A Arte de Conversar*, que traz a tratadística francesa da conversação nos reinados de Luís XIV (1661-1715), Luís XV (1723-1774) e no período pós-revolucionário, escreve: “As conversações em questão, enquanto prática oral, desenvolviam-se durante os almoços, estendendo-se muitas vezes por toda a tarde”. Ele explica que a corte era um centro de poder político, mas também de divertimento¹⁰⁸.

O autor escreve que conversar, nos salões parisienses, era um ofício. Essa conversação era de natureza privada, mas suas conveniências eram altamente formalizadas. Aquele que conhecia esse ofício era um indivíduo interessante e bem informado, mas que, contudo, não era pesadamente erudito. O homem galante cultivava cuidadosamente a aparência de natural, “obtida menos à custa dos conteúdos das conversas, do que do perfeito domínio da voz, da pronúncia, do gesto, do porte, enfim de tudo o que compõe a *actio* da retórica”¹⁰⁹.

No *De la conversation* (1677), Antoine Gombaud escreve que o propósito principal dessa conversação, que devia conter uma “nobreza natural”, era a diversão. “Para ser bem entendida, deve tornar-se como oposta às noções de *estudo* ou de *erudição*”¹¹⁰. Lembramos que, para Mattheson, a noção de *natural* está sempre relacionado ao estilo que é decoroso.

Pécora escreve que o homem galante devia possuir naturalidade, simplicidade e desenvoltura, que era um “domínio sem esforço das artes mais agradáveis, defendida como principal qualidade do cortesão perfeito imaginado por Castiglione”¹¹¹.

O autor escreve que para Gombeau, a desenvoltura é a “obra-prima da inteligência”, capaz de agradar e conquistar em diferentes ocasiões, assuntos e interlocutores. Assim, o cortesão tinha que possuir um agudo “senso de conveniência”, que “encontrava na rapidez e variedade das situações o ponto de ajuste do discurso agradável”¹¹².

Para Madame de Scudéry (1607-1701) – *Conversations*, a melhor conversa tem um desenvolvimento livre e variado, dirigido pelo “espírito de polidez”. Pécora escreve que esse “espírito de polidez” é um “sentido de conveniência ou decoro que ajusta o discurso à ocasião, aos lugares e às pessoas, mas que, em graus mais elevados é capaz inclusive de produzir desvios da direção usual das conversas (*art de détourner*), obtendo a surpresa e o encanto da companhia”¹¹³. Aqui, chamamos a atenção para os *desvios de direção*, que

---

¹⁰⁸ PÉCORA, Alcir. *A arte de Conversar – Morellet e outros*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. viii.

¹⁰⁹ Id. Ibid p. ix

¹¹⁰ GOMBAUD (1677) *apud*, PÉCORA (2001). In: Id. Ibid. p. x

¹¹¹ PÉCORA, Alcir. Id. Ibid. p. xi

¹¹² Id. Ibid. p. xi

¹¹³ Madame de Scudéry *apud*, PÉCORA (2001). In: Id. Ibid. p. xi

também é uma característica da escrita da música galante, que deve ser livre e variada, sem apego ao assunto principal, como veremos adiante.

Nicolas Charles Joseph Trublet (1697-1770), no *Da conversação*, escreve que a conversação possui duas regras principais. A primeira, que o teórico afirma ser a mais indispensável de todas as regras, “consiste em observar as leis da polidez (decoro), sejam aquelas que podem ser chamadas naturais, sendo por isso comum a todas as nações, sejam aquelas que são baseadas apenas num costume arbitrário, e particular do país em que se vive”¹¹⁴.

A segunda regra da conversação descrita por Trublet “é a de se conformar ao gosto, ao caráter, à disposição presente daqueles com quem se fala. Essa regra é uma consequência da precedente, a polidez a prescreve”¹¹⁵. A conversação de salão, assim como vimos nas descrições de *estilo*, deve se adequar ao gosto do público e às circunstâncias. Deste modo, o homem galante é aquele que conhece o decoro da corte, para que seu discurso desempenhe corretamente sua função de *delectare*.

As qualidades do homem galante, descritas pela teoria da conversação da corte, incluem elementos como: o decoro, a prudência e a polidez; a capacidade de agradar e conquistar em diferentes ocasiões, assuntos e interlocutores; a *actio* mais importante do que o conteúdo; a nobreza natural, com propósito principal de diversão (função de *delectare*); a simplicidade; a rapidez e a variedade (agudeza); os desvios da direção; os ornamentos, a relação com o *moderno*.

Como veremos a seguir, as mesmas características são encontradas nas definições da escrita musical galante. Assim, o *estilo galante* na música foi tomado do *discurso galante* e, assim como as outras escritas, possui um decoro próprio - tomado a partir do decoro de salão. Descreveremos a seguir os aspectos técnicos das escritas livre, ou galante na música.

Escritos musicais setecentistas, ao descreverem o estilo galante, fazem-no através da contraposição com outro modo de escrita: o estilo estrito, também chamado de estilo ligado ou fugal, que, como vimos anteriormente, se relaciona à ocasião sacra. O estilo galante é também chamado pelos autores setecentistas como **estilo livre**, e se destina à ocasião de câmara ou teatral.

Através das palavras de C. P. E. Bach, observamos essa contraposição das duas escritas, quando ele opõe o estilo galante ao estilo erudito. No prefácio da parte I de seu

---

¹¹⁴ Nicolas Charles Joseph Trublet apud, PÉCORA (2001). In: Id. Ibid. p.79

¹¹⁵ Id. Ibid.

ensaio (1787), Bach situa a escrita galante entre outras e a contrapõe à escrita estrita: “[exige-se do tecladista] que ele tenha completo domínio da ciência do baixo contínuo, realizando-o de maneira variada, ora de acordo com a harmonia estrita, ora de acordo com o estilo galante”¹¹⁶. Ou seja, de acordo com a escrita estrita ou com a escrita livre.

Kirnberger, em seu *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* [A arte do contraponto puro na música] (1771) escreve sobre o decoro e a finalidade das duas escritas:

A escrita estrita é utilizada principalmente na música sacra, que tem conteúdo sério ou festivo; esta [escrita livre] é apropriada principalmente ao teatro e aos concertos, cujo objetivo é mais o prazer dos ouvidos do que suscitar emoções sérias ou festivas. Por isto, ela é geralmente denominada a escrita galante, e permitimos a ela diversas digressões graciosas e alguns desvios das regras¹¹⁷.

Vejamos a seguir as descrições dos aspectos técnicos das escritas estrita e livre segundo Koch, Türk e Kinberger.

Johann Christoph Koch afirma:

O estilo estrito, também chamado de estilo ligado ou estilo fugal, a respeito de cujo surgimento tratamos no artigo Contraponto, distingue-se do estilo livre principalmente:

1. por uma condução séria da melodia, usando poucas ornamentações. A melodia conserva seu caráter sério em parte através de frequentes progressões estritas que não permitem ornamentações e divisão da melodia em pequenos fragmentos, em parte através da estrita fidelidade ao assunto principal e às figuras que derivam dele. (...)
2. através do uso frequente de dissonâncias ligadas (suspensões), através das quais as partes separadas da harmonia são unidas, ou, em outras palavras, através de uma harmonia mais complexa, e
3. pelo fato de nunca se perder de vista o assunto principal, que é ouvido em uma voz ou em outra; isso assegura que cada voz participe do caráter de uma parte principal e compartilhe diretamente da expressão do sentimento da peça. Por isto, dizemos que quando isto acontece, uma peça é polifônica, ou seja, ela contém a expressão unida das emoções de diversas pessoas¹¹⁸.

¹¹⁶ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009. p.17.

¹¹⁷ Tradução nossa. No original: “Jene strenge Schreibart wird vornämlich in de Kirchenmusik, die allemal von ernsthaftem, oder fernerlichen Inhalt ist, gebraucht; diese aber ist vornehmlich der Schaubuhne und den Concerten eigen, wo man mehr die Ergötzung des Gehörs, als die Erweckung ersthafter oder fernerlicher Empfindung zur Absicht hat. Sie wird deswegen insgemein die galante Schreibart gennent, und man gestattet ihr verschiedene zierliche Ausschweifungen, und mancherley Abweichungen von den Regeln.” In: KIRNBERGER, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlin, 1771). Kassel: Bärenreiter, 2004, p. 80.

¹¹⁸ Tradução nossa. No original: “Der strenge Styl, den man auch die gebundene oder fugenartige Schreibart nennet, und von dessen Entstehungsart in dem Artikel Contrapunkt gehandelt worden ist, unterscheidet sich von

Podemos observar que Koch, ao tratar do estilo estrito, o relaciona ao contraponto e à polifonia. Ele enfatiza a importância de não se perder de vista o assunto principal e exclui as ornamentações, o que é permitido no estilo livre, ou galante. Ele explica que “devido a essas características, o estilo estrito ganha um caráter geralmente sério, que o torna mais adequado para a música sacra”¹¹⁹.

Em seguida, o autor descreve o estilo galante:

O estilo livre, ou não estrito (não ligado), que também é chamado de estilo galante, se distingue do precedente

1. pelas muitas ornamentações da melodia e divisões dos principais tons melódicos, por paradas e pausas mais óbvias na melodia, e por maior alternância nos elementos rítmicos, e especialmente pela sucessão de figuras melódicas que não têm relação umas com as outras etc.
2. por uma harmonia menos complexa
3. pelo fato de que as vozes restantes simplesmente servem para acompanhar a voz principal e não participam diretamente da expressão do sentimento da peça etc”¹²⁰.

Ao contrário da escrita estrita, temos uma escrita de harmonia simples, não contrapontística, que permite ornamentação abundante e desvios da melodia (que se assemelham à variedade e aos desvios da direção das conversas de salão).

---

dem freyen Style hauptsächlich 1) durch eine ernsthaften Gang der Melodie, und durch weniger Verzierungen derselben. Die Melodie erhält diesen ernsthaften Charakter theils durch die oft vorkommenden Bindungen, wobey die Hauptnoten des Gesanges weniger Verzierungen und Zergliederungen erlauben, als bey den ungebundenen Tonfolgen; theils durch die strengere Beybehaltung des Hauptsatzes und der in demselben vorkommenden Notenfiguren. Weil in der strengen Schreibart eigentlich nur der Hauptsatz des Tonstückes durchgeführt und zergliedert wird, so fällt dadurch das Zusammenreihen solcher melodischen Theile weg, die in einer entfernten Beziehung auf einander stehen, und die gemeinlich aus verschiedenen Arten von Notenfiguren zusammengesetzt sind, u.s.w. 2) durch den öftern Gebrauch der gebunden aufgeführten Dissonanzen, wodurch die einzelnen Theile der Harmonie sester in einander geschlungen werden, oder mit andern Worten, durch eine mehr verwickelte Harmonie, und 3) dadurch, daß der Hauptsatz des Tonstückes gleichsam nicht aus den Augen gelassen, und gemeinlich immer aus einer Stimme in die andere übertragen, und dadurch veranlaßt wird, daß jede Stimme den Charakter einer Hauptstimme erhält, und unmittelbar an dem Ausdrucke der Empfindung Antheil nimmt. Daher sagt man, wenn dieses geschieht, das Tonstück sey polyphonisch gesetzt, das heißt, es enthalte den vereinigten Ausdruck der Empfindung mehrerer Personen.” In: KOCH, Heinrich Christoph. Op. cit., col. 1451-1452

¹¹⁹ Tradução nossa. No original: “Durch diese und dergleichen Eigenheiten bekömmt der strenge Styl einen eigenthümlichen ernsthaften Charakter, wodurch er vorzüglich zu der Kirchenmusik geeignet wird.” In: Id.Ibid. col.1452.

¹²⁰ Tradução nossa. No original: “Die freye oder ungebundene Schreibart, die man auch den galanten Styl nennet, unterscheidet sich von der vorhergehenden, 1) durch mannigfaltigere Verzierungen der Melodie, und Zergliederungen der melodischen Hauptnoten, durch mehr hervorstechende Absätze und Einschnitte, und durch mehr Abwechslung der rhythmischen Theile derselben, und besonders durch das Aneinanderreihen solcher melodischen Theile, die nicht immer in der nächsten Beziehung auf einander stehen u.s.w. 2) durch eine weniger verwickelte harmonie, und 3) dadurch, daß die übrigen Stimmen der Hauptstimme bloß zur Begleitung dienen, und als begleitende Stimmen mehrentheils keinen ganz unmittelbaren Antheil an dem Ausdrucke der Empfindung haben u.s.w.” In: Id.Ibid. col.1453.

D. G. Türk, em seu *Anweisung zum Generalbassspielen* (1800) também descreve os aspectos técnicos da escrita galante:

As formas de escrita se dividem entre a estrita e a livre (galante, leve). [...] Na escrita livre (galante) o compositor nem sempre segue as regras de gramática de forma tão rígida. Ele permite, por exemplo, certas dissonâncias entrarem sem preparação; ele transfere as resoluções dessas dissonâncias para outras vozes, ou as omite completamente; ele dá às dissonâncias uma duração maior do que as consonâncias (o que na outra forma de escrita não acontece); além disso, ele modula excessivamente, permite vários tipos de ornamentação e acrescenta diversas notas de passagem. Em resumo, ele compõe mais para o ouvido, e se eu posso dizer assim, aparece menos como um compositor de aparência erudita¹²¹.

Assim, para Türk, a escrita galante permite maior flexibilidade em relação às regras da composição e, ao contrário da escrita estrita (estilo ligado), onde as dissonâncias ligam as “partes separadas da harmonia”, aqui elas não seguem as regras de forma estrita e podem entrar sem preparação e não serem resolvidas, além de durarem mais do que as consonâncias.

Türk compara as duas escritas, enfatizando que na escrita livre, apesar de ser permitida uma liberdade em relação às regras de harmonia, utiliza uma liberdade que é tomada com juízo, para se chegar a um determinado objetivo. Segundo o autor, nesta maneira de escrita prevalece mais uma combinação de sons agradáveis ao ouvido do que uma técnica perfeita:

Ela se chama estrita (trabalhada) quando o compositor segue estritamente as regras da harmonia e da modulação, inserindo imitações artificiosas e ligaduras [suspensão], quando ele conduz cuidadosamente o tema; em suma, quando ele deixa ouvir mais artifício que eufonia. No modo de escrita livre (galante), o compositor não precisa seguir servilmente as regras da harmonia, modulação etc. Frequentemente, ele se permite movimentos ousados, que sejam até mesmo contra as regras da modulação, contanto que o faça com inteligência e juízo, e alcance com isto um certo objetivo. A escrita livre tem certamente como objetivo mais a expressão, a eufonia etc. do que a arte¹²².

---

¹²¹ Tradução nossa. No original: “Die Schreibart theilt man ein in die strenge (schwere, gebundene, gearbeitet) und in die freye (galante, leichte). [...] In der freyen (galanten) Schreibart befolgt der Tonsetzer die grammatischen Regeln nicht immer so strenge. Er läßt z. B. Gewisse Dissonanzen unvorbereitet eintreten; er verlegt die Auflösung derselben in andere Stimmen, oder übergeht sie ganz; er giebt den Dissonanzen eine längere Dauer, als den Konsonanzen, (welches in der strengen Schreibart nicht statt findet;) er schweift außerdem in Ansehung der Modulation aus; er erlaubt sich mancherley Verzierungen; mischt mehrere durchgehende Töne ein; kurz, er arbeitet mehr für das Ohr, und tritt – wenn ich so sagen darf – weniger als gelehrt scheinender Tonsetzer auf.” In: TÜRK, Daniel Gottlob. *Anweisung zum Generalbassspielen* (Leipzig, 1800). Laaber-Verlag: Laaber, 2005. p. 69.

¹²² Tradução nossa. No original: “Gebunden (gearbeiter) heißt sie, wenn der Tonsetzer alle Regeln der Harmonie und Modulation auf das strengste befolgt, künstliche Nachahmungen und häufige Bindungen einmischt, das Thema sorgfältig durchführt u.s.w. kurz, wenn er mehr Kunst, als Wohlklang, hören läßt. In der freyen (galanten) Schreibart ist der Komponist nicht so sklavisch an die Regeln der Harmonie, Modulation u.

Kirnberger ressalta que a escrita estrita é menos ornada que a livre devido à ênfase na harmonia, o que limita as notas de passagem. Já na escrita livre, onde a ênfase é a melodia e há mais liberdade em relação às regras de harmonia, esses excessos de notas de passagem, ou ornamentações são permitidos:

A escrita estrita consiste em que cada acorde e quase que cada tom nas vozes é colocado com ênfase; de modo que aparecem poucos ornamentos do canto [*melodia*] ou poucos tons de passagem que não pertencem à harmonia; na escrita livre ou leve, no entanto, pulamos através de alguns acordes que têm menor ênfase. O canto é alternado com muitas notas de passagem que podem ser vistas como ornamentações das notas principais. A escrita estrita dá ao canto uma condução grave, cujos passos parecem pesados e seguem sempre iguais, sem movimentos secundários ou maneiras ornadas; a escrita livre, contudo, gera uma condução livre e graciosa, na qual, antes que o pé se detenha, são feitos muitos movimentos graciosos ou saltos¹²³.

Kirnberger escreve também sobre o tratamento livre dos acordes dissonantes na escrita livre, detalhando as liberdades da escrita livre em relação à regrada escrita estrita. O autor fala das dissonâncias, das notas de passagem irregulares e da harmonia:

1. Enquanto na escrita estrita, todas as dissonâncias são preparadas por consonâncias e resolvem por movimento descendente no próximo grau conjunto, a escrita livre permite a entrada de dissonâncias não preparadas, sem resolução e a resolução da dissonância em outra voz;
2. Na escrita estrita, a dissonância nunca é mais longa, com relação à sua duração, que a consonância que a prepara. Na escrita livre, a dissonância dura às vezes muito mais tempo. Neste caso, não há ligadura [suspensão], e a dissonância é articulada novamente no primeiro tempo;
3. A dissonância não deve ser repetida na escrita estrita, mas deve necessariamente resolver numa consonância, o que não é sempre observado na escrita livre;

---

dgl.gebunden. Oft erlaubt er sich kühne Wendungen, die sogar den allgemein angenommen Regeln der Modulation etc. entgegen seyn können, vorausgesetzt daß der Komponist dabey mit gehöriger Einsicht und Beurtheilung handelt, und dadurch einen gewissen Endzweck erreichen kann. Ueberhaupt hat also die freye Schreibart mehr den Ausdruck, Wohlklang etc. als die Kunst, zum Hauptzweck.” In: TÜRK, Daniel Gottlob (1789). Op. cit., 5a seção, 57, p. 405.

¹²³ Tradução nossa. No original: “Die strenge Schreibart besteht darinn, daß jeder Accord, und in den Singestimmen fast jeder Ton mit Nachdruck angeschlagen wird; das wenig Auszierungen des Gesanges, oder wenig durchgehende Töne, die nicht zur Harmonie gerechnet werden, vorkommen; in der freyern oder leichtern Schreibart aber hüpfet man gleichsam über einige Accorde weg, die daher weniger Nachdruck haben. Der Gesang wird mit vielen durchgehenden Tönen, die als Auszierungen der Haupttöne angesehen werden, untermengt. Die Strenge Schreibart giebt den Gesang einen gravitatischen Gang, dessen Schritte alle schwer auffallen, und ohne alle Nebenbewegung oder zierliche Manieren, immer gleich fortrücken; die leichte Schreibart aber verursacht einen freyen und zierlichen Gang, bey welchem, ehe der Fuß wieder sest austritt, allerhand zierliche Wendungen, oder auch Sprünge, gemacht werden.” In: KIRNBERGER, Johann Philipp. Op. cit., p. 80.

4. As notas de passagem irregulares [que se iniciam na parte fraca do tempo] são evitadas na composição estrita, e aparecem comumente na escrita livre;
5. As assim chamadas progressões falsas por intervalos aumentados são evitadas na composição estrita, mas aparecem comumente na livre ¹²⁴.

Apresentamos a seguir uma tabela contendo o resumo das principais características das duas escritas descritas acima, que resultam das ocasiões sacra, teatral e de câmara. Lembramos que o decoro rege a adequação entre ocasião e afetos e as escritas/estilos que os representam:

Ocasião Sacra	Ocasião Teatral	Ocasião de Câmara
Prescreve afetos sérios, elevados e contidos - incitados cuidadosamente	Afetos extremos e intensos (tragédias e comédias)	Afetos mais livres e variados
<i>Modo de escrita adequado:</i> Estilo Estrito (<i>ligado, fugal</i>)	<i>Modo de escrita adequado:</i> Estilo Livre (<i>desligado, galante, leve</i>)	<i>Modo de escrita:</i> Estilo Misturado
Segue estritamente as regras da harmonia e da modulação.	Liberdade - não precisa seguir servilmente as regras da harmonia e da modulação.	Estilo mais refinado, une as duas escritas: estrita e livre;
Estrita fidelidade ao assunto principal (que é 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.	Representa o meio entre o estilo sacro e o teatral;
Ênfase na harmonia Uso de contraponto e polifonia Imitações artificiosas	Ênfase na melodia. Pausas óbvias na melodia e maior, maior alternância nos elementos rítmicos.	
Harmonia mais complexa, uso frequente de dissonâncias ligadas (suspensões).	Harmonia menos complexa, as vozes restantes simplesmente servem para acompanhar a voz principal.	Sem enredo – mais liberdade no uso das duas escritas;
A dissonância nunca é mais longa do que a consonância que a prepara. Todas as dissonâncias são preparadas por consonâncias e resolvem por movimento	Dissonâncias com uma duração maior do que as consonâncias. Permite a entrada de dissonâncias não preparadas, sem resolução e a resolução da	Se destaca por uma escrita mais engenhosa que a teatral;

¹²⁴ Tradução nossa. No original: “1) Da in der strengen Schreibart alle Dißonanzen durch vorhergehende Consonanzen vorbereitet, und durch heruntertretung auf die nächste Stufe aufgelöst werden, so leidet die freyere Schreibart den Eintritt einer nicht vorbereiteten Dißonanz, die Uebergehung der Auflösung, und eine Auflösung der Dißonanz in einer andern Stimme, wovon hernach Beyspiele folgen werden. 2) In der strengen Schreibart ist die Dißonanz in Ansehung ihrer Dauer niemals länger, als die Consonanz, womit sie vorbereitet worden; in der freyen Schreibart dauert die Dißonanz bisweilen viel länger. In diesen Fall aber hat keine Bindung statt, sondern die Dißonanz wird bey dem Niederschlag wieder aufs neue angeschlagen. 3) Die Dißonanz darf in der strengen Schreibart nicht wiederholt werden, sondern muß nothwendig gleich in eine Consonanz übergehen, welches in der freyen Schreibart nicht allemal beobachtet wird. 4) Die unregelmäßig durchgehenden Noten werden in dem strengen Satz vermieden, und kommen im leichten häufig vor. 5) Die so genannten falschen Fortschreitungen durch übermäßige Intervalle, werden im strengen Satz vermieden, und können im leichten häufig vor.” Id. Ibid. p. 81.

descendente no próximo grau conjunto. A dissonância não deve ser repetida, mas deve necessariamente resolver numa consonância.	dissonância em outra voz. Modula excessivamente. Permite progressões falsas por intervalos aumentados.	Permite maior elaboração e artifício que a escrita teatral;
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.	Destinado ao intérprete e público de gosto refinado (arte para ser vista de perto).
Mais artifício que eufonia.	Artifício não se sobrepõe à eufonia.	

T 1 – Decoro de Ocasão

Observamos que a escrita livre se destaca mais pela melodia e a escrita estrita pela harmonia. Ou seja, o estilo estrito respeita estritamente as regras de harmonia, enquanto o estilo galante é livre da obediência às regras em favor da melodia. Assim, o tratamento livre dos acordes dissonantes e a liberdade em relação às regras de harmonia permitem ao estilo livre uma independência da melodia e os excessos nas ornamentações e notas de passagem.

Assim, o estilo estrito (sacro) se refere a uma escrita contida, que representa afetos comedidos; o estilo galante (teatral) diz respeito a uma escrita livre, que representa afetos extremos e intensos; e o estilo mais engenhoso (câmara) é a escrita que une as duas maneiras de compor (estrita e livre) e representa os afetos livremente, numa gama mais ampla, sem estar preso a um enredo - como acontece com o estilo teatral. Podemos perceber claramente que o “sacro-teatral-câmara” não diz respeito a um lugar, mas a um decoro que prescreve as maneiras de escrita adequadas a cada tipo de afeto.

É possível notar, a partir das definições setecentistas do estilo galante, que este se trata de um modo de escrita com regras e decoro próprio. Assim, definições modernas que o definem apenas como um *período* musical, *fácil*, ou *superficial*, podem ser consideradas anacrônicas. O estilo galante é uma maneira de discurso próprio do *gallant homme* discutida desde o séc. XVII e que, transferido para o âmbito musical setecentista, trata-se de uma maneira de escrita oposta ao estilo estrito que utiliza características do discurso cortesão.

Essas informações permitem compreender mais profundamente as aplicações do estilo segundo o decoro de ocasião na música setecentista. Assim, se no âmbito da retórica clássica observamos três tipos de estilo, classificados como *alto*, *médio* e *baixo*, na música também temos três tipos de escrita, utilizadas de acordo com a ocasião e classificadas como *estrita*, *livre* e *misturada*.

É interessante notar que o estilo de câmara se relaciona a uma escrita engenhosa, por permitir a mistura de duas escritas. Este estilo será estudado nas obras de Telemann, por estar a *ouverture* relacionada entre os gêneros da ocasião de câmara. A seguir, veremos como se dá a questão dos modos de escrita segundo o gosto na música. A partir desse decoro *nacional*, assim como no decoro de ocasião, são determinadas maneiras de escrita distintas.

2.2. *Decoro Nacional - Estilo segundo o Gosto Nacional*

Como vimos no capítulo I, o gosto nacional diz respeito à perpetuação de determinadas características nas obras dos autores de um mesmo país, determinando as maneiras e formando estilos próprios de um grupo, país ou *auctoritas*. Deste modo, o aspecto nacional do estilo guarda um decoro entre a escrita e o gosto nacional, uma vez que o estilo está sempre mirando o gosto do público – que julga as belezas ou defeitos das obras.

Em Umberto Eco, que escreve sobre a beleza na estética medieval, encontramos uma referência ao gosto nacional, já no séc. XIII, que diz que o gosto possui uma certa relatividade “conforme os diferentes tempos e **países**, pelo qual todo aspecto visível realiza um tipo de *convenientia* que, todavia, não é nunca o mesmo, porque, assim como variam os hábitos, cada um tem seu próprio senso estético”¹²⁵. [grifo nosso]

Em Luis Alfonso de Carballo (*Cisne de Apolo*, 1602) encontramos outra referência interessante em relação ao decoro da nação a ser observado pelo artista:

[o decoro da nação se guarda] pintando as pessoas segundo o rito e trato de sua nação e terra, porque muito diferentes são os trajés, os adornos, tratos e comércios de uma nação a outra, e muito diferentes os costumes e ainda as condições. (...) E assim deve pintar o Poeta, guardando a cada nação seu decoro ¹²⁶.

Da mesma forma, o músico setecentista tinha que ter em conta o decoro de cada nação ao utilizar as escritas e os *adornos*. Para tanto, devia conhecer as características de cada escrita nacional, estando sujeito à falta de decoro quando não era capaz de fazer uso adequado de estilo. Ainda, como veremos adiante, Telemann estudou e imitou adequadamente o gosto

¹²⁵ ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010. p.. 163-164.

¹²⁶ Tradução nossa. No original: “Pintando las personas según el rito y trato de su nación y tierra, porque muy diferentes son los trajés , los adornos y tratos y comércios de una nación a outra, y muy diferentes las costumbres y aun las condiciones. (...)Y así se dbe pintar del Poeta para guardar a cada nación su decoro”. In.: MARROQUIN, Lucia Dias. *La Retorica de los Afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008. p. 146.

nacional dos modelos italianos e francês antes que estivesse apto a fazer as modificações em seus estilos - que resultou nos gostos reunidos.

Athanasius Kircher, em seu *Musurgia Universalis* (Roma, 1650; traduzido para o alemão em 1662), aborda os aspectos técnico e nacional quando escreve que o *stylus musicus* é duplo, podendo ser *impressus* ou *expressus*. Segundo o autor, o estilo *impressus* é diverso segundo o temperamento de cada nação, ou a inclinação dos músicos de cada país. O estilo *expressus* é baseado na razão e em um método de compor¹²⁷. Assim, a maneira de compor é particular em cada país, de acordo com o temperamento próprio do lugar, e segue prescrições técnicas para uma maneira de compor.

Mattheson fornece os três requisitos básicos que permitem diferenciar os estilos nacionais:

(...) Toda composição boa deve cumprir três requisitos, a saber: melodia (para a qual a invenção dá o início), harmonia e *galanterie*. A partir deste princípio, diferenciam-se os *styli* musicais, correntes nas mais importantes e reconhecidas [*gemeldten*] nações europeias (...) ¹²⁸.

Ou seja, os estilos nacionais são diferentes tanto na invenção melódica quanto na harmonia. O terceiro requisito que permitiria diferenciar os estilos nacionais, *galanterie*, pode ser interpretado como o uso de elementos como a ornamentação, o tipo de condução harmônica etc., que são particulares em cada nação. Esses elementos da escrita, em conjunto, permitem identificar e diferenciar os estilos nacionais.

Ao escreverem sobre as características da música de cada nação, compositores e teóricos setecentistas fazem um julgamento comparativo levando em conta o próprio gosto e o gosto nacional. Mattheson denomina o capítulo que trata das características da música de cada país como “Judicatória ou como se deve julgar a música”¹²⁹. Neste capítulo, ele faz uma análise das diferenças entre a música italiana, francesa, inglesa e alemã. Quantz, assim como Mattheson, discute este assunto dentro de um capítulo relacionado ao julgamento da música - “Como um músico e uma composição musical devem ser julgados”¹³⁰.

Quantz escreve que a diversidade do gosto é a maior responsável pelo julgamento das “diferentes Músicas”. Como vimos no capítulo I, o gosto está relacionado ao julgamento e à

¹²⁷ KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis* (1662). Kassel: Bärenreiter, 2006.

¹²⁸ Tradução nossa. No original: “(...) eine jede Composition, die gut seyn soll / 3. Requisita, nemlich die Melodie, (wozu die Invention den Anfang machet) die Harmonie, und die Galanterie haben muesse / so wollen wie nach diesem Principio den Unterscheid des musicalischen Styli, welcher bey den gemeldten vornehmsten Europaeischen Nationen im Schwange gehet (...)” In: MATTHESON, Johann. *das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713). Laaber: Laaber, 2004. III,1,4, p. 202

¹²⁹ MATTHESON, Johann. *das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713).

¹³⁰ QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen* (1752).

aprovação ou desaprovação da obra de arte, sendo formador de maneiras de compor de um determinado grupo.

Quantz escreve que:

A diversidade do gosto nas diferentes nações que ao menos tenham gosto pelas ciências [matérias científicas], tem a maior influência sobre o julgamento musical e se manifesta muito mais no exame do accidental do que [no exame] do essencial da música. Deste modo, é necessário investigar essa diversidade de gosto na música mais detalhadamente¹³¹.

O autor dedica várias páginas a uma crítica às duas principais nações-modelo (Itália e França) determinantes no gosto dos demais países da Europa, sendo estes importadores do que Itália e França determinavam como o bom gosto.

Os Modelos: italiano e francês

Neste subcapítulo o objetivo é apresentar os dois principais estilos normativos do séc. XVIII (e suas *auctoritates*) que serviram de modelo para a constituição do gosto musical alemão - e de Telemann. Deste modo, não é nossa intenção uma ampla descrição de cada um desses dois estilos, assunto cuja extensão poderia gerar um trabalho futuro. Neste trabalho procuraremos fornecer as informações necessárias para que, mais adiante, possamos identificar a presença desses dois modelos na música de Telemann.

A música italiana e a música francesa eram os dois estilos considerados modelo de imitação pelas demais nações e os mais discutidos por músicos e teóricos setecentistas. Daremos atenção a essas duas escritas por constituírem os principais modelos que formaram o gosto e a maneira de escrita alemã.

Quantz se refere a esses dois modelos opostos de forma crítica e interessante, abordando alguns dos aspectos do gosto estudados no primeiro capítulo - como a imitação e o bom gosto:

[...] Há dois povos em particular que têm alcançado estima considerável por sua melhoria do gosto musical, e que, conduzidos por suas inclinações naturais, têm percorrido caminhos diferentes para alcançar este fim. Estes dois povos são os italianos e os franceses. **Outras nações têm aprovado o gosto desses dois povos, e procuram adotar e imitar** o que lhe agradam

---

¹³¹Tradução nossa. No original: “Der Unterschied des Geschmacks, der sich bey verschiedenen Nationen, welche and den Wissenschaften überhaupt Geschmack finden, nicht sowohl in Ansehung des Wesentlichen, als vielmehr des Zufälligen der Musik, äußert, hat in die musikalische Beurtheilung den größten Einfluß. Es ist also nöthig, diesen Unterschied des Geschmacks, in der Musik, noch etwas weitläufiger zu untersuchen“. QUANTZ, Johann Joachim. Op. cit., XVIII, 52, p. 306.

mais em um ou em outro. Consequentemente, os dois povos têm se colocado como **juízes soberanos do bom gosto na música**; e como nenhum dos outros países tem sido capaz de contrapô-los, eles têm sido, em certo grau, os legisladores neste assunto por alguns séculos. A partir deles, o bom gosto tem sido transferido para os outros povos ¹³². [grifo nosso]

Retomando o tema do gosto, é interessante observar, através das palavras de Quantz, que na formação de um gosto próprio, só se imita o que se aprova. Assim, uma vez que os gostos italiano e francês eram aprovados, naturalmente se tornaram normativos e *juízes do bom gosto* para as demais nações.

Autores setecentistas alemães como Türk, Quantz e Mattheson destacam três principais estilos nacionais (italiano, francês e alemão), dentre os quais o italiano era considerado o principal – com grande destaque na música vocal. Leonard Ratner destaca que os músicos italianos eram hábeis e numerosos e que muitos manuais de composição setecentistas mostram uma forte orientação ao estilo italiano ¹³³.

Mattheson enfatiza que a Itália era o país onde a música era mais cultivada, tendo sido imitada por todas as outras nações em seu estilo:

Devemos ter em mente que em nenhuma terra conhecida em todo o mundo, a música seja cultivada e estimada com tanta frequência, de tantas maneiras e modos e com tanto sucesso como na Itália. Certamente, é por isto que todas as outras nações que querem se distinguir na música emprestaram dela e a imitaram em todas as coisas ¹³⁴.

O autor escreve ainda que a música italiana é detentora dos maiores elogios, estando com ela o gosto e aprovação da maioria. Ele destaca que esta música se diferencia da dos

---

¹³² Tradução nossa. No original: “Zwei Völker in den neuern Zeiten aber, haben sich besonders, nicht nur um die Ausbesserung des musikalischen Geschmacks verdient gemacht, sondern auch darinne, nach Anleitung ihrer angebohrnen Gemüthsneigungen, vorzüglich von einander unterschieden. Dieses sind die Italiäner, und die Franzosen. Andere Nationen haben dem Geschmacke dieser beyden Völker den meisten Beyfall gegeben, und entweder diesem, oder jenem nachzufolgen, und etwas davon anzunehmen, gesucht. Hierdurch sind die gedachten beyden Völker auch verleitet worden, sich gleichsam zu eigenmächtigen Richtern des guten Geschmacks in der Musik aufzuwerfen: und weil niemand von den Ausländern lange Zeit nichts dawider einzuwenden gehabt hat; so sind sie gewissermaßen, einige Jahrhunderte hindurch, wirklich die musikalischen Geseßgeber gewesen. Von ihnen ist hernach der gute Geschmack in der Musik auf andere Völker gebracht worden“. In: QUANTZ, Johann Joachim. Id. Ibid. XVIII, 53, p. 306.

¹³³ RATNER, Leonard G. *Classic Music – Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

¹³⁴ Tradução nossa. No original: “Woraus aus denn erhellet / daß in keinen noch bekanten Lande in der ganzen Welt / die Music so haeufig / auf so mancherley Art und Weise / und mit solchem Succes als in Italien excoliret und aestimiret werde. Es ist dieses so gewiß / daß auch alle uebrige Nationes, die sich in der Music jemahls haben distinguiren wollen / den Italiaenern fast alles abgeborger / und sie schier in allen Stuecken nachgeaeffet haben.” In: MATTHESON, Johann (1713). Op. cit., III, 1, 6, p. 205.

outros países por apresentar diversidade em seu estilo, havendo diferenças entre a música veneziana, romana, napolitana e siciliana:

Os italianos, que hoje em dia parecem ganhar maior elogio, estando à frente de todas as outras nações pela beleza essencial de suas obras e também pelo entendimento artístico insinuante e sobrepujante nelas, e por ter o *gout general* na maior parte a seu lado, diferenciam-se não apenas do estilo dos franceses, alemães e ingleses, mas ainda, em certas peças, entre si. Por ex., um veneziano comporá diferente de um toscano, e este novamente diferente de um napolitano ou siciliano, etc. de modo que não haverá melhor comparação destas discrepâncias, do que [através de uma analogia] entre uma língua e seus dialetos. Estes diferenciam-se entre si, e podemos dizer que o *genius musicus* desta ou daquela província traz algo estrangeiro, mas no entanto, em princípio, [estes estilos] são todos frutos diversos de um galho único¹³⁵.

Em seguida ele descreve as diferenças estilísticas próprias da música composta em Roma e em Veneza. Interessante notar que, ao comparar os dois estilos, o autor descreve o estilo veneziano com características da escrita galante:

O estilo romano é mais grave que o veneziano; este [último] geralmente se concentra mais em uma melodia simples e fácil; aquele, contudo, em uma harmonia contínua; este penetra mais rapidamente no ouvido, agradando logo, do que aquele, que tem mais em si; neste, encontraremos algo mais galante, naquele, [algo] mais real¹³⁶.

O autor dá continuidade à descrição dos *subestilos* da música italiana com os estilos napolitano e siciliano, ambos recebendo descrição similar. Aqui, o autor trata esses estilos como sendo uma música dependente do gosto do homem comum, sem o refinamento dos gostos veneziano e romano:

Os estilos napolitano e siciliano são principalmente *cantabile*, de uma forma muito particular e negligente. Suas espécies mais importantes são a giga

---

¹³⁵ Tradução nossa. No original: “Die Italiaener / welche heutiges Tages / theils durch die wesentliche Schoenheit ihrer Wercke / theils auch durch die uebertruenchte und insinuante Kunst-Griffe in der Composition, den Preiß vor allen andern Nationen davon zu tragen scheinen / und den generalen Gout mehrentheils auff ihrer Seiten haben / sind nicht nur in ihrem Stylo von den Franzosen / Deutschen und Engellaendern; sondern in gewissen Stuecken unter sich selbst mercklich unterschieden. Z. E. Ein Venetianer, wird anders setzen / als ein Toscaner, dieser wieder anders als ein Neapolitaner oder Sicilianer &c. also daß ich keine bessere Vergleichung dieser Discrepanz wueste / als etwan mit den Dialectis ihrer Sprache; denn wie selbige von einander differiren / so koente man auch sagen / daß der Genius Musicus in dieser oder jener Province etwas fremdbdes hervor bringe / ob gleich im Grunde alles einen Stamm / aber diverse Fruechte hat.” In: Id. Ibid. III, 1, 5, p. 202-203.

¹³⁶ Tradução nossa. No original: “Der Romanische Stylus wird wol gravitaetischer seyn als der Venetianische; dieser wird gemeiniglich mehr auf eine blosse leichte Melodie; jener aber mehr auf eine durchgehende Hamonie reflectiren; dieser wird ehender ins Gehoer dringen / und nicht so langsam gefallen / als jener/der etwas mehr auf sich hat; diesem wird man galantes, bey jenem mehr reelles finden.” In: Id. Ibid. III, 1, 5, p. 203.

inglesa lenta, ou o compasso composto, pois este contém uma *tendresse* não disfarçada, e o *allegro*, ou compasso alegre, que contenha um canto à *la barquerole*; neste país, o homem comum geralmente utiliza a guitarra para seu prazer, e depende muito da aprovação do vulgo, e por isto, este tipo de compor fica atrelado ao *gusto* comum¹³⁷.

Assim, vemos que a música italiana possui basicamente três estilos: O romano, que se concentra em uma harmonia contínua, de escrita engenhosa (podemos citar Corelli); o veneziano, que se concentra mais em uma melodia simples e fácil (podemos citar Vivaldi); e o napolitano e o siciliano, descrita como *cantábile* e *negligente*, sujeita ao gosto comum (podemos citar Alessandro Scarlatti).

Ratner enumera os aspectos da música italiana que ajudaram a torná-la persuasiva, destacando a melodia e a declamação. A adequação da língua italiana para a música é notada através da clareza e riqueza dos sons das vogais e da nitidez das consoantes - qualidades que permitiam muitas nuances de declamação. Ratner escreve:

Os italianos tinham habilidade especial para extrair figuras melódicas atrativas da harmonia. Nos *allegros* eles criaram frequentes padrões agradáveis bem ancorados de *arpeggios* para temas importantes, e figurações mecânicas em notas rápidas para passagens brilhantes. Nos *adagios* eles têm uma tradição de ornamentação florida - trillos, *appoggiaturas*, mordentes, tiratas – e arranjos em padrões irregulares. Essa ornamentação livre é sustentada por uma pontuação regular e um baixo estável que fixa o andamento¹³⁸.

Ratner ressalta ainda a clareza da textura e das melodias da música italiana em oposição à música francesa, que era frequentemente criticada por seus muitos *agréments*. Ele acrescenta que a música italiana dispunha de dispositivos que ajudavam a manter o pulso, com acompanhamentos que não interferiam na melodia. Ou seja, um baixo regular e uma textura não contrapontística permitia toda liberdade típica das melodias italianas.

---

¹³⁷ Tradução nossa. No original: “Der Neapolitanische und Sicilianische Stylus kommt hauptsachlich auf eine ganz particuliere und negligente Art zu singen an. Ihre vornehmste Species ist entweder ein langsamer Englischer Giquen oder ein schlechter Tact, da eine ungeschmickte Tendresse statt hat; die andere Species aber/vom Allegro oder lustigen Tact, enthaelt meistentheils einen Gesang, à la barquerole / denn weil sich in diesen Laendern der gemeine Mann bey dem Singen meistens der Guitarre zu seiner Ergetzung bedienet / und weil zugleich daselbst von der Approbation des Vulgi viel dependiret / so bleibt auch immer bey derselben Art zu componieren von dem gemeinen Gusto etwas kleben.” In: Id. Ibid. III, 1, 5, p. 204.

¹³⁸ Tradução nossa. No original: “Italians had a special knack for drawing attractive melodic figures from the harmony. In their *allegros* they created well-anchored, pleasing patterns often in arpeggios for salient themes, and exuberant mechanical figurations in rapid notes for brilliant passage work (...). In their *adagios* they had a tradition of florid ornamentation - trills, appoggiaturas, mordents, tiratas - arranged in irregular patterns. This free floridity is underpinned by regularity of punctuation and a steady bass that fixes the pace.” In: RATNER, Leonard G. Op. cit., p. 338.

Figura 7 - *The True Method of Playing an Adagio* (Carlo Zuccari, 1762)

Segundo Türk, as qualidades mais atraentes da melodia da música italiana são percebidas através da “flexibilidade cativante” da música instrumental e vocal; da clareza e atratividade da melodia resultante de seu contorno; e da simetria¹³⁹.

Como vimos, o modo de compor determinado pelo gosto nacional, segue um critério de adequação em relação a características perpetuadas por um país e uma *actoritas*. Na definição de estilo de Brossard, observamos que o termo estilo é utilizado para distinguir o modo de compor característico de uma *auctoritas* de um determinado país e de uma nação. Ele escreve que podemos dizer: “O estilo de Palestrina, Lully e Corelli; o estilo dos italianos, franceses e espanhóis etc [...]. O estilo das composições italianas é pungente, florido, expressivo; o dos franceses, natural, fluente, delicado”¹⁴⁰.

Interessante notar que Brossard destaca Lully e Corelli como *auctoritates* representantes dos principais estilos imitados no séc. XVIII. Os dois compositores são mencionados frequentemente por Telemann e seus contemporâneos como os modelos da música francesa e italiana.

Arcangelo Corelli (1653-1713) é citado por diversos compositores alemães, como Muffat, Telemann, Mattheson e Quantz, como o grande modelo da música italiana. Richard Crocker escreve que Corelli foi muito ativo em Roma e aclamado como modelo perfeito da música instrumental em toda a Europa por várias gerações¹⁴¹.

Segundo Buelow, Corelli foi o primeiro compositor a ter sucesso apenas com a música instrumental. Entretanto, apesar de todo o sucesso, sua produção foi pequena, com apenas seis coleções publicadas: quatro de música de câmara para cordas, uma de sonatas para violino solo, uma de concertos para orquestra de cordas. Cada uma dessas coleções contém doze

¹³⁹ TÜRK, Daniel Gottlob. Op. cit.

¹⁴⁰ Tradução nossa. No original: “ The style of palestrina, of Lully, and of corelli; the style of italians, French, Spaniards, &c. (...) the Style of the Italian compositions is poignant, florid, expressive; that of the Frech, natural, flowing, tender &c”. In: BROSSARD (1708) *apud* GRASSINEAU (1769). Op. cit., p.242.

¹⁴¹ CROCKER, Richard L. *A history of musical style*. Canadá: Dover, 1986.

composições, sempre divididas em duas partes: para igreja e para câmara (*sonate da chiesa e sonate da camera*)¹⁴².

É possível notar, que as sonatas de igreja possuem um caráter mais contrapontístico, próprio da escrita *estrita* e do decoro sacro, enquanto as sonatas de câmara têm caráter de dança e utilizam uma escrita predominantemente *livre*.

Crocker escreve que:

A música de Corelli é mais do que apenas mais fluente e clara do que aquela de seus predecessores [fluência harmônica e clareza temática]; em suas mãos delicadas a sonata de igreja se tornou eloquente com um lirismo antes encontrado apenas na música vocal. Este lirismo era a característica distintiva do estilo de Corelli, substituindo o virtuosismo e exuberância da primeira metade do século¹⁴³.

O autor cita como exemplo os *concerti grossi*: “Corelli deu pura expressão instrumental ao *ripieno*, prática habitual na performance das grandes obras sacras (vocais ou instrumentais) durante todo o século”¹⁴⁴. Deste modo, a música instrumental de Corelli parece ter herdado toda a expressividade característica da música vocal italiana. Como veremos adiante, Telemann cita Corelli como modelo e imita (*sem fazer igual*) seus concertos grossos em suas composições.

As *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo* (opera quinta) de Corelli são um belo exemplo de como o compositor era considerado o modelo da música instrumental italiana. Publicada em 1700 em Roma, essa série de sonatas foi reeditada inúmeras vezes durante a vida do compositor, em diversos países da Europa. No decorrer de 11 anos a série foi reeditada em Roma (1700), Bologna (1700), Londres (1700, 1711), Amsterdam (1700, 1708, 1709, 1710) e Paris (1708).

Chrysander afirma que as composições de Corelli foram populares em toda a Europa e serviram de modelo para os músicos da época, mas que a *opera quinta* foi a obra que obteve mais sucesso. Segundo o autor, essa série de sonatas foi tomada como um método em diversos países¹⁴⁵.

---

¹⁴² BUELOW, Georg J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

¹⁴³ Tradução nossa. No original: "Corelli's music is more than just smoother and clearer than that of his predecessors; in his sensitive hands the church sonata became eloquent with a lyricism found before only in vocal music. This lyricism was the distinguishing feature of Corelli's style, replacing the virtuoso brilliance and whimsy of the first part of the century". In: CROCKER, Richard L. Op. cit., p. 304

¹⁴⁴ Tradução nossa. No original: "(...) Corelli gave purely instrumental expression to the *ripieno* practice customary in the performance of larger sacred works (vocal or instrumental) throughout the century". In: Id. Ibid.

¹⁴⁵ Cf.: Arcangelo Corelli. *Twelve Violin Sonatas, op. V*. Urtex Edition [Prefacio de F. Chrysander, 1890]

Assim, os movimentos lentos ornamentados pelo compositor eram – e ainda são – modelos da prática de ornamentação italiana, que pode ser aplicada a outras composições italianas que, em geral, não trazem as ornamentações escritas e devem ser improvisadas.

Figura 8 - Opera Quinta/Sonata I (Arcangelo Corelli, 1700)

Em 1702 e 1707 surgiram também versões das sonatas três e quatro (*sonate da chiesa*) para flauta doce e baixo contínuo que tiveram os movimentos lentos ornamentados imitando o modelo de Corelli – a primeira versão atribuída a Schickhardt e a segunda a um “mestre eminente”¹⁴⁶.

Também a segunda parte da ópera quinta, das *sonate da camera*, recebeu versões para flauta doce e baixo contínuo, sendo publicada pelo famoso editor Walsh. Essa prática comprova a importância desta obra como um método que permitia a músicos de outras nacionalidades aprenderem a ornamentar e compor à maneira italiana, tendo Corelli como *auctoritas*.

Enquanto o modelo da música italiana era Corelli, a *auctoritas* Lully (1632-1687) era citada por Telemann e seus contemporâneos como o modelo para se compor à maneira francesa. A *auctoritas* francesa difere da italiana por ser de um estilo essencialmente teatral, por sua associação com o rei e pelo caráter ditatorial de sua música. Quantz destaca que após 65 anos da morte de Lully, ele ainda era considerado a grande autoridade da música francesa:

¹⁴⁶ Arcangelo Corelli. *Sonata in F Major opus 5, no. 4 for treble recorder and basso continuo*. Musica Rara. [Prefácio de John Madden, 1976]

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, se às vezes seus compatriotas tentam se desviar dele¹⁴⁷.

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

Apesar das 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 iniciativas¹⁴⁸.

Giovanni Battista Lulli nasceu em Florença e chegou à França em 1646, com apenas quatorze anos, para servir àquela corte. Ele teve seus estudos musicais providos pela corte se tornando violinista virtuoso e excelente dançarino, o que atraiu a atenção do rei. Logo ele dominou a música na corte de Luis XIV e se tornou o nome mais influente na história da música seiscentista francesa.

As artes, no reinado de Luis XIV, foram utilizadas para construir a imagem pública real, o que elevou a cultura da corte a níveis antes nunca vistos. Luis XIV fez do *ballet de cour* o centro do entretenimento da corte. Lully foi nomeado *compositeur de la musique instrumentale* em 1653, começando assim a associação com o rei e se tornando seu confidente e ditador de todas as atividades musicais¹⁴⁹.

Lully desenvolveu a ouverture francesa, que foi imitada extensivamente pelos compositores alemães e por Telemann. Ela era composta em duas partes, a primeira com caráter grave e figuras pontuadas; e a segunda com um estilo fugal de caráter vivo. Ratner escreve que a ouverture era um estilo distinto de música cerimonial que, nas cortes e teatros franceses de Luis XIV, acompanhava a entrada dos espectadores reais, dos atores e

---

¹⁴⁷ Tradução nossa. No original: “Man weis, das Lülly, 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. Op. cit., XVIII, 55, p.307.

¹⁴⁸ Tradução nossa. 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.

¹⁴⁹ Buelow destaca que, a princípio, o estilo de Lully era essencialmente italiano e que gradualmente ele foi abandonando as características italianas e formulando o que seria conhecida como a música francesa. Cf.: BUELOW, Georg J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

dançarinos. Posteriormente, foi adotada em toda a Europa como peça de abertura para diversas performances teatrais, suítes instrumentais e algumas sinfonias ¹⁵⁰.

Mattheson escreve sobre a incapacidade dos italianos em compor uma ouverture, a despeito de toda qualidade de sua música, o que demonstra a importância da ouverture francesa e a admiração dos alemães pelo gênero:

Deixemos, no entanto, os italianos ostentarem e se vangloriarem o quanto quiserem a respeito de suas vozes e de suas artes. Em vão será pedido a eles que componham uma abertura francesa como se deve. Isto basta para dizer que geralmente, a música instrumental dos franceses se destaca sobremaneira. Apesar de os italianos se empenharem muito nas suas sinfonias e concertos, que certamente são especialmente bonitos, uma ouverture francesa viva é preferível a estes. Pois, ao lado da composição de uma *pièce* destas com sua suite *à la française*, sua execução no seu gênero, feita pelos próprios franceses, é tão *admirable*, tão *unie* e tão *ferme*, que nada pode sobrepujá-la ¹⁵¹.

Muitos compositores alemães, como Telemann, tinham preferência pelo estilo francês, e tornaram as ouvertures muito populares na Alemanha. Estudaremos mais detalhadamente a ouverture francesa de Lully e sua utilização pelos compositores alemães e por Telemann no terceiro capítulo.

Ratner destaca que a tradição de uma orquestra disciplinada surgiu na França e foi estabelecida por Lully. O autor escreve que a importância e a rigidez da orquestra francesa, em relação à italiana, se deve à importância da dança na música francesa:

Graças ao ballet, a orquestra francesa no séc. XVII e XVIII teve maior destaque do que a orquestra italiana. A textura obrigatória das cordas francesas em cinco partes criou um som maciço e mais denso. [...] o *grave* ou adagio cheio e majestoso, que inicia a ouverture, chamava a atenção para a importância da ocasião. [...] Assim, a tradição de uma orquestra importante surgiu na França e foi firmemente estabelecida por Lully, tanto no diz respeito ao escopo quanto à disciplina ¹⁵².

¹⁵⁰ RATNER, Leonard G. Op. cit., p. 20

¹⁵¹ Tradução nossa. No original: “Es möge nun aber die Italiäner mit ihren Stimmen und Künste prahlen und prangen wie sie immer wollen / Trotz sey ihnen geboten / daß sie mir eine rechte Französische Ouverture machen / oder auch einmahl / wie sichs gebühret herausbringen solten. Daß wil so viel sagen / daß generalment die Instrumental-Music der Franzosen recht was sonderlichs voraushabe. Ob sich auch gleich die Italiäner die größte Mühe von der Welt mit ihren Symphonien und Concerten geben / welche auch gewiß überaus schön find / so ist doch wol eine frische Französische Ouverture ihnen allen zu praeferiren. Denn / nechst der Composition einer solchen Pièce mit ihrer Suite à la Française, ist die Excecution in ihrem Genere, welche die Franzosen derselbigen geben / so admirable, so unie und so ferme, daß nichts darüber seyn kan.” In: MATTHESON, Johann. (1713). Op. cit., III, 1, 16, p. 225-226.

¹⁵² Tradução nossa. No original: Thanks to ballet, the French orchestra in the 17th and 18th centuries enjoyed greater prominence in the theater than the Italian orchestra did. The obligatory five-part French string texture created a massive sound and a heavier (...). the full, stately *grave* or adagio that began the overture called

Na orquestra de Lully (os 24 *Violons du Roi*), somente as partes superiores eram tocadas pelos violinos. As três partes intermediárias eram tocadas por instrumentos similares à viola, mas de tamanhos variados (progressivamente maiores): *haute contre*, *taille* e *quinte*, que eram todos instrumentos *da braccio* e não gambas (*basse de viole*). A quinta parte eram os *basse de violon*, maiores que os cellos. Os sopros, dobrando sempre as partes I e II, conferiam uma sonoridade especial à orquestra francesa. Como veremos no próximo capítulo, Telemann misturou o modelo de orquestra francesa com o da orquestra italiana (a 4 partes) em suas overtures, o que resultou em um terceiro modelo de orquestra.

O modelo francês, apesar de ter sido estudado pelos compositores germânicos (as danças, a overture e o modelo de orquestra), não foi tão imitado quanto o modelo italiano. Entretanto, a organização da corte, as maneiras do cortesão e o idioma eram bastante imitados pelos alemães. Vale lembrar que a principal fonte de informação de que dispomos atualmente sobre a prática orquestral francesa é o *Floriregium Musicum* (1687), do compositor austríaco Georg Muffat.

Mattheson, apesar de reconhecer as qualidades da música francesa, ressalta que esta não era tão apreciada e aprovada pelo gosto dos estrangeiros quanto sua língua, que era imitada nas cortes germânicas.

Não negamos que tanto a composição quanto a execução francesa a seu modo merece seu próprio louvor e possivelmente não deixa nada a desejar aos italianos. Mas a maior parte nestes assuntos depende do *gout*, e os franceses ainda não obtiveram uma aprovação geral de sua música, como [a aprovação] conquistada por sua língua, e seu elogio possivelmente só se espalha dentro, mas não muito além dos limites da França¹⁵³.

Entretanto, Mattheson destaca que os franceses são imitados em sua música de dança. Deste modo, é possível situar a música francesa ao lado da música italiana como modelo de imitação para compor o gosto musical de outras nações.

Mas é preciso conceder que na música instrumental, em especial na música *choraica* ou de dança, os franceses são mestres e são imitados em todos os lugares, sem serem imitados [copiados]. Quando, portanto, comparamos a

---

attention to the importance of the occasion (...).Thus the tradition of an important orchestra arose in France and was firmly established by Lully, both with respect to scope and discipline." In: RATNER, Leonard G. Op. cit., p. 350.

¹⁵³ Tradução nossa. No original: "Man streitet hierbey nicht / daß nicht so wol die Französische Composition als Excecution, in ihrer Art / ihr eigenes Lob verdiene / und vielleicht der Italiänischen nicht viel nachgiebet; allein weil ein grosses Theil in solchen Sachen von dem Gout dependiret / und aber die Franzosen noch keine solche generale Approbation ihrer Music, als wol ihrer Sprache / in der Welt erhalten haben / so wird sich vermuthlich das davon etwa zu machende Elogium hauptsächlich intra, und nicht gar weit extra fines Galliae erstrecken können." In: MATTHESON, Johann (1713). Op. cit., III, 1, 8, p. 207.

música francesa com a italiana, não seria incorreto dizer que ambas as músicas, a italiana e a francesa, parecem ter algo próprio e original; enquanto as outras geralmente se referem a uma ou a outra, e fazem uma imitação ou uma mistura destas¹⁵⁴.

A especialidade francesa em danças foi desenvolvida através de séculos de prática e refinamento no teatro, nas cortes e salões de Versalhes e Paris, sendo a maioria das danças correntes no séc. XVIII de origem francesa. Ainda, segundo Ratner, por meio das danças francesas, a forma de reprise dupla foi padronizada.

O autor faz uma comparação entre a tendência vocal e a importância da melodia na música italiana em oposição à declamação e à dança na música francesa. A primeira, difundida internacionalmente e a segunda, mais restrita às cortes francesas:

A atividade musical francesa estava centralizada em Paris e Versailles, enquanto a música italiana era exportada em todo o mundo ocidental. O teatro era o centro da vida artística francesa; a música era complementar à declamação e à dança, enfatizando o efeito da palavra e completando o sentido do movimento na coreografia, em contraste à ênfase na melodia e à excelência vocal italiana¹⁵⁵.

Entretanto, se a música francesa não foi tão exportada quanto a italiana, o mesmo não se podia dizer quanto à sua música de dança:

Enquanto a maneira de cantar francesa estava confinada principalmente aos salões e teatros franceses, as danças francesas eram exportadas constantemente durante o séc. XVIII; dançarinos e mestres de dança franceses viajaram por toda a Europa da mesma maneira que os compositores e instrumentistas italianos¹⁵⁶.

---

¹⁵⁴ Tradução nossa. No original: "So viel muß man gerne gestehen: In der Instrumental, insonderheit aber in der Choralischen oder Tantz-Music sind die Franzosen Meister / und werden überall / ohne imitiret zu werden / imitiret. Wenn man dannenhero Musicam Gallicam, respectu Italicae, alternam ab illâ nennen wolte / würde es eben kein groß Unrecht seyn / weil doch diese beyde / die Italiänische und Französische Music nemlich / alleine etwas eigenes und originelles an sich zu haben scheinen; dahingegen andere sich gemeiniglich gerne auf eine oder alle beyde beziehen / und entweder eine Nachahmung oder Vermischung machen." In: Id. Ibid. III, I, 8, p. 208.

¹⁵⁵ Tradução nossa. No original: "French musical activity was centered principally in Paris and Versailles, hereas Italian music was exported throughout the western world. The theater was the center of French artistic life; music was an adjunct to declamation and dancing, heightening the effect of the word and completing the sense of movement in choreography, in contrast to the Italian emphasis upon melody and excellence in vocalism". In: RATNER, Leinard. Op. cit. p. 345

¹⁵⁶ Tradução nossa. No original: "While the French style of singing was confined principally to French theaters and salons, French dances were exported constantly throughout the 18th century; French dancers and dancing masters traveled through Europe much in the way Italian composers and performers did". In: Id. Ibid. 348.

Podemos citar o importante coreógrafo francês Jean Gerorges Noverre (1727-1810), que trabalhou em Paris, Berlin, Londres e Viena, o que mostra o quanto a dança francesa era referência em outros países da Europa.

As músicas francesa e italiana foram alvos de diversas discussões durante os séc. XVII e XVIII que rivalizavam as características desses dois estilos opostos. Essas discussões são interessantes por trazerem à tona as qualidades e defeitos de cada estilo segundo a visão dos músicos da época. Olivier Strunk escreve que as músicas italiana e francesa se desenvolveram entre linhas separadas no séc. XVII. Entretanto, muitos franceses que visitaram a Itália se tornaram fortes partidários da música italiana, especialmente da música teatral. O padre, físico e historiador François Raguenet, que protagonizou um famoso debate sobre os dois estilos, ouviu as óperas de Lully cantadas em Paris e, em Roma, as obras de Corelli e Giovanni Bononcini¹⁵⁷.

Strunk escreve que na comparação das músicas francesa e italiana de autoria de Raguenet (*Paralele des italiens et des François, em ce qui regarde la musique et les opéra*, 1702) ele elogia o desenho poético, lirismo, trajes, dança e função do baixo da música teatral de Lully, mas critica a *palidez* dessa música, comparando-a com o som da orquestra romana e com as habilidades vocais dos *castrati*. Segundo Strunk, Raguenet estava disposto a abrir mão do refinamento na poesia, enredo, dramaturgia e som instrumental da música francesa, em troca dos vívidos recursos musicais para transmitir emoções dos italianos¹⁵⁸.

Raguenet compara os dois estilos, ressaltando a adequabilidade da língua italiana à música vocal: “a língua italiana é muito mais naturalmente adaptada à musica do que a nossa; suas vogais são todas sonoras, ao passo que mais da metade das nossas são mudas (...)”¹⁵⁹. Vale lembrar, que o italiano era considerada “a língua da ópera”, exceto em teatros parisienses.

Ratner escreve que:

Os italianos consideravam a voz como o mais belo, mais perfeito instrumento musical, um modelo para todos os outros instrumentos, e eles escreviam sua música para exibir a voz em toda sua riqueza, sonoridade, brilho e flexibilidade (...). A França, por outro lado, utilizava a voz como um

---

¹⁵⁷ STRUNK, Olivier. *Source Readings in Music history*. New York: Norton & Company, 1998.

¹⁵⁸ Id. Ibid.

¹⁵⁹ Tradução nossa. No original: “The Italian language is much more naturally adapted to musick than ours; their vowels are all sonorous, whereas above half of ours are mute (...)”. Cf.: *Paralele des italiens et des François, em ce qui regarde la musique et les opéra* (Paris, 1702) In: STRUNK, Olivier. Id. Ibid., p. 674.

veículo para declamar um texto elegante, cheio de conteúdo; a música era utilizada para enfatizar as nuances expressivas das palavras¹⁶⁰.

O autor acrescenta que, em relação à música italiana, a música vocal francesa era mais silábica e menos ornamentada.

O texto de Raguenet teve alguma aceitação na França, embora tenha provocado os defensores da música francesa. Podemos citar Jean Laurent Le Cerf de la Viéville, cuja contra-comparação dos dois estilos motivou Raguenet a publicar uma *Défense* (1705) do seu próprio paralelo. A polêmica permaneceu viva em reimpressões e traduções até 1759 e chegou a ser conhecida em outros países da Europa. Burney, para quem Raguenet era "um homem de gosto e inteligência", ainda cita o texto de Raguenet em sua *A general History of Music*¹⁶¹.

Mattheson também menciona a polêmica entre os dois autores em seu *das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713): "Um francês de nome le Sieur de Viéville parece ter escrito uma resposta ao Abbé Raguenet, denominada *Comparaison de la Musique Francoise & Italienne*; contudo, ainda não tive oportunidade de conferi-la"¹⁶².

No decorrer do séc. XVIII outros autores, como Türk e Carl Philipp Emanuel Bach, Mattheson e Quantz deram continuidade às críticas e comparações dos estilos italiano e francês. Türk, citando Rousseau (que tinha preferência pelo estilo italiano), escreve: "O estilo francês seria, de acordo com Rousseau, *insípido, plano, duro, de articulação pobre e monótona*"¹⁶³.

Entretanto, apesar de não demonstrar admiração pelo estilo francês, o autor reconhecia suas qualidades na música para teclado:

Apesar dos franceses escreverem de uma maneira seca e vazia, ou de negligenciarem um pouco a harmonia, deve-se dar mais crédito ao seu gosto. Não há dúvidas que, entretanto, eles têm tido por muito tempo uma posição

---

¹⁶⁰ Tradução nossa. No original: "The Italians regarded the voice as the most perfect musical instrument, a model for all other instruments, and they wrote their music to display the voice in all its richness, sonority, brilliance, and flexibility (...). The French, on the other hand, took the voice to be a vehicle for declaiming an elegant text, full of content; music was used to heighten the expressive nuances of the words". In: RATNER, Leonard. Op. cit., p. 345.

¹⁶¹ BURNEY, Charles. Op. cit., p. 608.

¹⁶² Tradução nossa. No original: "Ein Franzose / Nahmens le Sieur de Vieuville soll zwar an de Abbé Raguenet Antworten geschrieben haben / so er nennet: Comparaison de la Musique Française & Italienne; alleine ich habe biß dato noch nichts davon auffstäubern können." In: MATTHESON, Johann (1713). Op. cit., III, 1, 18, p. 231.

¹⁶³ Tradução nossa. No original: "Der französische Styl soll, nach Rousseaus Urtheil, fade, platt oder hart, schlecht abgetheilt und monotonisch seyn." In: TÜRK, Daniel Gottlob (1789). Op. cit., 5a seção, 56, p. 404.

eminente como compositores de teclado e nesse aspecto merecem muito mais preferência do que os italianos¹⁶⁴.

C. P. E. Bach, em seu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, ao fazer uma crítica ao fato de os alunos estarem sendo pouco estimulados a tocarem peças que não fossem suas próprias composições, fala das características das peças francesas para teclado: “sempre foram ótimas escolas para tecladistas, uma vez que a França se distingue de outros países pela maneira coerente e correta de tocar. Todos os ornamentos necessários são indicados claramente”¹⁶⁵.

Mais adiante, ele faz uma crítica ao excesso de *agréments* dos compositores franceses, afirmando que os alemães foram mais eficazes nesse ponto:

Deve-se fazer justiça aos franceses, por serem particularmente metuculosos na notação de suas peças. Os maiores mestres do nosso instrumento na Alemanha agiram da mesma forma, contudo, sem excesso de ornamentos, como os franceses. E quem sabe se não foi a partir dessa escolha inteligente e da quantidade moderada de ornamentos dos alemães, que os franceses, atualmente, não mais sobrecarregam quase toda nota com um ornamento, o que obscurecia a necessária clareza e a nobre simplicidade do canto¹⁶⁶.

Segundo as descrições de Türk sobre o estilo italiano, notamos que este, apesar de muito estimado e mais aceito, também era alvo de críticas:

O estilo italiano é agradável, cantante, cheio (frequentemente exagerado), brilhante¹⁶⁷, variado e expressivo. Assim costumamos caracterizá-lo. Atualmente, contudo, encontramos também muitas [coisas] sem sentido, "batidas" (demasiadamente ouvidas), insignificantes, superficiais, etc. nas obras de diversos compositores italianos. Mas devemos dar à maioria deles o crédito por seu canto ter uma certa flexibilidade cativante¹⁶⁸.

---

¹⁶⁴ Tradução nossa. No original: “Denn außer daß die französischen Komponisten wohl zuweilen etwas leer und trocken schreiben, oder auch den harmonischen Theil ein wenig vernachlässigen, muß man dennoch ihrem Geschmacke gegenwärtig mehr Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Daß sie aber unter den Tonsetzern für das Klavier schon längst einen ansehnlichen Rang behauptet haben, und in dieser Rücksicht den italiänischen Komponisten weit vorgezogen zu werden verdienen, ist außer allen Zweifel.” In: Id. Ibid.

¹⁶⁵ BACH, Carl Philipp Emanuel. Op. cit., p. 22.

¹⁶⁶ Id. Ibid. p. 69

¹⁶⁷ Estilo Brilhante: termo usado por Daube (1797), Türk (1789), Koch (1802) para passagens rápidas que mostravam virtuosismo ou sentimentos intensos. Cf. RATNER, Leonard. Op. cit, p. 19.

¹⁶⁸ Tradução nossa. No original: “Der italiänische Styl ist gefällig, singend, voll, (oft überladen,) glänzend, mannigfaltig und ausdrucksvoll. So charakterisirte man ihn wenigstens ehemals. Gegenwärtig trifft man freylich auch viel Zweckloses, oft Gehörtes, Unbedeutendes, Seichtes u.dgl. in den Werken verschiedener italiänischen Tonsetzer an; doch muß man ihnen größentheils das Verdienst zugestehen, daß ihr Gesang eine gewisse (einnehmende) Geschmeidigkeit hat.” In: TÜRK, Daniel Gottlob (1789). Op, cit., 5a seção, 56, p. 404

Ratner explica que a música italiana foi bastante debatida e recebeu críticas por seu excesso de liberdade, como mudanças de tonalidades muito frequentes e constantes repetições de uma mesma passagem¹⁶⁹.

Em sentido contrário, a música francesa era conhecida por seu excesso de regras e disciplina, o que era ologiado por alguns e criticado por outros. Raguenet escreve sobre a rigidez das regras da música francesa em oposição à liberdade da música italiana:

Os franceses se consideram arruinados se eles violam minimamente as regras; eles encantam, agradam, cortejam o ouvido e ainda assim são receosos do sucesso, apesar de tudo ser feito com uma ordem exata. O italiano, mais ousado, altera o tom e o modo sem nenhum temor ou hesitação; ele faz cadências duplas ou triplas de sete ou oito compassos juntos, em tonalidades que nós acharíamos incapazes de uma mínima divisão. [...] Os italianos se aventuram em tudo o que é ousado e fora da regra, mas eles o fazem como quem tem o direito de ousar e está certo do sucesso¹⁷⁰.

Mattheson também chama a atenção para a disciplina dos instrumentistas franceses em relação aos italianos e aos alemães:

Eles [franceses] aprendem com antecedência praticamente de cor, e não se envergonham, como fazem os alemães, de ensaiá-la e repeti-la centenas de vezes, para que [a execução] saia acurada. [...] No entanto, encontramos, pelo contrário, poucos franceses que consigam, como um alemão ou um italiano treinado, ler algo à primeira vista¹⁷¹.

Podemos observar que a música francesa, ao contrário da música italiana, era criticada em relação à sua melodia (com termos como, “insípido, pálido, plano, duro, seco e vazio”), à articulação (“pobre e monótona”) e em relação à harmonia (“negligente”). Entretanto, a música de teclado e de dança – e a ouverture – eram elogiadas e serviam de modelo para os alemães. A música francesa era elogiada pela sua clareza de notação, mas criticada por seu

---

¹⁶⁹ RATNER, Leonard. Op. Cit.

¹⁷⁰ Tradução nossa. No original: “The French would think themselves undone, if they offended in the least against the rules; they flatter, tickle, and court the ear, and are still doubtful of success, tho’ ev’ry thing be done with an exact regularity. The more daring Italian changes the tone and the mode without any awe or hesitation; he makes double or treble cadences of seven or eight bars together, upon tones we should think incapable of the least division. (...) The Italians venture at ev’ry thing that is harsh, and out of the way, but then they do it like people that have a right to venture, and are sure of success”. In: STRUNK, Olivier. Op. cit., p. 675.

¹⁷¹ Tradução nossa. No original: “Sie lernen es aber vorhero fast ganz auswendig / und schämen sich gar nicht / wie die Teutschen thun / ein Ding wol hundertmahl zu probieren und zu repetiren / damit es ja fein accurat gehe (...) Indessen findet man auch im Gegentheil wenig Franzosen / die ein Ding ex tempore, so wie ein Sattel-sester Teutscher / oder geübter Itanianer / treffen” In: MATTHESON, Johann (1713). Op. cit., III, 1, 16, p. 226.

excesso de *agréments*. Ainda, a disciplina da orquestra francesa era bastante comentada e respeitada pelos alemães.

A música italiana era modelo na maneira de tratamento da melodia (lirismo e liberdade) com características advindas da música vocal, como brilho, flexibilidade, expressividade e clareza da textura e das melodias. Podemos dizer que, enquanto a música francesa era imitada na sua música de dança, o estilo italiano era referência na música vocal.

Com base no exposto acima, apresentamos a seguir uma tabela contendo algumas características básicas de cada estilo:

Música Italiana

Três subestilos: romano (escrita engenhosa), veneziano (melodia simples), napolitano e siciliano (escrita principalmente cantábile e *negligente*).

Auctoritas: Corelli

Emoção

Patético, pungente, florido, expressivo.

Concerto, concerto grosso, sonatas, ópera.

Textura a 4

Canto melismático, adequação da língua italiana para a música - clareza e riqueza dos sons das vogais e nitidez das consoantes.

Voz: expressividade, brilho (virtuosismo) e flexibilidade.

Tendência vocal e ênfase na melodia exportada para todo o mundo ocidental.

Lirismo da música vocal na música instrumental - expressividade característica da música vocal.

Habilidade especial para extrair figuras melódicas atrativas da harmonia.

Baixo regular e textura não contrapontística - permite liberdade típica das melodias italianas.

Clareza e atratividade da melodia resultante de seu contorno e simetria.

Liberdade - tudo o que é ousado e fora da regra: alteração do tom e modo, cadências duplas ou triplas de sete ou oito compassos.

Frequentes padrões agradáveis de arpeggios e figurações mecânicas em notas rápidas para passagens brilhantes [*allegros*]

Música Francesa

Atividade musical centralizada em Paris e Versalhes - Teatro: centro da vida artística francesa.

Auctoritas: Lully - associação com o rei e tendência conservadora

Razão

Natural, fluente, delicado, vivo.

Ouverture, suíte de danças (reprise dupla padronizada), *ballet*.

Textura a 5 – sopros integrados às cordas

Música vocal mais silábica e menos ornamentada. Refinamento da poesia, enredo e dramaturgia. Mudanças de métrica para acomodar o texto.

Voz: veículo para declamar um texto elegante, cheio de conteúdo.

Estilo declamatório circunscrito às cortes francesas; Dança e escola de teclado exportadas para outros países.

Música complementar à declamação e à dança Ênfase no efeito da palavra, completando o sentido do movimento na coreografia.

Harmonia forte, viva e clara.

Ritmo e métrica claros e precisos, figuras pontuadas (*inegalité*).

Disciplina, obediência às regras, rigidez da orquestra, maneira coerente e correta de tocar – resultado da importância da dança.

Ornamentos elaborados e refinados.

Tradição de ornamentação florida, livre - sustentada por uma pontuação regular e um baixo estável que fixa o andamento [adágios]

Críticas: muitas coisas sem sentido, batidas, insignificantes, superficiais, etc., excesso de liberdade, como mudanças de tonalidades muito frequentes e constantes repetições de uma mesma passagem.

Muitos *agréments*.

Todos os ornamentos necessários são indicados claramente.

Críticas: melodia pálida, insípida, plana, dura, seca e vazia, articulação pobre, monótona, harmonia negligente, notação com excesso de sinais de ornamentação.

T 2 – Música italiana e Música francesa

Como vimos no primeiro capítulo, no séc. XVIII o gosto regulava as maneiras de compor, formando estilos próprios de um determinado país. Os dois principais parâmetros de gosto normativos do período são a música francesa e a italiana, representadas pelas *auctoritates* Lully e Corelli.

Um terceiro gosto nacional, também mencionado nos escritos setecentistas, é o gosto alemão, que por sua vez é formado por um processo de imitação (gosto adquirido) e pelo estudo dos modelos estrangeiros descritos acima. Veremos a seguir como esses dois modelos foram imitados pelos músicos alemães, a princípio isoladamente e em seguida de maneira misturada.

2.3. Gostos Reunidos - Gosto Alemão

Após as discussões sobre os dois principais estilos reconhecidos e discutidos pelos autores setecentistas – o italiano e o francês - é nossa intenção chegar a uma compreensão do estilo alemão, obtido através da imitação desses dois modelos. A partir do entendimento do conceito de gosto adquirido (exercitado através da imitação das *auctoritates*) estudado no primeiro capítulo, é possível compreender o processo de imitação dos gostos estrangeiros e, em seguida, o rompimento com as regras dos modelos estudados em favor de uma nova maneira de escrita.

Como vimos, durante todo no séc. XVIII compositores setecentistas procuravam educar o gosto (o deles próprios, dos instrumentistas e do público) por meio dos inúmeros tratados e através da imitação de modelos e das *auctoritates*. Procuraremos entender a formação da prática musical setecentista conhecida como "gostos reunidos", que é a imitação e a mistura dos gostos nacionais - francês e italiano, com o intuito de aprender, fazer igual e

superar, criando um estilo próprio. Assim, o anseio pela formação de um gosto alemão justifica o rompimento com o decoro pré-estabelecido de cada estilo.

Assim, os gostos reunidos pressupõem gostos distintos, que nas cortes germânicas puderam penetrar e posteriormente formar o gosto alemão. Veremos que, a princípio, a utilização dos modelos italianos e franceses era isolada, utilizados de acordo com a influência dessas culturas nas cortes germânicas, posteriormente, acontece a fusão. Um excuro por aspectos históricos das cortes alemãs no séc. XVIII ajudará a compreender a penetração e reunião dos estilos estrangeiros na constituição do gosto alemão.

Alemanha Fragmentada – penetração dos gostos estrangeiros

Nos séc. XVII e XVIII os estados germânicos eram centenas de cortes independentes (reinados, principados e ducados) dominados por príncipes territoriais. As cortes germânicas, comparadas com outras nações europeias, eram excepcionais em sua natureza cosmopolita, sendo dominadas pelos gostos italiano e francês. Procuramos mostrar como a desunião dos estados germânicos tornou a música alemã suscetível às influências musicais estrangeiras.

Os Estados Germânicos pertenciam ao Sacro Império Romano Germânico (962 – 1806), que era composto por: Alemanha, Áustria, Suíça, Liechtenstein, Luxemburgo, República Tcheca, Eslovênia, Bélgica, Países Baixos, parte da Polônia da França e da Itália.

Figura 9 - Sacro Império Romano Germânico

Figura 10 - L'Empire d'Allemagne (1746)

Segundo Geoffrey Webber, durante os séc. XVII e XVIII as áreas que compunham as terras de língua alemã eram muito extensas. Cidades da Costa Báltica (que agora pertencem à União Soviética) eram parte da Alemanha protestante, assim como cidades distantes do sul, como Nuremberg e Stuttgart¹⁷². O Sacro Império Romano Germânico era dividido entre cortes católicas e protestantes. Os Habsburgos, conhecidos como a família imperial do Sacro Império, formavam uma dinastia soberana de vários Estados e territórios. Entre os seus principais domínios estava uma parte significativa do Sacro Império Romano Germânico.

Católicos, eles pretendiam dominar o Sacro Império Romano Germânico, para formar uma monarquia estruturada única. Seus domínios variaram muito, dentre os quais podemos citar Nápoles, Sicília, Boêmia, Áustria (Viena era o centro administrativo do Império Habsburgo) e Espanha.

¹⁷² Cf: *German Courts and Cities*. In: SADIE, Julie Anne. *Companion to Baroque Music*. University of California Press: United States, 1998 p. 149-158.

Figura 11 - Domínio dos Habsburgos (1547)

Na medida em que os Habsburgos dominavam áreas protestantes, a nobreza dessas áreas tinha que escolher entre o exílio ou a conversão. Assim, compositores Boêmios se deslocaram para se refugiarem em cortes vizinhas, Como Dresden, Zittau, Freiberg e Berlin. Os compositores luteranos Hamerschmidt (1611/12–1675) e Kuhnall (1660-1722) figuram entre os músicos que se refugiaram em outras cidades, como Freiberg, Zittau e Dresden. Susan Wollenberg escreve que “na Boêmia, depois de 1620 os líderes protestantes eram tratados com severidade e a comunidade protestante em geral estava sujeita a medidas punitivas”¹⁷³.

Wollenberg escreve que os Habsburgos eram patronos da música italiana, o que torna Viena um centro da música e ópera italiana. Segundo a autora, nas terras dos Habsburgos das regiões Austro-Boêmia e sul da Alemanha, há uma relação entre os “talentos e tradições nativas e influências externas”¹⁷⁴.

Segundo Webber, no início do séc. XVII os territórios de língua alemã constituíam uma das regiões mais prósperas da Europa e as relações comerciais estavam por trás das aproximações estilísticas entre as cortes, como as de Hamburgo e Veneza, por exemplo.

¹⁷³ Tradução nossa. No original: “In Bohemia after 1620 Protestant leaders were dealt with severely and the Protestant community at large were subject to punitive measures”. Cf.: *The Austro-German Courts*. In: SADIE, Julie Anne. Op. cit., p. 229-238.

¹⁷⁴ Id. Ibid.

Segundo o autor, este fato se reflete na relação entre o estilo policoral de compositores como Andrea e Giovanni Gabrieli e aquele de Michael Praetorius¹⁷⁵.

Webber escreve que essa prosperidade foi ameaçada pela Guerra dos 30 Anos (1618-1648): “Em 1618, porém, uma revolta na Boêmia precipitou a Guerra dos Trinta Anos, um amargo conflito que ameaçou a atividade comercial de todas as terras de língua alemã”¹⁷⁶.

Segundo o mesmo autor, durante a guerra, as terras germânicas permaneceram nas mãos dos poderes estrangeiros, o que contribuiu para acentuar as diferenças culturais entre os territórios, cortes e regiões. Assim, as dificuldades enfrentadas pelo povo alemão durante a guerra afetaram todos os aspectos da vida germânica, incluindo a música. Deste modo, a destruição da estrutura política, econômica e cultural dos estados que compunham o Sacro Império Romano Germânico, tornou-os suscetíveis à influência e à música de outras tradições europeias.

A Guerra dos 30 Anos, de início religioso, foi provocada pela oposição dos príncipes protestantes à contra-reforma católica. Segundo Webber, a França (juntamente com a Dinamarca e a Suécia) apoiou as cortes protestantes do norte contra o avanço das forças católicas do sul. Com isso, assegurou sua influência através de interesses expansionistas, “protegendo” e, ao mesmo tempo, dominando áreas alemãs. Ele cita Rhineland, uma região vulnerável, que só com a ajuda de outros poderes europeus pode se prevenir contra os desejos expansionistas da França. “Ao final do conflito, a França garantiu a manutenção da desunião das terras de língua alemã a fim de que eles permanecessem suscetíveis à influência francesa e até mesmo à invasão”¹⁷⁷.

Webber escreve ainda sobre a influência da guerra na penetração de aspectos da vida da corte francesa nas cortes alemãs:

A crescente importância de todos os aspectos da vida da corte francesa nas cortes alemãs a partir de meados do séc. XVII, em parte, resultou da Guerra dos Trinta Anos, em que a França atuou no sentido de garantir a segurança dos estados independentes alemães. Tornou-se comum jovens nobres alemães serem enviados para a corte francesa a fim de adquirir suas maneiras, modo de vestir e linguagem, e alguns naturalmente adquiriram um gosto por sua música¹⁷⁸.

---

¹⁷⁵ In: SADIE, Julie Anne. Op. cit. p. 149-158.

¹⁷⁶ Tradução nossa. No original: “In 1618, however, an uprising in Bohemia precipitated the Thirty Years War, a bitter conflict which threatened the trading activity of all the German-speaking lands”. In: Id.Ibid.

¹⁷⁷ Tradução nossa. No original: “At the conclusion of the conflict, France ensured the maintenance of the disunity of the German-speaking lands so that they would remain susceptible to French influence and even invasion”. In: Id.Ibid.

¹⁷⁸ Tradução nossa. No original: “The increasing importance of all aspects of French court life at German courts from the middle of the 17th century was in part due to the outcome of the Thirty Years War, in which France had

Através das palavras de Geoffrey Webber percebemos ainda que o gosto francês penetrou nas cortes germânicas principalmente por meio do interesse alemão em imitar as maneiras da corte francesa. A música vinha como uma consequência. Lúcia Carpena destaca o estrangeirismo da língua alemã, a adoção do francês como língua culta e o “desejo de imitação do modelo de Versalhes, que representava a glória e o esplendor de uma nação unificada” como manifestações das influências estrangeiras consequentes da guerra¹⁷⁹.

Deste modo, através das contantes idas à França, os alemães acabavam adquirindo gosto pela música francesa e encomendando, ou mesmo contratando músicos franceses para sua própria corte. Como veremos adiante, o conde de Promnitz (Sorau), tendo feito essas visitas, ao retornar, encomendou muitas ouvertures francesas a Telemann.

Telemann trabalhou na corte de Sorau, junto ao conde de Promnitz, cujos domínios se estendiam à Lusácia e à Alta Silésia. Como o próprio Telemann relata em sua autobiografia, o fato de o conde ter desenvolvido um gosto pela música francesa fez com que ele compusesse muitas ouvertures segundo os modelos de Lully. Deste modo, podemos observar que a utilização dos estilos estrangeiros dependia também do gosto do príncipe regente de cada corte.

Os franceses eram empregados nas cortes germânicas principalmente para as comédias e danças. Entretanto, além dos dançarinos, também eram contratados cantores e violinistas. O violinista Jean Baptiste Volumier, que foi encarregado da música e da dança em Berlim (1690) e posteriormente diretor da orquestra da corte de Dresdren, é citado por diversos autores como tendo sido provavelmente o francês de mais sucesso na Alemanha.

Sua orquestra se tornou importante e conhecida por introduzir um alto padrão da prática orquestral francesa na Alemanha. Steven Zohn escreve que Volumier (Woulmyer) era de origem belga e recebeu sua educação em Versalhes. Ele foi contratado do príncipe eleitor da corte de Dresden Friedrich August I (r. 1694-1733) em 1709 como mestre de concerto e de dança. Segundo o mesmo autor, August I era um ardente francófilo e, além de criar uma conjunto de cordas a seis partes com flautas, oboés e fagotes, agregou um ballet francês e trouxe comediantes franceses para sua corte. Além disso, os membros da capela real recebiam

---

acted as the chief guarantor of the safety of the independent German states. It became common for young Germans noblemen to be sent to the French court in order to acquire its manners, dress and language, and some naturally gained a taste for its music”. In: Id.Ibid.

¹⁷⁹ CARPENA, Lucia Becker. *Caracterização e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739)* Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2007. p.16-17.

uma educação musical cosmopolita, acompanhando August I em suas viagens à Paris, Itália e Viena¹⁸⁰.

Além de Volumier, Johann Küsser (1660-1727) também foi famoso por introduzir o alto padrão da prática orquestral da corte francesa na Alemanha. Webber escreve que, enquanto a maioria dos músicos germânicos que viajaram para estudar durante o séc. XVII foram para a Itália (como Schütz), para alguns, a França se tornou alternativa cada vez mais atraente. Segundo o autor, Küsser, que trabalhou na corte de Ansbach e Hamburgo, estudou por seis anos com Lully em Paris, passando a se chamar Jean Cousser, tamanha era sua admiração pela França¹⁸¹.

Webber afirma que, apesar de muitos músicos estrangeiros serem bem-vindos nas cortes germânicas desde antes do séc. XVII, os músicos italianos se tornaram mais populares que os franceses e tinham uma reconhecida supremacia em quase todas as formas de arte. Assim, os italianos representavam tudo o que era almejavável em termos de arte para os nobres alemães, enquanto a corte francesa de Versalhes proveu o modelo para as maneiras da sociedade da corte¹⁸².

Essa preferência pelos músicos italianos gerou dificuldades na relação entre músicos alemães e italianos. Webber afirma que os italianos chegavam a roubar os postos dos alemães além de ganharem bem mais. Em 1717, o salário topo do músico germânico na corte de Dresden era de 1200 táleres, enquanto os italianos recebiam 4500. Os italianos ainda pegavam os postos de *Kapellmeister*, cantores e instrumentistas (principalmente violinistas, como Giuseppe Torelli, que trabalhou na corte de Ansbach)¹⁸³.

Esse costume gerou um desconforto por parte dos músicos alemães. Mattheson chegou a se manifestar contra a adulação dos músicos italianos em detrimento dos músicos alemães, através da publicação de uma carta anônima em seu jornal. Webber escreve: “Mattheson queixou-se que os músicos italianos faziam todo seu dinheiro e depois voltavam para a Itália e publicou em seu Jornal de Hamburgo [Crítica Musical] uma carta anônima de Berlim que lamentava a habitual adulação cega de estrangeiros em detrimento do talento dos nativos”¹⁸⁴.

---

¹⁸⁰ ZOHN, Steven. *Music for a Mixed Taste – Style, Genre, and Meaning in Telemann’s Instrumental Works*. New York: Oxford University Press, 2008.

¹⁸¹ In: SADIE, Julie Anne. Op. cit., p. 149-158.

¹⁸² Id.Ibid.

¹⁸³ Id.Ibid.

¹⁸⁴ Tradução nossa. No original: “Mattheson complained that Italian musicians made all the money and then returned to Italy, and published in his Hamburg journal an anonymous letter from Berlin which deplored the customary blind adulation of foreigners at the expense of indigenous talent”. In: Id.Ibid. p. 151

Zohn escreve que a música italiana era representada em Dresden através das óperas de compositores da corte como Giovanni Alberto Ristori e Antonio Lotti e através de frequentes performances das obras de Vivaldi. O autor acrescenta que a influência da música italiana aumentou com a instalação de J. G. Pisendel (alemão de gosto italiano) como *Konzertmeister* em 1728 e com a chegada na corte de J. Adolph Hasse em 1734, que estudara na Itália¹⁸⁵.

Pisendel foi sucessor de Volumier na orquestra da corte de Dresden, ou seja, se o primeiro intensificou a prática da música italiana, o segundo, seu antecessor, já havia introduzido a prática orquestral francesa. Desta forma é possível compreender a afirmação de Zohn de que nesta época os gostos reunidos se cristalizaram em Dresden.

Quantz, que ouviu a orquestra de Dresden pela primeira vez em 1716, elogia a orquestra de Volumier e (posteriormente) de Pisendel destacando que com este último, se chegou a um gosto misturado:

A orquestra real já estava em pleno florescimento nesta época. Em virtude de sua suave Maneira Francesa de tocar, introduzida por seu *Konzertmeister* Volumier, já era diferente de muitas outras orquestras. Sob a liderança do *Konzertmeister* sucessor, Pisendel, que introduziu um gosto misturado [*vermischter Geschmack*], sua execução gradualmente atingiu um elevado nível de refinamento. Em todas as minhas viagens subseqüentes, não ouvi nenhuma melhor. Naquela época, ela abrigava muitos instrumentistas famosos, incluindo Pisendel e [Francesco Maria] Veracini no violino [...]¹⁸⁶.

Outras orquestras foram importantes, como a anterior à de Volumier e Pisendel, o *Collegium Musicum* (1660-1674) do compositor e organista Matthias Weckmann (1619-1674). Este grupo, que possuía em torno de 50 membros, encomendou muita música italiana durante o séc. XVII. Podemos observar que a prática de encomendar composições de outras cidades para concertos públicos pelos conjuntos intitulados *Collegium Musicum*¹⁸⁷, foi importante por fazer circular música de diferentes origens nas cortes alemãs.

O grupo de Weckmann, fundado em Hamburgo, é mencionado por Lúcia Carpena como responsável por estabelecer o hábito dos concertos públicos, além de ter encomendado

---

¹⁸⁵ ZOHN, Steven. Op. cit., p.8

¹⁸⁶ The royal orchestra was already in full bloom at this time. By virtue of its smooth, French Manner of performance, introduced by the them *Konzertmeister* Volumier, it was already different from many other orchestras. Under the leadership of the succeeding *Konzertmeister*, Pisendel, who introduced a mixed taste, its execution gradually reached a high level of refinement. In all my subsequent travels, I have heard none better. At that time it boasted many famous instrumentalists, including Pisendel and [Francesco Maria] Veracini on the violin [...]. QUANTZ (1755), *apud* ZOHN (2008). Op. cit., p. 8. [Obs.: retirado do *Lebenslauf* de Quantz (1754), publicado por F.W. Marburg em: *Historisch-Kritische Beytrage zur Aunahme der Musikem* (1755)].

¹⁸⁷ Segundo Webber, existiram diversos *Collegium Musicum*, que eram formados por músicos amadores e profissionais. Em Leipzig, Telemann dirigiu um grupo semelhante.

repertório em importantes centros musicais que cultivavam a música italiana, como: Veneza, Roma, Viena, Munique e Dresden. A autora acrescenta que Weckmann esteve em Dresden, onde estudou com Schütz (que estudara em Veneza). Segundo Carpena, o príncipe de Dresden tinha predileção pela arte e estilo italiano e, com isso, Weckmann aprendeu o estilo italiano e travou contato com cantores italianos (contratados pela corte), o que influenciou sua atualização na música italiana¹⁸⁸.

Hamburgo era um estado peculiar, rico e cosmopolita, que conseguiu se preservar dos estragos causados pela guerra. Segundo Carpena, isso foi possível “graças a sua neutralidade política” e a um “cinturão de proteção erguido em volta da cidade”. A autora escreve que a cidade recebeu refugiados das perseguições às minorias religiosas e, com isso, atraiu músicos (e um público burguês) de nacionalidades diversas¹⁸⁹.

Segundo a mesma autora, Hamburgo era o maior pólo comercial da Alemanha (com portão para o Mar do Norte) e alcançou grande desenvolvimento econômico. Assim, a cidade atraiu grande número de estrangeiros com interesses comerciais e desenvolveu uma burguesia rica e poderosa. Carpena escreve que “com a população local passaram a conviver alemães católicos do sul, holandeses protestantes, hugenotes franceses [protestantes], judeus alemães, espanhóis e portugueses, além de refugiados da Boêmia”¹⁹⁰. A autora acrescenta que, entre esses estrangeiros haviam muitos músicos, que ajudaram a trazer para o norte da Alemanha o gosto musical do sul da Europa, especialmente o italiano.

Assim, a música cultivada em Hamburgo era peculiar, pois além de trazer a tradição musical italiana vinda do sul, misturava elementos do teatro francês, como os ballets e as ouvertures. Carpena escreve que “os balés franceses foram incorporados à ópera alemã, tornando-se parte importante do espetáculo, tão importante que a maior parte dos teatros contratava *Balletmeisters* franceses para criar coreografias e treinar os bailarinos”¹⁹¹.

Deste modo, podemos notar que o gosto dominante dos compositores e do público da ópera de Hamburgo era o italiano e o francês, como demonstra Carpena:

[...] a incipiente música dramática secular alemã envolveu em sua maior parte compositores e cantores estrangeiros, apresentando-se para um público alemão cujo gosto era baseado em modelos franceses e italianos; havia ainda os libretos, quase todos em italiano ou em traduções do italiano para o

---

¹⁸⁸ CARPENA, Lucia Becker. Op. cit.

¹⁸⁹ Id.Ibid. p.23-24.

¹⁹⁰ Id.Ibid. p.24-25

¹⁹¹ Id.Ibid. p.15

alemão. E ainda no caso dos compositores alemães, estes escreviam em estilo italiano ou francês¹⁹².

Segundo a autora, Hamburgo se tornou um dos grandes centros operísticos da Europa, juntamente com Londres, Paris e Viena. O Teatro do Mercado dos Gansos, primeiro teatro público da Alemanha e o primeiro fora da Itália, marcou o início do cultivo profissional da música dramática secular de Hamburgo¹⁹³.

Quantz escreve que no final do séc. XVII o desenvolvimento do “gosto alemão” foi notável, principalmente na música vocal. Ele ressalta que a introdução da maneira francesa nas óperas de Hamburgo por Cousser e o “célebre compositor de óperas”, Keiser, prepararam o caminho para o estágio de “bom gosto” na música germânica¹⁹⁴.

Segundo Carpena, a ópera praticada em Hamburgo, liderada por Keiser, o coloca como um precursor do estilo dos gostos reunidos. A autora destaca que o compositor utilizou recursos do estilo francês associados a elementos do *Singspiel* alemão e da ópera veneziana desde sua primeira ópera - *Adonis* (1697)¹⁹⁵.

O compositor, diplomata, padre e, mais tarde nomeado bispo, Agostino Steffani (1654-1728) é considerado um importante difusor da ópera italiana na Alemanha. Além de ser um dos músicos que levou a prática musical italiana para a Alemanha, ele vale ser mencionado especialmente por ser citado por Telemann como um de seus modelos. Contemporâneo de Corelli, Steffani atuou tanto no sul quanto no norte da Alemanha, principalmente em Munique e Hannover.

Ao atuar na francófila corte de Hannover, Steffani foi enviado a Paris a fim de estudar com Lully e se familiarizar com a música francesa (1678-1679). Assim, ele utilizava também as danças e o ballet francês, mesclando elementos da ópera veneziana, napolitana com a prática musical francesa.

Carpena escreve sobre a influência francesa nas óperas de Steffani:

O Duque Ernst August (regente de 1679 a 1698) havia criado uma orquestra nos moldes dos 24 *Violons du Roi* (composta em boa parte por músicos franceses, inclusive oboístas, uma novidade para a época) e contratado cantores italianos. As óperas de Steffani refletem a influência francesa adquirida por ele durante sua estada em Paris e também através da convivência com os músicos da orquestra de Hannover, sob forma de

---

¹⁹² Id.Ibid. p.16

¹⁹³ Mais informações sobre o Teatro do Mercado dos Gansos e a ópera praticada em Hamburgo cf.: CARPENA, Lucia Becker (2007).

¹⁹⁴ QUANTZ, Johann Joachim. Op. cit.

¹⁹⁵ Cf.: CARPENA, Lucia Becker. Op. cit.

aberturas em forma ternária, os recitativos elaborados, uso abundante de instrumentos *obbligati*, concertantes, ritmos de danças e balés intercalando a ação ¹⁹⁶.

Como veremos no próximo capítulo, Steffani é citado por Telemann em sua autobiografia como um dos compositores que utilizou como modelo. É interessante notar, que ambos os compositores estiveram em Hannover, tendo possivelmente se conhecido. Telemann viajou para Hannover, a fim de aprender o estilo orquestral francês, por volta de 1698.

Embora a utilização dos modelos estrangeiros já estivesse consolidada nas cortes germânicas no fim do séc. XVII e início do séc. XVIII, isso se dava de maneira isolada (não ainda mesclados completamente numa mesma peça ou movimento), segundo o modelo italiano ou francês. Não havia ainda um anseio consciente de formar uma maneira própria, apesar de se estar caminhando nessa direção. Segundo Harnoncourt, os compositores austríacos foram os primeiros a demonstrar um desejo de união dos estilos.

Como vimos, na Áustria, seja pela proximidade com a Itália, seja pela sede dos Habsburgos (patronos da ópera italiana) em Viena, havia uma predominância da música italiana. Segundo Harnoncourt, na Áustria havia predominantemente a presença de músicos italianos e de músicos formados segundo os métodos italianos, que inclusive faziam reservas à música francesa (com suas danças e execução precisamente definida). Entretanto, apesar da hostilidade política com a França, o imperador habsburgo Leopoldo I (1640-1705), patrono da música, dava lugar a compositores alemães e franceses, apesar do gosto dominante na corte de Viena ser o italiano ¹⁹⁷.

Deste modo, no fim do séc. XVII surge um estilo tipicamente austríaco que passa a abrigar outros estilos, que se somam à maneira italiana. Harnoncourt escreve que os austríacos aprenderam com os dois lados e imitaram ambos os gostos: italiano e francês. Além disso, fizeram uso das músicas húngara, boêmia e austríaca. Segundo Harnoncourt, no período de Leopoldo I, as músicas francesa e italiana se aproximaram através de Muffat, Fux, Schmelzer e Biber ¹⁹⁸.

Georg Muffat (1653-1704) é considerado o primeiro compositor a tentar realizar conscientemente a união dos estilos nacionais. Ele escreve no seu *Florilegium Primum* (1695)

---

¹⁹⁶ Id.Ibid. p.20

¹⁹⁷ HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

¹⁹⁸ Id.Ibid

sobre sua tentativa de reunir os estilos francês, alemão e italiano, deixando transparecer um ideal de paz e um anseio pela reconciliação europeia:

Eu ousa não empregar apenas um único estilo ou método, mas antes a mais hábil mistura dos estilos que eu possa administrar através da minha experiência em vários países... quando eu misturo a maneira francesa com a da Alemanha e Itália, eu não começo um conflito, mas talvez um prelúdio para a unidade, à estimada paz, desejada por todos os povos¹⁹⁹.

Muffat é considerado o “1º lullista da Alemanha”. Ele estudou com Lully e registrou seus ensinamentos sobre a prática orquestral francesa no *Florilegium Musicum* (1687). Entretanto, quando esteve em Salzburg o arcebispo o enviou para a Itália, a fim de aperfeiçoar-se também no estilo italiano. Com isso, o compositor se familiarizou com os dois estilos. No prefácio de seu *Armonico Tributo* (1682) ele escreve que procurou imitar os estilos italiano e francês, citando as *auctoritates* Lully e Corelli.

Harnoncourt escreve que, depois do trabalho pioneiro de Muffat, muitos compositores austríacos passaram a compor suítes francesas e sonatas italianas. Mas somente na forma, pois preferiam a temática de inspiração alemã, húngara e boêmia. Este foi o caso de Johann Fux (1660-1741), que entrou em contato com o estilo francês de Lully através de Muffat. Ele introduziu sonoridades da música austríaca em suas composições e dominava todos os estilos de sua época, misturando movimentos instrumentais italianos, elementos austríacos, dentro das formas de dança francesas²⁰⁰.

***Vermischter Geschmack* - Busca por um Gosto Alemão**

Aos poucos começa a haver uma busca por um "Gosto Alemão" e uma tendência de promoção dos compositores germânicos. Os alemães, que há muito vinham imitando os modelos e adquirindo os gostos estrangeiros, começaram a experimentar uma nova maneira de compor diferente de suas *auctoritates* francesas e italianas. Assim, a partir do processo de imitação dos gostos estrangeiros, se dá o rompimento com o decoro pré-estabelecido de cada estilo em favor de uma maneira própria. Esse desejo consciente de criar algo novo, a partir

---

¹⁹⁹ Tradução nossa. No original: “I dare not employ only a single style or method, but rather the most skillful mixture of styles I can manage through my experience in various countries... As I mix the French manner with the German and Italian, I do not begin a war, but perhaps rather a prelude to the unity, the dear peace, desired by all the peoples”. In: ZOHN, Steven. Op. cit., p.3.

²⁰⁰ HARNONCOURT, Nikolaus. Op. cit.

dos modelos imitados, se alinha perfeitamente ao conceito de imitação para a formação do bom gosto estudado no primeiro capítulo – onde se toma de vários o que se considera melhor, a fim de gerar algo novo.

Como vimos, no início do séc. XVIII havia um desconforto entre músicos alemães e italianos - que ganhavam bem mais e “roubavam” os postos nas cortes germânicas, gerando manifestações contrárias à desvalorização dos compositores alemães. Com a predominância da ópera italiana e a popularidade da França, os músicos alemães encontravam grande concorrência para subsistir nas cortes. Segundo Zohn, entre 1710 e 1720 a mistura dos estilos italiano e francês passou a ser defendida por teóricos alemães, como Mattheson, Ernest Gottlieb Baron, Heinichen e Quantz, que se manifestavam a favor de um gosto alemão²⁰¹.

Frederico, o Grande (1712-1786), rei da Prússia-Brandemburgo, queria estabelecer Berlim como o maior centro musical e era um entusiasta da promoção dos compositores germânicos. Segundo Webber, ele não estimava muito a música francesa nem a italiana (exceto pelas proezas dos cantores italianos)²⁰². Serviram na corte de Frederico, Carl Heinrich Graun (que foi enviado para Itália para conhecer a ópera); Johann Adolf Hasse (enviado para França) e Johann Joachim Quantz, professor do rei e um dos mais ricos compositores da corte.

Quantz, grande entusiasta dos gostos reunidos, escreve que a música alemã “em tempos antigos” se centrava mais na harmonia [escrita estrita] do que na melodia, com qualidades principalmente na música de igreja. Segundo o autor, somente após imitar os modelos estrangeiros e misturar a maneira italiana e francesa com a dos seus próprios compositores, a música germânica passou a ser mais estimada.

Quantz escreve sobre o estilo da música alemã “antiga”:

Quando examinamos a música instrumental dos alemães de mais de cem anos atrás, percebemos que eles já há muito tempo atingiram considerável proficiência em uma composição correta harmonicamente. Com exceção de poucas árias antigas de igreja, entretanto, poucas indicações de bom gosto e poucas melodias bonitas serão encontradas (...). Sua música, como já foi exposto, era harmoniosa e rica em acordes cheios, mas não era nem melodiosa nem charmosa (...). Em tempos antigos a maior parte da música instrumental dos alemães era muito confusa (...). Os alemães tocavam o violino harmonicamente ao invés de melodicamente (...). O adagio tinha mais uma harmonia natural do que boa melodia²⁰³.

---

²⁰¹ ZOHN, Steven. Op. cit.

²⁰² In: SADIE, Julie Anne. Op. cit., p. 149-158.

²⁰³ Tradução nossa. No original: “Wenn man die Musik der Deutschen, von mehr als einem Jahrhunderte her, genau untersucht: so findet man zwar, daß die Deutschen es schon vor genauer Zeit, nicht nur in der harmonisch, richtigen Seßkunst, sondern auch auf vielen Instrumenten, sehr weit gebracht hatten. Vom guten Geschmacke aber, und von schönen Melodien, findet man, außer einigen alten Kirchengesängen, wenig

Podemos notar, que Quantz se refere ao estilo estrito praticado pelos compositores antigos de maneira crítica, demonstrando preferência pelo estilo livre, que prezava mais a melodia do que a harmonia. Como veremos adiante, esta tendência pode ser observada também em outros compositores contemporâneos a Quantz, como Telemann.

Quantz escreve ainda que, na metade do séc. XVII, a ida de algumas “pessoas célebres” à Itália e à França “para imitar as obras e o gosto” desses lugares, afetou o desenvolvimento do estilo musical alemão e, com isso, gradualmente a música alemã foi ganhando um novo aspecto, na medida em que misturava os estilos. Assim, segundo o autor, os alemães têm muito o que agradecer aos italianos, e em parte aos franceses, com respeito às mudanças em seu estilo. Ele escreve que “se não pode ser dito que os alemães produziram um estilo individual totalmente diferente das outras nações, eles são os mais capazes em pegar o que quiserem de outro estilo, e sabem como fazer uso das boas coisas em todos os tipos da música estrangeira”²⁰⁴.

Türk também escreve sobre as mudanças sofridas pela música alemã. Através de suas palavras podemos observar que os estilos francês e italiano foram reunidos ao estilo dos próprios compositores alemães:

Eu acredito que o nosso estilo se expressa através da elaboração cuidadosa e de uma harmonia forte. Além disso, nós pegamos muito dos franceses e italianos e, possivelmente, nem sempre o pior. Igualmente, nós podemos combinar os estrangeiros com muitos dos nossos próprios mestres da composição tanto na música instrumental quanto na música vocal²⁰⁵.

Ratner escreve que a longa tradição dos alemães no estilo estrito e erudito dos corais e dos prelúdios e fugas para teclado do séc. XVII e início do XVIII influenciou as versões alemãs da música francesa e italiana.

Deste modo, a Alemanha alcançou um estilo próprio, formado a partir da reunião dos estilos francês, italiano e da tradição alemã no estilo estrito. Segundo Quantz, com isso, a

---

Merkmaale (...) Ihre Composition war, wie gesagt, harmonisch und vollstimmig; aber nicht melodisch und reizend.(...) Die Instrumentalmusik der Deutschen in den vorigen Zeiten, sah mehrentheils auf dem Papiere sehr bunt und gefährlich aus. (...) Auf der Geige spielten sie mehr harmonisch, als melodisch. (...) Ihr Adagio hatte mehr eine natürliche Harmonie, als gute Melodie.” In: QUANTZ, Johann Joachim. Op. cit., XVIII, 78-81, p.324, 327-328.

²⁰⁴ Tradução nossa. No original: “(...) wenn man auch von den Deutschen nicht eben sagen kann, daß sie einen eigenthümlichen, und von den andern Nationalmusiken sich ganz unterscheidenden Geschmack hervor gebracht hätten: so sind sie hingegen desto fähiger, einen andern, welchen sie nur wollen, anzunehmen; und wissen sich das Gute von allen Arten der ausländischen Musik zu Nutzen zu machen.” In: Id.Ibid., XVIII, 82, p. 238.

²⁰⁵ Tradução nossa. No original: “I believe that our style expresses itself through careful working out, thoroughness, and powerful harmony. Moreover, we have taken much from the French and Italians, and perhaps not always the worst. Also, we can match the foreigners with many of our own masters of composition in instrumental as well as vocal music”. TÜRK (1789) *apud* RATNER (1980), Op. cit., p. 335.

música alemã atingiu um “bom gosto universal” considerado digno de ser tomado como modelo por outras nações:

Se os italianos e os franceses imitarem os alemães em sua reunião dos gostos, como os germânicos os imitaram [...], com tempo **um bom gosto universal** poderia ser introduzido na música. E isso não é tão improvável, já que nem os italianos nem os franceses – os amadores mais do que os músicos profissionais - estão completamente satisfeitos com seus gostos nacionais. [...]Em um gosto que, como aquele dos alemães hoje, consiste numa mistura daqueles diferentes povos, cada nação encontra alguma coisa com que tenha afinidade, então em nada pode desagradar²⁰⁶.

O autor escreve ainda que o termo “gostos reunidos” poderia agora ser substituído por “Gosto Alemão”, ressaltando que os alemães foram os primeiros a compor neste estilo:

Se alguém tem o discernimento necessário para escolher o melhor dos estilos dos diferentes países, resultaria que um **gosto reunido** [*ein vermischter Geschmack*], sem ultrapassar os limites da modéstia, poderia bem ser chamado de **o Gosto Alemão**, não apenas porque os alemães chegaram a ele primeiro, mas porque ele já está estabilizado há muitos anos em diferentes lugares da Alemanha e ainda floresce, também não desagradar nem à França nem à Itália, nem a outros países²⁰⁷.

Não menos orgulhosas são as palavras de Heinichen sobre os gostos reunidos: “uma feliz mistura dos gostos italiano e francês poderia surpreender muito mais o ouvido, e superar todos os outros gostos do mundo”²⁰⁸.

Podemos observar que, além da imitação dos gostos estrangeiros, a presença de músicos franceses e italianos nas cortes alemãs motivou uma manifestação em favor de um estilo próprio por parte dos compositores alemães. Com isso, compositores germânicos, que praticavam uma maneira de compor que misturava os estilos, passaram a ser defendidos e

---

²⁰⁶ Tradução nossa. No original: “Wenn ferner die Italiäner und die Franzosen den Deutschen in der Vermischung des Geschmacks so nachahmen wollten, wie die Deutschen ihnen im Geschmacke nachgeahmet haben; (...) so könnte mit der Zeit **ein allgemeiner guter Geschmack in der Musik** eingeführt werden. Es ist auch dieses so gar unwahrscheinlich nicht: weil weder die Italiäner, noch die Franzosen, doch mehr die Liebhaber der Musik, als die Tonkünstler unter ihnen, mit ihren puren Nationalgeschmacke selbst mehr recht zufrieden sind. (...) In einem Geschmacke, welcher, so wie der ißige Deutsche, aus einer Vermischung des Geschmacks verschiedener Völker besteht, findet eine jede Nation etwas dem ihrigen ähnliches; welches ihr also niemals missfallen kann.” In: QUANTZ, Johann Joachim. Op. cit., XVIII, 88-89, p. 332-333.

²⁰⁷ Tradução nossa. No original: “Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus **ein vermischter Geschmack**, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, numehr sehr wohl: **den deutschen Geschmack** nennen könnte: nicht allein weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlands, eingeführt worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern misfällt.” In: Id. Ibid. XVIII, 87, p. 332.

²⁰⁸ Tradução nossa. No original: “a happy mixture of the Italian and French tastes would most astonish the ear, and must win out over all other tastes of the world”. HEINICHEN (1711), *apud* ZOHN (2008). Op. cit., p.4.

tomados como modelo na Alemanha. Assim ocorreu com Telemann, que se tornou modelo do gosto alemão segundo seus contemporâneos.

É interessante notar, que antes de se iniciar o processo de reunião dos gostos, a música alemã era predominantemente polifônica, centrada no estilo estrito de igreja. No decorrer do séc. XVII, a partir da imitação dos gostos estrangeiros italiano e francês, surge uma busca por um gosto nacional próprio. Deste modo, a partir das primeiras décadas do séc. XVIII os gostos reunidos amadurecem, sendo essa prática denominada pelos alemães como *vermischter Geschmack* ou *gosto alemão*.

É comum relacionar o termo *gostos reunidos* a François Couperin, devido a seu conjunto de concertos de câmara intitulado *Les Goûts-Réunis* (1724). Entretanto, apesar de ele ter usado o termo, seria errôneo atribuir a ele a criação dos gostos reunidos. Sabemos quão longo e particular foi o percurso percorrido pelos alemães até os teóricos e compositores do início do séc. XVIII afirmarem serem os autores do *vermischter Geschmack*.

Além disso, apesar de Couperin utilizar o termo *Les Goûts Réunis* em 1724, encontramos, no decorrer da pesquisa, o termo *gemischten Goût* na autobiografia de Telemann escrita em 1718 - seis anos antes do termo de Couperin.

Figura 12 - *gemischten Goût* (autobiografia de Telemann, 1718)

Deste modo, vemos que há dois termos para “gostos reunidos” criados pelos próprios alemães - *vermischter Geschmack* e *gemischten Goût*. Assim, claramente o termo em francês não pode ser considerado original, apesar de ser o mais conhecido. Quando muito, a partir das palavras de Couperin no prefácio da obra, escrito bem depois que a reunião dos estilos já vinha sendo praticada nas cortes alemãs, podemos inferir que ele era favorável e simpatizante da prática. Couperin escreve:

Os estilos italiano e francês vêm há muito dividindo a república da música na França. Quanto a mim, sempre estimei as coisas que o mereciam, sem olhar para compositores ou nações, e as primeiras sonatas italianas que apareceram em Paris há trinta anos atrás e que me encorajaram a compor algumas, a meu ver, não causaram dano às obras de *Monsieur de Lully* nem às do meus antepassados, que sempre serão mais admiráveis do que suscetíveis de serem imitadas (...). Uma vez que a música italiana tem sobre

a nossa o direito de primogenitura, no final deste volume encontra-se uma grande trio-sonata intitulada *L'Apotheose de Corelli* [...]²⁰⁹.

Couperin demonstra admirar a música italiana e presta homenagem a *auctoritas* Corelli (embora com uma peça de escrita tipicamente francesa), mas também mostra respeito pela autoridade francesa Lully. Observando os concertos da obra, é possível notar que não há de fato uma reunião das escritas; ao contrário, o compositor utiliza uma escrita predominantemente francesa da tradição das peças de teclado e, apesar do título, estas peças são na verdade, suítes de danças francesas.

Figura 13 – *Les Goûts Réunis*/ cinquième concert, 3º mov. (François Couperin, 1724)

Podemos observar que a mera utilização dos estilos estrangeiros não caracterizou por si só o *vermischter Geschmack*; ao contrário, este é uma nova maneira de escrita criada a partir da *imitação* dos modelos estrangeiros. Como vimos no capítulo I, imitar não era fazer igual, mas sim tomar como modelo, gerando algo novo. Assim, os compositores que reuniram os gostos tomaram de vários o que consideravam melhor, reorganizando decorosamente. Deste modo, os alemães estudaram os modelos estrangeiros, adquirindo seus gostos, para depois tentar superá-los com a criação de um gosto próprio. Assim, há uma modificação na maneira de escrita a partir dos modelos imitados. Essas modificações, ou, o “algo novo”

²⁰⁹ Excerto do prefácio a *Les goûts-réunis*, Paris (1724) - François Couperin. trad. C. Palisca, original em: *Oeuvre Complètes*, vol. 8, ed. André Schaeffner. Cf.: GROUT, Donald, PALISCA, Claud. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

gerado a partir da imitação dos modelos, será estudado no próximo capítulo, nas obras de Telemann.

Não é possível determinar precisamente a influência francesa ou italiana em cada área da Alemanha. O que podemos perceber é que ambos os gostos acabaram cedo ou tarde circulando em regiões do sul, do centro e do norte da Alemanha. Talvez possamos afirmar que nas cortes do sul havia, a princípio, uma tendência italiana, demorando mais para utilizar a música francesa. Também podemos perceber que a afinidade religiosa (protestante ou católica) não define uma tendência em relação à música francesa ou italiana. Mesmo em cortes predominantemente protestantes, como Dresden (com refugiados protestantes), temos o estilo italiano com muita força.

Charles Burney, ao discorrer sobre as características da música alemã, menciona a desunião dos estados alemães ainda no final do séc. XVIII. Ele escreve que as cortes germânicas, divididas entre protestantes e católicas, relutavam em ouvir música uma das outras mesmo após terem alcançado certa tranquilidade religiosa. O autor destaca o afastamento entre cortes do norte e do sul, como Viena e Munique e Berlim e Hamburgo. Segundo Burney, Mattheson e Marpurg, quando escreveram sobre a música alemã, não se lembraram de Viena, apesar de lá se encontrarem cantores e compositores importantes²¹⁰.

Observamos ainda a utilização dos modelos italiano e francês por parte dos músicos, obedecendo ao gosto do príncipe regente de cada corte. Além dos alemães irem à França ou à Itália, temos também a contratação de músicos italianos e franceses pelas cortes germânicas, além de músicos italianos sendo enviados à França para aprender o estilo a serviço dessas cortes. Deste modo, as orquestras refletiam a tendência do gosto de cada corte, encomendando música francesa ou italiana e contratando músicos franceses ou italianos. No quadro a seguir, apresentamos algumas das principais cortes alemãs em que circularam os estilos francês e italiano e seus principais compositores, conforme mencionados neste capítulo:

---

²¹⁰ BURNEY, Charles. Op. cit.

Hamburgo Mistura: Ópera italiana, tradição musical italiana vinda do sul / elementos do teatro francês, ballets e ouvertures.	Início do séc.XVII - Relação comercial com Veneza Grande trânsito de refugiados estrangeiros <i>Collegium Musicum</i> (1660-1672) - Matthias Weckmann (encomendava música italiana) Kusser (Cousser) - estudou com Lully / também introduziu a maneira da ópera italiana
Hannover Corte francófila	Steffani - italiano que aprendeu o modelo francês a serviço da corte (enviado à Paris para estudar com Lully). Prática de música francesa, danças e ballet francês. Telemann - viajou para Hannover a fim de aprender o estilo orquestral francês por volta de 1698.
Berlim Mistura: prática musical francesa e italiana. Quantz – entusiasta dos gostos reunidos/Gosto alemão	<i>Konzertmeister</i> Volumier – traz a prática orquestral francesa, encarregado da música e da dança (1690). Frederico, o Grande – promoção dos músicos alemães. Carl Heinrich Graun (enviado para Itália); Johann Adolf Hasse (enviado para França).
Sorau Ligação com França e Polônia	Conde de Promnitz - encomendou muitas ouvertures francesas para Telemann. Ligação do conde com os estados da Alta Silésia - fez com que Telemann trouxesse elementos da música polonesa.
Dresden Tendência italiana forte, apesar de receber músicos franceses e italianos. Quantz fala nos <i>gostos reunidos</i> da orquestra de Pisendel.	Refugiados da Boemia (séc. XVII) Weckmann - estudou com Schütz (que estudou em Veneza) Volumier - diretor da orquestra (1709) Membros da Hofkapelle recebiam educação musical cosmopolita, acompanhando August I (francófilo) em suas viagens à Paris, Itália e Viena Início do séc. XVIII – predominância de músicos italianos, que ganhavam salário maior do que os alemães. Óperas de compositores italianos empregados da corte, como Giovanni Alberto Ristori e Antonio Lotti. Frequentes performances das obras de Vivaldi. Johann Georg Pisendel – alemão de gosto italiano, foi <i>Konzertmeister</i> (1728) e sucessor de Volumier na orquestra da corte. F. M. Veracini – violinista da orquestra. J. Adolph Hasse (1734) - estudou na Itália.
Ansbach Presença de músicos italianos	Kusser (Cousser) Giuseppe Torelli Johann Georg Pisendel – estudou com Torelli
Regiões Austro-Boêmias	Relação entre tradições nativas e influências externas
Munique	Steffani - importante difusor da ópera italiana na Alemanha
Austria/Viena Centro da música e ópera italiana. Leopoldo I (1640-1705) passa a aceitar músicos alemães e franceses	Presença de músicos italianos e de músicos formados segundo os métodos italianos, que faziam reservas à música francesa 1º lullista da Alemanha - Muffat (estudou com Lully)

T 3 – Influência italiana e francesa nas cortes germânicas

Vale lembrar que algumas cortes, como Leipzig, continuavam a praticar o estilo luterano tradicional, com ênfase no estilo estrito e erudito dos corais e dos prelúdios e fugas para teclado. Nem todos os compositores se entusiasmaram pela prática de reunir os gostos nacionais. Johann Sebastian Bach, apesar de ter escrito segundo o estilo dos gostos reunidos, não parecia muito à vontade com essa tendência. Em seu *memorandum* (1730) escrito para o concílio de Leipzig, intitulado “Pequeno, porém muito necessário projeto para uma Música de Igreja bem sucedida”, ele escreve: “É, de qualquer forma, um pouco estranho que os músicos alemães tenham que ser capazes de realizar de uma vez e *ex tempore* todos os tipos de música, seja ela da Itália ou França, Inglaterra ou Polônia”²¹¹.

Desde o séc. XVII compositores franceses e italianos vinham sendo empregados nas cortes alemãs. Ao mesmo tempo, a serviço dessas cortes, músicos germânicos eram enviados à Itália e à França para estudar e trazer esses estilos para a Alemanha. A partir do trânsito desses músicos - em consequência do interesse em imitar os gostos estrangeiros por parte da nobreza alemã - as maneiras de compor francesa e italiana passam a ser utilizadas na música germânica. Contudo, somente nas primeiras décadas do séc. XVIII, começa a surgir uma tendência em formar uma nova maneira de compor - baseada em um gosto próprio, que não apenas **utiliza** os elementos estrangeiros, mas **imita** (*sem fazer igual*), reconstruindo e gerando algo novo. Assim, a partir da utilização isolada dos modelos estrangeiros passa a se consolidar o gosto alemão.

Como vimos, a mistura dos estilos passou a ser defendida nas teorias musicais alemãs em torno de 1710 e 1720. Ou seja, apesar do processo ter se iniciado no séc. XVII, os gostos reunidos começaram a se consolidar na música alemã nas primeiras décadas do séc. XVIII. Podemos citar como exemplo maduro das obras que representam os gostos reunidos, os *concertouvertures* de Telemann, que estudaremos adiante.

Podemos notar, que o interesse pela construção de um gosto próprio alemão parece surgir a partir de uma insatisfação em relação à “adulação” dos estrangeiros em detrimento dos “talentos nativos” e de um ideal de paz, após uma história de conflitos de uma nação fragmentada. Devemos levar em conta também, que o estudo desses modelos durante anos torna os alemães capazes de apreciar e de excercer julgamento acerca dessas músicas e

---

²¹¹ Tradução nossa. No original: “It is, anyhow, somewhat strange that German musicians are expected to be capable of performing at once and *ex tempore* all kinds of music, whatever it come from Italy or France, England or Poland”. In: ZOHN, Steven. Op. cit., p.3

desperta o desejo de modificar o que não os agrada em cada estilo. Todos esses fatores contribuem para a busca por um gosto alemão, e a consolidação do *vermischter Geschmack*.

Telemann é apresentado pelos autores setecentistas como o melhor representante dos gostos reunidos e do gosto alemão. Como veremos no próximo capítulo, essa nova maneira de escrita alemã resultante dos gostos reunidos, chega a seu apogeu com Telemann. Segundo seus contemporâneos, com o compositor os estilos atingem uma síntese completa (em uma mesma peça, em um mesmo movimento). Deste modo, uma vez que os gostos reunidos se baseiam em um processo de imitação – que toma de vários gerando algo novo – uma nova maneira de escrita, gerada a partir da imitação dos modelos estrangeiros, parece um resultado natural. Assim, o resultado do processo apresentado neste capítulo, veremos a seguir.

Neste capítulo, vimos que as escritas devem se adequar ao decoro de ocasião e ao decoro nacional. O decoro de ocasião resulta em três maneiras de escrita: o estilo livre (galante) – adequado à ocasião teatral; o estilo estrito – adequado à ocasião sacra; e a união das duas escritas – adequada à ocasião de câmara. Podemos notar que, assim como o decoro de ocasião, que resulta em três modos de escrita, o decoro nacional também prescreve três estilos: o estilo francês – adequado ao gosto francês; o estilo italiano – adequado ao gosto italiano; e o estilo alemão – que se transforma na medida em que imita as escritas de dois gostos nacionais distintos, formando os gostos reunidos. Vimos as características principais das escritas francesa e italiana e o processo para se chegar aos gostos reunidos. Estudaremos a seguir, a terceira maneira de escrita, gerada pela reunião dos gostos, através de seu maior representante, Telemann.

3. GOSTO E ESTILO EM TELEMANN

Como vimos, os modelos francês e italiano já vinham sendo utilizados e consagrados nas cortes alemãs desde o séc. XVII, através dos músicos estrangeiros que estiveram a serviço dessas cortes e de compositores alemães que eram enviados às cortes estrangeiras. Este fato possibilitou que Telemann estudasse e imitasse as músicas italiana e francesa nas próprias cortes germânicas, encontrando o terreno pronto para experimentar com os estilos – separadamente ou de maneira misturada.

Telemann era admirado por seus contemporâneos, sendo citado frequentemente como modelo nos tratados alemães sobre o bom gosto na música. Assim, o compositor se tornou representante dos gostos reunidos segundo seus próprios contemporâneos, sendo sua música considerada o apogeu dos gostos reunidos.

Deste modo, a partir do *vermischter Geschmack*, surge uma terceira maneira de escrita, gerada pela imitação dos gostos italiano, francês e alemão (da tradição do estilo estrito). Essa terceira maneira de escrita é melhor representada através do novo gênero que resulta desse processo de imitação – o *concertouverture*, ou *concert en ouverture*. Como veremos, os *concertouvertures* podem ser abordados segundo seus dois modelos, os *concerti grossi* e os *concerti da câmara*.

Neste capítulo aplicaremos as noções obtidas nos capítulos I e II, nos dedicando ao exame dos procedimentos adotados por Telemann nos *concertouvertures*. Assim, faremos um estudo da ligação do compositor com os diferentes estilos, a partir das informações contidas em suas autobiografias; em seguida abordaremos as questões envolvendo o decoro da ouverture francesa e sua apropriação na Alemanha; e, por último, trataremos do decoro e maneira de escrita do *concert en ouverture*.

3.1. Telemann - *Grand Partisan de la Musique Française*

Através de suas viagens – dentro da própria Alemanha – o compositor se familiarizou com os estilos estrangeiros, a princípio com estilo francês e em seguida com o italiano, como o próprio compositor escreve em seu *Lebens-Lauff* [autobiografia].

Através dos escritos de Telemann é possível conhecer, mais do que sua biografia, a influência dos estilos estrangeiros em sua obra, seus modelos, sua relação com seus contemporâneos e suas impressões sobre gosto e estilo na música.

Seu primeiro *Lebens-Lauff* foi escrito em Frankfurt (1718) e publicado por Mattheson, como parte do *Grosse Generalbassschule*, em 1731. Mais tarde, Mattheson publicou uma segunda *Lebens-Lauff* de Telemann, dentro de uma coleção de autobiografias dos mais conhecidos músicos da época, denominado *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740).

O relato de Telemann publicado no *Ehrenpforte*, ao contrário do anterior, tem um estilo mais simples (o anterior é recheado de citações em alemão, latin e francês). Entre essas duas versões, há ainda uma carta de Telemann para Gottfried Walther, publicada no *Musicalisches Lexicon* (1732), também de cunho biográfico.

Na carta para Walther podemos ler que, dentre o estilos seguidos por Telemann, o italiano foi o último com o qual ele se identificou. É interessante notar que o compositor se refere aos estilos segundo o gosto nacional e também às escritas segundo o decoro de ocasião: “O que eu fiz nos estilos da música é conhecido. Primeiro foi o estilo polonês, depois seguiu o estilo francês, o de igreja, o de câmara, o de ópera e o que se nomeia estilo italiano, o qual atualmente pratico mais”²¹².

É curioso que ele afirma ter se familiarizado com os estilos de ópera (teatral) e o italiano por último, justamente aqueles praticados em Hamburgo. Vale lembrar que no ano da publicação desta carta, Telemann já se encontrava na cidade Hanseática, última onde viveu.

Na carta a Walther, Telemann afirma que o primeiro estilo com o qual travara contato foi o polonês (período de Sorau, 1705-08). Contudo, antes de chegar a esta cidade, já havia se familiarizado com o estilo francês na corte de Hannover, no período em que esteve em Hildesheim (1697-1701). Neste trabalho enfocaremos apenas os dois principais modelos – francês e italiano – e importa saber que o estilo italiano veio para Telemann após o estilo francês.

Como vimos anteriormente, o gosto de cada corte determina o estilo seguido pelos compositores. Deste modo, faremos uma breve exposição das passagens de Telemann pelos lugares que de alguma forma marcaram os estilos utilizados por ele. Através das palavras contidas em sua autobiografia, vemos que os lugares com forte prática francesa o

---

²¹² Tradução nossa. No original: “Was ich in den Stylis der Music gethan, ist bekannt. Erst war es der polnische, dann folgete der Französ., Kirchen-Cammer- und welchem ich den itzo das mehreste zu thun habe”. Cf. *Brief an Johann Gottfried Walther* (Hamburg, 1729). In: TELEMANN, Georg Phillip. *Georg Philipp Telemann - Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburgo: Rowohlt's Monographien, 2002. p. 89.

direcionaram no sentido desta música. E de fato, a ordem das cortes em que esteve a trabalho, ou a estudo, coincide com a ordem de sua familiarização com os estilos.

O interesse de Telemann pelo estilo francês começou desde cedo e perdurou durante toda sua vida, o que se reflete em sua obra e, principalmente, em suas inúmeras ouvertures. Telemann se intitulava grande partidário da música francesa. Em carta à Mattheson (1717) ele escreve: “*Je suis grand Partisan de la Musique Française, je l'avoue*”²¹³. Ainda, podemos destacar que sua única viagem documentada para fora da Alemanha teve como destino Paris (1737).

A orientação das primeiras cortes em que Telemann trabalhou era francesa. Nelas havia um forte trabalho realizado pelos compositores “lullistas alemães”, através dos quais o compositor pôde imitar o modelo francês décadas antes de fazer sua viagem à França. Como escrevemos anteriormente, o trabalho de imitação dos modelos estrangeiros já vinha sendo feito desde o séc. XVII e os gostos e estilos francês e italiano já circulavam nas cortes germânicas, ainda que de maneira não totalmente misturada a ponto de caracterizar um novo estilo (ou o gosto alemão).

Os primeiros lugares por onde Telemann passou (Magdeburg e Zellerfeld) não têm importância que vá muito além de questões biográficas do compositor, portanto não nos deteremos muito neles, já que nosso interesse é na questão dos estilos.

De família luterana²¹⁴, Telemann nasceu em Magdeburg (1681) e, tendo perdido o pai antes dos quatro anos, foi educado pela mãe, que o proibia de estudar música. Este fato o obrigou a ter um início musical autodidata, como ele próprio menciona em sua autobiografia.

Segundo Petzoldt, aos treze anos Telemann foi enviado para Zellerfeld a fim de estudar e se aperfeiçoar em ciências e línguas clássicas com Caspar Calvor (colega de seu pai e autor de um estudo sobre a natureza dos intervalos). Calvor, além de conhecedor de história, teologia e matemática se interessava também por música. Assim, Telemann recebeu aulas sobre a relação da matemática e a música (*quadrivium*) e foi incentivado na música²¹⁵.

Em sua autobiografia lemos que nesse período Telemann teve a oportunidade de atuar como regente em um festival local e, com a aprovação de Calvor, pôde voltar a praticar seus

---

²¹³ Tradução nossa: “Devo admitir que sou grande amante da música francesa”. [Mattheson, ao publicar a carta, apresenta-a bilingue e traduz *Partisan* como *Liebhaber*]. Cf.: *Briefwechsel zwischen Telemann und Johann Mattheson* (Frankfurt, Hamburg, 1717) In: TELEMANN, Georg Philipp. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1981. p. 77.

²¹⁴ Segundo Petzoldt, seu avô materno Johann Haltmeier foi expulso da Áustria em 1624 durante a Reforma junto com centenas de pastores luteranos e foi para a província de Magdeburg. O ducado de Magdeburg, no período de Telemann era uma província de Brandemburgo-Prússia e possui mais registro de música sacra do que secular. Cf. PETZOLDT, Richard. *Georg Philipp Telemann*. London: Ernest Benn Limited, 1974.

²¹⁵ Id. Ibid.

instrumentos (reprimidos pela mãe) e escrever regularmente peças para o coro da igreja. Telemann escreve que, nesse período, voltou a praticar teclado e começou a pesquisar sobre baixo contínuo, escrevendo suas próprias regras, já que não conhecia os livros já existentes sobre o assunto²¹⁶.

Em 1697 sua mãe o enviou para Hildesheim, onde ingressou no *Andreanum Gymnasium* a fim de preparar-se para a universidade. Este período é importante, pois, além de ocupar seu primeiro cargo de responsabilidade musical numa instituição (Mosteiro Católico de St. Godehard – apesar de sua formação protestante), marca seu primeiro interesse pela música francesa.

Segundo Zohn, a forte ligação de Telemann com o estilo de Lully começa com suas frequentes visitas a Hannover e Brunswick-Wolfenbüttel, quando ainda era um estudante do *Gymnasium* em Hildesheim. Ele acrescenta que, nesse período, havia em Hildesheim várias edições de ouvertures retiradas das óperas de Lully, além daquelas compostas pelos próprios compositores alemães²¹⁷.

Telemann escreve que nesse período de Hildesheim pôde absorver o estilo francês e também o italiano, além de se familiarizar com vários instrumentos²¹⁸. Assim, nessa época ocorre sua ida à francófila Hannover, onde pôde ter contato com a música francesa fortemente praticada nesta corte. Conforme mencionamos no capítulo anterior, nesta corte Telemann conheceu o trabalho de Agostino Steffani, um de seus modelos, que estudara o estilo de Lully em Paris.

Em sua autobiografia (1740) Telemann escreve sobre suas visitas a Hannover e Brunswick, destacando a importância desses lugares para sua aprendizagem dos estilos – francês (em Hannover) e italiano (em Brunswick). Além disso, o compositor cita seus modelos, através dos quais estudou e se aprofundou nas composições instrumentais e de igreja:

[Em Hildesheim] eu escolhi estudar as obras de Steffani, Rosenmüller, Corelli e Caldara como modelos para orientar minhas futuras composições instrumentais e de igreja; não se passava um dia sem que eu me ocupasse desses estilos. As duas capelas vizinhas em Hannover e Brunschweig, que eu visitei durante celebrações especiais, durante todas as feiras e muitas outras vezes, me deram a oportunidade de conhecer melhor e aprender a diferenciar

---

²¹⁶ TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718, 1740). In: *Georg Philipp Telemann - Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburgo: Rowohlts Monographien, 2002. p. 74-103.

²¹⁷ ZOHN, Steven. Op. cit.

²¹⁸ Telemann escreve que seu primeiro instrumento era o violino, mas que também tocava cravo, flauta doce, chalumeau, cello e calchedon, além de também cantar (se classificando entre tenor e baixo). Cf.: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718, 1740). Op. cit.

a escrita francesa [na 1ª corte] e a teatral [na última corte]; e principalmente a italiana²¹⁹.

Figura 14 – Hannover

Figura 15 - Brunswick

²¹⁹ Tradução nossa. No original: “Die Sätze von steffani und Rosenmüller, von Corelli um Caldara erwähnte ich mir hier. Mustern, um meine künftige Kirchen- und Instrmental-Music darnach einzurichten, in welchen beiden Gattungen denn kein Tag ohne Linie vorbey ging. Die zwei benachbarten Festen, bey allen Messen, und sonst mehrmahls besuchte, gaben mir Gelegenheit, dort die frantzösische Schreibart, und hier. Die theatralische; bey beiden aber überhaupt die italiänische näher kennen, und unterscheiden zu lernen.” In: TELEMANN, Georg Phillip. *Georg Philipp Telemann - Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburgo: Rowohlts Monographien, 2002. p. 93.

Figura 16 - Mapa: cortes - Telemann

Segundo Zohn, a maioria dos músicos empregados em Hannover eram franceses, sendo a música de Lully muito cultivada nesta corte desde o séc. XVII. Segundo o mesmo autor, no inventário desta corte (1765) há registros de óperas, danças, música dramática e 11 ouvertures anônimas - copiadas pelo oboísta da corte, Charles Babel (1689). Para Zohn, essas suítes foram compostas pelo violinista Stephan Valoix para as performances de ballet durante os 1680s e estão no estilo de Lully, embora sejam para orquestra de cordas a 4 e não a 5 [modelo de Lully]²²⁰.

Estes fatos mostram o estilo de música predominantemente francesa com a qual Telemann se familiarizou durante suas visitas a Hannover, como ele mesmo mencionou. Em sua autobiografia (1718) o compositor escreve:

Tomei como modelos obras dos novos mestres alemães e italianos, tirando de sua maneira cheia de invenção e bem trabalhada o gosto mais prazeroso. (...)

Naquela época eu frequentemente tive a sorte de ouvir as Capelas em Hannover e Wolfenbüttel. Sobre a primeira devo confessar:

Aqui está a melhor semente da ciência francesa.

E sobre a segunda:

Veneza não pode mais triunfar de seus palcos (...)

Este lugar pode ser considerado uma pequena Itália.

Através daquela Luz [Hannover] tornei-me íntimo do *goût* francês e com esta [Wolfenbüttel] do *goût* italiano e teatral. Em ambos aprendi a natureza dos diversos instrumentos, os quais não poupei esforço para dominar. Ainda hoje aprendo quão necessário e útil é saber diferenciar essas maneiras em suas peças essenciais e digo que ninguém pode ser fluente e feliz na invenção sem esse conhecimento.²²¹

Deste modo, a partir dessas duas cortes, vizinhas a Hildesheim, Telemann tornou-se íntimo dos gostos francês e italiano. É interessante observar, que ele relaciona o estilo italiano

---

²²⁰ ZOHN, Steven. Op. cit.

²²¹ Tradução nossa. No original: "Ich ließ die Stücke derer neuen Teutschen und Italiänischen Meister mir zur Vorschrift dienen / und fand an ihrer Erfindungs-vollen / singenden und zugleich arbeitsamen Arth den angenehmsten Geschmack / (...) Ich hatte damahls das Glück / zum öfftern die Hannöverische und Wolffbüttelische Capellen zu hören / von deren ersteren man gestehen muste: Hier ist der beste Kern von Franckreichs Wissenschaft (...) Und von der zweyten: Veedig darff nicht mehr in Bühnen triumphieren /Denn Braunschweig reißet ihm Ehren-Säulen ein /(...) Also bekan ich bey jener Licht im Frantzösischen / bey dieser im Italiänischen und Theatralischen Goût, bey beyden aber lernete die diversen Naturen verschiedener Instrumente kennen / welche nach möglichstem Fleiße selbst zu excoliren nicht unterließ. Wie nöthig und nützlich es sey / diese Arten in ihren wesentlichen Stücken unterscheiden zu können / solches erfahren noch biß auf den heutigen Tag / und sage / es könne niemand / ohne solches zu wissen / hurtig und glücklich im Erfinden seyn". cf: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718). p 78-79.

ao teatral (ópera) e o quanto ele considera fundamental conhecer e saber diferenciar os estilos nacionais nas composições musicais.

Aos vinte anos, após ter passado em torno de quatro anos em Hildesheim, sua mãe escreve para ele pedindo que deixe a música definitivamente para estudar direito na universidade de Leipzig. Entretanto, apesar de ir para lá decidido a cumprir esse propósito, nessa corte (onde permaneceu de 1701 a 1705) ele se envolve definitivamente com a música²²².

Telemann conta em sua autobiografia que no quarto em que dividia em Leipzig havia instrumentos musicais em “todos os cantos e paredes” e, mesmo sabendo que podia tocar melhor do que seus colegas, procurou resistir e seguir as ordens da mãe. Entretanto, seu colega de quarto descobriu a partitura de seu *sexto salmo* e organizou uma apresentação na *Thomaskirche*. A partir deste episódio, Telemann passou a compor quinzenalmente sob encomenda para o coro dessa igreja, passando a se tornar conhecido em Leipzig²²³.

Figura 17 – Orquestra na *Thomaskirche* (Leipzig, 1710)

²²² Petzoldt lembra que no caminho para Leipzig Telemann conhece Handel, que já tinha certa importância naquela época. A partir desse encontro, começaram uma amizade que durou a vida toda. Cf.: PETZOLDT, Richard. Op. cit.

²²³ TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718). Op. cit.

Nesse período de Leipzig, Telemann passou a dirigir o “próspero *Collegium Musicum*”, grupo formado por músicos virtuosos e famosos na época, que deu vários concertos públicos. O compositor escreve que esse grupo contava com músicos profissionais [*Studiosis*] como o violinista Pisendel (de Dresden), o flautista e oboísta Böhm (de Darmstadt), entre outros. Segundo Telemann, esse grupo chegou a contar com quarenta músicos e proveu música para a *Neue Kirche* [Nova Igreja] ²²⁴.

Zohn acredita que em Leipzig, Telemann já tenha escrito ouvertures para o seu *Collegium Musicum*. Não apenas devido ao seu envolvimento com a música francesa, mas também por contar com músicos virtuosos e uma orquestra grande. Deste modo, alguns *concertouvertures* (sobre os quais falaremos adiante) que combinam a abertura francesa com o concertato italiano, podem ter sido compostos para essa orquestra. Temos ainda o fato de que essa orquestra tinha a presença de músicos de cortes que praticavam o estilo italiano (como Pisendel), o que pode ter vindo a somar para a maneira misturada de compor praticada por Telemann.

O compositor escreve sobre a aprovação do *Collegium Musicum* por parte de músicos de Dresden. Neste trecho Telemann inclui um elogio anônimo ao conjunto, para comprovar a aprovação de sua execução e estilo, que agradava à razão e era capaz de aprazer os sentidos:

A aprovação dos virtuosos em Dresden, que combinam a delicadeza italiana com a vivacidade francesa, unindo ambas em um ponto central;

Car ils sont un Ensemble & composent un Tout
Où concurrent à la fois la Science & le goût. Anonym.
[Porque eles são um conjunto e compõe um todo
Que contribui tanto para a ciência quanto para o gosto].

Essa aprovação, digo, com a qual eles honraram minhas interpretações, me ajudou muito para o meu desenvolvimento posterior.²²⁵

Segundo Petzoldt, o compositor trabalhou como organista e diretor musical na *Neue Kirche* e, além do repertório do *Collegium*, Telemann compunha óperas e cantatas para esta igreja. Segundo o mesmo autor, por conta de seu envolvimento com a música teatral paralelo

²²⁴ TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1740). Op cit.

²²⁵ Tradução nossa. No original: “Die Approbation derer Herren Virtuosen in Dreßden / bey denen die Delicatesse Welschlandes / und Franckreichs Lebhaftigkeit / als in einem Mittel-Puncte zusammenkommt; *Car ils font un Ensemble & composent un Tout* *Où concurrent à la fois la science & le goût* (Anonym)
Diese ihre Approbation / sage ich / wormit sie meine Executionen beehreten / halff allhier nicht wenig zu meinem ferneren Fortgange. cf: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718) p 80.

à música sacra, chegou a ser alvo de desaprovação, sendo repreendido pelo músico de igreja Johann Kuhnau (1660-1722), que era contrário ao estilo teatral praticado por Telemann²²⁶.

Telemann afirma que Kuhnau foi seu modelo para compor fuga e contraponto (estilo estrito). Entretanto, em sua autobiografia, podemos perceber sua preferência pelo estilo livre, que preza mais a melodia:

Ainda hoje sou da opinião que um jovem se desenvolve melhor se examina obras no estilo atual do que se ele procura emular aquele de compositores antigos, os quais são hábeis até demais no contraponto, mas são nus de invenção ou escrevem de 15 a 20 vozes obrigato, em que o próprio Diogenes não poderia encontrar uma mínima melodia com sua lanterna.²²⁷

Petzoldt cita o contemporâneo de Telemann Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749), que tinha a mesma preferência pelo estilo livre. Ele também teve sua autobiografia publicada por Mattheson no *Ehrenoforte*, onde escreve que seu professor, o Kantor Christian Umlauff (aluno de Kuhnau em Leipzig), lhe deu uma boa base em baixo continuo e contraponto, mas que para sua sorte, “ele o fazia de modo que ainda se podia ver o sol através das nuvens negras de notas”²²⁸.

No período em que trabalhou na corte de Leipzig, Telemann viajou por duas vezes para a corte de Berlim, onde ouviu as óperas de gosto italiano de Giovanni Bononcini. Segundo Telemann, nessa orquestra tocavam, além dos próprios irmãos Bononcini (Antonio e Giovanni), Jean Baptiste Volumier, mestre de dança que introduziu a maneira francesa em Dresden (como foi mostrado anteriormente).

Deste modo, podemos observar que, apesar de Telemann ter uma forte ligação com a música francesa, iniciada em Hildesheim e Hannover, ao mesmo tempo tem contato com músicos de orientação italiana, através de seu *Collegium Musicum*, de suas idas à Berlim e de suas visitas à Brunswick (simultâneas às visitas à Hannover).

---

²²⁶ Petzoldt escreve que Telemann vivenciou uma relação tensa com o compositor Kuhnau, por conta do cargo na Thomaskirche. Quando Kuhnau assumiu o cargo de kantor em 1701 (após 7 anos como organista) Telemann estava lá também estabelecido com um contrato regular para compor cantatas e chegou a ser cogitado como possível candidato para o cargo pelos padres. Cf. PETZOLDT, Richard. Op cit.

²²⁷ Tradução nossa. No original: “Bin auch noch jetzt der Meynung / daß ein junger Mensch besser verfare / wenn er sich mehr in denen Sätzen von gedachter Sorte umsiehet / als denenjenigen Alten nachzuahmen suchet / die zwar krauß genug contra-punctiren / aber darbey an Erfindung nackend sind / oder 15. biß 20. obligate Stimmen machen / wo aber Diogenes selbst mit seiner Laterne kein Tröpfgen Melodie finden würde”. cf: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718). p 78.

²²⁸ Petzoldt escreve que em Sorau Telemann teve contato com Wolfgang Kaspar Printz (1641-1717), organista e teórico, que em 1690 publicou a primeira História da musica alemã (*Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst*). Com ele teve conversas sobre a música antiga e a música moderna, onde Printz criticava os compositores melódicos (do estilo livre) e telemann os antigos . Cf. PETZOLDT, Richard. Op cit.

Telemann deixa Leipzig em 1705 e vai trabalhar como *Kapellmeister* na corte de Sorau (atualmente Zary, Polônia) junto ao conde de Promnitz. Nesta corte, seguindo o gosto francês do conde, compôs muitas ouvertures. O conde de Promnitz fez uma grande viagem para Paris e desenvolveu gosto e preferência pela música orquestral de Lully, sendo esse gosto determinante para o estilo da música composta por Telemann neste período²²⁹.

Na verdade, uma vez que Telemann já havia se familiarizado com o gosto francês em Hannover (ainda quando estava em Hildesheim), em Sorau pôde se aprofundar neste estilo. O compositor escreve que nesse período em que esteve em Sorau se voltou para o gosto francês definitivamente:

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 ouvertures²³⁰.

Na versão de 1740 de sua autobiografia, ele reafirma que nesse período em que esteve em Sorau se voltou quase totalmente para o estilo francês, acrescentando que realizou em torno de 200 ouvertures no período de *dois anos*. Deste modo, sua passagem por Sorau marca um aprofundamento na escrita da música francesa. Vale lembrar, que nesse período Telemann se familiarizou também com a música polonesa. Acompanhando o conde de Promnitz em suas viagens, o compositor incorporou elementos da música polonesa aos modelos francês e italiano. No final de sua autobiografia (1740), Telemann afirma já ter composto em torno de 600 ouvertures, tomando Lully como modelo.

Telemann se demitiu de Sorau em 1706 e foi para Eisenach, provavelmente recomendado para a casa ducal pelo próprio conde de Promnitz. O contrato em que assume a orquestra de Eisenach como *Concertmeister* data de 1707. Nesse período, o compositor iniciou uma amizade com o violinista e mestre de dança Pantaleon Hebenstreit, que era conhecido na França por Luis XIV e compunha no estilo francês. Telemann, em sua autobiografia, elogia Pantaleon como aquele que tinha, além de experiência em diversos instrumentos, um talento enorme na música e composição francesa²³¹.

---

²²⁹ Cf.: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718, 1740). Op. cit.

²³⁰ Tradução nossa. 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) Op. cit., p 81.

²³¹ Cf.: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718). Id. Ibid.

Telemann foi promovido a *Kapellmeister* em 1709, quando sua principal função era compor música sacra, tendo que escrever um ciclo de cantatas a cada ano. Por isso, muitas das suas obras sacras datam desse período. Entretanto, também compôs ouvertures, concertos e trio sonatas.

As palavras de Telemann dão pistas de que neste período esteve, mais uma vez, em contato com o gosto francês: “Devo dizer, para louvor dessa *Capelle*, arranjada na maior parte de acordo com a maneira francesa, que ela superava a famosa orquestra da Opéra de Paris, que ouvira recentemente”²³².

Telemann deixou essa corte em 1711, quando foi para Frankfurt - cidade imperial livre, que possuía uma rica vida comercial. Nesta cidade compôs muitas cantatas para os serviços litúrgicos semanais e solenidades da corte.

Apesar de não possuir uma casa de ópera, Frankfurt recebia muitos grupos italianos. Nesta cidade havia um bom público para concertos, pois havia muitos comerciantes, acadêmicos e nobres - que compunham clubes onde se encontravam regularmente para conversar e discutir música e poesia. Um desses grupos, a sociedade *Frauenstein*, ostentava um importante *Collegium Musicum*, do qual Telemann foi contratado como diretor musical e secretário²³³.

Esse *Collegium Musicum* se apresentava principalmente para um público convidado de conhecedores e amadores. Petzoldt escreve que os concertos semanais de *Frauentein* foram importantes precursores dos concertos públicos em Frankfurt, onde havia grande demanda por música nova²³⁴. Podemos citar como exemplo, a montagem de Telemann da Paixão de Barthold Heinrich Brocke (1680-1747) - com cobrança de ingresso. Telemann escreve que nessa grande produção tocou a orquestra da corte de Darmstadt com grande público e presença de pessoas importantes²³⁵.

Vale lembrar, que durante seu período de Frankfurt Telemann esteve em Dresden (1719), onde se encontrou com Handel, Pisendel e outros músicos famosos de tendência italiana. Telemann afirma em sua autobiografia, que nesta ocasião ouviu óperas compostas por Antonio Lotti, além de ter conhecido o violinista Francesco Maria Veracini. Charles Burney, que cita a autobiografia de Telemann ao falar da música alemã (1789), escreve que as

---

²³² Tradução nossa. No original: “Ich muß dieser Capelle, die am meisten nach frantzösischer Art eingerichtet war, zum Ruhm nachsagen, daß sie das parisische, so sehr berühmte Opern-Orchester, welches ich nur erst vor kurtzen gehöret, übertroffen habe”. cf.: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1740). p 97.

²³³ Id. Ibid.

²³⁴ PETZOLDT, Richard. Op. cit.

²³⁵ cf.: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718) p.32.

óperas italianas estavam estabelecidas em Dresden neste período em que Telemann afirma ter estado nesta corte²³⁶.

Telemann chegou a Hamburgo em 1721, onde permaneceu até o fim de sua vida. Nesta cidade, atuou em diversos níveis da vida musical e, assim como ocorreu em Frankfurt, o compositor realizou muitos concertos públicos com ingresso pago²³⁷, aproveitando os espectadores diversificados e burgueses desta cidade cosmopolita. Em sua autobiografia, Telemann elogia as condições de Hamburgo para a prática de concertos públicos.

Nesta ocasião, repetindo a prática de Frankfurt, as composições apresentadas na igreja eram também apresentadas em salas de concerto, para um público pagante. Essa prática reforça o que foi tratado no capítulo anterior, sobre o decoro dos estilos. Assim, o estilo utilizado pelo compositor não dizia respeito ao local, mas sim ao decoro entre a matéria (sacra-teatral-câmara) e a maneira de escrita (livre-estrita-misturada).

Telemann assumiu a direção musical do Teatro do Mercado dos Gansos em 1722 (após Keiser ter deixado este teatro em 1718). Seguiu-se então um período em que ele montou muitas óperas de seu amigo Handel. Essas óperas, das quais muitas já haviam sido apresentadas em Londres, seguiam o gosto italiano.

Para agradar o gosto do público de Hamburgo, eram inseridas nessas obras árias alemãs e cenas cômicas. Segundo Petzoldt, o caráter da ópera de Hamburgo pode ser comparado ao de Veneza. Ambas as cidades eram aristocratas e tinham um público burguês de classe média²³⁸.

Neste período de Hamburgo ocorre sua longa viagem à França (1737), onde permaneceu por oito meses. Enfim, Telemann, que sempre fora admirador da música francesa veio a conhecer Paris. Ele fez essa viagem a convite de músicos franceses interessados em sua obra. Além disso, o compositor tinha interesse em processos para defender o direito autoral de suas obras, o que nos faz deduzir que sua música estaria se tornando popular na França.

Nessa ocasião, foram organizadas performances de suas composições por “alguns dos virtuosos de Paris” que, segundo Telemann, encontraram gosto em algumas das suas obras impressas. Em sua autobiografia, o compositor elogia a maneira como seus *Nouveaux Quatuors* foram interpretados por Blavet e Forqueray. Segundo o compositor, esses quartetos

---

²³⁶ BURNEY, Charles. Op. cit.

²³⁷ Segundo Petzoldt, o texto impresso das cantatas ou óperas servia como ingresso - e não era barato. PETZOLDT, Richard. Op. cit.

²³⁸ Id. Ibid.

foram feitos por encomenda e publicados em Paris e, mais tarde, na Alemanha. Telemann escreve que se tratava de uma série de peças compostas para amadores²³⁹.

Através das informações contidas na autobiografia de Telemann, podemos perceber que o compositor tinha preferência pela música francesa, embora tenha incorporado a ela muitos elementos italianos. Como vimos, ele compôs inúmeras ouvertures seguindo o modelo de Lully. Entretanto, as mudanças feitas por Telemann em sua escrita resultam em um novo gênero que vem a ser o mais representante dos gostos reunidos. Antes de adentrarmos nas questões dessas modificações no estilo da ouverture, é necessário entender o modelo da ouverture francesa e sua utilização na Alemanha.

3.2. A Overture Francesa e sua Apropriação na Alemanha

Como vimos, Telemann tinha uma forte ligação com a música francesa, que se iniciou em seu período de Hildesheim e perdurou até os tempos de Hamburgo. Ele compôs inúmeras ouvertures seguindo o modelo de Lully, fato que se deve também à grande popularidade deste gênero na Alemanha, como veremos a seguir. Telemann escreveu ouvertures que seguiam ora o modelo puramente francês, ora uma maneira misturada. Claramente a segunda maneira é a que nos interessa, entretanto, faz-se necessário o entendimento da ouverture francesa segundo o modelo de Lully, para em seguida compreendermos as mudanças sofridas em relação ao seu decoro nacional e de escrita.

Havia entre os compositores setecentistas alemães uma clara distinção entre a ouverture francesa e aquela que derivou desta, mesmo que ambas tenham sido praticadas na Alemanha simultaneamente. Quantz define a ouverture exaltando compositores alemães que se destacaram nessas composições em relação ao modelo francês:

Uma ouverture, a qual é tocada no início de uma ópera, requer uma grave e majestosa abertura [1ª parte], um sujeito principal brilhante e bem elaborado [2ª parte] e uma boa mistura de vários instrumentos como, oboés, flautas e trompas. Ela deve sua origem à França. Lully proveu bons modelos; mas alguns compositores alemães, dentre outros especialmente Handel e Telemann, o superaram. Os franceses com suas ouvertures são quase como os italianos com seus concertos. Como elas produzem um bom efeito, entretanto, é uma pena que não esteja mais em voga na Alemanha²⁴⁰.

---

²³⁹ Cf: *Telemanns Autobiographien* (1740), p. 101.

²⁴⁰ Tradução nossa. No original: “Eine Ouvertüre, welche zum Anfange einer Oper gespielt wird, erfordert einen prächtigen und gravitätischen Anfang, einen brillanten wohl ausgearbeiteten Hauptsatz, und eine gute Vermischung verschiedener Instrumente, als Hoboen, Flöten, oder Waldhörner. Ihr Ursprung kömmt von den

Telemann não pareceu satisfeito com a descrição de Quantz, julgando que faltou uma distinção clara entre as ouvertures francesas e aquelas compostas pelos alemães. Em resposta, Quantz escreve uma carta a Telemann (1753), em que se justifica pelo fato de não ter descrito “as verdadeiras ouvertures francesas”:

Quando eu exalto Handel e Telemann por terem ultrapassado Lully nas ouvertures (também em outras peças isso é evidente) eu entendo as ouvertures de uma maneira mais ampla. Eu também não vejo razão para introduzir uma distinção aqui e estabelecer as verdadeiras ouvertures francesas, já que sua invenção deriva da França. (...) Eu nunca serei persuadido, entretanto, de que Telemann e Handel não tenham feito ouvertures infinitamente melhores do que Lully. Você sabe que preguiçoso e fraco era Lully na música erudita e fugal²⁴¹.

Quantz se refere à ouverture como uma peça de abertura para as óperas e lamenta que ela tenha saído de moda (como veremos, a partir dos anos trinta as ouvertures começam a perder espaço). Interessante notar que ele destaca, na segunda seção da ouverture, características que na verdade são próprias da ouverture “alemã”, como aquelas compostas por Telemann - com fuga bem elaborada e o uso de instrumentos de sopro (neste caso, destacados das cordas). Deste modo, podemos entender a razão de Telemann afirmar que nesta descrição não haviam sido incluídas as “verdadeiras ouvertures francesas”.

Adolf Scheibe, no *Critischer Musicus* (1745), considera as ouvertures a principal composição da música francesa e, assim como Quantz, cita Telemann como modelo:

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 melhora na sua música. (...) Através dele sentimos a beleza e a graça da música francesa com muito prazer²⁴².

Franzosen her. Lully hat davon gute Muster gegeben. Doch haben ihn einige deutsche Componisten, unter andern vornehmlich Händel und Telemann, darinne weit übertroffen. Es geht den Franzosen mit ihren Ouvertüren fast, wie den Italiänern mit ihren Concerten. Nur ist, wegen der guten Wirkung welche die Ouvertüren thun, zu bedauern, daß sie in Deutschland nicht mehr üblich sind.” In: QUANTZ, Johann Joachim. Op. cit., XVIII, 42, p. 300-301.

²⁴¹ Tradução nossa. No original: “At the place where I extol Handel and Telemann for having surpassed Lully in writing overtures (in other [kinds of] pieces this same [superiority] is self-evident) I take overtures in [a] broader sense. I also perceive no reason why I should introduce a distinction here and establish true French overtures, since their invention derives from the French. (...) I will never allow myself to be persuaded, however, that Telemann and Handel have not made infinitely better overtures than Lully. You know yourself what a lazy writer and sluggish hero Lully was in learned and fugal music.” QUANTZ (1753), *apud*, ZOHN (2008) p. 13.

²⁴² Tradução nossa. No original: “Die größte Stärk dieser Musik besteht vornehmlich in den so genannten Ouvertüren (...). Das vernünftige Feuer eines Telemanns hat auch in Deutschland diese ausländische

Koch, ao escrever sobre as ouvertures, cita Telemann como o principal praticante das ouvertures francesas na Alemanha: “No fim do séc. XVII esse tipo de peça de abertura também se tornou comum na Alemanha e mais tarde foi trabalhada com diligência principalmente por Telemann”²⁴³.

Zohn destaca que as “verdadeiras ouvertures francesas” dizem respeito não só a Lully e aos compositores franceses, mas também aos **lullistas alemães**, como Benedict Anton Aufschnaiter, Philipp Heinrich Erlebach, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Sigismund Kusser e Johann Abraham Schmierer, que publicaram ouvertures antes dos 1700s segundo o modelo francês. Como vimos no capítulo anterior, a utilização dos modelos estrangeiros por parte dos compositores alemães começou ainda no séc. XVII, antes de se dar a reunião dos gostos.

Zohn escreve que:

As compilações de Lully começaram a aparecer em 1682 quando Jean Philip Heus publicou suas primeiras duas coleções intituladas *Ouverture avec Tous les Airs*, que consistiam de excertos de *Cadmus ed Hermione* e *Persée*. Durante os trinta anos seguintes Heus, Antoine Pointel e Estienne Roger transcreveram suítes de 17 a 32 movimentos cada, na maioria das vezes reduzindo a textura para quatro partes, suprimindo a *quinta* linha de Lully e tirando as indicações de instrumentos de sopro²⁴⁴.

Do fim do séc. XVII ao início do séc. XVIII autores como Johann Kusser, Johann Fischer, Philipp Heinrich Erlebach, Georg Muffat, Johann Jooseph Fux, Agostino Steffani, foram responsáveis por impressões de coleções de ouvertures para cordas (às vezes com sopros) de duas a cinco partes. Segundo Zohn, entre esses compositores estariam provavelmente os “novos mestres” mencionados por Telemann, com os quais teria estudado no período de Hildesheim e Leipzig²⁴⁵.

Essas publicações mostram o entusiasmo com a música instrumental francesa nas cortes germânicas durante o fim do sec XVII. Segundo Zohn, a maior parte dessas

---

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: TELEMANN, Georg Phillip. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1981. p.231.

²⁴³ Tradução nossa. No original: “In den letzten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts wurde diese Form der Eröffnungsstücke auch in Deutschland gebräuchlich, wo sie späterhin vorzüglich Telemann äußerst fleißig bearbeitete.” In: KOCH, Heinrich Christoph. Op. cit., col. 1127.

²⁴⁴ Tradução nossa. No original: “The Lully compilations began appearing in 1682, when Jean Philip Heus published his first two collections entitles *Ouverture avecTous les Airs*, consisting of excerpts from *Cadmus ed Hermione and Persée*. Over the next thirty years Heus, Antoine Pointel, and Estienne Roger issued suítes of seventeen to thirty-two movements each, in most cases reducing the texture to four parts by omitting Lully’s *quinte* line and supressing indications for wind instruments”. ZOHN, Steven. Op cit., p17.

²⁴⁵ Id. Ibid.

publicações apareceu durante os anos em que Telemann esteve no *Gymnasium* (Hildesheim) e podem ter servido de modelo para suas próprias composições.

Johann Beer, *Konzertmeister* em Weissenfels (1690) escreve: “Como a música francesa é uma arte especial, ela requer admiradores especiais. Suas suítes soam muito bem durante as refeições... e qualquer pessoa que seja admiradora delas pode atualmente obter grande satisfação dessas composições em muitas cortes germânicas”²⁴⁶.

Deste modo, percebemos que as ouvertures francesas estavam bem estabelecidas nas cortes germânicas quando Telemann começou a estudar e compor à maneira francesa - a partir de Hildesheim, Hanover e Sorau. Escritos de contemporâneos a Telemann nos dão evidências de que ele escreveu ouvertures para seu *Collegium Musicum* (Leipzig) e logo começou a se tornar modelo e ser imitado por outros compositores alemães, como Johann Friedrich Fasch. Em seu *Lebens-Lauff*, Fasch escreve:

Porque as ouvertures de Telemann eram bem conhecidas, eu estava afinal suficientemente seguro para escrever tal obra. Eu a apresentei sob o nome dele em um ensaio dos estudantes do *Collegium Musicum*, e para minha alegria, eles acreditaram que era dele. Nessa ocasião, não posso deixar de confessar publicamente que naquela época aprendi praticamente tudo das belas obras do meu mais estimado e querido amigo, *Herr Kapellmeister* Telemann, por isso eu o tomei como o meu modelo constantemente, especialmente nas *Ouverturen*²⁴⁷.

Como vimos anteriormente, Telemann afirmou que em Sorau aprofundou seu gosto pela música francesa e escreveu em torno de 200 ouvertures segundo o modelo de Lully no período de dois anos. Deste modo, apesar de provavelmente já ter escrito ouvertures anteriormente, em Sorau ele passa a compor nesse gênero em grandes quantidades: “Aqui de fato comecei a trabalhar, e o que fizera em Leipzig com as coisas vocais, passei a

---

²⁴⁶ Tradução nossa. No original: “Just as French music is a special art, so it requires special admirers. Their suites sound well during meals...and whoever is an admirer of them can presently derive great satisfaction from such compositions at many German courts”. BEER (1690), *apud* ZOHN (2008). Id. *Ibid.*, p. 18.

²⁴⁷ Tradução nossa. No original: “Because Telemann’s *Ouverturen* were well-known, I was at last bold enough to take a stab at writing such a work. I offered it under his name at a rehearsal of the first-form students’ collegium musicum, and much to my joy, they believed that it was by him. On this occasion I cannot avoid publicly confessing that at that time I learned most everything from the beautiful works of my most esteemed and dearest friend, Herr Kapellmeister Telemann, for I constantly took them as my model, especially the *Ouverturen*”. In: ZOHN, Steven. Op. cit., p. 19.

experimental também na música instrumental, especialmente nas *Ouverturen*, pois Sua Alteza, o Conde, retornara recentemente da França e as adorava”²⁴⁸.

Segundo Zohn, se levarmos em consideração que ele compôs estas peças entre 1705 e 1718 (de Sorau até a data da primeira autobiografia) e continuou compondo em Frankfurt e Hamburgo nas décadas seguintes, essa quantidade deve ser ainda maior do que as 600 que ele afirma ter escrito em 1740 (em sua segunda autobiografia).

Assim, apesar de não haver muitos manuscritos datados antes de 1712, Telemann, tendo escrito em torno de 200 ouvertures apenas em Sorau (1705-1708), é possível pensar que muitas das ouvertures compostas por Telemann podem ser da primeira década do séc XVIII²⁴⁹.

Segundo Zohn, o compositor parou de compor ouvertures no fim dos anos 30 e início dos 40, quando estas ficaram fora de moda²⁵⁰.

Decoro da Ouverture

Como vimos no capítulo anterior, os estilos ou escritas são determinados pelo decoro nacional e pelo decoro de ocasião. Portanto, antes de prosseguirmos com as descrições dos aspectos técnicos da escrita da ouverture francesa, faremos algumas considerações acerca do decoro deste gênero.

Autores como Quantz, Türk e Koch situam a ouverture dentro da ocasião de câmara que, como vimos, prescreve afetos livres e variados, encontrados no estilo sacro (embora menos contidos) e no estilo teatral (embora sem extremos). Vimos que esses afetos são representados por uma escrita que une os estilos livre (ocasião teatral) e estrito (ocasião sacra), representando o meio termo entre o estilo de igreja e o teatral (ópera).

Quantz, apesar de ter descrito a ouverture como uma peça própria para se iniciar as óperas (ocasião teatral), insere-a dentro do capítulo onde trata da ocasião de câmara – ao lado do concerto, da sinfonia, da sonata etc.

---

²⁴⁸ Tradução nossa. No original: “In der That/ hier fieng ich erst recht an fleißig zu seyn/ und das/ was zu Leipzig in Singe-Sachen gethan / allhier auch in der Instrumental-Musik / besonders in Ouverturen / zu versuchen / weil Se. Excellence der Herr Graf Kurtz zuvor aus Franckreich kommen waren / und also dieselben liebten”. Cf.: *Telemanns Autobiographien* (1718) p. 81.

²⁴⁹ Zohn escreve que entre as primeiras fontes de ouvertures de Telemann estão as coleções de Darmstadt (1712-16) [a maior parte das cópias utilizadas neste trabalho são de Darmstadt]

²⁵⁰ ZOHN, Steven. Op.cit.

À primeira vista pode soar estranho o fato de a ouverture estar ligada à ocasião de câmara, por sua relação com a música teatral francesa e com a ópera. Entretanto, ao observarmos atentamente sua escrita, vemos que esta não condiz exatamente com as regras da escrita galante (livre), adequada ao estilo teatral (mostrado no capítulo anterior), a começar por sua textura imitativa na segunda seção. Ao contrário, este gênero mistura as duas escritas (livre e estrita), como prescreve a ocasião de câmara.

Vejamos a seguir alguns aspectos da escrita da ouverture francesa em relação ao decoro de ocasião e ao decoro nacional. Originalmente, a forma bipartida encontrada em Lully e nos lullistas alemães iniciava com uma seção binária séria, marcada por um ritmo pontuado predominantemente homofônico, finalizando com cadência à dominante; a segunda parte, ternária ou composta, surgia com uma textura imitativa de andamento vivo, podendo concluir ou não com uma reapresentação do material da primeira seção.

Figura 18 - *Le Bourgeois Gentil Homme* (Lully, 1670)

A ouverture da *Comedie-Ballet Le Bourgeois Gentil Homme* (1670) de Lully (fig. 18), mostra uma típica textura francesa a 5 partes (violino, *haute contre*, *taille*, *quinte* e *basse de violon*), que frequentemente tinha as vozes superiores dobradas por oboés ou flautas doces (com sopros integrados às cordas, ao contrário do que veremos em Telemann). A primeira seção (em ritmo binário) está em sol menor e cadencia em ré maior, o que pede um prosseguimento para a segunda seção (binária composta) que inicia com uma imitação simples passando da voz superior para a voz inferior.

Lully, apesar de ter fornecido o modelo para as ouvertures germânicas, não era muito elogiado pelos compositores alemães em relação ao contraponto, uma das razões pelas quais Telemann passou a ter a preferência de seus contemporâneos. Podemos observar que ele utiliza em suas segundas seções uma textura imitativa livre, que não chega a ser elaborada como uma fuga. A ouverture da *Tragedie Armide* (1686), de Lully, traz uma imitação ainda mais simples, onde as duas primeiras vozes já trazem o tema em uníssono.

The image displays two pages of a musical score for Lully's *Armide* (1686). The left page is the title page for the 'PROLOGUE' and 'OUVERTURE', featuring an ornate decorative border at the top. The right page is the first page of the 'TRAGEDIE' section. Red brackets on the right page highlight the first two staves, which show the initial unison theme. The score is written for multiple staves, including a Basse-Continue part.

Figura 19 – *Armide* (Lully, 1686)

É interessante notar que as entradas imitativas seguintes ocorrem acompanhadas de material similar em alguma voz superior. Assim, a entrada em uníssono e as entradas das outras vozes mostram um assunto principal diluído ocasionando uma textura imitativa simples. Esta ouverture, ao contrário da anterior, traz a volta ao material inicial da primeira seção.

Descrições alemãs da ouverture francesa nos auxiliam para um entendimento mais claro de como os compositores germânicos a enxergavam. Martin Heinrich Fuhrmann descreve, em 1705, a *Ouvertureur* como uma *sonata francesa* começando normalmente com métrica dupla e prosseguindo com um fugato em métrica tripla rápida²⁵¹.

Mattheson escreve, em seu *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), sobre a segunda parte da ouverture:

(...) Consiste em temas brilhantes criados pela livre invenção do compositor, podendo ser uma fuga regular ou irregular, e mais frequentemente apenas uma imitação simples, porém viva. A maior parte das ouvertures alemãs conclui após o *Allegro*, ou segunda parte, com outro breve *Lentement* ou seção séria (...) ²⁵².

É difícil nos depararmos com uma ouverture de Telemann que não apresente a volta ao material da seção lenta. Segundo Zohn, apenas duas ouvertures existentes de Telemann terminam direto com a seção imitativa.

Zohn ressalta que a ouverture-suite era governada por convenções estritas, observadas em poucos gêneros instrumentais do início do séc. XVIII. Segundo o autor, a abertura e as danças seguiam formas prescritas e transmitiam uma gama circunscrita de afetos, onde o contraste devia ser observado²⁵³.

Mattheson, em seu *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), escreve sobre a alternância dos afetos na ouverture:

Quando ouço a primeira parte de uma boa ouverture, sinto uma especial elevação do espírito. Na segunda parte, por outro lado, os espíritos expandem-se com grande alegria; e se um final sério se segue, então eles se reúnem e se contraem voltando para seu lugar calmo usual. Me parece que este é um agradável movimento alternado que um orador dificilmente

---

²⁵¹ In: ZOHN, Steven. Op. cit.

²⁵² Tradução nossa. No original: "(...) besteht in einem / nach der freyen Invention des Componisten eingerichteten / brillirenden Themate, welches entweder eine reguliere oder irreguliere Fuge, bißweilen und mehrentheils auch nur eine blosse aber lebhaftte Imitation seyn kan. " In: MATTHESON, Johann (1713). Op. cit., II, 4, 22, p. 171.

²⁵³ ZOHN, Steven. Op. cit.

poderia causar. Qualquer um que esteja prestando atenção pode ver nos traços da face de um ouvinte atento o que ele sente em seu coração²⁵⁴.

Podemos observar que a ouverture francesa, no que diz respeito ao decoro de ocasião, tende a seguir o estilo estrito, pelo uso de texturas imitativas; por seu caráter de seriedade e elevação; por não permitir muitas liberdades; e pelos ornamentos contidos. Entretanto, justificando sua inserção na ocasião de câmara, não se restringe apenas a uma escrita regrada estritamente fugal, prezando também a melodia (embora sem movimentos ousados nem muitas notas de passagem, como ocorre no estilo livre); e tão pouco se atém ao caráter de elevação na peça toda, que se alterna com o afeto alegre.

Em relação ao decoro nacional, observamos em sua escrita o ritmo e a métrica claros e precisos, a associação com o ballet, as figuras pontuadas, o uso de *inegalité* (na execução), a vivacidade, a disciplina e execução regrada sem excessos na ornamentação (como resultado da associação com a dança) e a textura a 5.

Após a ampla utilização do modelo da ouverture francesa pelos compositores alemães, gradualmente começa a haver transformações em seu estilo. A partir dessas mudanças, o propósito original da ouverture (criar uma atmosfera para música dramática e o ballet, saudar a presença do rei), vai se perdendo e ela vai se transformando em peça instrumental independente essencialmente para concerto. Contudo, ela mantém o caráter elevado.

Assim, se a princípio ela servia de abertura para uma sequência de breves movimentos teatrais que davam suporte às danças, gradualmente foi ganhando importância com alterações em sua maneira de escrita e inserção de instrumentos concertantes. Segundo Zohn, o número substancial de ouvertures para instrumentos solistas e cordas é um aspecto que diferencia as ouvertures de Telemann das dos outros compositores. Ainda, segundo o mesmo autor, Telemann foi o compositor que mais explorou a ouverture, extrapolando suas convenções, utilizando elementos estranhos às “verdadeiras ouvertures francesas”²⁵⁵.

Essas modificações acabaram gerando um novo gênero de ouverture, denominado pelos autores setecentistas como *Concert en Ouverture*, ou *Concertouverture* – considerado o melhor representante dos gostos reunidos. Concentraremos-nos a seguir neste gênero.

---

²⁵⁴ Tradução nossa. No original: “Höre ich den ersten Theil einer guten Ouvertür, so empfinde ich eine sonderbare Erhebung des Gemüths; bet dem zweiten hergegen breiten sich die Geister mit aller Lust aus; und wenn darauf ein ernsthafter Schluss erfolgt, sammeln und ziehen sie sich wieder in ihrem gewöhnlichen ruhigen Sitz. Mich deucht, das ist eine angenehm abwechselnde Bewegung, und ein Redner schwerlich desser verursachen könnte. Wer Achtung darauf gibt, kan es einem aufwercksamem Zuhörer in den Gesichts-Zügen ansehen, was er dabey im Herzen empfindet.” In: MATTHESON, Johann. Der Vollkommene Capellmeister (1739). Kassel: Bärenreiter, 1996. II, 12, 35, p. 208.

²⁵⁵ ZOHN, Steven. Op. cit.

3.3. O Concert en Overture

Com a mudança em sua escrita, decorrente da imitação e mistura dos gostos francês e italiano, surge um novo gênero de ouverture tipicamente alemão - considerado o gênero mais representativo dos gostos reunidos. Deste modo, como Zohn bem resume, o estilo francês foi diluído através da inclusão de elementos de outros estilos nacionais.

Em relação ao decoro de ocasião, permanece um estilo de câmara, entretanto, podemos observar extremos mais acentuados na utilização das escritas livre e estrita, além de uma maior mistura das mesmas. Deste modo, passa a haver uma utilização maior da escrita livre na primeira e na segunda seção, além de um aprofundamento do estilo estrito nesta última seção. A seguir, trataremos da inclusão dos instrumentos concertantes, que tornarão mais evidente essa mistura de escritas, tanto no que diz respeito ao decoro nacional, quanto ao que concerne ao decoro de ocasião.

A formulação setecentista *Concert en Overture* é encontrada na cópia manuscrita da Overture para violino concertato e cordas, TWV 55: E3²⁵⁶. O título desta obra de Telemann já nos fornece muitas evidências a respeito deste gênero representante dos gostos reunidos, por tratar-se de uma *ouverture* com *violino concertato* (conforme consta no manuscrito):

Figura 20 - frontispício (TWV 55: E 3)

Figura 21 - primeira página da parte do violino concertato (TWV 55: E 3)

²⁵⁶ Manuscrito disponível na *Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*.

Além do termo *Concert en Overture*, vemos também em escritos setecentistas outras designações, como *Concertouverture*. Segundo Zohn, o termo *Concertouverture* pode ter sido cunhado pelo compositor e teórico Johann Philipp Eisel (1698-1763), que utilizou esta designação para descrever uma ouverture-suite com instrumento concertante. Eisel cita as composições de Telemann como exemplo:

Emprega-se [a viola] em concertos harmoniosos não apenas como uma mera voz intermediária, para preencher [as partes] do alto ou do tenor, mas também como uma voz concertante, dos quais os *Concert-Ouverturen* do famoso *Kapellmeister* Telemann dão ampla evidência.²⁵⁷

A abertura de Rinaldo (1711) de Handel, que inclui passagens para violino solo, é descrita por Mattheson como “uma Overture italianizada, porque nenhum francês introduziria tais passagens ou *solì* em suas Overtures”²⁵⁸. Interessante notar a utilização das características do *Concertouverture* em uma abertura de ópera, que em geral costuma ser mais tradicional, seguindo o modelo francês.

A princípio a escrita concertante na ouverture parecia incompatível com as “verdadeiras ouvertures francesas”. Autores contemporâneos a Telemann previnem para o risco de se obscurecer o estilo francês com o excessivo virtuosismo, próprio da escrita italiana. Scheibe escreve que acrescentar instrumentos concertantes na ouverture francesa poderia cobrir a identidade francesa da suíte.

Se há vozes concertantes [em uma ouverture], como oboés ou flautas doces, então elas podem ser ouvidas sozinhas de vez em quando, com os violinos e ou fagote provendo o baixo. Se há um violino concertante, nenhuma figuração de concerto italiano deve ser introduzida; mas deve-se aderir estritamente ao estilo francês²⁵⁹.

Mais tarde, o autor discute o *Concertouverture* no *Der critische Musikus* (1745), descrevendo este novo gênero e insistindo que ele não deve ser confundido com o concerto, mas preservar a natureza da ouverture francesa.

---

²⁵⁷ Tradução nossa. No original: One employs [the viola] in harmonious concertos not only as a mere middle voice, in order to fill in the alto or tenor [parts], but also as a concertante voice, of which the concertos and *Concert-Ouverturen* of the famous Kapellmeister Telemann give ample evidence”. In: ZOHN, Steven. Op, cit., p. 43.

²⁵⁸ Tradução nossa. No original: “an Italianized *Ouverture*, because no Frenchman may introduce such passages or *solì* in his *Overtures*”. In: Id. Ibid. p. 42.

²⁵⁹ Tradução nossa. No original: “If there are concertante voices [in an overture], such as oboes or recorders *Flauten*, then they may be heard alone from time to time, with the violins or a bassoon providing the bass. If there is a concertante violin, no Italianate concerto figurations must be introduced; rather, one must adhere strictly to the French style”. In: Id. Ibid. p. 42.

No que diz respeito aos instrumentos concertantes, se observa facilmente seu canto livre, divertido e alegre em lugares onde são destacados. Não são seus números que devem se destacar; mas sim a entrada variada, a harmonia viva e natural do acorde principal e a alegre modulação mais ou menos leve das vozes concertantes que dão aos *Cocertouverturen* uma verdadeira beleza e o fogo necessário. Claro que se deve ao mesmo tempo estar atento à natureza do instrumento [solista]. Mas se deve evitar proceder de maneira como é um concerto comum, e enérgico como seria apropriado em um concerto propriamente. Aqui há um certo balanço a manter, de modo que não se obscureça o verdadeiro caráter e natureza da *Ouverture* e negligencie o estilo francês escrevendo no italiano e conseqüentemente torne o estilo dessa peça confuso e desordenado. Um *Concertouverture* com um violino concertato deve ser diferente de um concerto para violino comum (...) ²⁶⁰.

Scheibe, assim como Eisel, cita Telemann e Fasch (que tinha Telemann como modelo) como referências, não apenas da ouverture, mas da música francesa em geral:

Entre os alemães, Telemann e Fasch se distinguiram mais do que todos nesse tipo de *Ouverture*. O primeiro em particular fez dessas peças mais conhecidas na Alemanha, e desse modo se destacou de tal modo que pode-se dizer certamente, sem ser acusado de bajulação, que como um emulador da França ele finalmente ultrapassou esses estrangeiros em sua própria música nacional. E quem desconhece que a França concedeu a ele esse elogio, e que 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 (...) ²⁶¹.

Segundo Zohn, Telemann foi o primeiro compositor a escrever *concerts en ouverture*. A utilização de elementos italianos nas ouvertures por Telemann representa uma das suas

---

²⁶⁰ Tradução nossa. No original: “In Ansehung der concertirenden Instrument hat man mit wenigen zu merken, daß man in den Stelen, welche diesen eigentlich zu kommen, allein auf einen freyen, spielenden und scherzenden Gesand zu sehen hat. Es ist nicht die Stärke derselben, welche hervorragen muß; sondern vielmehr der veränderte Eintritt, die lebhaften und natürlichen Zergliederungen der Hauptaccorde der Harmonie, und die muntern, und als von ungefähr eingeflossenen Modulationen der concertierenden stimmen sind es, welche den Concertouverture eine wahre Schönheit, und ein gehöriges Feuer geben. Freilich muß man zugleich auch auf die Natur der Instrumente sehen; es muß aber auch nicht allzuconcertmäßig, und allzuweitläufig und so stark, wie es sich in den ordentlichen gehöret, verfahren werden; sondern es ist dabey eine gewisse Maße zu halten, damit man nicht die eigentliche Beschaffenheit und Natur der Ouverture überschreite, und auch seiner französischen Schreibart eine solchen Satzes verworren und unordentlich mache. Eine Concertouverture mit Concertgeige muß also in ihrer Ausarbeitung von einem gewöhnlichen Geigenconcerte unterschieden seyn (...)”. In: TELEMANN, Georg Phillip. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung*. Op. cit. p. 232.

²⁶¹ Tradução nossa. No original: “Unter den Deutschen haben sich wohl Telemann und Fasch in dieser Art von Ouverturen am meisten gewiesen. Der erste insonderheit hat diese Musikstücke überhaupt in Deutschland am meisten bekannt gemacht, auch sich darinnen so hervorgethan, daß man, ohne der Schmeicheley beschuldigt 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 französischer 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: Id. Ibid.

mais importantes e influentes contribuições para os gostos reunidos, sendo ele o compositor que mais escreveu neste novo gênero e influenciou seus contemporâneos. Zohn escreve:

(...) Telemann não só foi o mais prolífico compositor de *concerts en ouverture*, mas muito possivelmente o primeiro. E considerando o quanto suas ouvertures-suites foram influentes durante o séc. XVIII, não seria surpresa se obras de outros compositores devessem sua inspiração a ele, pelo menos indiretamente²⁶².

Como vimos, muitos manuscritos não possuem data. Por isso, é difícil definir uma data para o surgimento dessas obras. Zohn supõe que as primeiras dessas peças tenham surgido na segunda década do séc. XVIII. Ele acredita que Telemann tenha começado a introduzir a forma *ritornello* na segunda seção de suas ouvertures no início de seu período de Frankfurt. Como observamos anteriormente, em sua primeira autobiografia (1718), Telemann menciona 200 ouvertures escritas no período de Sorau, entretanto não especifica em nenhum momento o estilo das mesmas.

A incorporação de elementos italianos na ouverture francesa se reflete principalmente em obras que apresentam apenas um instrumento solista (à maneira do concerto solista), mas também aquelas que alternam grupos de instrumentos solistas (pares de instrumentos concertantes) mostram esta mistura. Nos *Concert en Ouverture*, o instrumento concertante assume papel solista na abertura e em todos, ou maior parte dos movimentos subsequentes. Neste trabalho, enfocamos apenas a ouverture, que representa e exemplifica plenamente a questão das maneiras de escrita segundo o gosto nacional e segundo o decoro de ocasião.

É interessante observar que, apesar de incluir elementos do concerto na ouverture, Telemann, como vimos, a princípio não se familiarizou com o estilo italiano, mas com o estilo francês. E, além disso, o concerto não foi algo com o qual Telemann se identificou facilmente – algo que “nunca veio do coração” – como escreve o compositor.

Zohn acredita que ele tenha conhecido as primeiras publicações de Giuseppe Torelli e Tomaso Albinoni quando estava em Hildesheim, Leipzig ou Sorau. Segundo o autor, Telemann começou a compor seus próprios concertos apenas após Eisenach em 1708²⁶³.

Na verdade, embora tenha escrito concertos, Telemann não tinha um gosto natural pelo gênero, que segundo ele, perdia em qualidade em favor do virtuosismo – crítica natural de

---

²⁶² Tradução nossa: No original: “(...) Telemann was not only the most prolific composer of *concerts en ouverture*, but very possibly also the first. And considering how influential his ouverture-suites were during the eighteenth century, it would hardly be surprising if the works by other composers owed their inspiration to him, at least indirectly”. In: ZOHN, Steven. Op. cit., p. 50.

²⁶³ ZOHN, Steven. Id. Ibid.

alguém que tem preferência pelo estilo francês, se lembrarmos que o virtuosismo é típico do estilo italiano. O compositor teceu duras críticas ao concerto, como podemos ver em sua autobiografia:

Entretanto, porque a mudança diverte, eu também me aventurei em concertos. Sobre isso eu devo confessar que nunca veio do coração, embora eu tenha já escrito uma quantidade considerável deles, sobre o que alguém poderia escrever:

Si natura negat, facit indignatio versum

Qualemcumque potest.

[Se a natureza nega, a indignação pode fazer qualquer verso]

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, as quais meu ouvido estava acostumado através da música francesa, eu **não pude nem amar nem imitar**²⁶⁴. [grifo nosso]

Telemann parece se referir ao estilo veneziano (Torelli, Vivaldi) que, como vimos, se aproxima dessas características. Devemos lembrar, que o compositor cita como seu modelo Corelli (estilo romano) e não Vivaldi, o que nos indica a inclinação de seu gosto e qual maneira de compor iria seguir, uma vez que só se imita o que se aprova.

Zohn acredita que Telemann era distante do virtuosismo, o que o levou a desenvolver seu próprio modelo para o concerto, que tendia a minimizar a demonstração solística em favor de uma união dos gostos. Por isso, Telemann justifica que seus concertos “cheiram à França.” Para Zohn, esta foi uma resposta ousada e pessoal a um gênero muito divulgado entre os compositores germânicos.

---

²⁶⁴ 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 Qualemcumque potest.*(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 dürfte 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 Frantzösischen Musiquen gewöhnet war / sie nicht lieben konnte / noch imitieren mochte”. In: TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718) p. 83-82.

Maneira de Escrita

Os instrumentos concertantes nas ouvertures de Telemann seguem o princípio de contraste entre solo e orquestra presente na música dos séc. XVII e XVIII. Como vimos, as ouvertures de Telemann podem incluir um instrumento concertante ou grupos de instrumentos solistas (duas flautas doces, dois oboés, dois violinos, três oboés e fagote etc). Assim, eles podem seguir os modelos italianos dos *concerti da camera* ou dos *concerti grossi* (aqui com instrumentos de sopro, ao invés das cordas).

Segundo Zohn, a prática de inserir partes ativas de sopros, autônomos às cordas, como instrumento solista, criava um efeito orquestral que se tornou uma característica estilística da música germânica durante o séc. XVIII, especialmente nos 1730s²⁶⁵.

Como escrevemos anteriormente, a ouverture pertence à ocasião de câmara (que pode utilizar as escritas livre e estrita) e é descrita pelos autores setecentistas ao lado do concerto, dos solos, dos trios etc. Assim, ambos, o *concerto* e a *ouverture* pertencem à mesma ocasião e, como veremos, a união dos dois gêneros acentua as características da escrita de câmara.

Assim, uma vez que o *concerto* está entre os gêneros adequados a um estilo que permite seguir uma maneira de escrita livre, observaremos maior liberdade melódica nos momentos em que as ouvertures seguem o modelo do concerto.

As palavras de Quantz sobre o concerto (contidas na seção que trata da ocasião de câmara) ajudam a entender melhor a inserção do *concerto* na *ouverture*, uma vez que ele aparece nas duas formas descritas a seguir:

Os principais tipos de música instrumental, nas quais as vozes não são empregadas, são o *concerto*, a *ouverture*, a *sinfonia*, o *quarteto*, o *trio* e o *solo*. Desses, o concerto, o trio e o solo são cada um de dois tipos. Temos os *concerti grossi* e os *concerti da câmara*. (...) O *concerto grosso* consiste em uma mistura de vários instrumentos concertantes onde dois ou mais instrumentos, algumas vezes passando de oito, tocam juntos de maneira alternada. Nos *concerti da camera*, por outro lado, há somente um instrumento concertante. A natureza do *concerto grosso* tem as seguintes características em cada movimento: 1) No início um majestoso *ritornello* deve aparecer, o qual é mais harmônico do que melódico, mais sério que jocoso e é intercalado por passagens em uníssono; 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 (...)²⁶⁶.

²⁶⁵ ZOHN, Steven David. Op. cit.

²⁶⁶ Tradução nossa. No original: "Die vornehmsten Stücke der Instrumentalmusik, wobey die Singstimmen nichts zu thun haben, sind: das Concert, die Ouvertüre, die Sinfonie, das Quatour, das Trio, und das Solo. Unter diesen giebt es immer zweyerley Arten, des Concerts, des Trio, und des Solos. Man hat Concerti grossi, und Concerti da camera. (...) 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

Ao descrever os “*Concertos* com um instrumento concertante, ou *concerti da câmara*”, Quantz acrescenta que os *concerti da camera* podem ser de dois tipos: sério, majestoso, mais harmônico do que melódico - que demanda uma orquestra maior; ou mais jocoso, alegre, melódico e com mudanças harmônicas rápidas - bastando um pequeno grupo acompanhador.

Acrescentar instrumentos concertantes na seção imitativa da ouverture parece um caminho natural, se levarmos em conta que Telemann teve como modelo Lully e Corelli. Assim, temos a aproximação do concerto grosso com a ouverture, sob o aspecto da escrita imitativa.

Como exemplo de ouverture com pares de instrumentos de sopros solistas, à maneira do concerto grosso, podemos citar a ouverture TWV 55: a 4, para dois pares de sopros (duas flautas doces e dois oboés) e orquestra de cordas a 4 (dois violinos, *taille* e baixo). Essa formação se difere da orquestra de Lully por não trazer os sopros incorporados às cordas e por haver apenas uma viola, em vez de três. Podemos notar, que nos momentos em que os sopros se integram às cordas, a textura fica a 4. (fig. 22)

---

drüber erstreckt, mit einander concertiren. Bey einem Kammerconcert hingegen befindet sich nur ein einziges concertirendes Instrument. 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 Unisono vermischt 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.

Figura 22 - Ouverture TWV 55: a 4 (1ª seção)

Assim, apesar das oito vozes, essa ouverture inicia com uma textura a 4:

- flautas, primeiro oboé e primeiro violino ²⁶⁷;
- segundo violino e segundo oboé;
- *taille*;
- baixo

Essa ouverture é peculiar porque apresenta alterações no estilo já na primeira seção. Seu início (oito primeiros compassos) dá indícios de que o modelo de Lully será seguido, com o ritmo pontuado e uma textura homofônica. Entretanto, após o acorde da dominante, no oitavo compasso, as flautas se dividem e entram sozinhas acompanhadas pelo baixo, dando

²⁶⁷ Lembramos que, quando as vozes estavam em uníssono, os copistas não costumavam escrever todas as vozes.

início a uma seção imitativa (com o material inicial) dentro da primeira parte da ouverture. As flautas são em seguida imitadas pelos oboés e depois pelas cordas (fig 22).

Os cinco últimos compassos da primeira seção voltam ao caráter inicial, com textura mais homofônica, apresentando uma textura a 5, que com exceção da linha independente das flautas, lembra a estrutura francesa (fig. 22):

- duas flautas;
- primeiro oboé e primeiro violino;
- segundo oboé e segundo violino;
- *taille*;
- baixo.

O destaque de instrumentos solistas acompanhados pelo contínuo logo na primeira parte da ouverture, protagonizando uma seção imitativa é bastante inusitado até mesmo nas composições de Telemann e difere totalmente do modelo de Lully.

Na segunda parte, a seção imitativa se apresenta com uma textura a 4 (com organização similar ao início da primeira parte), com as entradas seguindo a tendência da voz superior para a inferior (como vimos em Lully): as duas flautas, primeiro oboé e primeiro violino em uníssono; seguindo com a entrada do segundo oboé em uníssono com o segundo violino; que são seguidos pela entrada do *taille*; e, por último, pela entrada do baixo. Chama a nossa atenção o fato de que a imitação é bem simples, se limitando à primeira figura; o compasso ser binário e não ternário ou composto como em Lully; e, principalmente, o fato de que as figuras pontuadas, que normalmente são encontradas apenas na primeira seção, aqui se mantêm (fig. 23).

Figura 23 - Ouverture 55: a 4 (2a seção)

Ainda nesta mesma seção, podemos destacar a alternância de solo das duas flautas, (acompanhadas apenas pelo baixo contínuo), e tutti (que segue a textura a 4 do início da segunda seção); além de momentos de contraste entre os pares de sopros destacados das cordas, acompanhados apenas pelo contínuo (fig. 24):

Figura 24 - Overture 55: a 4 (continuação da 2a seção)

Podemos observar que nesta peça não temos o desenvolvimento de solos longos, mas a alternância e contraste proporcionados pelos grupos de sopros concertantes, o que insere características do concerto grosso na overture. Assim, qualidades próprias do concerto grosso discutidas por Quantz são aqui encontradas, tais como: mais harmonia do que melodia, imitação entre as partes concertantes – “de modo que o ouvido seja surpreendido ora por um instrumento, ora por outro” – intercaladas com passagens em uníssono.

Scheibe descreve o *Concertouverture* que segue o modelo do concerto grosso, com mais de um instrumento concertante da seguinte maneira:

(...) E assim também as ouvertures com outros instrumentos concertantes são especialmente agradáveis se, durante seu curso, um par de oboés e um fagote se alterna [com a orquestra] de vez em quando, perfazendo um trio harmonioso. Contudo, eles não devem ser muito elaborados, mas proceder com uma harmonia pura ou se imitar um pouco; o restante dos instrumentos alterna com eles e podem ter seu tema próprio, que se distingue do tema da ouverture, embora esses temas possam estar relacionados. Para maior alternância e ênfase essas invenções podem ser trocadas, de modo que os oboés e o fagote se destaquem ora com este ora com aquele tema e os violinos obedeçam ao mesmo procedimento²⁶⁸.

Apesar de Scheibe estar se referindo a um *Concertouverture* com trio solista (dois oboés e fagote), podemos notar que a peça acima (com dois pares de instrumentos solistas) se insere nesta categoria do *Concertouverture* segundo o modelo dos *concerti grossi*, com solos não muito elaborados dos sopros ora se imitando, ora com baixo contínuo ("harmonia pura") e a alternância do tema nos instrumentos.

Por outro lado, vemos que a estrutura da ouverture francesa é mantida, assim como sua escrita característica, com o ritmo claro e pontuado. Ainda podemos destacar as mudanças em relação à orquestra francesa, como a escrita independente para os instrumentos de sopro e a textura a 4 das cordas (dois violinos, viola e baixo) em vez da textura a 5 de Lully (violino, *haute contre, taille, quinte e basse de violon*).

Assim, temos claramente uma mistura de escritas pertencentes à decoros (nacionais) distintos, unindo a escrita do concerto grosso italiano à ouverture francesa. Em relação ao decoro de ocasião, como é esperado do estilo de câmara, vemos uma mistura de escritas (estrita e livre) maior do que aquela encontrada nas ouvertures de Lully, com a seção imitativa logo na primeira parte, a melodia contida e o uso de melodia acompanhada.

Outra ouverture de Telemann, esta mais conhecida, que apresenta esta alternância de pares de instrumentos de sopro e cordas à maneira do concerto grosso, é a TWV 55: C3 –

---

²⁶⁸ Tradução nossa. No original: "(...) und so auch Ouverturen mit andern concertierenden Instrumenten. Insbesondere aber sind solche Ouverturen am angenehmsten, wenn ein paar Hoboen und ein Baßon mit einem harmonirenden Trio in der Mitten dann und wann abwechseln. Sie müssen aber nicht viel arbeiten, sondern in einer reinen Harmonie mit einander fortgehen, oder einander nur in etwas nachahmen; die übrigen Instrumente wechseln dann mit ihnen ab. Sie können auch ihren eigenen Satz erhalten, der von dem Hauptsatze der Ouverture unterschieden ist, doch aber mit ihnen kann verbuunden werden. Zu mehrerer Abwechselung und Nachdrucke kann man auch beyder Sätze oder Erfindungen mit einander vertauschen, also daß die Hoboen und der Baßon bald mit diesem, bald mit jenem Satze hervorrage, und daß die Geigen eben dasselbe Verfahren beobachten". Cf.: TELEMANN, Georg Phillip. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung*. Op. cit. p. 232.

Wasser Musik ²⁶⁹. Podemos observar que o início da ouverture, não se distancia tanto do modelo de Lully como o exemplo anterior, apesar de também apresentar escrita independente para sopros e orquestra de cordas a 4:

- primeiro e segundo oboé
- primeiro e segundo violino
- viola
- violone

A independência dos sopros em relação às cordas é evidenciada no próprio título do manuscrito, onde lemos: “a 2 *Hautb.* [oboés], *Basse Cont.* 2 *Violin.*, *Viol.* [viola] e *Violone*”. O copista escreve ainda a linha do baixo contínuo logo abaixo dos oboés (entre os oboés e as cordas), o que ressalta ainda mais a independência dos sopros em relação às cordas:

Figura 25 - Ouverture TWV 55: C3

Nesta peça, ao contrário do primeiro exemplo, a segunda seção traz uma fuga a quatro vozes, com um tema bem elaborado sendo apresentado por todas as vozes: começando pelo 1º oboé e o 1º violino, respondido no quinto grau pelo 2º oboé e o 2º violino, seguido pela viola (que imita a primeira entrada) e pelo baixo (que imita a segunda entrada do tema). Podemos

²⁶⁹ Segundo Zohn, muitos dos títulos das suítes de Telemann, incluindo a *Wasser Musik*, não foram acrescentados pelo compositor, mas sim por copistas e editores. Nesta cópia, feita por Graupner, não há nenhum título.

observar que o assunto principal percorre todas as vozes, conforme prescreve a escrita estrita. É interessante notar também, que em nenhum dos dois exemplos Telemann utiliza o tempo ternário ou composto, como é comum nas segundas seções das ouvertures de Lully (fig. 26).

Figura 26 – Overture TWV 55: C3 (2ª seção)

Nesta ouverture há alternância de tutti em escrita fugal com os solos dos oboés e, assim como no exemplo anterior, não vemos neste tipo de peça (que imita o concerto grosso) os solos virtuosísticos encontrados naquelas para apenas um instrumento solista (*concerto di câmera*) que prezam mais a melodia do que a harmonia. Assim como no primeiro exemplo, Telemann utiliza o princípio do contraste e alternância através de passagens protagonizadas por pequenos grupos solistas.

Notamos nesta peça uma maior evidência das escritas estrita e livre, que pode ser observada através da fuga mais trabalhada e por movimentos mais livres na melodia - com o uso de mais notas de passagem e divisões da melodia em pequenos fragmentos, além de passagens melódicas nos sopros solistas acompanhadas por marcha harmônica das cordas, pausas óbvias na melodia, sucessão de figuras melódicas sem relação umas com as outras. Podemos observar aqui as características da escrita livre descritas acima através dos jogos de contraste entre cordas e sopros, que são seguidos pelo tutti trazendo sempre de volta o material da fuga (fig. 27).

Figura 27 - Ouverture TWV 55: C3

Como exemplo de *concert en ouverture* segundo o modelo do *concerto da camera*, podemos citar a 55: Es2, para *flûte pastorelle* (flauta doce concertante). Nesta peça, Telemann repete a orquestra a 4 partes (dois violinos, viola e baixo) com instrumento de sopro concertante destacado das cordas, o que foge ao modelo de Lully. O estilo da primeira seção desta ouverture não se afasta muito do modelo francês, com figuras pontuadas e textura homofônica, a flauta doce integrada às cordas e trabalhando em uníssono com o primeiro violino. (fig. 28)

Figura 28 - Overture TWV 55: Es2

Na segunda seção, em compasso binário, temos uma mistura de escritas revelada através da intercalação da fuga apresentada pelas cordas e pelos solos da flauta. O tema completo percorre todas as vozes das cordas – iniciando com o primeiro violino e terminando com a viola e o baixo apresentando o tema em uníssono. Somente após a matéria ser apresentada em todas as vozes, seguida de um pequeno desenvolvimento do tema, a flauta entra imitando a primeira entrada do violino de forma variada.

É interessante notar, que o instrumento concertante é acompanhado somente pelos dois violinos em uníssono e, nos sete últimos compassos de seu solo, apenas pelo baixo, o que demonstra uma ênfase na melodia e confere características do *concerto da camera* à ouverture. Assim como tem sido observado nos outros exemplos, vemos a presença do instrumento concertante à maneira italiana e a mistura das escritas livre e estrita não encontrada no modelo de Lully – quando o instrumento solista entra participando da imitação,

mas as outras vozes subitamente mudam de função, passando a acompanhá-lo com uma escrita simples. (fig. 29)

Figura 29 – Overture TWV 55: Es2 (2ª seção)

É interessante observar que essa mistura das escritas livre e estrita pode estar presente não só através da intercalação de frases, mas também pode ser notada em uma textura mista - dentro de uma mesma frase. Podemos notar essa mistura dos estilos estrito e livre no trecho que segue o primeiro solo da flauta (fig. 29), onde vemos o tema da fuga ser reapresentado pelos dois violinos enquanto a viola e o baixo apenas fazem um acompanhamento, sem participar da fuga.

Segue então um período com sucessão de pequenos solos da flauta, acompanhados apenas pelo baixo - ou pelos violinos e a viola, intercalados por resposta das cordas, mostrando um jogo de oposição e contraste entre o instrumento concertante e as cordas (fig. 30). Nesta peça, assim como nos exemplos anteriores, é possível perceber claramente a

alternância entre as escritas livre (com sucessão de figuras melódicas, notas de passagem, tratamento mais óbvio etc) e estrita, retomada pelas cordas através da fuga (último sistema - fig. 30)

Figura 30 – Overture TWV 55: Es2 (2a seção)

Deste modo, temos uma alternância de fuga e solo do instrumento concertante; além de solos alternados de imitação das cordas, o que torna nítida a mistura de escrita livre e estrita. Ainda, através desse contraste vemos de forma clara a mistura dos estilos da ouverture francesa e do *concerto da camera* italiano. Podemos perceber também um aprofundamento da

escrita estrita da parte imitativa da segunda seção através dos exemplos mostrados até agora (com exceção do primeiro) que difere daquela de Lully. Com isso, a mistura das escritas, própria do decoro da ocasião de câmara, é acentuada nos *Concert en Overture* de Telemann.

Outra ouverture que segue o modelo dos *concerti de camera*, com um instrumento concertante em destaque é a TWV 55:D6 – “viole ou viola da gamba concertato / 2 violinen, viola e *bass*”. Nesta peça, a escolha do instrumento solista acentua ainda mais a mistura dos gostos por utilizar uma *Viole, ou Viola da Gamba Concertato* – como determina a descrição na primeira página do manuscrito:

Figura 31 – Ouverture: Viola da Gamba Concertato (TWV55:D6)

É interessante notar que era comum esse tipo de descrição nos *Concertouvertures*, como observamos na *Concert en Overture* TWV 55: E3 (“violino concertato”) no início deste capítulo. Essa descrição aparece também no *Concertouverture* para flauta doce mais tocado atualmente, o TWV 55: a2 – *a flute concertato* e cordas²⁷⁰:

Figura 32 – Ouverture TWV 55: a2 – *a flute concertato* e cordas

O *Concert en Overture* para viola da gamba concertato TWV 55: D6 inicia-se com a viola da gamba concertato dobrando a parte do primeiro violino, o que resulta em um timbre bastante peculiar. Nesta peça, a textura se mantém a mesma das anteriores: um instrumento

²⁷⁰ Uma análise desta peça segundo os estilos nacionais é encontrada em: BARROS, Daniele Cruz. *Estilos Musicais em Telemann*. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, 1998.

solista / orquestra a 4. Entretanto, nos chama atenção o fato de que nesta peça, o instrumento concertante é uma viola da gamba e não um instrumento de sopro.

Na primeira seção, notam-se as características do modelo francês, com textura predominantemente homofônica, figuras pontuadas, ritmo claro e preciso, sentimento de elevação, ornamentos marcados tipicamente franceses – como as *appoggiaturas*, que aparecem em dois momentos durante a primeira seção (compassos 4 e 10):

Figura 33 – *appoggiaturas* (Overture TWV55:D6)

Entretanto, percebem-se também características do estilo italiano, como uma melodia atrativa e cantante (lirismo, clareza, contorno e simetria):

Figura 34 - Overture TWV 55: D6 (1ª seção)

A segunda seção inicia com fuga a quatro vozes, onde a gamba se integra à voz do primeiro violino, com o tema principal percorrendo todas as vozes, da superior à inferior, sendo a primeira entrada praticamente igual à terceira entrada e a segunda entrada igual à quarta entrada:

Figura 35 – Overture TWV 55: D6 (2a seção)

Após a apresentação da fuga, a viola da gamba concertante se destaca das cordas, passando a representar integralmente o papel solista (fig. 36). Os solos da gamba são intercalados por ritornellos, desempenhados apenas pela orquestra, com textura imitativa sempre trazendo o motivo principal da fuga inicial à tona. Os acompanhamentos dos solos são feitos pelo contínuo, ou pelos dois violinos e a viola, ou pelo baixo mais as cordas preenchendo a harmonia.

Deste modo, os solos seguem o estilo característico dos *concerti da camera* do segundo tipo descrito por Quantz (alegre, jocoso, mais melódico bastando um pequeno grupo acompanhador, com mudanças harmônicas rápidas). Podemos ainda destacar a típica escrita italiana, com predominância da melodia, virtuosismo, baixo regular que não interfere na melodia (como na escrita livre), padrões de arpeggios e figurações mecânicas em notas rápidas para passagens brilhantes.

Figura 36 – Overture TWV 55: D6 (solo 2ª seção)

Em relação ao exemplo anterior, nota-se que este tem solos mais longos, o que acentua a alternância das escritas livre e estrita. Entretanto, nos chamam atenção também momentos em que essa mistura é acentuada através de intervenções rápidas de uma escrita galante dentro de um trecho imitativo do ritornello. (fig. 37)

Figura 37- Overture TWV 55: D6 (continuação do solo 2ª seção)

Como vimos, o concerto faz parte do conjunto de gêneros que são próprios para a ocasião de câmara, que permite a mistura das escritas livre e estrita. É interessante notar que a utilização da escrita livre coincide com as intervenções do estilo italiano nas ouvertures. Assim, apesar de não determinar o estilo italiano, o estilo galante permite um tratamento mais livre da melodia, exigido pelo concerto italiano.

Deste modo, podemos notar que há um aprofundamento do aspecto livre (galante) da escrita, na medida em que se altera o decoro nacional. Assim, a ouverture vai se afastando da rigidez francesa conforme vai se misturando com outras escritas. Podemos destacar os seguintes elementos provenientes da escrita italiana que se integram à escrita francesa: liberdade, virtuosismo, uso de instrumento concertante, atenuância de material entre grupos

solistas e cordas (contraste), ênfase na melodia e figuras melódicas atrativas, padrões de arpeggios e figurações mecânicas em notas rápidas e o baixo regular.

Assim, as características típicas da escrita francesa que observamos no capítulo anterior, como disciplina da orquestra, rigidez das regras, ornamentação contida, harmonia clara, ritmo e métrica claros e precisos, figuras pontuadas, refinamento, vivacidade, passam a se misturar aos elementos da escrita italiana.

A diferença em relação aos modelos franceses é observada também por meio de uma escrita contrapontística mais trabalhada (nas segundas seções) proveniente da tradição alemã no estilo estrito. Como pudemos observar nos exemplos mostrados, Telemann escreve fugas ou fugatos que variam em seu rigor contrapontístico. O sujeito é na maioria das vezes mostrado em todas as vozes, podendo ocorrer imitação a três partes (unindo as partes da viola e do baixo) e imitação a duas partes (restringindo a imitação às duas vozes superiores). Assim, a segunda seção da ouverture foi ampliada e se tornou mais rigorosamente contrapontística, frequentemente resultando numa fuga totalmente trabalhada.

Podemos destacar também as modificações na orquestra, como a utilização da textura a 4 (dois violinos, viola e baixo), ao invés da textura a 5 de Lully (violino, *haute contre, taille, quinte e basse de violon*); a escrita independente para os sopros – que passa a caracterizar a sonoridade da orquestra alemã; a inclusão de instrumentos concertantes (o que já indica que a ouverture está utilizando uma maneira de escrita segundo o gosto italiano). Esses instrumentos solistas poderiam incluir um trio de cordas, um *trio des hautbois* (trio de sopros francês constituído por dois oboés e fagote), flautas doces, traversos, trompetes etc.

Deste modo, começa a haver uma mudança na função da ouverture, que não mais seria de entrada e saudação, associada à ocasião teatral. Pelo contrário, passa a figurar como peça de concerto essencialmente de câmara e, com isso, exigindo mais do instrumentista através de uma escrita, que por ser misturada, é mais artificiosa. Podemos dizer que a inclusão do instrumento concertante acentuou as características do estilo de câmara da ouverture, por sua ligação com o estilo livre. Assim, observamos uma mudança no decoro de escrita: em relação ao decoro nacional, temos a inclusão das escritas que seguem os gostos italiano e alemão; em relação ao decoro de ocasião, vemos que o estilo da ocasião de câmara é acentuado, com aprofundamento das escritas livre e estrita – a primeira sendo própria do gênero do concerto e a segunda resultando da tradição alemã.

É possível encontrar referências aos *concertouvertures* ainda na edição de 1865 do *Musikalisches Lexikon* de Koch. Nesta definição de *ouverture* lemos que os *concertouvertures* são apresentados independentes das peças teatrais (óperas), como peças de concerto:

Frequentemente este tipo de abertura separada do drama é apresentada como peça de concerto ou composta, só com o nome *concertouverture*, para abertura de festivais musicais, concertos ou outras festividades (por exemplo, a Op. 124, "A inauguração da casa", de Beethoven); ou ainda, serve para fins puramente estéticos sem que se tenha em vista, como na sinfonia ou na sonata, uma aplicação específica²⁷¹.

Como vimos, Telemann foi tomado como modelo por seus contemporâneos na escrita de ouvertures. É interessante observar que o modelo de *ouverture* escolhido para imitação é agora o *Concerto en Overture* e não apenas o de Lully. Podemos observar nas ouvertures de Fasch, que citou Telemann como modelo, que ele utiliza o modelo de escrita - e de orquestra - dos *Concertouvertures* de Telemann. Ele utiliza em suas ouvertures o modelo do *concerto da câmara*, com um instrumento concertante (como o *Concertouverture* FWV K: A1, para violino concertato) e também o modelo do concerto grosso, como em sua *ouverture* FWV K:g4 para *trio des hautbois* e cordas. Nesta peça, vemos os sopros destacados das cordas através das indicações de *trio* e *tutti* na parte do primeiro oboé concertante. (Fig. 38)

---

²⁷¹ Tradução nossa. No original: "Häufig wird diese Art Oüvertüre, vom Drama abgelöst, als Concertstück für sich aufgeführt; oder, unter dem Namen Concertouverture, zur Eröffnung von Musikfesten, Concerten oder anderen Feierlichkeiten (z.B. Op. 124, die Weihe des Hauses, von Beethoven) componirt; oder sie dient, ohne weitere Absicht auf eine specielle Verwendung, ähnlich der Symphonie oder Sonate, nur rein ästhetischen Absichten". In: KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. (Heidelberg, 1865) p.662.

Figura 38 - Fasch, ouverture K: g4 (2ª seção)

Mattheson, em seu *Vollkommene Capellmeister*, cita Telemann como o mais importante imitador da música francesa: “(...) As melodias dançáveis corretas desta espécie e suas características verdadeiras não são encontradas em outro lugar melhor que nos franceses e em seus imitadores discretos na Alemanha [Teutschland], entre os quais, o mais importante é Telemann”²⁷².

Deste modo, Telemann, amante do gosto francês, imitou o estilo dessa música através dos lullitas alemães – nas cortes germânicas francófilas - e se tornou modelo desse estilo na Alemanha. Além disso, ao misturar as maneiras de escrita francesa e italiana, tornou-se modelo do gosto alemão, ou *vermischter Geschmack*.

Mattheson encerra autobiografia de Telemann (*Grundlagen einer Ehrenpforte*, 1740) com palavras que incluem o compositor entre as duas principais *auctoritates* – Lully e Corelli – o que nos leva a pensar que Telemann seria a terceira *auctoritas* para os compositores

²⁷² Tradução nossa. No original: “Die rechten, aufrichtigen Tantz-Melodien dieser Gattung und ihr wahres Kennzeichen kan man nirgend besser antreffen, als bey den Frazosen, und ihren gescheuten Nachahmern in Teutschland, unter welchen Telemann der vornehmste ist.” MATTHESON, Johann (1739). Op. cit., p. 225.

alemães: “Um Lully é renomado; Corelli deve ser admirado; mas Telemann sozinho, acima de mera fama, tem sido aclamado”.

Figura 39 – *Auctoritates* (por Mattheson, *Grundlagen einer Ehrenpforte*, 1740)

Segundo Zohn, os *concertouvertures* se tornaram populares na Alemanha. Além de Fasch, outros contemporâneos de Telemann compuseram neste gênero, como Bach (por exemplo, o *concertouverture* BWV 1067 - muito tocado atualmente) e Graupner. Esses compositores, assim como Telemann, incluem instrumentos concertantes em suas ouvertures segundo o modelo do concerto da câmara e do concerto grosso. Ainda, segundo o mesmo autor, foi comum durante o séc. XVIII a prática de rearranjar as ouverture-suites para incluir uma parte concertante, o que mostra a popularidade do gênero entre os compositores alemães²⁷³.

Assim, se vimos uma aquisição dos gostos e estilos estrangeiros, a partir da imitação por parte dos compositores alemães durante o séc. XVIII; a mistura dessas escritas sendo feita gradativamente; a concretização de um estilo alemão, do qual Telemann era representante; e se da imitação é esperado que se tome algo como modelo, sem fazer igual, gerando algo novo; então podemos afirmar que surge um novo gênero, que resulta de todo esse processo e ilustra perfeitamente a mudança na escrita imitada decorrente dos gostos reunidos. Deste modo, se a ouverture era o gênero mais imitado da música francesa, o *Concert en Ouverture* surge como o grande gênero dos gostos reunidos, do qual Telemann foi o maior representante.

---

²⁷³ ZOHN, Steven. Op. cit.

CONCLUSÃO

Neste trabalho foi possível resgatar as acepções setecentistas de estilo e gosto e, com isso, entender os sistemas de adequação entre as diferentes maneiras de escrita em relação à ocasião e ao gosto nacional. No decorrer desta pesquisa foi possível observar que existe uma confusão entre autores modernos no que diz respeito aos termos gosto e estilo. Na tradução moderna do tratado de Quantz para o inglês, o termo *Geschmack* (gosto) é traduzido como *style* (estilo) e o termo *guten Geschmack* (bom gosto) é traduzido como *good style* (bom estilo). Esse tipo de tradução pode ser considerada anacrônica e dificulta o entendimento de tratados como este. Deste modo, a compreensão desses termos conforme as preceptivas setecentistas foi o primeiro passo para entendermos os textos sobre gostos nacionais, gostos reunidos, estilos, decoro etc.

Como vimos, nas fontes setecentistas, o gosto se relaciona com o julgamento e apreciação das obras de arte; e o estilo se insere no contexto da retórica clássica, sendo definido como modo de escrita. Foi possível observar que o gosto adquirido diz respeito a questões muito discutidas pelos teóricos e músicos setecentistas, como o bom gosto e a imitação. O processo de imitação, além de contribuir para a formação do bom gosto, serve como base para o entendimento das questões envolvendo os gostos reunidos. Vimos que a imitação influencia na escolha e apreciação, formando maneiras de compor na medida em que molda o nosso gosto. Deste modo, o aspecto do gosto adquirido se mostrou fundamental para se entender a formação dos gostos reunidos, que é a imitação dos gostos nacionais - francês e italiano, com o intuito de aprender, fazer igual e superar.

Vimos ainda que o gosto nas artes *se discute* e essa possibilidade de julgamento da obra de arte segue critérios comuns de um grupo, que se apoiam em características predominantes que se perpetuam e são concebidas como modelo em um grupo ou país. Com isso, em cada ambiente cultural há um critério coletivo que é ao mesmo tempo particular de um determinado lugar, podendo ser relacionado ao gosto nacional. Assim, foi possível constatar que o gosto é formador de maneiras e se relaciona com o decoro nacional. Deste modo, no séc. XVIII, o gosto determina as maneiras e forma estilos próprios de um grupo, país ou *auctoritas*.

Foi possível confirmar, através das fontes primárias estudadas, que os teóricos musicais setecentistas tratam o termo estilo de acordo com as prescrições da retórica clássica.

Deste modo, as poéticas musicais dos séculos XVII e XVIII passaram a utilizar novas acepções para o termo estilo, a partir dos sistemas de elocução da retórica clássica e aplicando o termo ao contexto musical. Vimos que a principal virtude elocutiva é o decoro, que determina a escrita em duas situações distintas – levando em conta a adequação ao gosto e à ocasião. Ambas geram modos de escrita ou estilos característicos. No âmbito do gosto, temos três modos de escrita que derivam de um decoro nacional (italiano, francês e alemão). No âmbito retórico também surgem três maneiras de escrita, que derivam do decoro de ocasião determinado pela matéria (sacra, teatral e de câmara): livre (galante), estrita e misturada.

Com isso, foram trazidos à tona dois tipos de decoro de escrita - em relação à ocasião e ao gosto nacional. Foi possível observar que essas duas escritas podem ser descritas em suas características técnicas e reconhecidas nas obras musicais. Aplicados à música, os conceitos de estilo e gosto mantiveram as delimitações e decoro duplo constatados no primeiro capítulo, ficando *estilo* relacionado às questões da escrita musical e se adequando ao gosto e à ocasião.

Constatamos ainda, que a noção de “sacro-teatral-câmara” não deve ser entendida como “local”, mas sim como o tipo de afeto a ser representado pela escrita. Vimos que os tipos de afeto que são representados obedecem a um decoro entre matéria (afetos) e ocasião. A maneira como os afetos são representados diz respeito às escritas (que podem ser livre, estrita, misturada). Assim, a ocasião determina a matéria (decoro externo) e a matéria define o estilo (decoro interno).

Foi interessante notar que as definições modernas dissociam o termo *galante* do *modo de escrita*. Resgatar a acepção deste termo como *escrita* trouxe à tona outros dois estilos: estrito e misturado; e possibilitou compreender a questão do decoro de ocasião, de onde derivam os estilos. Na verdade, *estilo galante* na música setecentista é apenas uma segunda designação (ou sinônimo) para o *estilo livre*, por conter características adequadas à ocasião de salão e semelhantes às características da conversação do homem galante.

As qualidades do homem galante e da conversação de salão possuem decoro próprio e são descritas pela teoria setecentista com características como: polidez; capacidade de agradar e conquistar em diferentes ocasiões, assuntos e interlocutores; *actio* mais importante do que o conteúdo; nobreza natural; simplicidade; rapidez e a variedade, desvios de direção etc. Vimos que as qualidades da conversação galante se alinham com as descrições da escrita musical galante. Assim, o estilo galante é principalmente uma maneira de discurso própria do homem galante, discutida desde o começo do séc. XVIII e aplicada à composição musical. Deste modo, é um estilo – no sentido retórico - de compor adequado à Corte, ao cortesão.

Se levarmos em consideração o que dizem autores setecentistas, como Kirnberger, Türk e, já no início do séc. XIX, Koch, podemos observar que as definições modernas em relação ao estilo galante são muitas vezes anacrônicas. As definições setecentistas se referem ao estilo galante como um modo de escrita – oposto ao estilo estrito – que obedece ao decoro teatral. Entretanto, as definições modernas em geral são incompletas, associando este estilo a uma nacionalidade (em geral à Itália), a um período (fim do séc. XVIII) e ao Iluminismo (como um estilo fácil, para os amadores e um público mais generalizado). Contudo, no decorrer deste trabalho, não encontramos nenhuma referência a qualquer descrição deste tipo nos autores citados acima. Assim, as acepções modernas dissociam o termo de seu contexto original, ligando-o a adjetivos pejorativos, como *superficial*, *amador*, *fácil* – não encontrados nas definições setecentistas. Vale lembrar que Koch, já em 1802, ainda se refere ao termo como um modo de escrita com decoro próprio (teatral).

Entre os autores modernos consultados, apenas Leonard Ratner utiliza uma interpretação histórica do termo. Ele escreve que

Para os músicos do século XVIII, o termo galante era aplicado a toda a música não diretamente associada ou que não imitasse o estilo estrito de igreja. Para eles, galante tinha um significado muito mais amplo do que nossa imagem da música dos meados do séc. XVIII caracterizada por excesso de elaboração localizada e superficial²⁷⁴.

Deste modo, o estudo do estilo galante segundo as preceptivas setecentistas, permitiu compreender mais profundamente as aplicações de *estilo* segundo o decoro de ocasião. Assim, se no âmbito da retórica clássica observamos três tipos de estilo, classificados como alto, médio e baixo, na música também temos três tipos de escrita, utilizadas de acordo com a ocasião e classificadas como estrita, livre (ou galante) e misturada. Foi possível notar que a classificação dos estilos de discurso retóricos, assim como dos estilos musicais, não diz respeito a algum tipo de nível, mas a uma escrita mais ou menos elaborada – de acordo com a ocasião e a função. Com isso, vimos que o estilo teatral é o mais livre (representando afetos extremos, prezando mais a melodia que a harmonia), o estilo sacro é o mais regrado e contido (onde todas as vozes devem participar do assunto principal, através de uma escrita

---

²⁷⁴ Tradução nossa. No original: For 18th-century musicians, the term *galant* was applied to all music not directly associated with the strict church style or imitating it. For them, *galant* had a much broader meaning than our image of mid-18-th-century music characterized by extensive local and superficial elaboration. In: Ratner, Leonard. Op. cit., p. xv.

contrapontística) e o estilo de câmara é o mais engenhoso (que permite a mistura das duas escritas).

Como vimos, o gosto sendo formador de maneiras de apreciar e de fazer (de acordo com o que se aprova – e portanto se imita) se relaciona com os gostos reunidos. Deste modo, a partir da concepção de gosto como o fator determinante da escrita nacional e a partir da noção de gosto adquirido através da imitação, foi possível compreender o processo percorrido pela música alemã.

Assim, no que diz respeito ao estilo segundo um gosto nacional, ambas as maneiras (italiana e francesa) vinham sendo praticadas nas cortes germânicas desde o séc. XVII, de acordo com a tendência e interesse de cada príncipe regente. Podemos dizer que, enquanto a música francesa era imitada na sua música de dança, o estilo italiano era referência na música vocal. Aos poucos, as características de cada estilo foram se misturando e o gosto alemão surgiu nas primeiras décadas do séc. XVIII. Através das afirmações de Quantz e Türk, foi possível perceber que o estilo que deriva dos gostos reunidos ganhou mais em melodia, dissolvendo a tradição de escrita estrita praticada pelos compositores luteranos.

Nas primeiras décadas do séc. XVIII, começa a surgir uma tendência para formar uma nova maneira de compor baseada num gosto próprio, reconstruindo e gerando algo novo. Assim, a partir da utilização isolada dos modelos estrangeiros, passa a se consolidar um gosto alemão. Vimos que a mera utilização dos estilos estrangeiros não caracterizou por si só os gostos reunidos; ao contrário, estes foram uma nova maneira de escrita criada a partir da imitação e superação dos modelos estrangeiros.

É interessante notar que os compositores alemães não admiravam tudo em cada música nacional, entretanto, seguindo claramente a concepção de gosto adquirido segundo o processo de imitação, eles tomaram de vários o que achavam melhor e geraram algo novo. Assim, o exemplo presente no Tratado de Imitação de Dionísio de Halicarnasso, sobre o Retrato de Helena, ilustra perfeitamente os gostos reunidos:

Zêuxis era um pintor muito admirado pelos habitantes de Crotona e estes, quando ele estava a pintar um nu de Helena, mandaram-no ver, nuas, as raparigas da cidade, não porque fossem todas belas, mas porque não era natural que fossem feias sob todos os aspectos. O que em cada uma havia digno de ser pintado reuniu-o ele na figuração de um só corpo. Assim, a partir da seleção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela²⁷⁵.

---

²⁷⁵ HALICARNASSO, Dionísio de. Op. cit., p.52.

No processo para a formação do gosto alemão, os compositores tomaram de vários o que consideravam melhor, reorganizando decorosamente. Deste modo, os alemães estudaram os modelos estrangeiros, adquirindo seus gostos, para depois tentar superá-los com a criação de um gosto próprio (“gosto alemão”). Assim, há uma modificação na maneira de escrita a partir dos modelos imitados. Essas modificações, ou, o “algo novo” gerado a partir da imitação dos modelos, estudado neste trabalho foi o *Concert en Overture* – gênero que melhor representa os gostos reunidos.

Vale lembrar, que o termo *Les Gouts Reunis*, apesar de ter sido cunhado por Couperin (1724), diz respeito a uma prática já existente desde o séc. XVII nas cortes germânicas. Devemos observar que em 1724 os gostos reunidos já estavam concretizados na Alemanha. Além disso, o termo de Couperin surge após o *gemischten Goût* - utilizado por Telemann já em 1718. A utilização desse termo por Telemann corrobora a afirmação de que os gostos reunidos se concretizaram nas primeiras décadas do XVIII. Portanto, não pode ser considerado correto o pensamento moderno que atribui os gostos reunidos a Couperin.

Através do *Lebens-Lauff* de Telemann vimos que ele estudou e imitou as músicas italiana e francesa nas próprias cortes alemãs. Isso foi possível devido à presença dos dois estilos desde o séc. XVII na Alemanha. Assim, através de suas viagens – dentro da própria Alemanha – o compositor se familiarizou com os estilos estrangeiros, a princípio com estilo francês e em seguida com o italiano. Através das palavras contidas em sua autobiografia, vimos que os lugares com forte prática francesa, o direcionaram no sentido deste estilo e que a ordem das cortes em que esteve a trabalho ou a estudo, coincide com a ordem de sua familiarização com os estilos.

Telemann tinha preferência pela música francesa, e inclusive fazia reservas ao virtuosismo do estilo italiano, afirmando que seus concertos “cheiram à França”. Como vimos, ele compôs inúmeras ouvertures seguindo o modelo de Lully através das obras dos lullistas alemães – responsáveis por estabelecerem as ouvertures como gênero popular na Alemanha. Contudo, apesar de não ter um gosto natural pelo estilo italiano, incluiu o concerto na ouverture. Telemann foi o compositor que mais explorou a ouverture, extrapolando suas convenções, utilizando elementos estranhos às “verdadeiras ouvertures francesas”. Essas modificações acabaram gerando um novo gênero de ouverture, denominado pelos autores setecentistas como *Concert en Overture*, ou *Concertouverture*.

A partir das mudanças sofridas pela ouverture, a função deste gênero se transformou de peça de abertura ligada à ocasião teatral, em peça instrumental independente

essencialmente para concerto. Em relação ao decoro de ocasião, permaneceu um estilo de câmara, entretanto, podemos observar extremos mais acentuados na utilização das escritas livre e estrita, além de uma maior mistura das mesmas. Deste modo, podemos observar uma utilização maior da escrita livre na primeira e na segunda seção, além de um aprofundamento do estilo estrito nesta última seção.

Além disso, observamos que a inclusão dos instrumentos concertantes tornou mais evidente essa mistura de escritas, tanto no que diz respeito ao decoro nacional, quanto no que concerne ao decoro de ocasião. Os instrumentos concertantes nas ouvertures de Telemann trazem um contraste entre solo e tutti, onde os solos permitem uma escrita essencialmente livre.

Os *concertouvertures* de Telemann podem incluir um instrumento concertante ou grupos de instrumentos solistas, podendo seguir os modelos italianos dos *concerti da camera* ou dos *concerti grossi*. Nos *concertouvertures* segundo o modelo dos *concerti grossi*, os solos não são muito elaborados e prezam mais a harmonia do que a melodia. Nessas peças, Telemann utiliza o princípio do contraste e alternância através de passagens protagonizadas por pequenos grupos de sopro que se opõem às cordas.

Nos *concertouvertures* que seguem o modelo dos *concerti da câmara*, podemos perceber um aprofundamento da escrita livre, com predominância da melodia, e maior destaque para o estilo italiano, com passagens brilhantes, baixo regular que não interfere na melodia (como na escrita livre) e padrões de arpeggios.

Deste modo, as características típicas da escrita francesa, como disciplina da orquestra, rigidez das regras, ornamentação contida, harmonia clara, ritmo e métrica claros e precisos, figuras pontuadas, refinamento e vivacidade, passam a se misturar a elementos da escrita italiana, como liberdade, virtuosismo, uso de instrumento concertante, alternância de material entre grupos solistas e cordas, ênfase na melodia e figuras melódicas atrativas, padrões de arpeggios e figurações mecânicas em notas rápidas e o baixo regular. Tudo isso se soma ainda a uma escrita contrapontística mais trabalhada (nas segundas seções) proveniente da tradição alemã no estilo estrito.

Assim, observamos a seguinte mudança no decoro de escrita da ouverture: em relação ao decoro nacional, temos a inclusão das escritas que seguem os modelos italiano e alemão; em relação ao decoro de ocasião, vemos que o estilo da ocasião de câmara é acentuado, com aprofundamento das escritas livre e estrita – a primeira sendo própria do gênero do concerto e a segunda resultando da tradição alemã.

Como vimos, o concerto faz parte do conjunto de gêneros que são próprios para a ocasião de câmara, o que permite a mistura das escritas livre e estrita. É importante observar que a utilização da escrita livre coincide com as intervenções do estilo italiano nas ouvertures - não por determinar o estilo italiano - mas porque o estilo galante permite um tratamento mais livre da melodia, exigido pelo gênero *concerto*.

Vimos também que o modelo de orquestra de Lully não é mantido, apesar dos sopros às vezes emprestarem uma sonoridade francesa às passagens em uníssono com as cordas. Podemos destacar as seguintes mudanças na orquestra de Telemann: textura a 4, ao invés da textura a 5 de Lully; escrita independente para os sopros – que passa a caracterizar uma sonoridade tipicamente alemã; e a inclusão de instrumentos concertantes.

Deste modo, há uma modificação na maneira de escrita da ouverture francesa e, a partir das modificações em seu decoro, sua escrita e função, surge um novo modelo de ouverture. No decorrer desta pesquisa, foi possível perceber que grande quantidade das “ouvertures francesas” alemãs são, na verdade, *concertouvertures*. Eles seguem ora o modelo do concerto grosso, ora o modelo do concerto da câmara e trazem os sopros destacados das cordas. Ainda, como vimos, este novo modelo de ouverture passou a figurar nas obras de teóricos da música setecentista alemã, sendo possível encontrar referência ao *concertouverture* inclusive em autores mais tardios, como Koch.

Quando Quantz escreve que a música alemã atingiu um bom gosto através da mistura dos estilos italiano e francês, podemos perceber uma busca dos compositores do séc. XVIII por mais melodia e menos contraponto. Podemos notar que os compositores contemporâneos a Telemann estavam se interessando por um estilo que se afastasse da tradição da música sacra alemã de estilo estrito. É importante ressaltar que Telemann e seus contemporâneos não eram contra o estilo estrito, nem deixaram de utilizá-lo e praticá-lo, mas estavam interessados também na melodia (do estilo teatral, ou de ópera), que ficava obscurecida pelo contraponto excessivo - com “15 a 20 vozes obligato”, como escreveu Telemann. Assim, ao utilizar o gênero concerto (que utiliza uma escrita livre), no caso dos *concertouvertures*, Telemann não abandonou o contraponto, mas aprofundou a mistura de escritas e se manteve num estilo de câmara e não galante.

Encontrar um ponto em comum inesperado entre o concerto e a ouverture através da imitação de duas *auctoritates* de gostos distintos (Lully e Corelli), criando algo novo, é uma demonstração de agudeza. A utilização de elementos italianos na ouverture por Telemann representa uma das suas mais importantes e influentes contribuições para os gostos reunidos,

sendo ele o compositor que mais escreveu neste novo gênero. Como vimos, Telemann passou a ser tomado como modelo por seus contemporâneos alemães, não apenas das ouvertures, mas do gosto alemão, sendo citado frequentemente nos tratados de bom gosto.

Neste trabalho, pudemos notar, através dos estudos sobre gosto, o quanto os teóricos e compositores setecentistas se dedicavam à formação do bom gosto. Havia uma preocupação maior com o aperfeiçoamento da razão e do discernimento do que com a técnica. Nos tratados estudados, mesmo nos que se denominam tratados de *música prática*, a maior parte de seu conteúdo diz respeito à formação do gosto e não a como se adquirir uma técnica virtuosística. Ao contrário, nesses tratados, vemos que somente através do aperfeiçoamento do bom gosto é possível apreciar, julgar e tocar de maneira adequada. Deste modo, este trabalho aponta para a necessidade de se estudar o repertório setecentista sob as perspectivas do gosto, tão importantes para os músicos da época, segundo as quais só é possível adquirir o bom gosto através do estudo e da imitação das *auctoritates*.

Por fim, esperamos que este trabalho possa contribuir para uma análise historicamente orientada da música do séc. XVIII, que leve em conta a questão dos modos de escrita, tanto no que diz respeito ao decoro de ocasião, quanto no que se refere ao decoro nacional. Uma vez identificada a maneira de escrita de uma peça, é possível identificar o seu decoro e o tipo de matéria (afeto) que se está representando, com isso temos uma ferramenta valiosa na hora da execução. Ainda, em relação ao decoro nacional, através da escrita é possível identificar o gosto nacional, o que contribui para uma interpretação mais verossímil do repertório setecentista.

REFERÊNCIAS

1. Fontes Primárias

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

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

_____. *Ética a Nicômaco*. Brasília: UNB, 1985.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*.
Campinas: Ed. Unicamp, 2009. [Trad. Fernando Cazarini]

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)

BURNEY, Charles. *A general History of Music*. Londres, 1789, 4ª ed. (*fac-simile*)

Disponível em:

<http://books.google.com/books?id=M-9CAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=burney&ei=L8BFTqCOBNGYUKuQjNwF&cd=3#v=onepage&q&f=false> (acesso em: 07/03/2009)

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

COUTO, Antonio Maria. *Diccionário da maior parte dos termos homónimos, e equívocos da lingua portugueza*. Lisboa (1842). (*fac-simile*) Disponível em: <http://books.google.com/> (acesso em: 07/03/2009)

DIDEROT, Denis, D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie*. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2011 Edition) Disponível em: <http://encyclopedia.uchicago.edu/> (acesso: 14/11/2010)

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

GEMINIANI, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. (Londres, 1749) (*fac-simile*)

- GRASSINEAU. *Musical Dictionary*. Londres: 1769. (fac-simile) Disponível em: <http://books.google.com/> (acesso em: 07/03/2009)
- HALICARNASSO, Dionísio de. *Tratado da Imitação*. Editado por Raul Miguel Rosado Fernandes, Lisboa: 1986.
- HUME, David. *Of the Standard of Taste*. In: Four Dissertations. Londres: 1757. (fac-simile) Disponível em: <http://books.google.com/> (acesso em: 07/03/2009)
- KAMES, Hanry Home Lord. *Standard of Taste*. In: *Elements of Criticism*. University Press of the Pacific-Honolulu, Hawaii: 2002.
- 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]
Disponível em:
http://books.google.com/ebooks/reader?id=uF_0AAAAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&source=webstore_bookcard&pg=GBS.PP6 (acesso: 15/07/2011)
- MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). Kassel: Bärenreiter, 1996.
- _____. *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713). Laaber: Laaber, 2004
- MONTESQUIEU. *O Gosto* (“Le Gout”, 1753). São Paulo: Iluminuras, 2005.
- QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen* (1752) Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983. (fac-simile)
- QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. [books X-XII] Londres: ed. Loeb, 1998.
- _____. *Instituições Oratórias*. Coimbra: Imprensa Real da Universidade, 1790 Trad. Jerônimo Soares Barboza. (fac-simile) Disponível em:
<http://books.google.com/> (acesso em: 12/04/2009)
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. (Paris, 1768). [fac-simile]
Disponível em: <http://books.google.com/> (acesso em: 07/03/2009)
- ROCHEFOUCAULD. *Máximas e Reflexões*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper. *Characteristicks of men, manners, opinions, times*. Edição: 3, 1723. (fac-simile). Disponível em: <http://books.google.com/> (acesso em: 07/03/2009)

- TELEMANN, Georg Phillip. *Telemanns Autobiographien* (1718, 1740). In: *Georg Philipp Telemann - Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburgo: Rowohlt's Monographien, 2002. p. 74-103.
- _____. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1981.
- TÜRK, 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.
- USSHER, James. *Clio: or, A discourse on taste* (1772 – 3ed.) p. 2. (fac-simile)
- Disponível em: <http://books.google.com/> (acesso em: 07/03/2009)
- ZEDLER, Johann Heinrich. *Universal Lexikon* (1708).
- Disponível em: <http://www.zedler-lexikon.de/index.html> (acesso em: 11/08/2009)

2. Fontes Secundárias

- BARROS, Cassiano de Almeida. *A orientação retórica no processo de composição do Classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Zuleitung 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.
- BERGMANN, Walter. *Telemann in Paris*. The Musical Times, vol. 108, no. 1498 (1967). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/951885>. (Acesso em: 05/08/2008).
- BUELOW, George J. *A History of Baroque Music: Music in the Seventeenth and First Half of the Eighteenth Centuries*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- CARPENA, Lucia Becker. *Caracterização e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739)* Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- COWART, Georgia J. *Sense and Sensibility in Eighteenth-Century Musical Thought*. Acta Musicologica, Vol. 56, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1984)
- CROCKER, Richard. *History of Musical Style*. New York: Dover, 1986.
- ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GROUT, Donald, PALISCA, Claud. *História da Musica Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998.
- 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*. Tese de 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.
- MARROQUIN, Lucia Dias. *La Retorica de los Afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- PALISCA, Claude. *The Genesis of Mattheson's style classification*. In: BUELOW, Georg e H. J. Marx: *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- 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.
- PLEBE, Armando. *Breve História da Retórica Antiga*. São Paulo: Edusp, 1978.
- 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.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SADIE, Julie Anne. *Companion to Baroque Music*. University of California Press: United States, 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)
- 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.
- STRUNK, Olivier. *Source Readings in Music history*. New York: Norton & Company, 1998.

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

WHITWELL, David. *On the Philosophical Roots of German Music Education* [s.d.]

Disponível em: www.whitwellessays.com/docs/DOC_831.doc (acesso em: 18/04/2010)

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.

_____. *Georg Philipp Telemann: Autographe und Abschriften. Kataloge by Joachim Jaenecke*. *Music & Letters*, vol. 76, no. 1 (1995). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/737773> Acesso em: 07/08/2008.

3. Partituras

CORELLI, Arcangelo. *Opera Quinta - Sonata I* (1700) Archivum Musicum.

COUPERIN, François. *Les Goûts Réunis - Cinquième concert, 3º mov.* (1724) Éditions de L'Oiseau-Lyre

LULLY, Jean Baptiste. *Le Bourgeois Gentil Homme* (1670) [fac-simile] Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Le_bourgeois_gentilhomme,_LWV_43_\(Lully,_Jean-Baptiste\)](http://imslp.org/wiki/Le_bourgeois_gentilhomme,_LWV_43_(Lully,_Jean-Baptiste))

_____. *Armide* (1686) [fac-simile] Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Armide,_LWV_71_\(Lully,_Jean-Baptiste\)](http://imslp.org/wiki/Armide,_LWV_71_(Lully,_Jean-Baptiste))

ZUCCARI, Carlo. *The True Method of Playing an Adagio* (1762) [fac-simile] disponível em: [http://imslp.org/wiki/The_True_Method_of_Playing_an_Adagio_\(Zuccari,_Carlo\)](http://imslp.org/wiki/The_True_Method_of_Playing_an_Adagio_(Zuccari,_Carlo))

4. Manuscritos de Telemann:

Com excessão da *Ouverture para violino concertato e cordas*, TWV 55: E3 (disponível na Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek-Dresden), todos os outros manuscritos utilizados neste trabalho encontram-se na Landesbibliothek de Darmstadt.