UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

GUILHERME HERDADE LINBERGER DOS ANJOS

***As Sonate Metodiche* de Georg Philipp Telemann:** um estudo sobre
ornamentação e estilo no final do período barroco

São Paulo
2014

GUILHERME HERDADE LINBERGER DOS ANJOS

***As Sonate Metodiche* de Georg Philipp Telemann:** um estudo
sobre ornamentação e estilo no final do período barroco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Musicologia, Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Cesar Marino Villavicencio Grossmann.

São Paulo
2014

Nome: ANJOS, Guilherme Herdade Linberger dos.

Título: ***As Sonate Metodiche de Georg Philipp Telemann***: um estudo sobre ornamentação e estilo no final do período barroco.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Musicologia, Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Cesar Marino Villavicencio Grossmann.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À Sara e à minha família.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

Ao meu orientador e amigo Prof. Dr. Cesar Marino Villavicencio Grossmann por ter acompanhado e colaborado em todos os processos desta pesquisa e pela generosidade em disponibilizar seu tempo, paciência, esforço e material para que o trabalho fosse feito.

A todos os meus professores e professoras de que, de alguma maneira, contribuíram para que este trabalho se realizasse.

À minha família que sempre me apoiou na empreitada de ser músico.

Às pessoas que compartilharam comigo a oportunidade de fazer música e me motivam a entender cada vez mais os processos envolvidos nessa arte.

Aos meus alunos.

À Sara pelo apoio incondicional nos bons e também nos mais difíceis momentos.

As with so many other aspects of baroque interpretation, the soundest approach to ornaments is first to know the boundaries of the style, and then without any particular cleverness, do the obvious thing. That is the most likely thing to have happened at the time; and the most likely to give a convincing and musicianly execution now. It may not always work; and then it may be necessary to think again. But time and again it does work.

Robert Donington

RESUMO

ANJOS, G. H. L. **As *Sonate Methodiche* de Georg Philipp Telemann:** um estudo sobre ornamentação e estilo no final do período barroco. 2014. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Esta pesquisa investiga a relação entre ornamentação e estilo na música alemã da primeira metade do século XVIII. Através da análise da ornamentação dos primeiros movimentos das seis *Sonate Methodiche*, publicadas em 1728 pelo compositor Georg Philipp Telemann, e de tratados da época, este trabalho busca compreender de que maneira os gostos nacionais influenciaram a prática improvisatória da música do período. Visando expandir a discussão sobre o movimento de performance historicamente informada, aborda-se a problemática da notação musical barroca buscando compreender os papéis dos compositores e dos intérpretes e a possível influência destes no resultado sonoro desta música. Por meio de um estudo musicológico, evidencia-se a importância da retórica na performance musical do período como guia na elaboração e execução ornamental. Apresentam-se características e tipos de ornamentos usados nos dois principais estilos nacionais do barroco – o italiano e o francês – para revelar a influência destes na ornamentação ao gosto alemão (*vermischter Geschmack*). As análises das ornamentações elaboradas por Telemann nas seis *Sonate Methodiche* de 1728, revelaram uma ornamentação com características *galantes*, o que parece indicar que a prática musical de ornamentação tenha sido crucial para a consolidação deste estilo.

Palavras-chave: *Sonate Methodiche*; Georg Philipp Telemann; Ornamentação; Estilo; *vermischter Geschmack*.

ABSTRACT

ANJOS, G. H. L. **Georg Philipp Telemann's *Sonate Metodiche***: a study about ornamentation and style in the late Baroque. 2014. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This research investigates the relationship between ornamentation and style in German music of the first half of the eighteenth century. Through the analysis of the first movements of the six 1728 *Sonate Metodiche* from Georg Philipp Telemann, this work seeks to understand how national tastes influenced the improvisatory practice in the music of that period. In order to expand the discussion on the *historical informed performance* movement, the problematic of baroque musical notation is examined via the perspective that acknowledges possible influences derived from the functions of composers and interpreters. Using a musicological approach, the importance of rhetoric for the performance of ancient music is revealed as an essential guide for the elaboration and execution of ornaments. By presenting the qualities and types of ornaments used in the two major national styles of the Baroque – Italian and French – possible influences on the characteristics of German ornamentations (*vermischter Geschmack*) are shown. Through an analysis of the embellishments made by Telemann in his six 1728 *Sonate Metodiche*, an ornamentation with very strong *gallant* traits is exposed, which seems to indicate that the practice of musical ornamentation had a crucial role in the consolidation of the *gallant* style.

Keywords: *Sonate Metodiche*; Georg Philipp Telemann; Ornamentation; Style; *vermischter Geschmack*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
------------------------	-----------

CAPÍTULO 1 – NOTAÇÃO NA MÚSICA BARROCA ALEMÃ SETECENTISTA	
.....	18

1.1. – A PARTITURA MUSICAL INCOMPLETA: UMA QUESTÃO RETÓRICA.....	23
1.2. – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA SOBRE A RELAÇÃO ENTRE COMPOSITORES E INTÉRPRETES	32
1.3. – ORNAMENTAÇÃO E ESTILO: O PAPEL DO INTÉRPRETE NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO MUSICAL	40

CAPÍTULO 2 – ORNAMENTAÇÃO E ESTILOS NO PERÍODO BARROCO... 45	
---	--

2.1. – GÊNESE DA IMPROVISACÃO INSTRUMENTAL	45
2.2. – ORNAMENTAÇÃO E OS ESTILOS NACIONAIS	56
2.2.1 – <i>Ornamentação Francesa</i>	59
2.2.2. – <i>Ornamentação Italiana</i>	67
2.3. – ORNAMENTAÇÃO ALEMÃ.....	73
2.3.1. – <i>Os ornamentos</i>	78
<i>Os tratados</i>	79
<i>Vorschlag</i>	84
<i>Schleifer</i>	88
<i>Ueberwurf e Rückfall (ou Abfall)</i>	88
<i>Anschlag ou Doppelvorschlag</i>	90
<i>Mordant e Schneller</i>	92
<i>Doppelschlag</i>	93
<i>Triller</i>	95
<i>Ornamentação livre – Willkührliche Veränderungen</i>	99

CAPÍTULO 3 – AS SONATE METODICHE DE GEORG PHILIPP TELEMANN	
.....	101

3.1. – O COMPOSITOR	101
---------------------------	-----

3.2. – AS SONATE METODICHE	109
3.3. – ANÁLISE DAS ORNAMENTAÇÕES DAS SONATAS DE 1728.....	111
3.3.1 – Da estrutura geral das sonatas.....	112
<i>Sonata Prima</i>	112
<i>Sonata Seconda</i>	113
<i>Sonata Terza</i>	114
<i>Sonata Quarta</i>	115
<i>Sonata Quinta</i>	117
<i>Sonata Sesta</i>	118
3.3.2 – Análise descritiva das ornamentações do Adagio da primeira sonata	119
3.3.3 – Características ornamentais das Sonate Metodiche de 1728.....	129
CONCLUSÃO.....	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145

INTRODUÇÃO

A arte barroca é conhecida por sua exuberância ornamental. Essa exuberância se estende também à música, onde uma melodia, por exemplo, recebia diversas modificações na forma de ornamentos. Este trabalho analisa as características das ornamentações das *Sonate Metodiche* de 1728 de Georg Philipp Telemann com o objetivo de elaborar um entendimento mais amplo, teórico e prático, do modo de se improvisar na música alemã da primeira metade do século XVIII. A pesquisa utiliza tratados de época com a intenção de diferenciar os estilos de ornamentação que influenciaram o gosto alemão. No campo da interpretação historicamente informada, este trabalho contribui ao levantar a problemática da notação musical na música barroca, esclarecendo as características estilísticas próprias de cada escola nacional do período e apontando as mudanças que se consolidaram nas práticas improvisatórias durante a primeira metade do século XVIII.

Todos os autores de tratados do século XVIII afirmam que a ornamentação é uma prática inerente à interpretação da música. Cabe ressaltar que a unanimidade em relação a um determinado assunto ligado à música é raramente encontrada no período. Apesar de haver opiniões divergentes na forma ou o momento para se ornamentar, a questão essencial é que, geralmente, não se deve deixar as melodias sem nenhum acréscimo de artifício melódico ornamental. Outro ponto unânime de discussão é com respeito aos excessos e a falta de *bom gosto* por parte de intérpretes, alegando que prejudica o trabalho e a reputação dos compositores. Assim, esta pesquisa adota as obras de Georg Philipp Telemann como um claro exemplo da boa maneira de se ornamentar.

A importância de Telemann para a compreensão da música do barroco tardio ainda é pouco estudada. A escassez de trabalhos sobre o compositor, considerando sua

enorme produção e *status* durante sua vida, decorre principalmente da dificuldade de se encontrar informações mais detalhadas sobre sua história. Mesmo que algumas vezes as informações sejam um pouco controversas, a maior parte das informações sobre a vida de Telemann nos chega através de suas autobiografias – três no total: 1718, 1731 e 1740 – onde o compositor nos deixa um panorama sobre sua carreira, sua vida, suas influências e seu gosto pela música. Boa parte de seu extenso trabalho encontra-se ainda perdido e sua autoridade de grande compositor, incontestável em sua época, ainda não é compartilhada por parte de estudiosos de nosso tempo.

O quadro de estudos acadêmicos sobre o compositor no Brasil vem se expandindo aos poucos. Este crescente interesse parece indicar a importância de sua obra para a época e a preocupação com sua interpretação no Brasil hoje. Trabalhos mais consistentes e amplos sobre o compositor são raros também em outras línguas, como afirma Zohn (2008: p.vii-viii) “[...] este é o primeiro estudo mais amplo a respeito de Telemann e sua música publicado em inglês desde um breve volume sobre a vida e obra do compositor escrito por Richard Petzold e traduzido para o inglês em 1974 [por Horace Fitzpatrick] [...]”¹.

Telemann, além de ter sido o compositor mais importante de sua época na Alemanha, foi um dos maiores responsáveis pelo desenvolvimento de um novo estilo musical, que culminaria no chamado período clássico. É classificado como um compositor *galante*, ou Rococó, ou mesmo como um compositor pré-clássico. A vasta produção de Telemann inclui: cerca de 1700 cantatas sacras, 52 Paixões litúrgicas, 8 oratórios sacros, 32 salmos, 16 motetos, 20 missas e músicas para serviços litúrgicos. Dentre sua música vocal secular, encontramos 32 cantatas e serenatas para casamentos, cerca de 50 cantatas profanas, pelo menos 29 óperas, 113 canções. Sua música

¹ No original: “[...] this is the first book-length study on any aspect of Telemann and his music to be published in English since a 1974 translation of Richard Petzold’s brief life-and-work volume [...]”. Tradução nossa.

instrumental também conta com cerca de 125 suítes orquestrais, 125 concertos, 43 quartetos, 130 trios, 87 solos, 80 peças para um até quatro instrumentos sem acompanhamento de baixo, cerca de 200 peças para teclado e 27 *Kapitänsmusiken* (BUELOW, 2004: p.562).

A pesquisa bibliográfica construiu-se e modificou-se ao longo da pesquisa. O projeto inicial pretendia se focar principalmente nos aspectos retóricos das ornamentações, buscando padrões de ornamentos ligados a determinados afetos. A partir das primeiras análises, constatou-se a necessidade de ampliar a bibliografia para incluir estudos sobre o estilo *galante* e a vida musical na Alemanha no início do século XVIII. O material sobre o assunto em português é escasso, portanto, recorreremos a tratados sobre música do período e à bibliografia secundária que permite uma melhor compreensão da literatura da época. Traduções para o inglês e para o português de alguns tratados também auxiliaram na compreensão dos originais. Estas fontes são materiais de referência teórica para o quadro de ornamentos encontrados nas Sonatas Metódicas e nos permitiram esclarecer a execução e as origens das ornamentações propostas pelo compositor.

A pesquisa em torno de Telemann foi feita primariamente pela sua última autobiografia, de 1740, impressa no trabalho de Mathesson *Grundlage Einer Ehren-Pforte*, além de sua autobiografia contida no *Musicalisches Lexicon* de Johann Gottfried Walther (1732). A pesquisa de Steven Zohn sobre a vida e os trabalhos de Telemann também foi muito elucidativa para situar as *Sonate Methodiche* dentro do contexto de obras do compositor.

O acesso aos fac-símiles das partituras das sonatas colaborou para que qualquer dúvida sobre a notação escolhida por Telemann para representar as ornamentações por ele propostas, fosse rapidamente esclarecida. Ter acesso à maneira com que o

compositor cunhou suas placas de impressão são de fundamental importância para qualquer tentativa de resgatar a forma com que cada ornamento deva ser executado: a utilização de ligaduras, ritmos complexos e outras formas de grafia abreviadas de ornamentos, nos ajudam a compreender de qual estilo cada ornamento teve origem.

No primeiro capítulo, abordam-se questões referentes à notação musical do período em questão. A confiança dos compositores no bom julgamento e execução de suas músicas pelos intérpretes, fazia com que a partitura funcionasse como um guia para o performer. Apesar do menor grau de detalhamento interpretativo notado nas partituras, em comparação às partituras dos séculos seguintes, as diretrizes interpretativas eram regidas por questões retóricas, de gosto e de estilo. Este capítulo é dividido em três partes que não são completamente dissociáveis entre si e, por este motivo, ao abordarmos 1) a partitura incompleta, 2) a relação entre compositores e intérpretes e 3) o papel do intérprete na construção do discurso musical, estaremos eventualmente inter-relacionando estes temas para prover um panorama abrangente e não segmentado sobre estas questões. Com o objetivo de esclarecer os assuntos relacionados com a ornamentação, abordamos temas conexos com a improvisação do período, buscando um aprofundamento referente à prática musical e ao uso de ornamentos na música alemã do começo do século XVIII.

O segundo capítulo procura aprofundar as questões de estilo e ornamentação do barroco. Começamos com uma introdução sobre a gênese da prática da improvisação instrumental, onde são abordadas as práticas que deram origem aos estilos de ornamentação do período barroco. Em seguida apresentamos os estilos de ornamentação dos dois principais gostos que influenciaram a música europeia dos séculos XVII e início do XVIII: o italiano e o francês.

Estes dois estilos de escrita e prática musical foram as principais influências para o gosto da música alemã no final do barroco. Este novo estilo era chamado de *vermischter Geschmack*, que traduzido literalmente seria “gosto misto” – uma mistura do gosto italiano com o francês – ou Gosto Alemão. A terceira parte do capítulo trata mais profundamente das características da ornamentação neste estilo, usando como base os tratados de Johann Joachim Quantz – *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) –, de Carl Philipp Emanuel Bach – *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) –, e de Leopold Mozart – *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756).

São apresentados os principais ornamentos com forma pré-fixada do período, que podemos encontrar nas *Sonate Methodiche* de Georg Philipp Telemann. Utiliza-se uma metodologia que, no lugar de buscar esgotar as possibilidades de explicação de todos os ornamentos utilizados na época, concentra-se em de buscar uma aproximação entre o *modus operandi* da execução da ornamentação com a prática improvisatória do período. Com isso, procuramos não impor nenhuma verdade absoluta, característica contrária ao próprio objetivo de se ornamentar, mas antes, pretende-se elucidar questões estilísticas para que possamos nos aproximar da música do período com uma bagagem teórica mais consolidada, permitindo assim, apreciarmos e executarmos de maneira mais próxima de como esta música deveria ter soado quando foi composta.

O terceiro capítulo pretende exemplificar na prática os conceitos vistos anteriormente. Apresenta-se uma pequena biografia de Telemann, ressaltando sua relevância no cenário musical europeu do começo do século XVIII e, assim, qualificando o compositor como *actoritas*, digno de ser imitado na busca de uma execução da música com *bom gosto*. As *Sonate Methodiche*, que são analisadas na continuação do capítulo, apresentam exemplos de ornamentações ao Gosto Alemão,

compostas por um dos mais influentes compositores do período. Assim, objetiva-se poder esclarecer de maneira prática alguns dos conceitos teóricos abordados nos capítulos anteriores.

As análises são divididas em três partes. A primeira busca compreender de maneira abrangente o caráter e a forma das sonatas como um todo ao se debruçar sobre todos os movimentos das seis *Sonate Methodiche*. Em seguida, apresentamos uma análise descritiva dos ornamentos da primeira sonata para exemplificar a metodologia usada para a compreensão das características da ornamentação de cada sonata. Por fim, uma análise comparativa que busca ressaltar as características rítmicas, melódicas e harmônicas comuns e particulares de cada uma das ornamentações propostas por Telemann.

Os resultados mostram características comuns, mas não buscam fechar as possibilidades interpretativas no que tange a improvisação de ornamentos sobre uma partitura do barroco tardio. Assim como as partituras da época, procuramos confiar no bom julgamento de nossos leitores que podem, por meio deste trabalho, se aproximar do estilo de se improvisar com bom gosto na Alemanha do começo do século XVIII, seguindo características apresentadas por Georg Philipp Telemann. Outros exemplos do mesmo período, como as ornamentações do violinista Johann Georg Pisendel e o *Adagio* ornamentado contido no tratado de Quantz, podem servir de comparação para conclusões mais abrangentes sobre o assunto.

As discussões sobre notação, levantadas no primeiro capítulo, pretendem conscientizar o leitor sobre a necessidade de compreender as práticas musicais em voga no momento em que a música foi composta para que possamos estar atentos às diretrizes não notadas na partitura. O trabalho apresentado no segundo capítulo procura elucidar questões sobre estilo e ornamentação necessárias para uma execução com o

chamado “bom gosto”. A pesquisa musicológica sobre a vida de Telemann e as críticas direcionadas ao compositor após sua morte podem ajudar a expandir a discussão sobre a importância desta figura na transição do período barroco para o classicismo e o papel de suas composições no aprendizado musical da chamada “música antiga”. Finalmente, pretende-se fornecer um material que seja útil a todos que procuram compreender a prática da improvisação e ornamentação instrumental do período barroco.

CAPÍTULO 1 – NOTAÇÃO NA MÚSICA BARROCA ALEMÃ SETECENTISTA

A transmissão da música ocidental através dos séculos está diretamente ligada à escrita. É através da notação musical que hoje podemos ter acesso a músicas de tempos mais antigos. Apesar de estilos e sonoridades muito diferentes entre si, usamos praticamente a mesma notação para registrar música de aproximadamente dez séculos. No início, essa notação apenas sugeria alturas sonoras, mas sem muita precisão, e, com o tempo, sinais foram criados para designar ritmo, tempo, fraseado, articulação, ornamentos e alturas mais precisas.

Ao buscarmos nos aproximar de uma obra musical escrita, ou tentarmos colocar uma ideia musical no papel, nos deparamos com diversas questões que não são supridas apenas pela notação usada para representá-la. Se pensarmos nas qualidades básicas do som, uma partitura não representa com exatidão a duração de uma nota nem suas nuances de dinâmica, a altura exata das notas (atingível apenas através da representação da frequência), e nem sequer um timbre específico.

Dolmetsch (2005), na introdução de seu livro publicado originalmente quase um século atrás, já discutia a importância da compreensão dos diversos significados da notação e sua incompletude. “Por novecentos anos a notação [musical] progrediu, e ainda está longe da perfeição.”²(DOLMETSCH, 2005: p.v). O autor continua ao destacar que essa incompletude não é totalmente consciente em sua época, mas prevê que gerações futuras encontrariam dificuldades e dúvidas ao interpretar coisas que seriam muito claras para seus contemporâneos.

Os signos da escrita musical carregam significados diferentes, condizentes com o pensamento musical de cada época e lugar. Para uma melhor compreensão dos

² No original: “For nine hundred years notation has progressed, and still it is far from perfect.” Tradução nossa.

diversos significados é preciso tomar não somente a partitura como guia para a execução, mas compreender o contexto estilístico em que ela foi composta.

Ela [a notação] adquire um significado peculiar a cada época, que pode, por um lado, ser estudado em obras didáticas, ou, por outro, pode ser abstraído do contexto musical e filológico, o que, de certa maneira, não exclui a possibilidade de haver conclusões incorretas. (HARNONCOURT, 1988: p.34)

Os símbolos usados para escrever música não mudaram nos últimos séculos, mas seus significados não permaneceram inalterados. Sendo a música uma arte sonora, podemos encontrar muitas semelhanças com a língua falada. Durante a vida de uma pessoa, o uso de palavras, gírias e expressões mudam. Mudam também os sotaques, a forma de falar, o idioma de acordo com o lugar ou a pessoa que se comunica. Malcom Bilson (1996: p.28) faz uma analogia da notação musical e a escrita das palavras, onde a primeira contém inflexões de forte e fraco (pela própria hierarquia do compasso) enquanto na escrita das palavras isso não acontece. Assim, quando se lê a palavra “garage” (em inglês), o som desta palavra pode ser “ga-RAGE” como diriam os americanos, ou “GA-rage” na acentuação britânica. Da mesma forma acontecem mudanças e diferenciações sonoras na prática musical que a notação musical não pode acompanhar.

De maneira geral, a notação da música barroca contém menos detalhes de interpretação do que a de uma composição do fim do século XIX, mas, apesar da existência de menos diretrizes interpretativas, a notação musical do barroco pode ser muito sugestiva. Estas sugestões só podem ser totalmente compreendidas através de um estudo que estenda suas fontes para além da própria partitura. O período e o lugar onde uma obra foi composta e até mesmo quem a compôs trazem informações valiosas para o seu melhor entendimento. Sobre documentos musicais de três a quatro séculos, Haynes

(2007: p.103) é afirmativo ao dizer que “sem um conhecimento especial, nós confundiremos os significados de seus símbolos.”³

A tradição de execução da música anterior ao século XIX foi totalmente perdida, e sua notação era menos precisa do que na maior parte da música atual. Isso nos deixa apenas com hipóteses de como a execução de uma música barroca soaria na época em que foi composta. Com a invenção do fonógrafo por Thomas Edison, no final do século XIX, as práticas de interpretação musical puderam ser gravadas e reproduzidas deixando uma documentação passível de imitação literal. Dolmetsch (2005: p.vi) traça a veia interpretativa até a música do começo do XIX, mas sem deixar de observar falta de precisão sobre ela:

Pode haver de fato uma tradição inquestionável para um período relativamente recente, já que [há] pessoas que estão vivendo agora que poderiam ter aprendido a tocar a música de Beethoven de alguém que ouvira o próprio compositor tocar. O tempo, no entanto, já obscureceu essas memórias.⁴

Harnoncourt (1988: p.35-37) e Haynes (2007: p.103-104) distinguem dois tipos de notação. O primeiro é a notação *da obra*, segundo o termo de Harnoncourt, ou *descritiva* (*descriptive*), de acordo com Haynes. Nesse tipo de notação, é a composição em si que é notada, e a responsabilidade da interpretação é deixada a cargo do intérprete, as nuances interpretativas não são detalhadas, mas implícitas na escrita pelo estilo. O segundo tipo é a notação *da execução*, de acordo com Harnoncourt, ou notação *prescritiva* (*prescriptive*), segundo a terminologia proposta por Haynes. Essa notação explicita a maneira de se tocar, a forma e estrutura emergem no momento da execução. É uma notação que é mais fechada à contribuição do intérprete.

³ No original: “[...] without special knowledge, we will mistake the meanings of their symbols.” Tradução nossa.

⁴ No original: “There might indeed be an unquestionable tradition for a period comparatively so recent, since people are now living who could have learned to play Beethoven’s music from someone who had heard the composer himself play it. Time, however, has already obscured these memories.”. Tradução nossa.

A partitura do barroco é, em geral, descritiva. Não há, porém, separação absoluta entre estes tipos de escrita e “há [...] numerosas intercessões de um princípio no outro” (HARNONCOURT, 1988: p.35). Haynes (2007) aponta um exemplo mais extremo deste tipo de notação: os prelúdios *non mesurés* de compositores franceses do século XVII, onde o ritmo a ser executado é totalmente confiado ao intérprete.

Ao ler uma partitura da época, o intérprete predisposto a tentar executar essa música com alguma fidelidade histórica, deve se preocupar em entender a prática musical do período. As fontes primárias são o material bruto para a pesquisa e a *performance* da música barroca. Partituras musicais, tratados teóricos e instrumentais, iconografia, instrumentos, arquivos e jornais da época, além de aspectos sociais e a relação com outras formas de arte, são de relevante significância para a compreensão desta prática. Lawson e Stowell (1999: p.17) resumem a importância e os problemas deste material:

[...] individualmente ou como um grupo, elas [as fontes primárias] ajudam na construção de um panorama e, uma vez minuciosamente avaliados, geralmente fornecem informações valiosas sobre o contexto ou especificidades da *performance* histórica. Por outro lado, o corpo da literatura sobrevivente, infelizmente deixa várias questões não resolvidas, e não substitui a informação comunicada no ensino público e privado; no máximo, oferece exemplos do que sucessivos músicos e os próprios professores liam, e, até certo ponto, praticavam.⁵

Uma vez que essas informações não são totalmente precisas, pois foram escritas para leitores da época e não para músicos e pesquisadores do século XXI, precisamos usá-las com cautela. Nada garante uma interpretação das obras completamente fiel ao modo de execução usado quando foram compostas. Compreender o pensamento da época nos aproxima das práticas musicais do período e permitem um melhor

⁵ No original: “either singly or as a group, they assist in building a picture and, once thoroughly evaluate, normally provide valuable information regarding the context or specifics of historical performance. On the other hand, the body of surviving literature unfortunately leaves several questions unresolved and is no substitute for information communicated in public and private instruction; at most, it offers samples of what successive musicians and teachers themselves read, and, to some extent, practiced.” Tradução nossa.

entendimento das nuances necessárias para sua execução. Arnold Dolmetsch no começo do século passado já se preocupava com uma utilização mais abrangente dessas fontes para uma melhor compreensão do estilo:

Para obter uma visão abrangente do tema, devemos analisar e comparar todos os documentos disponíveis. Nenhum autor elucida com clareza todos os pontos, mesmo os relacionados com suas próprias obras. Frequentemente, a coisa que mais queremos saber é exatamente o que foi deixado de fora ou inadvertidamente desconsiderado. Talvez o autor tenha desconsiderado qualquer explicação por achar aquilo muito simples ou muito bem conhecido. Nesses casos, devemos procurar em outro lugar pelo conhecimento desejado e se nenhum documento o fornece, devemos tentar deduzi-lo a partir de uma combinação de fontes.⁶

É preciso ter em mente que as informações implícitas nas partituras eram em sua maioria de conhecimento comum e regidas por uma forte influência da disciplina retórica. Esta forma de pensar era comum a todo homem bem educado. Haynes (2007: p.166) comenta que a Retórica era “o sistema operacional deles [músicos barrocos e renascentistas], a fonte de suas suposições sobre o que era a música e o que ela deveria realizar.”⁷ Quantz (1985: p.119) compara o papel do intérprete ao de um orador, que deveria estar preocupado em despertar as paixões nos corações de seus ouvintes.

Uma vez que os conceitos retóricos estavam enraizados no pensamento musical do barroco, a preocupação com o decoro também se fazia presente. Portanto, uma boa execução deveria estar adequada ao estilo em que a música estava composta. A ocasião ditava a elaboração da música e também sua execução. Compositor e intérprete, que na maioria das vezes neste período eram a mesma pessoa, ou estavam muito próximos, eram responsáveis pela transmissão dos afetos da música ao público a que ela se dirigia.

⁶ No original: “In order to get a comprehensive view of the subject, we must analyse and compare all available documents. No single author gives full light on every point, even concerning his works. The thing we most want to know is frequently exactly what has been left out or passed over lightly. The author perhaps, considered it too simple or too well known to require any explanation. In such cases we must look elsewhere for the desired knowledge; and if njo single document gives it, we must attempt to deduce it from a combination of sources.” Tradução nossa.

⁷ No original: “[...] it was their operating system, the source of their assumptions about what music was and what it was supposed to accomplish.” Tradução nossa.

Vale ressaltar que este papel duplo era exercido por todos os compositores, que também eram intérpretes, porém, nem todos os intérpretes eram também compositores.

Fraseado, tempo, nuances rítmicas, articulação, dinâmica e ornamentação não estavam explícitos na partitura do barroco, mas eram sugestionadas pelo compositor que esperava um conhecimento retórico e de estilo por parte dos intérpretes. É na busca deste conhecimento implícito que se encontra o movimento chamado de HIP (*Historically Informed Performance*)⁸ e boa parte dos estudos de musicologia histórica. Buscaremos nos próximos subcapítulos aprofundar os estudos sobre as questões que envolvem a notação da música alemã setecentista para explicar o lugar e a importância do intérprete e da ornamentação nessa música.

1.1. – A partitura musical incompleta: uma questão retórica

A partitura da música barroca, como vimos, é uma partitura descritiva. Ela contém apenas informações essenciais e deixa a cargo do cantor ou instrumentista questões de interpretação musical. A relação entre composição, escrita musical e execução é regida pela retórica. Assim, a influência da retórica na arte musical se estendia, de forma implícita, desde a estruturação da forma e o uso de figuras, até a execução de uma peça musical e sua relação com o público.

Desde a antiguidade grega até o final do século XV, música e retórica eram disciplinas estudadas separadamente. A primeira se desenvolveu a partir de uma tradição pitagórica, onde a ideia de “música das esferas”⁹ orientava outras artes como a astronomia e a geometria e que mais tarde, na Idade Média, junto com a música e a aritmética, faziam parte do *Quadrivium* – as artes numéricas. A retórica por sua vez,

⁸ Ou *Historically Inspired Performance*, como Haynes também sugere em seu livro *The End of Early Music* (2007).

⁹ Nos ensinamentos de Pitágoras e dos seus seguidores a música e a aritmética não eram disciplinas separadas; os números eram considerados a chave de todo universo espiritual e físico; assim, o sistema dos sons e ritmos musicais, sendo regido pelo número, exemplificava a harmonia do cosmos e correspondia a essa harmonia. (GROUT; PALISCA, 2001: p. 19)

juntamente com a gramática e a dialética, pertencia à categoria das artes ligadas às palavras – chamada de *Trivium*. *Trivium* e *Quadrivium*, então, formavam o currículo educacional da Idade Média, as *Septem Artes Liberalis*.

A partir do final do século XV, música e palavra começaram a se associar e a prática musical passou a ser comparada com a oratória. Durante a Renascença, tratados gregos e romanos sobre retórica foram redescobertos. Escritos de autores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano logo se espalharam pela Europa. Ritmo, acento e agógica eram usados por músicos e oradores e os instrumentistas eram frequentemente aconselhados a imitar a voz humana como num discurso. Essas relações percorrem os séculos XVI ao XVIII como pano de fundo do fazer musical.

A diferença de abordagem retórica da música renascentista para a barroca se deu na virada do século XVI para o XVII. Por volta de 1600 “[...] surgiu a ideia de fazer-se da própria palavra, do diálogo, o fundamento da música. [...] seu conteúdo é argumento, persuasão, problematização, negação, conflito” (HARNONCOURT, 1988: p.165). O autor evidencia a importância que havia na relação entre a fala e a música para os pensadores do fim do século XVI:

Caccini distingue três tipos de canto falado: *recitar cantando*, *cantar recitando* e *cantare*. O primeiro corresponde ao recitativo habitual e está, portanto, mais próximo da fala que do canto, sendo assim, muito naturalista. O *cantar recitando*, o canto recitado, ou antes declamado, enfatiza um pouco mais o papel do canto e de certo modo corresponde ao *recitativo accompagnato*. O terceiro tipo corresponde à ária (HARNONCOURT, 1988: p.167).

A música barroca nasce serva das palavras. As regras estipuladas na polifonia renascentista podiam agora ser usadas mais livremente, justamente para poder reforçar as intenções implícitas nas palavras. Com o tempo, certos recursos sonoros acabaram se consolidando, criando-se associações entre afetos e modos de acompanhamento musical. Ou seja, paulatinamente a música passou a ser menos dependente do texto até

que, no século XVIII, a linguagem puramente instrumental já estava bastante consolidada. A retórica musical, além de se valer das figuras retóricas advindas da oratória, criou figuras retóricas e estratégias estritamente musicais com a finalidade de suscitar emoções nos ouvintes¹⁰.

A retórica se tornou uma das disciplinas fundamentais da educação na Alemanha luterana do século XVIII. Nas *Lateinschulen*, o currículo educacional recebia ênfase nas artes da palavra e o *Kantor* era o responsável por ensinar, além da música, retórica e latim. Música e retórica compartilhavam duas coisas em comum neste lugar: eram ensinadas pela mesma pessoa e pretendiam mover os afetos de seus ouvintes.

Retórica é a arte de se utilizar a linguagem para comunicar de forma eficaz e persuasiva. É uma disciplina primariamente voltada aos oradores e seus três propósitos principais, descritos pelos textos clássicos de Quintiliano e Cícero. Estes eram: 1) informar ou ensinar (*docere*), 2) persuadir ou mover os afetos (*movere*) e 3) entreter ou dar prazer (*delectare*). Esses três objetivos poderiam ser mais facilmente alcançados num discurso se ele seguisse certas etapas em sua construção.

A preocupação com a elaboração de um bom discurso é revelada no mais antigo tratado latino sobre retórica – *Rhetorica ad Herennium*, de autoria desconhecida – onde se encontra a divisão da matéria retórica em cinco diferentes etapas da construção do discurso: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio* (ou *pronunciatio*). Bartel (1997: p.66) explica estas etapas:

Enquanto a *inventio* se preocupa em determinar o assunto e reunir informações pertinentes, *dispositio* se foca em organizar logicamente o material. O terceiro passo, *elocutio*, traduz as várias ideias e pensamentos em palavras e sentenças, adicionando qualquer artifício necessário que possa dar

¹⁰ Vale ressaltar que a tradição das figuras retóricas é uma tradição alemã, pois foi somente neste país que elas foram nomeadas e teorizadas. *Musica Poetica* é o termo utilizado por autores luteranos para designar esta música que se aproximava da retórica e da oratória.

maior ênfase ao argumento. As duas últimas lidam com memorização e transmissão¹¹.

Essas etapas eram também determinantes para a música do período e uniam performance e composição, como explica Bartel (2003, p.16): “Se há uma coisa que a disciplina retórica ensina o músico, é que composição e execução não podem ser isoladas uma da outra. Uma informa a outra, e este é sempre um processo de mão dupla [...]”¹².

Esta troca exigia que os compositores deixassem espaço para os intérpretes poderem interferir na peça musical no momento de sua execução e isso se refletia na maneira de se notar música. Haynes (2007: p.106) revela uma característica comum às partituras retóricas: “elas são magras, contendo muito pouco a mais do que o essencial – uma notação para profissionais.”¹³ Nenhum compositor estava interessado em escrever o que era de senso comum, e esse era baseado em relações retóricas.

Esses processos retóricos (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*) redescobertos no século XX como base organizadora da prática musical da música barroca tendem a ser estudados do ponto de vista do compositor. Haynes em seu livro *The end of Early Music* (2007: p.166-167) apresenta a explicação destes cinco processos a partir da perspectiva do intérprete, de acordo com seu entendimento sobre os textos de Cícero e Quintiliano. Apesar do enfoque restrito ao intérprete neste trecho de sua obra, este tipo de colocação colabora para a compreensão de que a retórica não se relacionava

¹¹ No original: “While *inventio* concerns itself with determining the subject and gathering pertinent information, *dispositio* focuses on logically arranging the material. The third step, *elocutio*, translates the various ideas and thoughts into words and sentences, adding any necessary devices which would give the argument greater emphasis. The last two steps deal with memorization and delivery”. Tradução nossa.

¹² No original: “If there is one thing that the discipline of rhetoric teaches the musician, it is that composition and performance cannot be isolated from each other. The one informs the other, and this is always a two-way process [...]”. Tradução nossa.

¹³ No original: “[...] they are thin, containing very little more than the essential – a notation for professionals.” Tradução nossa.

com a música apenas no âmbito da composição, mas regia o pensamento composicional e interpretativo.

O discurso era organizado seguindo-se estas etapas, mas, para que o discurso fosse realmente eficaz, o orador deveria recorrer a certos apelos junto ao seu público. Aristóteles já havia mencionado três formas de o orador conseguir persuadir sua plateia: *logos*, *ethos* e *pathos*. A primeira – *logos* – é aquela que se utiliza da razão, da lógica; a segunda – *ethos* – vale-se do próprio caráter de quem está discursando para convencer quem está ouvindo; e a terceira – *pathos* – é aquela que apela às emoções (afetos) a fim de mover o julgamento do público sobre determinado assunto.

No século XVIII na Alemanha, tratados como *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson, Heinichen (1728) em seu tratado *Der General-Bass in der Composition*, Quantz e seu *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu Spielen* e diversos outros autores, traçam paralelos entre as duas artes. Quantz (1985: p.119), associa os papéis do orador e do músico, assim como aborda composição e execução ao explicar o objetivo comum dessas práticas:

O orador e o músico tem, no fundo, o mesmo objetivo no que diz respeito tanto à preparação quanto à execução final de suas produções, que era tornarem-se mestres dos corações de seus ouvintes, para despertar ou acalmar suas paixões, e para transportá-los hora para este sentimento, hora para aquele. Portanto, é vantajoso para ambos, se cada um tiver algum conhecimento dos deveres do outro.¹⁴

A estrutura formal (*dispositio*) e as ideias musicais (*inventio*) de uma música eram também regidas por artifícios retóricos. Tarling (2005: p.102) explica que:

Em um discurso bem elaborado, as ideias principais (*loci*) são espaçadas para manter a atenção da audiência. A identificação e a regulação do andamento da execução devem ser baseadas no entendimento de como eles estão colocados na composição, e para qual propósito. O intérprete deve conduzir o

¹⁴ No original: “The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that. Thus it is advantageous to both, IF each has some knowledge of the duties of the other”. Tradução nossa.

ouvinte de um ponto ao próximo para manter seu interesse, mostrando a ele como a composição se desenvolve através de uma articulação clara de frases, e de eventos harmônicos e melódicos¹⁵.

Esta sistematização das ideias musicais é encontrada no trabalho de Heinichen com a explicação dos *loci topici* como parte da *inventio* musical. Os *loci* atuavam em níveis rítmicos, melódicos e harmônicos, e permitiam que o compositor retirasse ideias de um sistema preconcebido de padrões associados a diferentes afetos.

A disposição dessas ideias na partitura pode ser compreendida no tratado de Mattheson e sua aplicação da *dispositio* como fundamento para a estruturação da forma. O autor é o primeiro a aplicar sistematicamente todos os passos da *dispositio* retórica na composição musical dividindo-a em: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* e *peroratio*. Além da *inventio* e da *dispositio*, a retórica influenciava também a *elocutio*, onde a ornamentação ganha bases teóricas.

A ornamentação do discurso para os gregos, e consequentemente para os músicos barrocos, era de extrema importância, pois as figuras de linguagem, escolhidas no *ornatus*, é que “servem para enfeitar, amplificar e vividamente retratar os pensamentos, e eram consideradas as ferramentas mais úteis para apresentar e despertar os afetos”¹⁶ (BARTEL, 1997: p.67). Era justamente na ornamentação do discurso que os grandes oradores podiam adequar o estilo e apelar para um conteúdo mais patético, tentando ganhar a aprovação ou convencer seu público através das emoções (dos afetos).

Em relação à *elocutio*, suas expectativas estilísticas são resumidas nas quatro *elocutionis virtutes*: sintaxe correta (*puritas*, *latinitas*), clareza (*perspicuitas*),

¹⁵ No original: “In a well-composed speech, major rhetorical ideas (*loci*) are spaced out to keep the audience’s attention. Identifying these and pacing the performance should be based on understanding how they are placed in composition, and for what purpose. The performer should lead the listener from one point to the next to keep his interest, showing him how the composition develops through clear articulation of phrases, and of harmonic or melodic events.” Tradução nossa.

¹⁶ No original: “[...] serve to embellish, amplify and vividly portray the thoughts, that were considered the most useful tools in presenting and arousing the affections.” Tradução nossa.

linguagem figurativa (*ornatus*), e adequação da forma ao conteúdo (*aptum, decorum*)¹⁷ (BARTEL, 1997: p.67).

Transportando este conceito para a música, a *elocutio* é a parte na qual se inserem também as escolhas do intérprete sobre a ornamentação, a articulação, o fraseado, enfim, sobre as maneiras de se proferir o discurso musical de forma mais adequada, contribuindo para a transmissão dos afetos para o público. Esta adequação do discurso pelo orador, ou pelo intérprete, ao meio, ao público e à própria mensagem a ser transmitida é conhecida por *decorum*.

A adequação da execução musical à circunstância em que acontece exige dos intérpretes muitas escolhas conscientes. Mattheson (1981: p.424), por exemplo, adverte para que os instrumentistas fiquem atentos ao tocar com cantores para que eles não soem predominantes em comparação com a voz, mas que se adaptem aos momentos em que o cantor para de cantar, e se façam proeminentes. Da mesma forma o *decorum* deve considerar o local e sua acústica, o estilo da ornamentação e os ouvintes a que a interpretação se dirige. Tarling (2005: p.59) escreve que “é provável que as performances mais memoráveis ocorram quando todos os elementos de decoro estejam unidos e tenham sido satisfeitos”¹⁸.

Villavicencio (2008: p.51) explica a ligação entre a retórica clássica, a teoria dos afetos e as liberdades interpretativas que a notação musical do período deixa para os executantes:

A teoria retórico-musical da música barroca foi então constituída por uma re-interpretação das fontes clássicas e também dependia da elaboração e interpretação de afetos. O último deixou o intérprete com grande liberdade na tomada de decisões sobre coisas como fraseado, acentuação, dinâmica, andamentos e ornamentação. Poderíamos especular que devido a esta grande

¹⁷ No original: “Regarding *elocutio*, its stylistic expectations are summed up in four *virtutes elocutionis*: correct syntax (*puritas, latinitas*), clarity (*perspicuitas*), figurative language (*ornatus*), and suitability of form to content (*aptum, decorum*)”. Tradução nossa.

¹⁸ No original: “It is likely that the most memorable performances occur when all the elements of decorum are united and have been satisfied.” Tradução nossa.

liberdade a mesma peça de música poderia ter apresentado diferenças substanciais entre as interpretações de vários intérpretes.¹⁹

A ornamentação musical não era utilizada apenas para se embelezar ou para evidenciar uma virtuosidade do intérprete. Ela tinha uma função de reforçar a expressão da palavra e de enfatizar determinados afetos. Tal característica encontra-se presente mesmo na música puramente instrumental, já que estas figuras retórico-musicais já eram associadas a significados consistentes, mesmo sem a utilização de um texto. Sobre isso, Harnoncourt (1988: p.166), ao explicar as ideias de Caccini sobre ornamentação na “nova música”, deixa claro que ela era um recurso para a expressão dos afetos:

Coloraturas e ornamentos de todo tipo são aconselhados *apenas* onde reforçam a expressão da palavra, ou então, para esconder os poucos recursos cênicos de um cantor. (“Os ornamentos não foram inventados porque eram *indispensáveis* para se cantar bem, mas... para agradar aos ouvidos quando não se pode pôr ardor e brilho numa execução...”).

Se um dos objetivos da música era o de proferir um discurso comovente por meio do uso enfático do *pathos*, o uso de ornamentação era então para fortalecer tal objetivo. Assim, era esperado que o intérprete tivesse conhecimento dos afetos, estilo e *decorum*. Além de mover os afetos dos ouvintes, a ornamentação tinha grande importância para entreter e deleitar (*delectare*) a plateia. Em 1613 esta função da ornamentação é apontada por Johannes Nucius (apud BARTEL, 2003: p.16): “[...] uma composição musical, através de uma semelhança ininterrupta e falta de ornamentações floridas, não só permanece ingênua, mas também entedia os ouvintes.”²⁰

¹⁹ No original: “The musical-rhetorical theory of baroque music was then constituted by a re-interpretation of classical sources and also depended on the elaboration and interpretation of affections. The latter left the interpreter with great freedom in taking decisions regarding things such as phrasing, accentuation, dynamics, tempi and ornamentation. We could speculate that because of this great freedom the same piece of music could have presented substantial differences between interpretations by various performers.” Tradução nossa.

²⁰ No original: “[...] a musical composition through uninterrupted similitude and lack of florid embellishments not only remain artless, but also bore the listeners.” Tradução nossa.

Podemos perceber que a correlação entre composição, notação e execução era condicionada a artifícios retóricos, objetivando uma afinidade com os ouvintes. Esta se dava de maneira natural, pois a retórica estava presente na educação de todo homem bem educado na Alemanha. A notação musical contribuía para que a relação entre compositores e intérpretes mantivesse aberta uma via de mão dupla onde um exercia influências no outro.

Bartel (2003: p.16) informa que Christoph Bernhard no século XVII mostra esta reciprocidade entre compositores e intérpretes e, de certa maneira, inverte os papéis comumente atribuídos a cada um:

Enquanto ele [Bernhard] define figura como ‘uma certa maneira de empregar dissonâncias [...] trazendo a habilidade do compositor para a luz do dia’, ele também explica que os compositores eram inspirados a incluir estas figuras retórico-musicais em suas composições em emulação dos ornamentos empregados por cantores e instrumentistas.²¹

A partitura musical “incompleta” é fruto de uma prática baseada na retórica onde era esperado que os intérpretes fossem coautores das peças musicais a fim de melhor adequar a execução para o meio em que essa acontecia. Sobre a relevância da retórica para o intérprete na música barroca alemã, Bartel (2003: p.18) resume:

[...] que a grande maioria dos escritores barrocos sobre retórica em música eram eles mesmos músicos práticos, que a própria retórica tem no mínimo tanto a ver com transmissão quanto tem com construção, que os músicos que escreveram sobre o assunto procuraram na experiência em performance para retirar muitas de suas ideias, que o entendimento da retórica de um texto era esperado de todo músico, e que uma realização musical retoricamente informada e pretendida era tão importante para o compositor como era para o intérprete.²²

²¹ No original: “While he defines a figure as ‘a certain way of employing dissonances [...] bringing the skill of the composer to the light of the day’, he also explains that composers were inspired to include these musical-rhetorical figures in their compositions in emulation of the embellishments employed by both singers and instrumentalists”. Tradução nossa

²² No original: “[...] that a vast majority of Baroque writers on rhetoric in music were themselves practicing musicians, that rhetoric itself has at least as much to do with delivery as it does with construction, that the musicians writing on the subject looked to experience in performance for many of their ideas, that the understanding of the rhetoric of a text was expected of every musician, and that a

A essa ligação entre música e retórica destacamos ainda a importância do *decorum* e a importância da audiência para a performance desta música. Sem a finalidade de mover os afetos, entreter e agradar os ouvintes, a retórica perde seu propósito. A notação que permite intervenções do intérprete se torna importante no momento em que a finalidade de uma peça musical é a sua execução e em que essa se remete ao seu público.

No final do período barroco observa-se uma tendência para a dissociação entre ornamentação e retórica. A ornamentação começa a ser utilizada com a função de exibição de virtuosidade dos intérpretes. Tal afirmação pode ser associada ao afastamento entre a figura do compositor e a do intérprete neste período.

1.2. – Contextualização histórica sobre a relação entre compositores e intérpretes

Na história da música, a maneira como os compositores se relacionavam com os intérpretes se deu de diversas maneiras e isso se refletia na maneira de escrita de uma partitura. John Butt (2005: p. 106-122) distingue cinco possibilidades do compositor, através da notação, se relacionar com os intérpretes: 1) *notação propositalmente incompleta*, 2) *notação como “traje ajustado”*, 3) *notação como exemplo*, 4) *notação como registro de uma prática performática (notação como descrição)*, e 5) *notação como uma forma de realização alternativa de música*²³.

A primeira – *notação propositalmente incompleta* – é aquela que deixa algumas particularidades com certa imprecisão propositalmente, pois considerava alguns detalhes da peça variáveis a cada interpretação. Neste caso, esta imprecisão era

rhetorically informed and intended realisation of the music was as important to the composer as it was to the performer”. Tradução nossa

²³ No original: 1) “notation as purposely incomplete”, 2) “notation as ‘fitted suit’”, 3) “notation as example” 4) “notation as a record of performing tradition; notation as description” e 5) “notation as an alternative embodiment of music”. Tradução nossa.

vantajosa por que a ideia de obra perfeita, única e definitiva, não era o objetivo. A música do período barroco segue em grande parte este tipo de escrita musical, uma escrita retórica onde a execução é considerada como a “obra musical” e não a partitura.

Butt exemplifica este tipo de notação com *baixo contínuo* do período barroco, o qual considera ser provavelmente o mais óbvio dos exemplos. O autor considera ainda a música *ficta e recta* dos séculos XV e XVI como exemplos um pouco controversos, pois pode-se considerar que as alterações melódicas adicionadas na execução eram partes sabidas de um “texto musical” e que eram omitidas da notação mais por convenção do que para permitir liberdades na execução. Neste tipo de notação o compositor confiava nas escolhas interpretativas do cantor ou instrumentista, deixando aberto espaço para que esses pudessem completar seu trabalho.

A segunda – *notação como “traje ajustado”* – é aquela que aparece principalmente nas óperas italianas desde o seu princípio até o século XIX. É uma notação que parece muito detalhada, prescritiva, mas que no fundo representa apenas uma possibilidade dentre muitas. Eram geralmente escritas desta maneira por se dirigirem a um cantor específico ou um grupo instrumental. O compositor então se relacionava de forma muito próxima aos intérpretes, compondo de forma a valorizar as maiores qualidades de cada intérprete.

Harnoncourt, ao analisar os manuscritos de Handel observa duas fases distintas de sua produção. Na primeira, Handel comumente deixava em branco as vozes intermediárias, preocupando-se com a composição das vozes externas. Para Handel, “o ‘preenchimento’, o fato de completar a harmonia orquestral ou vocal não era, portanto, uma parte essencial da composição, mas algo que dizia respeito ao executante” (HARNONCOURT, 1988: p.225). Após esta primeira etapa, o compositor escrevia “terminado” (*geendiget*) e, somente “[...] após a *segunda fase de trabalho*, em que

compunha as vozes intermediárias, fazia algumas correções, diminuía um trecho, aumentava outro, mudava as árias de lugar, efetuava modificações de texto, compunha os recitativos, etc. [...]” (HARNONCOURT, 1988: p.225), é que acrescentava o termo “completado” (*völlig*).

Podemos observar que Handel compreendia duas fases em sua composição, a primeira em que ele considerava a obra terminada e na segunda onde ele completava para a execução por seus músicos. Mozart escrevia suas óperas com vários detalhes de interpretação e ornamentação. Apesar desta escrita prescritiva, ela era destinada a cantores particulares e não representam uma obra fechada e impassível de modificações apenas por conter diversas diretrizes interpretativas. Gidwitz (apud Butt, 2005: p.108) informa que para Mozart, sua habilidade estava em fazer “uma ária se ajustar ao cantor como uma vestimenta bem feita”²⁴. Assim, os intérpretes exerciam uma influência considerável na maneira como algumas músicas eram compostas.

A *notação como um exemplo* é, para Butt, outro subgrupo da categoria em que a notação representa apenas uma possibilidade de versão da peça. A diferença para a categoria anterior é que, aqui, a notação não tem em vista nenhum intérprete específico. O autor atenta para o risco de se aplicar ideias anacrônicas e considerar a peça como obra perfeita e imutável.

Butt cita dois exemplos barrocos deste tipo de notação: o modelo de realização da parte vocal de “Possente spirito” de Monteverdi na publicação comemorativa do *Orfeo* em 1607 e a publicação de 1710 das sonatas op. 5 de Corelli com a suposta ornamentação do compositor. Estes deveriam ser vistos como exemplos mais do que prescrições estritas de execução. Podemos acrescentar as *Sonate Metodiche* de

²⁴²⁴ No original: “an aria to fit the Singer like a well-made garment”. Tradução nossa.

Telemann neste tipo de notação, onde os compositores buscam exemplificar e ensinar (*docere*) os intérpretes menos acostumados com suas práticas interpretativas.

As linhas melódicas dos solos de piano de Mozart, conhecido por sua habilidade em improvisar neste instrumento, e os *lieder* de Schubert, além de compositores do século XIX como Chopin e Schumann também são citados como exemplos da *notação como exemplo* onde as marcações de interpretação funcionam mais como modelos de como uma obra pode ser executada do que como prescrições fixas de interpretação. Um exemplo final desta categoria de notação são as músicas litúrgicas para órgão geralmente com caráter pedagógico como a *Fundamenta* de Comrad Paumann, alguns elementos da coleção de Buxheim no fim do século XV, a coleção *Orgelcüchlein* de Johann Sebastian Bach além de peças para órgão italianas e francesas dos séculos XVII e XVIII, onde a tradição de improvisação era muito grande e a notação passa a servir de exemplo de como essas improvisações eram feitas.

Na *notação como registro de uma prática performática (notação como descrição)*, é aquela onde a notação surge como **resultado** de uma tradição interpretativa. Butt exemplifica este tipo de notação com a obra *Messe de La Pentecôte* de Messiaen e diz que “Este trabalho pode representar o confronto final entre o último capítulo da história comum do progresso da notação com uma tradição que permitia uma interação mais fluida entre composição e interpretação.”²⁵

No começo da história da notação por sua vez, a notação serviu para registrar a prática musical exercida na Igreja transmitida oralmente e de memória antes do surgimento da escrita. Butt também afirma que neste período memorização, improvisação e leitura musical coexistiam. Essa escrita musical não refletia a peça de

²⁵ No original: “This work might represent the ultimate clash between the final chapter of the usual story of notational progress with a tradition that allowed more of a fluid interplay between composition and performance.” Tradução nossa.

um autor em específico, mas uma prática musical exercitada de memória pelos intérpretes.

Nesta categoria está também a notação de peças improvisadas por compositores e que, após sua execução improvisada, recebe atenção especial e certo grau de aperfeiçoamento quando colocada no papel. São lembradas as improvisações de Corelli editadas em Amsterdam no começo do século XVIII, e a *Oferenda Musical* de Bach que se originou da improvisação pelo compositor de um tema proposto por Frederico II (o Grande) rei da Prússia. Este tipo de notação ressalta a interação do compositor com as práticas musicais de seu tempo e com sua própria capacidade de improvisar.

A última categoria descrita por Butt – *notação como uma forma de realização alternativa de música* – considera a partitura como uma obra que é vista como completa. Para o autor, essa completude era considerada apenas no papel, enquanto sua execução poderia apresentar diferenças quanto ao que estava escrito.

Essa [*notação como uma forma de realização alternativa de música*] deve ser distinguida da categoria em que o compositor produzia uma notação exemplificativa que o intérprete poderia alterar à vontade, daquela em que uma certa perfeição ou ‘finitude’ era esperada na notação da música em si mesma, enquanto que a sua execução implicava um diferente conjunto de convenções que poderiam, às vezes, ter ido contra a perfeição da música escrita.²⁶ (BUTT, 2005: p.118)

Butt comenta sobre a prática improvisatória da música renascentista mencionando que a aparente noção de exatidão contrapontística das partituras de Palestrina, por exemplo, pode ter sido praticada apenas no papel. Apresenta versões ornamentadas para órgão como documentos de uma prática improvisatória sobre essas polifonias renascentistas. Destaca ainda a dicotomia do Corelli compositor (“Apolíneo”)

²⁶ No original: “This is to be distinguished from the category in which the composer produced an exemplary notation which the performer could alter at will, in that a certain perfection or ‘finish’ was expected in the notation of the music for its own sake, while its performance entailed a different set of conventions which may, at times, have gone against the perfection of the notated music.” Tradução nossa.

e intérprete (“Dionisiaco”) e outros “compositores-intérpretes” como evidência da finitude da obra em sua escrita não transpassar na sua execução.

O autor propõe ainda que muitos compositores dos séculos XIX e XX, como Schumann, possam ter anotado muitas indicações interpretativas apenas porque isso era esperado pelo mundo editorial, a fim de publicarem uma versão definitiva das obras. E resume a precisão da notação para se tornar *uma forma de realização alternativa de música* da seguinte maneira:

Na época de Palestrina isso [a completude da notação nela mesma] pode ter tido algo a ver com um sistema teórico de dissonância aperfeiçoado que poderia ser realizado na notação. Na virada do século XX, pode ter tido mais a ver com a marcação de detalhes interpretativos, representando, por assim dizer, o trabalho mais individualizado no papel, mais precisamente definido para propósito de direitos autorais. Este movimento foi facilitado, se não exigido, pelo número de marcações disponíveis e as melhoras tecnológicas da reprodução da notação..²⁷

A partitura barroca possuía uma notação magra, feita para profissionais (HAYNES, 2007: p.106), e isto acontecia pela predominância de fatores retóricos na prática musical do período. Compositor e intérprete de uma música era, em grande parte das vezes, a mesma pessoa. Não raramente os compositores dominavam mais de um instrumento. Telemann foi um desses compositores que tocava muitos instrumentos, tanto de sopro, cordas e teclado.

Quanto mais nos voltamos para o passado, mais comumente encontramos músicas feitas para ocasiões específicas, executadas poucas ou apenas uma vez. O compositor, na maioria das vezes estava presente, executando sua própria peça. Ele assumia um papel de compositor-intérprete de sua própria música, seja tocando um instrumento, cantando ou dirigindo o grupo musical que executaria sua peça.

²⁷ No original: “In palestrina’s era this may have had something to do with a perfected theoretical system of dissonance that could be realised in notation. At the turn of the twentieth century it might have had more to do with details of performance marking, rendering, as it were, the work more individualised on paper, more precisely defined for copyright purposes. This move was facilitated, if not necessitated, by the number of markings available and the improving technologies of notational reproduction.” Tradução nossa.

Até o final do século XVIII, a relação entre a peça musical e execução não era unilateral, mas uma dependia da outra para ser completa. Harnoncourt (1988: p.225), sobre a completude da peça musical se dar através das escolhas interpretativas no momento de sua execução, afirma: “aqui surgia uma clara distinção entre a ‘obra’ e sua ‘execução’.” A partitura funcionava como um guia que, através de sua execução, pudesse se tornar música. A “obra” não era concebida como algo terminado, mas só podia estar completa no ato de sua execução por um intérprete.

A figura do “compositor-intérprete” é encontrada por toda história da música, mas a partir do século XIX percebemos um maior distanciamento entre compositores e intérpretes. Butt (2005: p.56) aponta uma consequência deste afastamento na notação musical: “[...] compositores do século XIX em diante parecem ter sido ainda mais preocupados com especificidades da prática performática, a escolha de instrumentos e diretrizes interpretativas.”²⁸

A concepção de música como ato sonoro e não uma abstração escrita no papel fazia com que **todos** os compositores até o fim do período barroco fossem também músicos práticos. Derek Bailey (1993: p.59) escreve que a partir da criação da pauta musical e das figuras musicais indicando durações mais ou menos precisas de tempo “uma obra musical não era mais estritamente musical; ela existia fora de si mesma, por assim dizer, na forma de um objeto para qual um nome foi dado: a partitura.”²⁹

A invenção da imprensa musical, que promoveu um isolamento geográfico e cronológico entre compositores e intérpretes – que certamente implica em muitas diversidades sociais –, fez com que as interpretações se tornassem cada vez mais

²⁸ No original: “[...] composers from the nineteenth century onwards seem to have been all the more concerned with specifics of performance practice, the choice of instruments and performance directives.” Tradução nossa.

²⁹ No original: “[...] a musical work was no longer strictly musical; it existed outside itself, so to speak, in the form of an object to which a name was given: the score.” Tradução nossa.

distantes das intenções iniciais do compositor. Mattheson (1981: p.871) aponta a dificuldade de se tocar a obra de outra pessoa:

A maior dificuldade em produzir o trabalho de outrem provavelmente consiste no fato de que um forte poder de discernimento seria necessário para ter sucesso em adivinhar o sentido dos pensamentos do outro. Pois, qualquer um que nunca aprendeu como o compositor pudesse preferir tê-lo feito, dificilmente será capaz de realizá-lo bem, mas frequentemente irá privar a coisa de sua verdadeira força e encanto de modo que o *Autor*, se o ouvisse por si mesmo, mal reconheceria o seu próprio trabalho.³⁰

Donington (1990: p.119) ao sugerir como um intérprete deve encarar as intenções do autor, propõe uma pergunta e mostra uma resposta mais flexível sobre as possibilidades interpretativas que abarcam questões estilísticas:

[...] não é realista perguntar: 'como exatamente o compositor pretendeu que tal e tal passagem deve ser interpretada?' Não há interpretações exatas, e não há interpretações imutáveis - nem mesmo do mesmo intérprete. Existem apenas interpretações individuais dentro do flexível embora não indefinidos limites [...] de estilo.³¹

Dois fatores filosóficos significativos, que contribuíram para uma maior rigurosidade apresentada na notação pelos compositores a partir de 1800, são os conceitos de *gênio* e de *sublime*, que fez com que os compositores escrevessem uma música mais individualizada, com maior liberdade estilística em detrimento de um estilo retórico de composição e transmissão da mensagem sonora. Esses conceitos também influenciaram a performance musical que centrava a atenção do público no intérprete como uma força criativa individualizada.

Isto levou a performances que não tinham mais o público como finalidade, mas o próprio artista que era o centro das atenções. Tarling (2005: p.40) explica que “[...] a

³⁰ No original: “The greatest difficulty in producing another’s work probably consists in the fact that a sharp power of discernment would be required to succeed in divining the sense of others’ thoughts. For, anyone who has never learned how the composer might prefer to have it himself, will scarcely be able to perform it well, but will often deprive the thing of its true force and charm so that the *Autor*, if should hear it himself, would scarcely know his own work.” Tradução nossa.

³¹ No original: “[...] it is unrealistic to ask: ‘how exactly did the composer mean such-and-such a passage to be interpreted?’ There are no exact interpretations, and there are no unchanging ones – not even from the same performer. There are only individual interpretations within the flexible though not indefinitely [...] boundaries of style.” Tradução nossa.

importância da audiência como alvo para os poderes de persuasão emocional do artista foi reduzida, e a própria importância intérprete aumentou como um objeto de adulação.”³²

A partir do momento em que as figuras do compositor e do intérprete se tornam cada vez mais distantes, e as composições passam a ter um *status* de obra autônoma com um controle soberano do compositor sobre a sua execução, a notação retórica, mais flexível, passa a ser obsoleta. O início desta mudança de paradigma pode ser observado pelo prisma da improvisação musical.

1.3. – Ornamentação e estilo: o papel do intérprete na construção do discurso musical

A ornamentação musical era prática comum no final do período barroco, e era costume que os compositores escrevessem música de forma a permitir os intérpretes improvisarem seus próprios ornamentos. No entanto, vemos em alguns tratados de época a preocupação de compositores com intérpretes não preparados, incapazes de ornamentar com “bom gosto” e de forma a não atrapalhar o discurso escrito pelo compositor. Johann Joachim Quantz (1985: p.163), por exemplo, manifesta esta preocupação no seu tratado de 1752:

Por algum tempo, no entanto, aqueles [compositores] que seguem a maneira italiana também tem começado a indicar os ornamentos mais necessários, provavelmente porque perceberam que o *Adagio* ficara muito desfigurado por vários intérpretes inexperientes e isto reduzia e manchava a honra e a reputação dos compositores.³³

³² No original: “[...] the importance of the audience as a target for the artist’s powers of emotional persuasion was reduced, and the performer’s own importance increased as na object for adulation”. Tradução nossa.

³³ No original: “For some time, however, those Who follow the Italian manner have also begun to indicate the most necessary embellishments, probably because it was found that the *Adagio* was much disfigured by many inexperienced performers, and this reduced and tarnished the honour and reputation of the composers.” Tradução nossa.

Quantz é acompanhado por praticamente todos os autores de sua época. A preocupação com o “bom gosto” é encontrado no século XVIII em trabalhos de autores como Geminiani, Couperin, Heinichen, Marpurg, Mattheson, Tosi, C. P. E. Bach, entre muitos outros. Paoliello (2011) evidencia a importância do termo “bom gosto” na música e explica que ele tem uma relação estreita com o termo estilo.

Acrescentamos que, para a prática interpretativa do período, estes termos estavam intimamente associados à capacidade de improvisar e executar ornamentos de forma correta. Na obra de Geminiani *A Treatise of Good taste in the Art of Musick* de 1749 pode-se claramente observar a importância da ornamentação para se executar música com bom gosto. Esse tratado é constituído em sua maior parte de exemplos musicais e, além da primeira página do prefácio, sua introdução ao bom gosto em música consiste basicamente da explicação de quatorze *Ornaments of Expression* (ornamentos de expressão).

A observação feita por Lawson e Stowell (2005: p.39-40) de que Tosi em seu tratado de 1723 faz várias referências para a importância de cultivar o gosto na execução de diversos ornamentos, corrobora com nossa visão de que o bom gosto dependia de uma ornamentação bem executada. Haynes (2007: p. 205) afirma que “Ornamentos são o teste final de musicalidade e compreensão de estilo de um intérprete.”³⁴

Podemos observar que os termos *gosto* e *estilo* são muitas vezes utilizados como sinônimos, mas Paoliello (2011: p.47) explica que “[...] 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.” Se a ocasião também determina o decoro (que regula o gosto), o estilo é determinado pelo gosto e o gosto da audiência também deve

³⁴ No original: “Graces are the ultimate test of a performer’s musicianship and grasp of style.” Tradução nossa.

ser considerado, questões estilísticas (inclusive na ornamentação) estão sob a responsabilidade do intérprete. Ele é o único que pode fazer a ligação entre a peça composta e o público.

Ele deve – com bom gosto – ornamentar uma peça no estilo adequado. A construção e transmissão do discurso musical dependem do bom gosto do intérprete. Geminiani e Mattheson apresentam a ideia de que é impossível se adquirir bom gosto somente através de regras. Os tratados da época aconselham seus leitores a imitarem os bons intérpretes, e o bom gosto seria formado através da imitação de modelos e conhecimento das regras. Geminiani (1749: p.2) escreve: “Supõe-se por muitos que um verdadeiro bom gosto não pode ser adquirido por quaisquer Regras de Arte; [...] Eu só afirmo que certas Regras de Arte são necessárias para um gênio moderado [aquele com um ‘bom ouvido’], e podem melhorar e aperfeiçoar um bom [gênio].”³⁵

Entendemos então que o bom gosto pode e deve ser adquirido através do entendimento das regras e da imitação de modelos de compositores de boa reputação (considerados *auctoritas*). Isso é válido também para a aprendizagem da ornamentação, onde o intérprete possui mais liberdade em transformar a composição e torná-la mais decorosa. “A capacidade de ornamentar sobre as composições mostra a ambiguidade que existia na época [fim do século XVIII] entre interpretação e composição.”³⁶ (HAYNES, 2007: p208).

Uma vez que a música barroca depende tanto do compositor como do intérprete, o conhecimento técnico e estilístico passa a ser também responsabilidade do último. A grande preocupação dos tratadistas e compositores da época era relativa à falta de preparo de muitos intérpretes em executar suas músicas. É comum encontrarmos estas

³⁵ No original: “It is supposed by many that a real good Taste cannot possibly be acquired by any Rules of Art; [...] I only assert that certain Rules of Art are necessary for a moderate Genius, and may improve and perfect a good one.” Tradução nossa.

³⁶ No original: The ability to embellish overlapped into composition shows the ambiguity that existed at the time between performing and composing.” Tradução nossa.

reclamações junto dos capítulos sobre ornamentação nestes tratados, o que indica que é esta área da prática musical que mais preocupava os compositores.

Leopold Mozart (1756) apresenta reclamações deste despreparo no seu capítulo sobre apojeturas, a citação de Quantz acima trata da falta de preparo dos intérpretes em adicionarem ornamentos e Carl Philipp Emanuel Bach (2009: p.69) em seu tratado de 1753 coloca a questão logo nos primeiros parágrafos de seu capítulo sobre os ornamentos:

O tamanho da utilidade dos ornamentos está diretamente relacionado ao tamanho do dano que podem causar quando mal escolhidos, ou quando bons ornamentos são mal tocados, ou tocados em lugares não apropriados ou em número inconveniente. Por isso sempre agiram com mais segurança os compositores que indicaram claramente em suas peças os ornamentos que deveriam ocorrer, em vez de deixarem suas peças sujeitas ao discernimento de executantes desajeitados.

A questão da notação é novamente tratada nas palavras de Bach. A gradual restrição aos intérpretes no âmbito da ornamentação que se deu no final do período barroco é fruto desta incapacidade e da preocupação dos compositores com a sua honra e reputação. Com o aumento do repertório barroco nas instituições de ensino musical e nas salas de concerto do mundo todo, uma compreensão mais aprofundada sobre as questões estilísticas se faz necessária.

A apresentação das análises das ornamentações das *Sonate Metodiche* no último capítulo desta dissertação busca aprofundar os conhecimentos sobre uma *auctoritas* do final do período barroco – o compositor Georg Philipp Telemann. Uma vez que a ornamentação com *bom gosto* está nas mãos dos intérpretes e ela exige um conhecimento estilístico específico, pretendemos com este trabalho ajudar a compreensão destas questões no âmbito acadêmico e prático, recorrendo aos modelos de aprendizagem da época (imitação e compreensão das regras).

Apesar de nunca podermos chegar a conclusões definitivas sobre todos os processos da prática interpretativa do período – pois as evidências dos estilos interpretativos serem quase sempre incompletos – e termos que contar com nossa intuição para boa parte das implicações interpretativas dessa música, a pesquisa musicológica nos permite dar palpites mais certos sobre nossas escolhas como músicos. Terminamos este capítulo com a citação de um trecho da obra de Lawson e Stowel (2005: p.41) que aponta caminhos para a compreensão de estilo na música retórica e ressalta a importância da pesquisa histórica para seu entendimento:

Em última análise, embora a intuição seja um dos atributos mais importantes de um músico, não é nenhum substituto para o conhecimento; e a pesquisa histórica tem um papel extremamente importante a desempenhar no processo da performance.³⁷

³⁷ No original: “In the final analysis, although intuition is one of a musician’s most valuable attributes, it is no substitute for knowledge; and historical research has an extremely important part to play in the performance process.” Tradução nossa.

CAPÍTULO 2 – ORNAMENTAÇÃO E ESTILOS NO PERÍODO BARROCO

2.1. – Gênese da improvisação instrumental

Música em seu primórdio pode ter nascido como uma forma de expressão espontânea e instantânea de sons – onde improvisação e composição eram indivisíveis. Tradição e escrita musical foram se consolidando ao longo da história da humanidade como forças de identificação cultural entre grupos sociais. É dessa tradição musical – surgida da improvisação – transmitida por gerações que certas melodias, ritmos ou características estruturais e timbrísticas tornaram-se propriedades coletivas.

Neste contexto surge também a música folclórica e a tradição musical e com isso as demandas dela advindas. A notação musical surge da necessidade de consolidar essas tradições e, apesar dessa necessidade, a arte de se improvisar nos remete a tradições musicais advindas de praticamente todas as culturas de todos os tempos. Neumann (1983) sugere que este desejo em “brincar” com os materiais musicais brota de um instinto humano profundo e, por este motivo, é que se pode encontrar este tipo de prática musical em diversas culturas.

A prática de se improvisar música, tanto vocal como instrumental, foi de certa forma favorecida pela utilização de modelos melódicos de se fazer e pensar música – como, por exemplo, o *raga* indiano e o *magam* árabe – além da tardia consolidação de um sistema de se escrever música com alguma precisão. Assim, a partir dessa nova possibilidade de se teorizar sobre a música prática é que, ao longo do tempo, passa a existir a diferenciação entre os que inventam música (compositores) e os que tocam e cantam (intérpretes).

No decorrer da história da música ocidental, a prática de se improvisar enquanto se toca ou canta desenvolve um papel importante na criação e consolidação de novas formas e estilos. Musicologicamente é difícil afirmar o quanto uma prática foi decisiva

para a consolidação de um ou outro estilo ou forma, ou quanto uma forma e um estilo foram agentes que influenciaram as improvisações. A relação entre prática e teoria nem sempre possui uma linha bem delimitada e esta se apresenta como uma via mão dupla no curso do fazer musical. Villavicencio (2008: p.66-67) exemplifica o caso do grupo *Nuova Consonanza* fundado em 1964 por Franco Evangelisti, que visava unificar composição e interpretação numa prática simultânea a fim de mudar a ideia da música ocidental de que estes eram processos separados.

Na história da música ocidental há diversas mudanças da prática musical, ou por uma reviravolta no pensamento, ou por mudanças sutis ao longo do tempo que acabam por sedimentar práticas diferentes da proposta inicial. Essas variações da prática interpretativa não nos possibilita exemplificar com precisão como a música de tempos mais longínquos deveria soar. É através do estudo da iconografia e documentos de época – tais como cartas, tratados, prefácios de obras musicais e as próprias partituras manuscritas ou impressas – que nos permitem ter uma visão aproximada da prática improvisatória de cada período e lugar.

Num panorama mais amplo, essa documentação nos leva a duas técnicas de improvisação: 1) possibilidades horizontais de se ornamentar e variar uma linha melódica; e 2) possibilidades verticais de se adicionar novas partes, contramelodias, vozes de acompanhamento, ou acordes. A música ocidental era improvisada tanto por solistas como na música em conjunto, e no decorrer da sua história, técnicas, estilos, regras e formas mudaram para se adequarem ao contexto em que aconteciam (FERAND, 1961: p.5-6).

A documentação sobre improvisação e ornamentação na Idade Média é fragmentária, mas é possível supor que as improvisações vocais e instrumentais surgiram a partir do repertório sacro e de danças profanas principalmente. Os

primórdios da improvisação na música sacra medieval nos remetem aos adornos melismáticos de melodias Gregorianas e Ambrosianas. Estes melismas eram o objetivo da música, sendo o texto apenas um pretexto para que fossem cantados, podendo ser improvisados (FERNAND, 1961). Nas danças por sua vez, a improvisação se dava a partir de esquemas e estruturas pré-definidas, às vezes pela ornamentação de melodias já conhecidas, e outras na elaboração de uma nova melodia totalmente improvisada no momento da execução.

Até a invenção de uma escrita precisa, pode-se presumir que novas músicas eram elaboradas durante a prática ou criadas espontaneamente na improvisação. Devido à esparsa documentação que chegou aos nossos dias e à descontinuidade desta prática musical é difícil fazer conclusões concretas sobre as técnicas improvisatórias. Certo é que esta prática existia e encontramos nos escritos de Cassianus Ioannes (ca. 360 – 435) no capítulo 2 do livro 2 da obra *De Institutis Coenobiorum* sobre a improvisação nos cânticos de salmos nos monastérios; nas descrições de antigos padres católicos – como Santo Agostinho (354 – 430) e São Jerônimo (340 – 420) e autores posteriores sobre a vocalização cantada na última sílaba da *Alleluia* nos *jubilus*; melodias de cantos sobreviventes também indicam certos motivos melódicos utilizados de acordo com o modo do canto, o que pode indicar uma prática improvisatória sobre os modos com convenções pré-estabelecidas no período.

Com o advento da polifonia, as improvisações (em sua maioria vocal) passaram por um experimentalismo e somente ao longo dos anos é que as regras de contraponto começaram a se formar e se solidificar. A improvisação melódica e monódica continuou, mas surgiram tratados instruindo cantores como adicionar outra linha melódica a um canto litúrgico enquanto o original era cantado simultaneamente. Este *organum* primitivo pode ter sido derivado da música folclórica profana, mas exigia uma

apropriação de conhecimentos técnicos sobre consonâncias e dissonâncias verticais e de materiais melódicos disponíveis num sistema diatônico.

O refinamento sobre as possibilidades do *organum* passaram por questões diversas como o número de partes simultâneas, o movimento das linhas melódicas entre elas (paralelo, oblíquo, contrário), os intervalos verticais, a posição da parte principal, liberdade e regularidade rítmica e a relação rítmica entre as vozes. O tratado anônimo *Musica Enchiriadis* é a prova mais antiga existente de uma tentativa para estabelecer regras para os experimentos polifônicos datado do séc. IX. Nele encontramos explicação sobre os intervalos consonantes e como eles deveriam ser usados numa diafonia (com duas vozes cantando simultaneamente), chamado também de *organum*; considerações sobre a posição da *vox organalis* e da *vox principalis* também são colocadas em teoria.

O tratado *Micrologus* (ca.1026) de Guido d'Arezzo descreve o uso de movimento contrário e fórmulas cadenciais rudimentares para a música polifônica de seu tempo. Já no séc. XIII as formas musicais como o *discant*, o *organum* e o *moteto*, adicionavam mais de uma voz que se relacionavam apenas com o *cantus firmus*, mas não entre si. Somente no século seguinte com a notação mais precisa estabelecida é que surgem estruturas mais complexas como o *moteto isorrítmico*.

A dependência da escrita na música ocidental não tirou a importância da improvisação, e a interação entre essas duas práticas foi bastante frutífera para a criação e a solidificação de novas formas e estilos musicais. No século XV começam a diferenciar o estilo improvisado do escrito. Johannes Tinctoris no seu tratado de 1477 *Liber de arte contrapuncti* escreve que o contraponto simples ou com ornamentos (diminuições) podem ser executados tanto escritos (*scripto*) como improvisados (*mente*). A diferenciação que Tinctoris faz é em relação ao tratamento das vozes

adicionais, onde na composição (*res facta*), as vozes se relacionam com o *cantus firmus* e entre si, e não somente com o *cantus firmus*. O canto improvisado, geralmente a quatro, mas também a três vozes era chamado “*super librum cantare*” que significa cantar sobre o livro.³⁸

Apesar das terminologias serem contraditórias entre alguns autores neste período, a terminologia de Tinctoris “*contrapuncto ex mente*” chega à Itália como “*contrappunto a mente*” ou “*contrappunto alla mente*” e designava o contraponto improvisado. Alguns exemplos deste *contrappunto alla mente* podem ser encontrados em tratados do final do século XV até o final do XVI. A distinção entre música composta e música improvisada vai aumentando durante o século XVI. Novas formas e estilos foram criados na música composta enquanto os cantores ainda improvisavam sobre um *cantus firmus*.

Vicente Lusitano publica seu livro com o intuito de ensinar a improvisar sobre um *cantus firmus* em 1553: *Introdutione Facilissima*. Eram instruções razoavelmente simples, mas que apenas dois anos depois encontra críticas de seu antigo rival Nicola Vicentino, no livro *L'antica Musica Ridotta Alla Moderna Prattica*, onde Vicentino propõe novos caminhos como a imitação entre as vozes e não a imitação do *cantus firmus*. As novas propostas de Vicentino encontra consonância em autores posteriores que expandem suas ideias como Gioseffo Zarlino na terceira edição do *Institutioni Harmoniche* (1573).

Na Alemanha, o contraponto improvisado é chamado de “*sortisatio*” – em oposição ao contraponto composto “*compositio*” – pelos teóricos dos séculos XVI e XVII. Nicolas Wollick é quem cunha pela primeira vez o termo *sortisatio* em 1501 que

³⁸ Para uma discussão mais aprofundada sobre os termos utilizados por Tinctoris, ler: BENT, Margareth. “*Resfacta*” and “*Cantare Super Librum*”. *Journal of American Musicological Society*, Vol.36, N.3, 1983. p.371–391; e FERAND, Ernest T. *What is “Res Facta?”*. *Journal of American Musicological Society*, Vol.10, N°3, 1957. p.141–150.

é utilizado por vários importantes autores como Anastasius Kircher. O termo aparece ainda no dicionário de J. G. Walther de 1732, tendo sido utilizado por muito tempo na história da música ocidental.

No século XVII a arte de se improvisar linhas melódicas sobre outras ainda persiste. A segunda parte do tratado de Ludovico Zacconi, *Prattica Musica* de 1622, traz um abrangente trabalho sobre a prática musical da época e principalmente sobre o *contrappunto alla mente*. Neste tratado, Zacconi conta como Willaert (“*Il grand Adriano*”) comete equívocos quando improvisava à primeira vista uma terceira parte num duo, mas que os corrigiu na repetição (In: NEUMANN, 1983: p.19). Esta prática de se improvisar *alla mente* novas linhas melódicas daria origem ao baixo contínuo no século XVII.

A arte de florear uma melodia previamente composta era chamada de *diminuição*, que consistia basicamente em ornamentar uma melodia com notas de menor duração. Embora possa ser comprovado que esta prática já existia desde o século XIV, através de tablaturas para instrumentos de teclado com versões ornamentadas de melodias conhecidas, exemplos sólidos tanto vocais como instrumentais são apresentados pela primeira vez no tratado *Opera Intitulata Fontegara* de Silvestro Ganassi, em 1535. Este, embora seja o primeiro, é também o mais completo livro dedicado à arte de diminuir e chega a exemplificar diminuições em proporções complexas como 3/2, 4/3 e 7/4 entre outras, o que nos permite ter uma ideia da liberdade rítmica que os intérpretes utilizavam nesses floreios.

Estas diminuições eram exclusivamente invenções dos intérpretes seguindo alguns padrões já estabelecidos e outros de forma mais livre, o que talvez explique o surgimento tardio de tratados que abordassem o assunto de forma mais prática. Esse apogeu da arte de diminuir no século XVI acabou por cristalizar alguns padrões

melódicos mais usuais, que seriam mais tarde essenciais para a estrutura da música barroca.

Não se encontram discussões sobre improvisação instrumental em grupo, o que de forma alguma exclui a possibilidade desta ter existido. Provavelmente os instrumentistas tinham conhecimento e eram educados musicalmente na prática vocal. Esta teoria é reforçada pelo conteúdo de tratados futuros sobre improvisação instrumental, além das primeiras evidências nas coleções de *bassadanzas* com o tenor em notas longas juntamente com iconografias mostrando dois instrumentos agudos supostamente improvisando um tenor tocado pela sacabuxa.

Outra prática bastante importante, que teve início provavelmente no século XIV, é a da improvisação por um único instrumentista, geralmente num instrumento de teclas. Dentre as múltiplas possibilidades de um cravista ou organista improvisar, podem se destacar três categorias mais abrangentes: 1) a diminuição de uma melodia vocal ou instrumental conhecida ou composta para o momento; 2) o tratamento polifônico de um *cantus firmus* litúrgico ou secular através da adição de vozes contrapontísticas ou o tratamento imitativo de uma melodia conhecida, composta ou improvisada no momento; e 3) a improvisação livre empregando as possibilidades inerentes da técnica instrumental que conduziriam às primeiras formas autônomas da música instrumental como *prelúdios*, *toccatas* e *fantasias*.

Sobre as características mais comuns na ornamentação do século XVI, Donington (1990: p.161) resume: “ela afeta a melodia, mas não a harmonia, com o resultado de que ela podia ser, e frequentemente era, executada simultaneamente com a [linha melódica] original”³⁹.

³⁹ No original: “[...] it affects the melody but not the harmony, with the result that it can be, and frequently was, performed simultaneously with the original.” Tradução nossa.

Com os novos ideais expressivos da monodia italiana defendidos pela *Camerata Fiorentina* e compositores como Monteverdi e Caccini, a ornamentação passou a ser parte estrutural da composição para reforçar os afetos de determinados trechos musicais. Os compositores, preocupados com a declamação do texto, passaram a exercer maior controle sobre as ornamentações escrevendo-as por extenso ou utilizando símbolos ou abreviações que indicavam padrões ornamentais.

A maneira e as fórmulas ornamentais estabelecidas nos tratados renascentistas foram absorvidas na primeira metade do século XVII e continuaram essencialmente melódicas. A prática de se dobrar a melodia lisa com ela ornamentada caiu em desuso e, embora diferentes em teoria, a prática de diminuir e a criação de novas vozes (o *cantare super librum*) não era separada. As diminuições caberiam primeiramente na voz superior da monodia, que seria acompanhada por um baixo que improvisaria outras vozes sobre ele mesmo com a função de acompanhar a melodia mais aguda, mas de cunho ainda contrapontístico chamado de *baixo contínuo*. Com isso, caracterizam-se as principais mudanças estilísticas entre a ornamentação do período renascentista e a do barroco: 1) ênfase nas qualidades patéticas da melodia; e 2) o estabelecimento do *baixo contínuo* com uma linha grave composta e acordes improvisados enfatizando o caráter vertical do acompanhamento.

Surge um novo vocabulário musical para os pequenos ornamentos, baseados nestas novas ideias do começo do século. Este novo vocabulário é detalhado em tratados como *Regole, passagi di musica* (1594) de Giovanni Battista Bovicelli e *Le Nuove Musiche* (1601-1602) de Giulio Caccini. Estes novos tipos de ornamentos se espalham pela Europa e chegam na Alemanha através dos trabalhos de Michael Praetorius *Syntagma Musicum, iii* (1618) e *Musica Moderna Prattica* (1653) de Johann Andreas Herbst.

No decorrer do século tanto a forma de tocar, cantar, compor, e se improvisar foram tomando formas estilizadas de acordo com o gosto do lugar em que era executado. Itália e França – como veremos mais detalhadamente adiante – passam a servir de modelos distintos que seriam replicados em outros países.

Na França, apesar de se encontrar o estilo de Caccini nos recitativos declamatórios de Guédron, diminuições escritas nas primeiras *air de cour* do século XVII, tanto solo como polifônicas, mostram que os intérpretes imitavam as formas italianas mais antigas. No começo do século, essas diminuições eram chamadas de *diminution* nas *air de cour* e chamadas de *double* nas posteriores *air* e *air sérieux*. Apesar dos *doublés* no estilo de Lambert ainda serem cantados no século seguinte, teóricos franceses do século XVII, provavelmente influenciados pela desaprovação dos *doublés* por Lully, se atentaram pouco nas técnicas de diminuição.

Especialmente na França, a ornamentação era essencialmente composta por *agréments* notados com símbolos sobre as notas, embora pudessem aparecer escritos por extenso. A notação destes ornamentos por compositores como François Couperin e Marin Marais no final do período barroco chega a uma precisão incomparável. Apesar disso, no século XVII ainda se vê um pouco mais de liberdade para o intérprete como nas obras de Louis Couperin.

Algumas particularidades rítmicas eram deixadas a cargo dos intérpretes, que deveriam usar com bom gosto a *inegalité* e a dupla pontuação de notas pontuadas. A questão rítmica é mais evidenciada como forma de improvisação nos *Prélude non Mesuré* – tipo de prelúdio sem determinação de métrica ou ritmo para instrumentos de teclado característico do século XVII.

Na Itália, a música tinha uma notação menos específica e funcionava, principalmente nos *Adagios*, como esqueletos a serem preenchidos pelos intérpretes.

Estas ornamentações livres deixavam para o intérprete grande abertura criativa, e era requisitado que os cantores e instrumentistas pudessem improvisar sobre essas linhas verdadeiros floreios que se remetiam à prática da diminuição. A mudança e o grande paradigma do novo estilo italiano de se improvisar no século XVII foi o violinista e compositor Arcangelo Corelli.

Enquanto Lully foi quem sedimentou um estilo francês que diversificava consideravelmente do italiano, Corelli, com sua virtuosidade e notável destreza no violino, serviu de modelo para o estilo italiano de se improvisar. Foi conhecido e copiado por toda Europa. Herdamos hoje mais de 20 exemplos de época da ornamentação das sonatas op. 5 de Corelli, o que demonstra o grande apreço por sua obra na época e configura um material riquíssimo de estudo sobre o estilo do barroco italiano.

Há ainda tratados que exemplificam ornamentos típicos dos italianos como a *figure corte*, o *messanze* e *salti*. O trabalho de Wolfgan Caspar Printz *Compendium Musicae Signatoriae et Modulatoriae* (1689) descreve alguns destes exemplos tipicamente italianos. O primeiro a utilizar símbolos que representavam ornamentos foi o romano Emilio de Cavalieri para suprir a falta de espaço dado aos intérpretes no oratório *Rappresentatione di anima et di corpo* (1600). Ele explica quatro ornamentos com seus devidos símbolos: *groppolo*, *monachina*, *trillo* e *zimbalo*.

Fig.1: Tabela de ornamentos Emilio de Cavalieri, Roma, 1600.

A força do estilo francês e do italiano no século XVII é importante para o surgimento de um novo gosto nacional de igual relevância no século XVIII. A partir da fusão do gosto italiano com o gosto francês juntamente com a tradição da música alemã começa a surgir um novo gosto genuinamente alemão: *vermischter Geschmack*, que traduzido seria algo como “gosto misturado”. Este estilo ganharia características próprias também na maneira de se improvisar.

A improvisação germânica até o fim do século XVII obedece as regras de diminuição essencialmente italianas, mas na virada do século a influência francesa, com seus minuciosos e rebuscados ornamentos, ganha força. O desenvolvimento de um novo estilo chamado *galante* acabaria por proporcionar uma mistura de todas essas características musicais nacionais e internacionais num único e novo estilo preocupado com melodias cantantes e agradáveis.

A teoria da harmonia já estava bastante fundamentada e a melodia e os ornamentos passam a se comunicar com essa harmonia a fim de criar novos afetos. A característica deste tipo de improvisação – além de continuar se desenvolvendo melodicamente através da síntese dos gostos italiano e francês – passa a desenvolver um caráter harmônico. É neste momento que as longas *appogiaturas* aparecem com mais frequência e passagens mais elaboradas necessitam cada vez mais conhecimento do intérprete sobre harmonia.

A improvisação e a composição instrumental se distanciam cada vez mais das composições e improvisações vocais. Os instrumentos podem explorar cada vez mais suas particularidades. Em sonatas e concertos, os movimentos lentos, genericamente chamados de *adagios* necessitavam de ornamentação para que a melodia se tornasse rica, afetuosa e variada; já nos movimentos rápidos, quando algum ornamento era adicionado tinha a função de mostrar virtuosidade do intérprete.

2.2. – Ornamentação e os estilos nacionais

Uma vez que a maneira de se improvisar uma música está diretamente ligada ao estilo em que ela foi composta, iremos apresentar as principais correntes que influenciaram a ornamentação de Telemann e o estilo da ornamentação alemã em geral. Buscaremos nos ater especialmente nas questões ligadas à ornamentação, mas, sendo uma indissociável da outra, entraremos em questões de gosto e estilo para elucidar as principais práticas de improvisação em voga no período barroco.

As concepções da música barroca tiveram seu nascimento na Itália no final do século XVI influenciadas por estudos de certos círculos intelectuais que se concentraram em entender a cultura da Grécia Antiga, em especial a tragédia grega. Estes estudos, que influenciaram não só a música, mas diversas outras artes em seu tempo, levaram à especulação de que o drama grego não era falado, mas cantado.

A tragédia grega passou a servir de modelo remoto para o tipo de música dramática que os literatos do Renascimento consideravam apropriado ao teatro, e havia duas correntes de pensamento sobre o lugar que a música ocupava nessas tragédias. Segundo uma, somente os coros seriam cantados; a outra acreditava que todo o texto das tragédias gregas seria cantado, incluindo as falas dos atores. Esta última opinião foi sustentada principalmente por Girolamo Mei⁴⁰ que se correspondia com Giovanni Bardi e Vincenzo Galilei.

Surge um novo gênero musical que ilustraria na prática o que estava sendo descoberto na leitura dos textos gregos. A ópera nasce com um grupo de intelectuais italianos no final do século XVI. O grupo conhecido como *Camerata Fiorentina* – dos condes Corsi e Bardi, no qual Caccini, Strozzi e Galilei atuavam como músicos – chega

⁴⁰Girolamo Mei foi um erudito florentino que editara um bom número de tragédias gregas e investigou minuciosamente a música grega, principalmente o seu papel no teatro. Entre 1562 e 1573 estudou, no original grego, quase todas as obras da antiguidade sobre música que haviam sobrevivido e apresentou os resultados da pesquisa no tratado não publicado *De modis musicis antiquorum* (1567-1573).

à conclusão que o teatro grego de Sófocles e Eurípides não era falado, mas sim cantado. Cria-se o que seria chamada de *Nuove Musiche* (título da obra de Caccini). Nessa nova concepção musical, a música deveria ser um reforço da palavra, era serva do texto. A expressão musical era retirada do texto e a música estava lá para reforçar o sentido da palavra.

Acreditava-se que uma única melodia tinha o poder de afetar os sentimentos dos ouvintes, já que explorava a expressividade natural da voz humana, com suas mudanças de altura, registro da voz e variações de ritmo e andamento. Consequentemente, a música polifônica foi colocada em segundo plano, pois acabava por destruir o sentido do texto, que muitas vezes chegava a ser completamente incompreensível. A “nova música” deveria ser essencialmente monódica, a linha melódica regida pela palavra, e o acompanhamento do baixo composto em harmonias que sublinhassem os afetos das palavras.

A prática improvisatória ficou mais restrita, pois também se submetia à importância do texto cantado. As músicas puramente instrumentais ainda não tinham linguagem própria consolidada e a música vocal ainda era modelo de imitação dessa música instrumental. Por consequência, a ornamentação instrumental também passa a ser mais limitada e a utilização de pequenos modelos rítmico-melódicos ornamentais se torna mais frequente do que a improvisação livre baseada nas diminuições renascentistas.

O pensamento musical europeu do século XVII até meados do século XVIII foi baseado nessas concepções italianas. No fim do período barroco, a música europeia havia se tornado uma música internacional, mas com raízes italianas. A primazia musical italiana não foi absoluta e, mesmo os países que desenvolveram e conservaram o idioma nacional próprio não escaparam dessa influência. A principal rivalidade de

estilos existente na época era entre Itália e França. Uma rivalidade tão acirrada na época, que era considerada irreduzível.

A partir de 1630, começou a se desenvolver na França um estilo nacional que resistiu às influências italianas durante mais de cem anos. O compositor cujas obras mais contribuíram para firmar o estilo nacional francês a partir de 1660 foi, por ironia, um italiano chamado Giovanni Battista Lulli, que, totalmente aclimatado ao ambiente francês, passou a ser chamado de Jean-Baptiste Lully. Foi justamente Lully quem começou a moldar o estilo e a ópera francesa a partir dos *ballets de cour*⁴¹ e das *tragédies*⁴², além da influência (como não poderia deixar de ser) da ópera italiana.

Este estilo francês é extremamente preocupado com a questão declamatória do texto na música. Sua prática, baseada nos preceitos italianos do começo do século, é extremamente regrada e, levando em consideração as particularidades da língua francesa, passa a se distinguir fortemente do resultado sonoro alcançado pelos italianos. Sua ornamentação também segue estes preceitos, e inúmeros símbolos são criados para que o compositor possa ter maior controle sobre as improvisações exercidas pelos intérpretes no momento da performance.

No momento em que o estilo francês se consolida, observa-se na Itália um regresso às práticas musicais mais floreadas. A música recupera sua importância perante o texto não sendo mais apenas serva das palavras. A virtuosidade técnica, vocal e instrumental, passa a ser bem vista e aceita por ouvintes e compositores italianos na metade do século XVII. Esta nova característica da música italiana, preocupada com a virtuosidade de seus intérpretes, e a já mencionada consolidação de um estilo particular

⁴¹*Ballets de cour*: tipo de balé popular na corte francesa nos reinados de Henry III, Henry IV, Louis XIII and Louis XIV.

⁴²*Tragédies*: forma de ópera tipicamente francesa em cinco atos que se caracteriza por sua seriedade e intensidade dramática.

francês, com regras bem definidas para uma boa declamação do texto, sedimenta a diferenciação de estilo destes dois países.

Durante todo o final do século XVII na Europa a maneira de se compor música passava pela aprendizagem e imitação desses dois gostos nacionais. Em outros países como Alemanha, Inglaterra, e Espanha se compunha à maneira italiana e/ou à maneira francesa. A prática interpretativa também passava pela imitação desses dois modelos em suas nuances rítmicas, melódicas e ornamentais.

Apenas no começo do século XVIII é que uma nova corrente estilística surge na Alemanha. Esse novo gosto nacional foi resultado da aprendizagem, imitação e superação dos gostos italiano e francês. Através dessas influências e da tradição alemã de se compor música polifônica é que surge um gosto tido como universal, bem aceito em todos os países, pois era possível se reconhecer nessas músicas os estilos conhecidos em toda Europa.

Esse novo estilo foi chamado pelos alemães de *vermischter Geschmack* que traduzido para o português seria “gosto misto”. Quantz elogia o novo estilo e ressalta essa universalidade explicando que “num estilo que, como aquele dos germânicos de hoje, consiste numa mistura daqueles [estilos] de diferentes povos, cada nação encontra algo em que tem uma afinidade, e que, portanto, não pode desagradá-la.”⁴³

2.2.1 – Ornamentação Francesa

A execução adequada da música barroca francesa (*propreté*) está intimamente ligada à utilização dos *agréments*. Diferentemente das extensas e floreadas diminuições da música renascentista, os *agréments* eram pequenos ornamentos específicos,

⁴³ “In a style that, like that of the Germans today, consists of a mixture of those of different peoples, each nation finds something with which it has an affinity, and which thus can never displease it.” (QUANTZ, 1985: p.342). Tradução nossa.

geralmente de forma fixa, notados através de pequenas notas ou símbolos na partitura, ou deixados para serem acrescentados pelo intérprete no momento da execução.

Até o estabelecimento de Lully como *surintendant de la musique du roi* e *maître de la musique de la famille royale* na corte do rei Louis XIV, na segunda metade do século XVII, as diminuições eram aceitas na França, embora não houvesse unanimidade sobre a questão como veremos adiante.

Uma das poucas fontes francesas do século XVI que nos proporcionam exemplos de ornamentação são as diminuições apresentadas por Attaignant em suas transcrições de *chansons* para teclado. A prática vocal não deveria destoar da instrumental nesta época, pois podemos observar diminuições vocais complexas já nas primeiras *air de cour* do início do XVII que não podem ter surgido sem uma prática antecedente (NEUMANN, 1983: p.31).

Com o racionalismo que tomou conta da música francesa, as diminuições caíram em desuso, o que levou à proliferação do uso de pequenas ornamentações chamadas *agréments*. Aos cantores e instrumentistas reservou-se o direito de improvisar apenas estes pequenos ornamentos enquanto as improvisações livres foram eclipsadas da execução na França.

Ornamentação, estilo e prática musical acabam refletindo um pensamento geral sobre a música. A música vocal era o modelo de perfeição musical para os compositores seiscentistas e a desaprovação do uso de diminuições chega à França somente após as ideias italianas de preocupação com a declamação do texto. É essa preocupação que leva ao uso profuso dos *agréments* em detrimento das *passaggi*.

Esses ornamentos eram notados na sua maioria por símbolos que sintetizavam a execução. O problema deste tipo de notação é a falta de unanimidade entre os compositores seiscentistas em sua utilização. A variedade de significados para o mesmo

símbolo e, inversamente, a variedade de símbolos para o mesmo ornamento traz um panorama nebuloso para uma verdadeira sistematização de seu uso.

Essa falta de sistematização só começou a ser suprida por volta da metade do século XVII através do repertório de viola da gamba e de cravo, e, por volta do último terço do século era comum se encontrar tabelas de *agréments* nos prefácios de obras francesas. O primeiro francês a incluir este tipo de tabela no prefácio de uma obra musical foi provavelmente Chambonnières no livro *Pièces de Clavecin*, em 1670.

Fig.2: Tabela de *agréments* de Chambonnières (1670)

O uso de símbolos abstratos é preferência da música para cravo e, D'Anglebert em 1689 chega ao exagero de incluir no prefácio de seu livro de peças para cravo uma tabela com 29 símbolos diferentes.

Fig.3: Tabela de agréments de D'Anglebert (1689)

A música para violas da gamba por sua vez se utilizava de pequenas notas escritas que não entravam na contagem métrica do compasso, chamadas *notes perdues* ou *notes postiches*. Este tipo de notação aparece, por exemplo, em 1686, na obra de Marin Marais *Pièces de viole* e sugere uma consolidação do uso desse tipo de ornamento pelos gambistas franceses. *Notes perdues* também são encontradas em obras para teclado de Le Bègue (1677, 1678 e 1685), e em tablaturas de alaúde da primeira metade do século XVII – provavelmente os primeiros exemplos do tipo.

Fig.4: *Notes perdues* – Marais (1686)

Não há, durante todo o período barroco, um consenso entre os compositores sobre a necessidade de se anotar todos os ornamentos na partitura. Saint Lambert no *Principes de Clavecin* (1702: p.57) deixa o intérprete livre para adicionar ornamentos, além de permitir que ele deixe de fazer ou substitua algum *agrément* escrito. À medida que nos aproximamos do fim do barroco, observamos uma tendência dos compositores deixarem cada vez menos espaço para os intérpretes improvisarem, chegando ao ponto de, em 1722, François Couperin, no prefácio do terceiro *Livre de pièces de Clavecin*, proibir com certa rispidez a adição ou subtração de qualquer ornamento, declarando que as peças deveriam ser executadas “comme je les ay marquées” (como eu as marquei). Embora a postura radical de Couperin pareça resumir um costume generalizado na França, existem tratados até o fim do século XVIII que explicam o contexto em que os *agréments* podem e devem, e onde eles não podem e não devem, de maneira alguma, ser adicionados – o que indica a existência de obras em que o intérprete ainda era requisitado a contribuir com sua criatividade.

Nas questões rítmicas, o exemplo mais claro de permissões concedidas aos intérpretes estão nos prelúdios *non mesures* para cravo escritos pelos compositores Louis Couperin, Nicolas Lebègue, Elisabeth Jacquet de la Guerre e Jean Henry D’Anglebert, advindos de uma tradição de músicas para alaúde. A notação dos ornamentos se dá através de símbolos externos e notas grafadas como as outras, que exigem atenção do intérprete para reconhecê-los. Apesar da evidente liberdade rítmica,

a ornamentação aparece notada na partitura, mas a existência de dois manuscritos destes prelúdios compostos por Louis Couperin com ornamentos diferentes sugere que esta notação não restringia totalmente a liberdade do intérprete em utilizar ou não os *agréments*.

Apesar da grande divergência tanto nas permissões concedidas aos intérpretes como nas escolhas de sinais, significado destes sinais e terminologia dos ornamentos, há, de maneira geral, uma concordância na forma de execução dos ornamentos mais importantes. Apesar da forma fixa desses ornamentos, a sua execução deveria ser livre e flexível, e cabia ao intérprete entender e executar de maneira própria cada um deles de acordo com o *decorum* da peça. Carl Phillip Emanuel Bach (2009: p.72) adverte que “todos os ornamentos requerem uma relação proporcional com o valor da nota principal, com o andamento e com o significado da peça.”

A influência da Itália na França passa a ser mais forte a partir do século XVIII. François Couperin introduziu a forma italiana do *trio sonata* na última peça do livro *Les Goûts reunis* (Os gostos reunidos), a qual dá o nome de *Le Parnasse ou L'apothéose de Corelli*. Outro exemplo da incorporação do estilo italiano na França pode ser encontrado no tratado *L'Art de Preluder* (1719) do flautista *de la chambre du Roy*, Jaques-Martin Hotteterre, também chamado de Hotteterre Le Romain (o Romano), onde o autor ensina a arte de se improvisar prelúdios. Esses exemplos nos mostram que no final do período barroco a música francesa, apesar de bem estabelecida e servir de modelo para compositores de outros países, passa a sofrer maior influência estrangeira e não se restringia somente ao uso de *agréments*.

Uma generalização de termos, símbolos, padrões rítmico-melódicos dos ornamentos para o período é impossível, pois, como vimos, o uso sistemático pelos compositores da época não existia. Um termo pode se referir a diversos padrões

ornamentais, assim como um símbolo pode receber nomes diferentes, ou um padrão pode ser grafado de diversas formas. Parece-nos que a maneira mais precisa de se entender as notações de ornamentos encontradas numa partitura é através das tabelas dos prefácios das obras que apresentam o nome, o símbolo e também a forma de se executar.

Acontece que não é sempre que os prefácios de obras apresentam esse tipo de tabela. François Couperin no prefácio do terceiro *Livre de pièces de Clavecin* (1722), além de proibir o acréscimo ou a retirada de ornamentos escritos, menciona seu próprio esforço em explicar os ornamentos e se mostra surpreso:

“[...] (depois dos esforços que eu tive para marcar os *agréments* que convém às minhas peças, das quais tenho dado, em parte, uma explicação assaz inteligível em um determinado método, conhecido sob o título *L'art de toucher Le Clavecin*) de ouvir pessoas que os aprenderam sem se submeterem [aos *agréments* escritos].”⁴⁴.

As prerrogativas descritas em tratados devem ser observadas e aprendidas antes de se executar uma peça. Elas devem ser seguidas mais estritamente se o compositor da obra é também o autor do tratado e podemos usá-las com cautela como um guia para a execução de músicas de compositores da mesma época e lugar e com menos exatidão para compositores mais distantes dos autores dos tratados.

Nem sempre as tabelas apresentam a forma de se executar um ornamento, como podemos observar no prefácio das *Pièces de Viole* de Marais em 1686, onde encontramos os nomes dos ornamentos e os símbolos, mas não a maneira de se executá-los:

⁴⁴ No original: “[...] (apres lês soins que jê me suis donné pour marquer lês agrémens qui conviennent à mês Pièces, dont j’ay donné, à part, une explication assés intelligible dans une Méthode particuliere, connue sous le titre *L’art de toucher Le Clavecin*) d’entendre dês personnes qui les on apprises sans s’y assujétir. Tradução nossa.

<i>Tremblement</i>	j
<i>Batement</i>	x
<i>Pincé ou flatement</i>	m
<i>Tenüe</i>	
<i>Poussé d'archet</i>	p
<i>Tiré d'archet</i>	t
<i>Coulé de doigt</i>	v
<i>Doigt couché</i>	.

Fig.5: Tabela de *agréments* – Marais (1686)

Marais ainda explica como se faz o *plainte* e o *port de main* e discorre sobre a notação do *port de voix* que aparece notado como *note perdue* na sua coleção de *Pièces*. Com este exemplo percebemos que há uma prática já estabelecida dos *agréments* pelo fato de Marais não explicar a execução de todos. Isto também é consequência da maneira como a educação musical se dava naquele período através de um sistema de “mestre e aprendiz”.

Como vimos, as características do estilo francês de se ornamentar passam a sofrer uma mudança mais radical no XVIII. Acompanhando a tendência internacional, uma das mudanças mais importantes foi o uso dos ornamentos executados na cabeça do tempo da nota principal e não antes. Ornamentos sobre a nota e antes da nota coexistiram, mas, com a tendência do novo estilo que estava surgindo na Europa, o enriquecimento harmônico passava a ter grande importância, e a utilização dos ornamentos sobre o tempo causavam uma estranheza harmônica considerada bela, pois geravam variação na melodia a ser tocada. A arte da ornamentação francesa chega ao seu ápice na primeira metade do século XVIII com François Couperin e seus contemporâneos, e com o estilo alemão, mais “universal” e com grande influência italiana, essa arte começa se modificar seguindo as tendências alemãs.

2.2.2. – Ornamentação Italiana

O estilo barroco italiano de se ornamentar é originário das práticas improvisatórias (de diminuições e *passaggi*) do século XVI. No início do século XVII ainda se encontram tratados sobre diminuição com alto grau de refinamento desta arte como, por exemplo, os escritos de Adriano Banchieri (1601), Francesco Severi (1615) e Francesco Rognoni (1620) – provavelmente o último tratado italiano sobre diminuição⁴⁵.

A preocupação com a declamação do texto nas obras vocais por volta de 1600 influenciou a forma de se improvisar no começo do século XVII. As diminuições em grande escala com longos floreios já não eram mais bem vistas e passaram a ser restringidas nas composições dos monodistas italianos. Essa mudança do *stile antico* para o *stile moderno* fez proliferar uma nova forma de ornamentação que permitia aos compositores ter mais controle sobre a forma como as palavras eram declamadas, com o objetivo de mover os afetos da alma (*muovere l'affetto dell'animo*⁴⁶). O uso de pequenos ornamentos com formas pré-determinadas passa a tomar o lugar das grandes *passaggi* improvisadas.

Apesar desses pequenos ornamentos (*accenti*, *affetti*, *manieri*, entre outros nomes) aparecerem em tratados anteriores, no *stile moderno*, o uso deles não está mais associado às diminuições e, pela primeira vez na música vocal, passa a ser grafado com símbolos que condensavam a notação da execução dos ornamentos sobre as notas estruturais importantes da melodia. Os primeiros e mais usuais ornamentos da música italiana foram os *trilli*, que foram assunto de explicação no já mencionado tratado de Ganassi de 1535. O *trillo* também aparece grafado pela primeira vez no prefácio da obra

⁴⁵ Para avançarmos nos estudos teóricos sobre a improvisação italiana posteriores a 1620, é preciso recorrer a fontes alemãs.

⁴⁶ Expressão usada por Giulio Caccini no seu tratado “Le Nuove Musiche” de 1601-1602.

de Cavalieri em 1600, o primeiro a usar símbolos para representar os ornamentos desejados.

Durante a primeira metade do século XVII havia pouco consenso nestes símbolos, na terminologia, na permissão do uso de diminuições, e na maior ou menor abertura ao intérprete de incluir sua própria improvisação sobre uma linha melódica. Um exemplo de inconsistência entre as terminologias pode ser dado no mais usual dos ornamentos: o *trillo*. Na tabela apresentada por Cavalieri (fig.1 – p. 54) podemos observar que o *trillo* é composto pela nota real da melodia e da nota conjunta superior a ele em movimentos rápidos alternados (o que para Diruta seria chamado de *tremolo*); para Caccini, o *trillo* seria uma repetição rápida, geralmente com um *accelerando*, da mesma nota, enquanto o *gruppo* seria algo mais próximo do que Cavalieri chama de *trillo* e hoje chamaríamos de trinado com resolução.

Fig. 6: *Trillo* e *gruppo* exemplificados por Caccini no tratado *Le Nuove Musiche* de 1601-1602.

A ornamentação instrumental neste período é bastante diversificada. Tanto as *passaggi* como a utilização das novas pequenas fórmulas ornamentais eram comumente encontradas nesse tipo de improvisação. Caccini (1601-02) diz que as diminuições são mais apropriadas para os instrumentos do que para as vozes, o que indica uma coexistência das duas práticas no período. Além disso, encontramos extensivamente nos tratados de diminuições e de instrumentos um aconselhamento para os instrumentistas imitarem a voz, como por exemplo, no primeiro parágrafo do primeiro capítulo do tratado de Ganassi onde ele diz: “Vós deveis saber que todos os instrumentos musicais são, em relação e em comparação à voz humana, menos dignos. Portanto, nós nos

esforçaremos para aprender com ela e imitá-la.” (GANASSI, apud TETTAMANTI, 2010, p.77).

A fixação de fórmulas ornamentais não se restringia a possibilidades melódicas de variação, mas também as dinâmicas eram entendidas como formas de se ornamentar uma nota. No grupo de ornamentações melódicas pré-fixadas mais comuns na Itália do século XVII, podemos citar o *trillo*, o *tremolo*, o *grosso* (ou *gruppo*), a *cascata*, a *ribattuta di gola*, a *intonazione* e o *accento*; entre os ornamentos de dinâmica estão o *portar la voce*, a *mesa di voce* e a *esclamazione*. A utilização de todos esses ornamentos deveria ser subjugada ao texto, enquanto os instrumentistas, buscando imitar a voz, deviam adaptar os ornamentos e sua execução de acordo com o caráter da peça.

Por volta da metade desse século o ímpeto criativo de cantores e instrumentistas, além de um anseio musical de se sobrepor à palavra, deu origem a um ressurgimento de espaço para floreios mais extensos em passagens melodiosas. Este espaço era bem delimitado na música vocal. Nas óperas, o lugar dessa maior liberdade musical com relação às palavras se dava nas *arias*, que contrapunham a sobriedade e o caráter declamatório dos *recitativos*. Esta nova forma de floreio surge com o estilo do *bel canto* nas obras de Cavalli, Carissimi, Cesti e Stradella (NEUMANN, 1983: p.27) que alavancaram cantores de extrema virtuosidade como os *castrati*.

Na música instrumental, a consolidação do violino como instrumento solista no século XVII foi de fundamental importância para o desenvolvimento de um novo estilo de ornamentação instrumental na Itália. A conformidade dos ritmos vivos da dança e do lirismo do *bel canto* com a natureza do violino incentivaram o uso de ornamentos que acrescentavam brilho e animação nos movimentos rápidos das sonatas e concertos, e ornamentos que adicionavam graça e elegância aos movimentos lentos. Posteriormente, a influência da forma *da capo* nas sonatas e concertos reavivaram o uso da

ornamentação livre, mas com a influência lírica do *bel canto* (NEUMANN, 1983). Esta mistura de *passaggi*, com ornamentos advindos da dança e o estilo lírico do *bel canto* deram origem a um novo estilo de improviso instrumental italiano na metade do século, uma prática que iria se estender até tardiamente no século XVIII.

O compositor e violinista Arcangelo Corelli foi o principal modelo dessa nova prática de ornamentação. Além de sua contribuição para a arte da improvisação, Corelli, apesar de sua pouca produção como compositor (apenas seis coleções de música instrumental), também foi um dos maiores influentes nas questões da forma e estilo na música, assim como, da técnica do violino. Corelli se destaca por ser o primeiro compositor a ter sua fama reconhecida apenas com composições instrumentais.

É difícil hoje termos uma noção real sobre o impacto que suas *performances* no violino tinham sobre seus ouvintes a não ser por relatos da época como de Roger North (2006: p.191) em 1728: “Devo concluir esta reflexão com uma admiração por Corelli, que apesar das suas imensas capacidades na música, dignou-se a compor consortes que atendiam as capacidades dos artistas menores”⁴⁷. Os elogios à Corelli e sua obra são constantes nos comentários de North e de outros autores até mesmo após sua morte.

A coleção de sonatas op.5 de Corelli foi amplamente conhecida em toda Europa, com várias edições e exemplos de ornamentações ao estilo do célebre violinista italiano composto por vários outros célebres violinistas da época como Nicola Mattei (considerado “o segundo Corelli” por North), Geminiani e Duborg. Uma edição com uma versão das ornamentações, como Corelli teria tocado e supostamente aprovada pelo compositor antes de sua morte, foi também publicada por Estienne Roger em Amsterdã no ano de 1715 (após a morte do compositor).

⁴⁷ No original: “I shall conclude this reflection with an admiration of Corelli, who out of his immense abillitys in musick, hath condescended to compose consortes fitted to the capacitys of the minor performers[...]”. Tradução nossa.

SONATE

a Violino e Violone o Cimbalo

DI

ARCANGELO CORELLI

Da Fusignano

OPERA QUINTA

Parte Prima

Troisième Edition ou l'on a joint les agréments
des Adagio de cet ouvrage, composez par
M^r A. Corelli comme il les joue.

J.H.

A. Corelli

Chez ESTIENNE ROGER Marchand Libraire.

Fig.7: Capa e primeira página da edição de Estienne Roger do Op.5 do Corelli.

O estilo e forma de suas composições foram copiados pelos mais importantes compositores da Europa como Vitali, Albinoni, Bellinzani, Galuppi e Telemann (*Sonates corellisantes* – 1735). Além de sua obra como compositor, sua influência foi disseminada no continente através de seu trabalho como professor. Dentre seus pupilos diretos podemos citar Carbonelli, Castrucci, Gasparini, Geminiani e Somis.

Este reflorescimento das *passaggi* como prática aceita na música italiana, e explorada na música instrumental por Corelli, aconteceu concomitantemente com a predileção francesa pelos *agréments*. Esta clara distinção de gosto é o principal divisor entre o estilo italiano e o francês. Enquanto o primeiro, a partir da segunda metade do século XVII, privilegia a prática da ornamentação livre e confia ao cantor ou instrumentista a função de finalizar a peça no momento de sua execução, o segundo deixa a cargo do compositor a tarefa de indicar todos os pequenos ornamentos que

deveriam ser executados no momento da *performance*. Quantz (1985: p.335) em 1752 resume a importância do intérprete nos dois estilos:

Resumindo, a música italiana é arbitrária, e a francesa é circunscrita. Se é para se ter um bom efeito, a [música] francesa depende mais da composição do que da interpretação, enquanto que a italiana depende da interpretação quase tanto quanto da composição, e em alguns casos, até mais.⁴⁸

O repúdio italiano às diminuições pelos monodistas no começo do século XVII designou um papel estrutural para os ornamentos essenciais (pequenas fórmulas ornamentais pré-fixadas). No ressurgimento das diminuições na metade do século os ornamentos de forma fixa continuaram em uso. Um novo estilo de improvisação surge na Itália onde, exceto pelo *trillo* que era notado ocasionalmente por um símbolo, esses pequenos ornamentos, assim como os floreios mais extensos e elaborados eram completamente deixados a cargo dos intérpretes.

Somente a partir do século XVIII é que a notação por símbolos (advindos da música francesa) de alguns ornamentos essenciais começou a ser mais usual na música italiana, mas o caráter mais livre e flexível da ornamentação italiana (em comparação à francesa) continuou durante o século. É com raízes italianas que o estilo *galante* surge na Alemanha. Com uma textura mais homofônica, este novo estilo do século XVIII encorajou a proliferação e o alongamento das *appogiaturas*. Juntamente com o estilo francês, a ornamentação livre ganha características mais harmônicas que serão explicadas adiante.

⁴⁸ No original: “In a word, Italian music is arbitrary, and French is circumscribed. If is to have a good effect, the French depends more upon the composition than the performance, while the Italian depends upon the performance almost as much as upon the composition, and in some cases almost more.” Tradução nossa.

2.3. – Ornamentação Alemã

Não houve uma ornamentação característica da Alemanha até o começo do século XVIII. O panorama social não favorecia uma cultura germânica unificada: as artes em geral eram patrocinadas principalmente pelas cortes, mas a fragmentação política e religiosa não contribuía para o surgimento de movimentos culturais convergentes. Cada corte alemã recebia influências de culturas estrangeiras, como por exemplo, as cortes de Hannover e Brunswick, onde, na primeira, Telemann pode se familiarizar com o gosto francês e, na segunda, ter contato com o estilo italiano.

As principais inovações da música do barroco foram fenômenos italianos: a monodia, a ópera, o recitativo, o baixo contínuo, a cantata, a sonata, etc. A prática musical do começo do século XVII na Alemanha foi basicamente uma tentativa de se imitar o que havia surgido na Itália. Principalmente no sul da Alemanha, pela proximidade geográfica e religiosa (a maior parte das cortes do sul eram católicas em oposição às cortes protestantes ao norte) com a Itália, a influência desse país foi maior – apesar deste não ser um fator decisivo para a escolha do gosto.

A influência estrangeira tomou conta do cenário musical germânico por todo o século e, no campo da ornamentação, essa música tinha muitos resquícios italianos e, mais para o final do século, alguns vestígios franceses. O fim da Guerra dos Trinta Anos iniciada em 1618 e que envolveu os principais países europeus na resolução de conflitos comerciais, territoriais e religiosos principalmente na Alemanha teve grande influência sobre o movimento cultural nas cortes desse país. A entrada política da França, preocupada com o crescimento da dinastia dos Habsburgos, foi decisiva para a assinatura do conjunto de tratados chamado Paz de Vestfália. A vitória alcançada principalmente pela intervenção francesa fez com que as cortes alemãs enxergassem na França um modelo a ser copiado.

Na Europa da virada do século XVII para o XVIII, a França era a “superpotência” econômica e militar exportadora de cultura para todo o resto do continente:

No final do século XVII, o francês foi amplamente ensinado e cultivado como segunda língua entre as classes mais altas da maioria dos países europeus, e amplamente falado em cortes reais e ducais. [...] nós faríamos bem em lembrar também que a França era economicamente e militarmente o estado mais poderoso da Europa, e calcula-se que a sua população na época totalizava aproximadamente um sexto da população total da Europa. [...] O francês não só tomou o lugar do latim como a língua da diplomacia durante este período; ele também o substituiu como língua de comunicação internacional entre os homens letrados, os chefes de Estado, cientistas e intelectuais de todas as nações [...]. ⁴⁹(RICKARD, apud RADICE, 1999: p.609-610).

Através deste panorama social podemos compreender porque o gosto francês passa a ser mais difundido nas cortes alemãs. Os ornamentos franceses passaram a ser bastante conhecidos e imitados, se disseminaram rapidamente e se equipararam em importância com a ornamentação italiana. Além da prática dos *agréments* e das nuances francesas de execução, as *ouvertures* e os *ballets* ganharam popularidade. De maneira geral, era esperado que os músicos alemães fossem familiarizados com as duas principais correntes estilísticas do período: a italiana e a francesa.

O ideal de paz, surgido após os conflitos do início do século XVII, se consolida na prática musical com uma intenção alemã de tentar misturar esses dois estilos. A partir da década de 1710, a mistura de estilos começa a ser defendida também nos tratados teóricos. Essa mistura aparece no momento de uma tendência de promoção dos compositores alemães que andavam insatisfeitos com a hegemonia de músicos estrangeiros, principalmente italianos, nas cortes da Alemanha. Este desconforto entre

⁴⁹ No original: “By the end of the seventeenth century, French was widely taught and cultivated as a second language among the upper classes of most European states, and widely spoken in royal and ducal courts. [...] we would do well to remember also that France was economically and militarily the most powerful state in Europe, and it has been calculated that its population at the time amounted to approximately a sixth of the total population of Europe. [...] Not only did French take the place of Latin as the language of diplomacy during this period; it also replaced it as the language of international communications between men of letters, heads of state, scientists and intellectuals of all nations [...]”. Tradução nossa.

músicos alemães e italianos acontecia pelo fato dos últimos ocuparem os principais cargos musicais no país, com salários e reputação consideravelmente maiores que dos nativos.

Estes fatores seriam determinantes para a criação de um gosto alemão próprio e sólido bastante para se estabelecer internacionalmente. Georg Muffat foi um dos primeiros compositores a refletir esses ideais em prática musical. Harnoncourt (1988: p.197) escreve que “após o trabalho pioneiro de Muffat, todos os compositores austríacos passaram a compor suítes e sonatas tanto no estilo italiano quanto no francês.”. Na dedicatória de seu livro *Florilegium primum* (1695), Muffat resume esta mistura de estilos e aponta o panorama político que acontecia na Áustria naquele período:

Como a variedade das plantas e das flores é o maior encanto dos jardins; e que a perfeição dos homens ilustres brilha na diversidade das muitas virtudes unidas para a glória e para a felicidade pública; assim, eu quis crer que para ter a honra de divertir Vossa Alteza, como um príncipe dotado de sabedoria e virtudes de diversas formas e espécies, não seria preciso servir-me de um único estilo, ou de um mesmo método; mas segundo o conhecimento formado de uma mui sábia mistura que pude adquirir no contato com diversas nações. Com relação a esta questão, eu não teria porque temer de um discernimento tão delicado e tão experiente em assuntos de corte e de negócios como é o de Vossa Alteza Reverendíssima, a crítica que me fazem certas pessoas malevolentes ou espíritos fracos, que por ter eu estado na França e lá aprendido os princípios da música com os melhores mestres, me atribuem falsamente uma grande inclinação por aquela nação e me fazem passar por indigno da benevolência dos alemães neste tempo de guerra com a França... Minha profissão está muito afastada do tumulto das armas e das razões que levam o Estado a fazer uso dessas. Eu trabalho com notas, acordes e sons. Ocupo-me com o estudo de uma melodiosa sinfonia, e quando misturo árias francesas com alemãs e italianas, isto não é para motivar a guerra, mas antes, talvez para preludiar a uma harmonia e uma doce paz entre as nações. (MUFFAT, apud HARNONCOURT, 1988: p.196)

Muffat estudou na França com Lully e aprimorou seus estudos também na Itália onde pode conhecer mais profundamente a obra de Corelli. Na prática, este intercâmbio de estilos na Alemanha se deu de duas formas distintas:

É bem sabido que compositores, cantores e instrumentistas italianos e franceses estiveram em serviço em várias cortes germânicas [...] É também bem conhecido o fato de que alguns grandes senhores deixaram muitos dos

seus músicos viajarem para a Itália e para a França.⁵⁰ (QUANTZ, 1985: p.341).

Estes músicos tiveram a oportunidade de se apropriar dos estilos dos países visitados e de contribuir com sua própria educação musical para que se alcançasse na Alemanha do século XVIII uma mistura de estilos, nomeado de *vermischter Geschmack* (Gosto Misto), ou Gosto Alemão. Este Gosto Alemão não é exclusivamente internacional e nem derivado apenas da Itália ou da França. Neumann (1983: p.37) aponta as principais correntes que influenciaram este novo gosto alemão: o nativo germânico [o qual Quantz elogia por sua qualidade harmônica], os estilos italiano e francês, alguns elementos trazidos por instrumentistas britânicos, e todos os tipos de misturas e correntes secundárias.

As características da ornamentação alemã foram as que influenciaram as mudanças dos estilos italiano e francês no século XVIII e que dissolveram sua importância do cenário europeu. Esta mescla de estilos se imporia pelo caráter “universal” descrito por Quantz em seu tratado de 1752.

No século XVIII, as regras de conversação das cortes seguiam um decoro próprio que seria transferido para a música. Um modo de comportamento *galante* envolvia um conceito ético e moral, intrinsecamente ligado ao decoro e a um potencial para a socialização. A arte da conversação galante seguia códigos formalizados que compreendiam atitudes polidas, agradáveis, discretas, atuais, na moda, ornadas e com uma nobreza natural.

Essas atitudes levaram os compositores a buscar uma maneira mais cantada, o que conduziu a prática musical a um estilo de textura mais homofônica, com ênfase na melodia, maior liberdade no tratamento das dissonâncias, alternância de elementos

⁵⁰ No original: “It is well known that Italian and French composers, singers, and instrumentalists have been in service at various German courts [...] It is also well known that some great lords have let many of their musicians journey to Italy and France.”. Tradução nossa.

rítmicos e maior permissão no excesso de ornamentações. Enraizado nas regras de comportamento das cortes, Paoliello (2011: p.69) resume esta relação do estilo musical com a arte da conversação nesses espaços:

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.

Existe muita controvérsia sobre a utilização do termo *galante* e há muita discussão sobre a delimitação desse estilo na música do século XVIII. David A. Sheldon (apud, RADICE, 1999: p.613) escreve em seu artigo *The concept galant in the 18th century* de 1989 que “nós não podemos usar a designação *estilo galante* com nenhum grau de precisão... O melhor uso do fenômeno *galante* na historiografia, portanto, parece ser num sentido generalizado”⁵¹.

Usaremos a partir daqui o termo *galante* com o mesmo significado abrangente que Carl Philipp Emanuel Bach utiliza no prefácio de seu livro *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), onde o autor usa o termo em oposição ao estilo estrito. O uso do termo com essa conotação também é encontrado no trabalho de Paoliello (2011: p.63):

Escritos musicais setecentistas, ao descreverem o estilo galante, fazem-no através da contraposição com o outro modo de escrita: o estilo estrito, também chamado de estilo ligado ou fugal, que [...] 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.

Este significado se expandirá para além de um estilo de escrita composicional e, abarcando o conceito ético e moral das regras de comportamento das cortes e o uso desta significação por Mattheson no *Beschütztes Orchester* de 1717 e no *Der*

⁵¹ No original: “we cannot use the designation of *galant* style with any degree of accuracy.... The best use of the *galant* phenomenon in historiography, therefore, would seem to be in a generalized sense.” Tradução nossa.

musicalische Patriot de 1728 (ano da publicação do primeiro livro das Sonatas Metódicas de Telemann), usaremos o termo *galante* para referenciar as atitudes esperadas do intérprete. A prática musical galante não era restrita aos compositores, mas, para se adequar a estas atitudes o intérprete também deveria se concentrar em questões de decoro. Quantz (1985: p.162) introduz esta preocupação com o decoro logo no primeiro parágrafo do capítulo sobre como tocar um *adagio* dizendo que “músicos inteligentes irão, sem o meu conselho, acomodar-se aos seus ouvintes e aos amadores, não só para ganhar mais facilmente o respeito condizente com a sua habilidade, mas também para agradar a si mesmos”⁵².

As características da improvisação neste estilo abarcam esta preocupação. O uso da ornamentação essencial e da ornamentação livre aparece de forma combinada. Era esperado que os movimentos lentos assim como os rápidos fossem ornamentados. Os primeiros para o enriquecimento e variação da melodia enquanto os segundos deveriam ser ornamentados para adicionar virtuosidade.

2.3.1. – Os ornamentos

Telemann escreve os primeiros movimentos das *Sonate Metodiche* em notação dupla seguindo uma tendência ornamental tipicamente italiana. Este tipo de ornamentação livre comporta também as ornamentações essenciais e, com a apresentação dos principais ornamentos usados na Alemanha do século XVIII pretendemos fornecer um material prático/teórico para a compreensão das influências encontradas em Telemann.

⁵² No original: “[...] intelligent musicians Will, without my advice, accommodate themselves to their listeners and to the amateurs, not only to earn more easily the respect befitting their skill, but also to ingratiate themselves.” Tradução nossa.

Nosso objetivo não é esgotar as possibilidades de explicação dos ornamentos em voga na Alemanha setecentista, mas apenas diferenciar questões de estilo presentes nas ornamentações italianas, francesas e alemãs. Trabalhos mais específicos como os de Neumann (1983) e Donington (1989) fornecem um material rico para o aprofundamento sobre cada ornamento assim como muitas fontes primárias facilmente acessíveis pela Internet.

A complexidade estilística e o caráter inovador das ornamentações de Telemann são apontados por Neumann (1983: p.182):

Georg Philipp Telemann (1681-1767), assim como Mattheson, foi uma figura de transição que superou o "conflito de gerações" entre o barroco e o estilo galante. Sua ornamentação tem uma larga orientação italiana com algumas misturas francesas. Seus *Vorschläge* parecem ter abarcados toda a gama italiana do pequeno ornamento à appoggiatura longa. Ele é inconsistente em relação aos símbolos: em alguns trabalhos que ele usou apenas as pequenas semínimas [...], em outros, ele usou colcheias e semicolcheias, em muitos ele não escreve nenhum símbolo.⁵³

Os tratados

Para esmiuçarmos as principais características que podem esclarecer as escolhas ornamentais de Telemann nas *Sonate Metodiche* de 1728, usaremos primariamente as informações sobre ornamentação contidas nos seguintes tratados alemães do século XVIII: 1) *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu Spielen* (1752) de Johann Joachim Quantz; 2) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) de Carl Philipp Emanuel Bach; e 3) *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart⁵⁴. Outros tratados alemães setecentistas também serão usados para que

⁵³ No original: "Georg Philipp Telemann (1681-1767), like como Mattheson, was a transitional figure who bridged the "generation gap" between the baroque and the *galant* style. His ornamentation is largely Italian oriented with some French admixtures. His *Vorschläge* seem to have had the full Italian range from the grace note to the long appoggiatura. He is inconsistent regarding symbols: in some works he used only the little quarter-notes [...], in others he used 8ths and 16ths, in many he writes no symbol at all." Tradução nossa.

⁵⁴ Utilizaremos traduções destes tratados para o inglês e/ou português, usando os fac-símiles das edições originais para conferência e elucidação dos exemplos.

possamos expor uma visão mais ampla sobre a utilização e execução dos ornamentos nesta música, mas as explicações sempre partirão das informações contidas nestes três tratados.

Os tratados de Quantz e Leopold Mozart trazem informações específicas dos instrumentos solistas ao quais as sonatas de Telemann se destinam (flauta transversal e violino), enquanto o tratado de Bach se concentra nas informações sobre o baixo contínuo e os instrumentos de teclado. Quantz tem a abordagem que mais se aproxima das práticas musicais de quando as sonatas foram compostas, enquanto Mozart e Bach possuem um enfoque de ideias mais modernas, condizentes com as da metade do século XVIII.

O tratado de Quantz, apesar de ser um tratado sobre a maneira de se tocar a flauta, lida em sua maior parte sobre questões da prática musical úteis a qualquer instrumentista ou cantor. São abordadas com profundidade questões sobre ornamentação essencial e livre, a improvisação de uma cadência, como reconhecer e comunicar o caráter de uma peça musical, como tocar os diversos movimentos rápidos e lentos, como se comportar num concerto público, como tocar em conjunto, os diversos estilos e formas musicais.

A grande importância deste tratado para a presente pesquisa se dá pelo fato de Quantz conhecer e admirar a obra de Telemann. Os dois compositores se conheciam e se reconheciam como grandes músicos. Esta proximidade nos leva a crer que as explicações contidas neste tratado são as mais próximas da prática exercida por Telemann. A ligação entre Quantz e Telemann se mostra evidente pela bibliografia primária (autobiografia de Quantz e cartas trocadas entre os dois compositores) e também pelas pesquisas de autores como Zohn, Reilly e Allihn que demonstram influências de Telemann nas obras de Quantz.

Apesar do ensaio de Quantz ter sido publicado quase um quarto de século depois das Sonatas Metódicas, o autor é considerado um conservador. Charles Burney (apud Donington, 1990: p.99) escreve em 1773 que “a música de Quantz é simples e natural; seu gosto é aquele de quarenta anos atrás.”⁵⁵ A afirmação de Burney coloca os preceitos de Quantz como sendo os da prática de 1733, apenas cinco anos depois das sonatas de Telemann serem publicadas.

Neste tratado, além de um capítulo inteiramente dedicado à maneira correta de se tocar um *adagio*, Quantz, à maneira dos antigos tratados de diminuição dos séculos XVI e XVII, dedica um capítulo a exemplificar diversos modos de se ornamentar os diversos intervalos melódicos, mas com um estilo apropriado para seu tempo. Suas explicações sobre os ornamentos essenciais (*Wesentliche Manieren*) se concentram nas apojaturas (*Vorschlag*) e nos trinados (*Triller*), mas exemplifica o uso e a execução de outros ornamentos: *Halbe Triller*, *Mordant*, *Doppelchlag*, *battement* e *Anschlag*.

Carl Philipp Emanuel Bach em seu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* distingue os ornamentos que se indicam por símbolos ou pequenas notas dos outros que consistem de muitas notas curtas e não possuem sinais indicativos. É um tratado preocupado com a maneira de se tocar os instrumentos de teclado, em especial o cravo, e, por isso, quando Bach explica a execução dos ornamentos geralmente acrescenta informações de dedilhados e características do resultado sonoro nesses instrumentos.

A explicação sobre a ornamentação livre é mais superficial e, apenas no capítulo sobre a elaboração de cadências é que surge alguma informação a respeito. O destaque é para os ornamentos essenciais, resultado da forte influência francesa sobre o repertório desse tipo de instrumento. Bach apresenta explicações sobre os seguintes ornamentos:

⁵⁵ No original: “Quantz’ music is simple and natural; his taste is that of forty years ago.” Tradução nossa.

Vorschläge (Apojaturas), *Triller* (Trinados), *Doppelschlage* (Grupetos), *Mordenten* (Mordentes), *Anchlage* (Apojatura dupla), *Schleiffer* (Escorregadela) e *Schneller* (Mordente superior)⁵⁶.

A influência estrangeira na prática improvisatória alemã é evidenciada por Carl Philipp (2009: p.74) e esse equilíbrio na execução dos ornamentos dos dois estilos nacionais predominantes é colocado em evidência:

O gosto atual, influenciado sensivelmente pelo *bel canto* italiano, não pode se exprimir apenas com os ornamentos franceses; assim, tive que reunir ornamentos de mais de um país. Acrescentei-lhes ainda alguns novos. Creio que, tanto para o teclado como para outros instrumentos, a melhor maneira de tocar é a que reúne de forma correta a precisão e o brilho do gosto francês com a sedução do canto italiano. Os alemães, quanto a isso, estão numa boa posição, desde que permaneçam livres de preconceitos.

A partir deste trecho do texto de Bach, podemos perceber que ainda não havia unanimidade na prática musical da Alemanha e que, em se tratando de estilo, as referências apresentadas em seu tratado servem para qualquer instrumento. A execução de certos ornamentos, por outro lado, nem sempre é concordante com os exemplos de Quantz. Em relação às apojaturas de passagem (*Anchlagende Vorschlage*) Carl Philipp tende a uma prática mais moderna, dizendo que sua execução deveria ser feita na cabeça do tempo, enquanto Quantz advoga por uma execução antes do tempo, assim como Leopold Mozart em 1756.

O tratado de Mozart é sobre os princípios fundamentais de se tocar o violino. Assim como o tratado de Quantz, quando os ornamentos são abordados, são feitos pelo prisma de um instrumento melódico encarregado de executar a melodia que seria acompanhado por algum instrumento harmônico. A maior parte desta obra trata de questões técnicas do instrumento, apenas três capítulos são dedicados à explicação das ornamentações.

⁵⁶ Os termos em português são propostos por Cazarini (2009) na sua tradução do Ensaio de Carl Philipp Emanuel Bach.

Mozart apresenta tipos de ornamentos que não aparecem nos outros tratados já citados, como o *Rückfall* que se assemelha com um *accent* mas que não vai necessariamente para o grau conjunto da nota e, em vez de um intervalo ascendente, é sempre um intervalo descendente. Mozart, dentre os autores referidos, é o que apresenta o maior número de ornamentos com fórmulas pré-concebidas: *Vorschlag*, *Anschlage*, *Zwischenschlage*, *Überwurf*, *Rückfall* (ou *Abfall*), *Doppelschlage*, *Half-triller*, *Nachschlage*, *Trillo*, *Tremolo*, *Mordente*, *Battement*, *Zurückschlag* (em italiano *Ribattuta*), *Groppo*, *Tirata* e *Mezzo Circolo*.

Mozart trata os ornamentos improvisados de maneira menos detalhada e parece colocar essas pequenas fórmulas ornamentais como possibilidades no momento de se improvisar mais livremente. A preocupação do tratado é certamente a técnica do violino, mas o autor reclama veementemente da falta de preparo de alunos e professores ao improvisar ornamentos:

Mas como o aluno pode fazer certo se o próprio professor não sabe fazer melhor; e se de fato o próprio professor toca de forma aleatória, sem saber o que faz. Ainda, apesar disso, um intérprete tão fortuito, muitas vezes se chama de compositor. Chega! – Não façamos ornamentos, ou pelo menos aqueles que não estragam nem a harmonia nem melodia.⁵⁷ (MOZART, 1985: p.180).

Esse tipo de comentário é comum nos tratados da metade do século XVIII e, essas reclamações parecem apontar a causa da perda de liberdade improvisatória dos intérpretes no decorrer dos anos seguintes. De fato, percebemos uma maior abertura nesse sentido de Quantz do que em Carl Philipp e em Leopold Mozart. A tendência dos compositores anotarem cada vez mais os ornamentos desejados vem de encontro às necessidades de conhecimento de harmonia e composição pelos intérpretes.

⁵⁷ No original: “ But how can the pupil help it if the teacher himself knows no better; and if indeed the teacher himself plays at random without knowing what he does. Yet in spite of this, such a haphazard player often calls himself a composer. Enough! - let us make no embellishments, or only such as spoil neither the harmony nor melody.” Tradução nossa.

Não se encontra unanimidade de todos os termos, ornamentos descritos e nem na maneira de execução nestes três tratados. Abordaremos os ornamentos mais comuns encontrados nestes tratados para sua comparação e explicação.

Vorschlag

O ornamento mais característico deste período e usualmente associado a outros é o *Vorschlag*. A utilização do termo é comum aos três tratados utilizados na pesquisa e, diferentemente da conotação italiana do termo (*appoggiatura*) que implica num apoio sobre a nota, a nomenclatura alemã é mais neutra sobre sua execução rítmica, melódica e dinâmica. Este tipo de ornamento possui muitas variáveis de execução. O *Vorschlag* é uma apojatura, o que significa que uma nota ornamental é acrescentada antes da nota estrutural da melodia. Quantz (1985: p.91) escreve sobre a importância do *Vorschlag*:

Na execução, *Vorschläge* [usamos o termo original da primeira edição alemã] (italiano, *appoggiature*, francês, *ports de voix*) são tanto ornamentais como essenciais. [...] Para se ter uma melodia galante, ela deve conter mais consonâncias do que dissonâncias; [...] dissonâncias devem ser usadas de tempos em tempos para despertar o ouvido. E nessa conexão, *Vorschläge* podem ser consideravelmente úteis, uma vez que eles são transformados em dissonâncias, [...] que são devidamente resolvidas pelas notas seguintes.⁵⁸

Carl Philipp comenta sobre esta importância dizendo que os *Vorschläge* estão entre os ornamentos mais indispensáveis e que melhoram tanto a melodia como a harmonia (BACH, 2009: p.75). Mozart (1985: p.166) trata da notação desses ornamentos, mostrando uma prática que se consolidaria no final do século: “Os *Vorschläge* [usamos o termo original da edição de 1787] são pequenas notas que ficam

⁵⁸ No original: “In performance appoggiaturas (Italian, *appoggiature*, French, *ports de voix*) are both ornamental and essential. [...] If it is to have a *galant* air, it must contain more consonances than dissonances; [...] dissonances must be used from time to time to rouse the ear. And in this connexion appoggiaturas can be of considerable assistance, since they are transformed into dissonances, [...] and are then properly resolved by following notes.” Tradução nossa.

entre as notas normais, mas não são contadas como parte do tempo do compasso”⁵⁹. A tendência de escrever as notas dos *Vorschläge* com pequenas notas e com o valor que ele deve soar se consolida na segunda metade do século XVIII. Bach adverte sobre a possibilidade de estes ornamentos serem escritos por extenso como as outras notas da melodia

Os *Vorschläge* podem ser tanto ascendentes (quando a nota ornamental é mais grave do que a da melodia) como descendentes (quando a nota ornamental é mais aguda do que a da melodia) podendo ser ligadas às notas reais por graus conjuntos ou por saltos; podem ser longos ou curtos; podem ser acentuados ou não, executados sobre a pulsação, ou antes dela. Uma regra geral sobre o *Vorschlag* é que ele nunca é separado da nota que a sucede.

Os quatro autores fazem a distinção entre estes ornamentos ascendentes e descendentes. Segundo Mozart, os *Vorschläge* descendentes são os mais naturais, Quantz diz que se a nota anterior for mais aguda que a nota seguinte, a apojatura deve ser descendente, e se a nota anterior for mais grave, ele deve ser ascendente. Bach ressalta que a nota pode repetir a nota anterior, e que o *Vorschlag* pode ocorrer num salto.

Fig. 8: *Vorschläge* descendentes e ascendentes no tratado de Quantz (1752).

A segunda distinção é em relação ao acento do *Vorschlag*. Existem dois tipos de apojaturas, o primeiro são as apojaturas acentuadas que Quantz chama de *Anschlagende Vorschläge* e na edição francesa de *ports de voix frappants*. Esse tipo de ornamento

⁵⁹ No original: “The Appoggiature are little notes which stand between the ordinary notes but are not reckoned as part of the bar-time.” Tradução nossa.

deve ser executado sobre a pulsação, tomando tempo da nota seguinte que recebe a figura ornamental. O segundo tipo, chamado de *Durchgehende Vorschläge* (em francês *ports de voix passagers*) são apojeturas de passagem que, segundo Quantz devem ser executadas antes do tempo.

A execução dos *Vorschläge* executados antes do tempo parece ter sido especialmente uma prática da primeira metade do século XVIII. No final do século vemos uma predominância de apojeturas tocadas no tempo, mesmo estas notas de passagem. Podemos ver a aversão de Carl Philipp Emanuel Bach (2009: p.85-86) sobre esse tipo de prática:

[...] O segundo erro é quando se separa a apojetura da nota seguinte, seja por não sustentá-la o suficiente, seja por ter-se retirado um pouco do valor da nota precedente, acrescentando-o à apojetura. Este último erro é que deu origem a horríveis apojeturas antes do tempo, que estão muito em moda e que, infelizmente só são usadas nas passagens cantantes [...].

Mozart é a favor da prática descrita por Quantz e diz que as *Durchgehende Vorschläg* são apojeturas que não pertencem ao tempo da nota principal e que devem ser tocadas no tempo da nota precedente. Quantz ainda indica a origem francesa deste tipo de ornamento justificando sua execução antes do tempo. O exemplo de Mozart explica de três maneiras a escrita e a execução do *Durchgehende Vorschläg*. Primeiro sem os ornamentos, depois como pode ser escrito e por último como devem ser executados.

Fig. 9: Exemplos de *Durchgehende Vorschläge* no tratado de Mozart (edição de 1787).

A distinção feita por Quantz e Mozart tem uma equivalência com as apojeturas variáveis (*veränderlichen*) e invariáveis (*unveränderlichen*). A diferença na execução entre estes são que todos os tipos de *Vorschläge* para Bach são executados sobre a pulsação. As apojeturas variáveis corresponderiam às apojeturas longas que todos os autores concordam variar entre metade do valor da nota estrutural, e dois terços de uma nota pontuada, podendo chegar até três quartos do total da nota da melodia. As apojeturas invariáveis seriam as apojeturas curtas executadas com rapidez.

A predominância de apojeturas longas corrobora com característica de função harmônica desses ornamentos. A falta de precisão e inabilidade dos intérpretes de executarem e acrescentarem corretamente um *Vorschlag* colaborou para que os compositores passassem a escrever todas essas ornamentações. Quantz e Bach procuram explicar em seus tratados o lugar em que este tipo de ornamento pode ser acrescentado, enquanto Mozart reconhece que é uma prática existente, mas diz que se um compositor quer ter certeza de que o intérprete vá tocar sua música corretamente, ele deve anotar exatamente o valor da apojetura que deseja.

Schleifer

Um tipo de apoiatura dupla que recebe um nome específico é o *Schleifer* (ou *Schleiffung*). Este ornamento consiste em uma apoiatura dupla conjunta que começa normalmente numa terça abaixo da nota da melodia e sobe em graus conjuntos até a nota estrutural. O contrário, com o padrão descendente também pode ocorrer, mas é menos encontrado na literatura do período. A descrição deste ornamento com uma destas nomenclaturas só é encontrado em Bach, mas Quantz apresenta este tipo de ornamento em seu capítulo sobre como improvisar os intervalos e Mozart coloca este ornamento entre os tipos de *Vorschläge*, e é somente esse quem descreve o ornamento da forma descendente.

Apesar de encontrarmos este ornamento em dois dos tratados, não há unanimidade na forma de execução. Este ornamento apresenta três figurações rítmicas possíveis de execução neste período – anapéstico, lombárdico e dáctilo – sendo o primeiro, executado antes do tempo, o menos comum entre eles. Neumann (1983: p.232) apresenta peças que sugerem a execução dessa forma mais rara, dentre elas, obras dos compositores Johann Christian Schickhardt, Georg Friedrich Kauffmann e Carl August Thielo.

Ueberwurf e Rückfall (ou Abfall)

Mozart apresenta a possibilidade de se adicionar uma antecipação da nota ornamental tomando tempo da nota precedente de forma livre que apresenta como novos ornamentos: *Ueberwurf* quando a nota que toma o tempo da nota antecedente é mais aguda que a primeira, e *Rückfall* ou *Abfall* quando a nota ornamental é mais grave. Esta prática é encontrada no tratado de Heinichen de 1728 que faz uma distinção na execução do *Vorschlag* e do *Schleiffung* no canto e na sua execução instrumental.

Podemos comparar os exemplos destes dois autores para percebemos que a execução descrita por Mozart advém de uma prática anterior, descrita no tratado de Heinichen publicado no mesmo ano que as *Sonate Metodiche*.

Linha com ornamento marcado com um *custos*

Execução do ornamento no canto

Execução do ornamento com a antecipação, própria para os instrumentos

Fig. 10: Exemplo de diferenciação da execução de *Vorchläge* e *Schleiffung* para cantores e instrumentistas no tratado de Heinichen (1728).

Fig. 11: *Ueberwurf e Rückfall* no tratado de Leopold Mozart (1787).

Anschlag ou Doppelvorschlag

A apojetura dupla pode aparecer de forma disjunta e é chamada de *Anschlag* ou *Doppelvorschlag*. É um ornamento ritmicamente semelhante ao *Schleifer*, mas sua constituição melódica é diferente. Neumann alerta para descendência galante deste ornamento, uma vez que não se encontram ornamentos italianos ou franceses equivalentes a ele. Ainda segundo o autor, o primeiro a cunhar o termo foi Quantz, que se refere ao *Anschlag* como um ornamento “arbitrário” (*Willkürliche Veränderungen*), ou ornamento livre, provavelmente pela falta de símbolo para indicá-lo.

Fig. 12: *Anschlag* no tratado de Quantz (1752).

Quantz apresenta apenas uma possibilidade melódica para o *Anschlag*, com as notas ornamentais sendo as vizinhas, inferior e superior, da nota real. Leopold Mozart,

além de expandir essa possibilidade melódica, explica a diferença de acentuação na execução do ornamento deixando a questão rítmica sem um esclarecimento mais exato:

Fig. 13: *Anschlag* no tratado de Leopold Mozart (1787).

Mas deve-se observar bem que o *Anschlag* de duas notas iguais nos exemplos 1 e 3 é tocado suavemente e somente a nota principal tocada fortemente; enquanto no *Anschlag* pontuado nos exemplos 2 e 4, ao contrário, a nota pontuada é tocada mais forte, sustentado por mais tempo, e a nota curta é ligada suavemente sobre a nota principal (MOZART, 1985: p.174).⁶⁰

Este ornamento tem especial importância para a música do período galante assim como na música de períodos posteriores. Como regra geral, as três notas devem ser ligadas, como podemos observar nos exemplos acima, e a segunda nota ornamental deve ser uma nota vizinha superior à nota da melodia. Mozart e Bach concordam também que quando o ornamento é anotado sem ponto de aumento, é para ser tocado rápido e sem acento, enquanto o ponto na primeira nota ornamental implica num acento e num alargamento desta nota tomando a maior parte do tempo da nota estrutural.

O padrão de terça ascendente apresentado por Quantz é expandido para outros intervalos em Mozart e em Bach, o que provavelmente aponta para uma mudança na execução desse ornamento por volta da metade do século XVIII. A inversão dos intervalos deste ornamento é rara, mas também pode ser encontrado no repertório do período.

⁶⁰ No original: "But it must be well observed that that the *Anschlag* of two equal notes in examples 1 and 3 is played softly and only the principal note played strongly; while in the dotted *Anschlag* in examples 2 and 4, on the contrary, the dotted note is played louder, sustained longer, and the short note is slurred softly on to the principal note." Tradução nossa.

Mordant e Schneller

O *Mordant* (ou *Mordent*) é um ornamento que consiste numa ou mais oscilações da nota principal com a nota inferior e serve para dar vivacidade à melodia. Leopold Mozart começa sua explicação colocando os termos em italiano (*Mordente*) e francês (*Pincé*) em evidência e divide o ornamento em três tipos de execução. Ele admite que somente o primeiro é o verdadeiro *pincé* francês, sendo que os outros dois tem a forma do *Anschlag* e do *Schleifer*, mas que a sua execução é muito diferente dos dois últimos, devendo ser tocado com a maior rapidez e o acento cai sempre na nota principal.

Fig. 14: Três tipos de mordentes descritos por Mozart (1787)

Apesar de Mozart apresentar essas três formas de mordentes (dos exemplos de Quantz e Bach), percebemos que o uso comum deste termo se refere apenas à primeira maneira apresentada por Mozart, a qual usaremos quando nos referenciarmos ao *Mordant*. No tratado de Heinichen encontramos outras três maneiras de se executar um *Mordente* num instrumento de teclado. A primeira é atacar a nota inferior quase ao mesmo tempo em que a nota real e solta-lá enquanto a nota principal continua soando. A segunda maneira de tocar este ornamento é tocar a nota estrutural, a nota inferior e novamente a estrutural tão rápido que a nota principal tenha somente um acento. A última maneira é formando um trinado repetindo algumas vezes o movimento da

segunda maneira. Esta última maneira seria usada pelos intérpretes nos movimentos lentos.

Quantz exemplifica o *Pincé* (usa o termo em alemão entre parênteses – *der Mordant*) e depois discorre pouco sobre o uso deste ornamento dizendo que ele pode ser adicionado após um *Vorschlag* ascendente. Carl Phillip se dedica um pouco mais ao uso do *Mordente* tentando explicar os lugares onde ele deve ou pode ser acrescentado no momento da *performance*. Sobre sua execução, Bach exemplifica as mesmas três maneiras descritas por Heinichen em 1728.

Fig.15: *Mordente* no tratado de C. P. E. Bach (1753).

A forma invertida do *Mordente* na Alemanha recebe o nome de *Schneller*. Este ornamento só acontece apenas com uma nota superior atacada, caso a repetição do ornamento aconteça, ele soa como um *Triller*. Por ser rápido (apenas uma “mordida” da nota superior), este ornamento se parece mais como um mordente e não um trinado, por isso a regra de só se pinçar uma vez a nota superior, à maneira do mordente simples (exemplo (b) de Carl Philipp acima).

Doppelschlag

Doppelschlag é o termo alemão usado para o grupeto. Este ornamento é composto por três ou quatro notas numa extensão não maior que uma terça e, na música galante, é frequentemente relacionado aos trinados e às apoiaturas. Seu desenho melódico é derivado do *circolo* italiano. Mattheson quando se refere a este ornamento o

nomeia de *grosso* ou *circolo mezzo*, os termos em francês *cadance* e *doublé* também são bastante usados na Alemanha até o estabelecimento do termo *Doppelschlag* na metade do século XVIII.

Bach ao descrever as características deste ornamento o classifica como fácil e que torna a melodia agradável e brilhante e pode ser adicionado em qualquer lugar, fazendo a ressalva de que os intérpretes de seu tempo abusam muito do uso deste por esse motivo. Mozart e Quantz colocam o *Doppelschlag* sempre após um *Vorschlag* ascendente, como um ornamento que pode completar essa apoiatura. Podemos ver a diferença das maneiras possíveis de execução na comparação dos exemplos de Bach e Quantz.

Fig. 16: *Doppelschlag* nos tratados de Bach (1753) e Quantz (1752).

A forma invertida do *Doppelschlag* é mencionada no tratado de Mozart com o nome de *Halbtriller*. O exemplo de execução de Mozart é como o de Quantz, mas com a indicação exata da duração do *Vorschlag*. O *Halbtriller* para Mozart deve ser tocado rapidamente, exatamente como no começo de um trinado, e por isso o *Doppelschlag* invertido recebe este nome. Tanto o *Doppelschlag* como o *Halbtriller* podem ser executados no lugar do *Vorschlag* simples.

Fig. 17: Execução do *Doppelschlag* e do *Halbtriller* no tratado de Mozart (1787).

Há uma distinção entre três maneiras de execução deste ornamento: 1) ele pode ser acentuado e feito rapidamente na cabeça do tempo; 2) ele pode ser feito entre duas notas, sem acentuá-lo; 3) ele pode ser executado no final da nota com a acentuação na apojatura que o precede. A velocidade de sua execução dependerá do caráter da peça tocada e Carl Philipp quando deseja este último tipo de execução anota com uma pequena nota a apojatura desejada, indicando que esta deve ser longa e seguir a maneira apresentada no exemplo de Mozart.

Triller

O *trillo* é o mais comum dos ornamentos, tendo sido utilizado em vários contextos e com várias formas em todo período barroco. Na música alemã setecentista, a significação do *Triller* é mais clara, e consiste no padrão básico de uma rápida alternância entre a nota da melodia e sua nota vizinha superior. Ele é comumente associado a outros ornamentos como o *Schleifer*, o *Vorschlag* e o *Doppelschlag*.

Quantz e Bach ressaltam a indispensabilidade da utilização e o caráter de vivacidade que este ornamento traz à obra musical. Embora vivaz, o *Triller* pode e deve ser adicionado em todos os tipos de movimentos, sejam eles lentos ou rápidos. Leopold

Mozart (1985: p.189) divide o *Triller* em quatro espécies de acordo com sua velocidade: o lento (*langsam*), o médio (*mittelmäßige*), o rápido (*geschwinde*) e o crescente (*anwachsenden*).

O lento é usado em peças tristes e lentas; o médio em peças que têm um tempo animado, mas ainda assim moderado e suave, o rápido em peças que são muito animadas e cheias de espírito e movimento, e, finalmente, o trinado crescente [tradução do termo original, que denota um acelerando] é usado principalmente nas cadências.⁶¹

Tanto Quantz como Bach também discorrem sobre velocidades diferentes dos trinados. Quantz preza por uma moderação, onde a lentidão ou a rapidez não devem ser excessivas, enquanto Bach prefere um trinado rápido a um lento, pois o primeiro realça a melodia. O caráter melódico deste ornamento é ressaltado nestas colocações pois a velocidade do ornamento traz à melodia maior ou menor vivacidade.

Seu caráter harmônico é evidenciado na predileção da execução do *Triller* precedido por um *Vorschlag*. Segundo Bach, todos os trinados quando não apresentam uma apoijatura também devem começar com a nota superior, e distingue quatro tipos de trinados: simples (*ordentlichen*), ascendente (*von unten*), descendente (*von oben*) e o curto (*Halben* ou *Pralltriller*).

⁶¹ No original: “The slow is used in sad and slow pieces; the medium in pieces which have a lively but yet a moderate and gentle tempo, the rapid in pieces which are very lively and full of spirit and movement, and finally the accelerating trill is used mostly in cadenzas.” Tradução nossa.

Fig. 18: Os quatro tipos de trinados descritos por Bach (1753);

Além das possibilidades no começo do trinado, os *Trillern* podem receber uma terminação chamada de *Nachschlag*. Os três autores descrevem o uso de terminação no fim do trinado. Carl Philipp se preocupa com o uso do símbolo para o trinado com terminação que é muito parecido com o do mordente longo e prefere que o sinal do trinado simples seja usado para marcar esse tipo de trinado também. Quantz aponta outras duas formas da terminação ser marcada (fig. 2 e 3 do exemplo abaixo) e diz que mesmo se uma nota cheia esteja marcada com um sinal para o trinado (fig. 4), esse deve receber tanto um *Vorschlag* quanto um *Nachschlag*.

Fig. 19: Marcação do *Nachschlag* e trinado sem esta indicação no tratado de Quantz (1752).

O *Pralltriller* merece um pouco mais de atenção, pois exerce geralmente uma função mais rítmica e é muito similar ao *Schneller*. Segundo Bach, o *Pralltriller* só

pode ocorrer numa segunda descendente, que se origine de uma apojetura ou de uma nota principal e pode ser encontrado sobre notas curtas ou notas que ficam curtas devido a uma apojetura. Uma discussão musicológica sobre a execução correta deste *Pralltriller* é encontrada nos escritos de Donington e Neumann, onde o primeiro defende a utilização de um *Schneller* no tempo da nota que recebe o ornamento enquanto o segundo defende a execução antecipada do trinado.

O que se pode afirmar é que a diferença entre estes dois ornamentos é que o *Pralltriller* sempre começará numa apojetura, enquanto o *Schneller* começa na nota real. Outra controvérsia é a utilização do termo por Mozart quando chama de *Halbtriller* o *Doppelschlag* invertido. Neste caso a terminologia de Mozart parece indicar a execução de um *Halbtriller* com terminação, o que para Bach não seria possível, pois o *Halbtriller* “representa, em miniatura, um trinado *sem terminação* ligado à nota principal e a uma apojetura” (BACH, 2009: p.98) [grifo nosso].

Nachschlag, apesar de se referenciar até aqui à terminação de um *Triller*, é um termo usado também para as apojeturas de passagens (*Durchgehende Vorschläg*) executadas antes do tempo e antecipações da nota final. Marpurg no tratado *Anleitung zum Clavierspielen* de 1755 dedica parte de seu trabalho para explicar o *Nachschlag* como um ornamento que aparece após a uma nota estrutural da melodia e é originário do gosto francês (*accent*). Marpurg exemplifica as várias possibilidades em que este ornamento pode aparecer em sua tabela.

Fig. 20: Tabela de *Nachschläge* no tratado de Marpurg (1755).

Ornamentação livre – *Willkürliche Veränderungen*

A ornamentação livre também é tratada nos três tratados. Leopold Mozart indica apenas alguns outros ornamentos que devem ser improvisados. Carl Philipp aborda a questão no capítulo em que trata da ornamentação das fermatas. Bach apresenta alguns exemplos, mas não entra profundamente nas explicações, o que ele próprio admite não ser sua intenção. Bach se preocupa em esclarecer que esses ornamentos devem ter uma relação com o afeto do resto da peça e que “quem não tem habilidade suficiente para empregar esses ornamentos elaborados pode, por necessidade, substituí-los por um longo trinado [...]” (BACH, 2009: p.132) e continua explicando qual trinado deve ser usado em quais ocasiões.

Quantz, por outro lado, dedica um capítulo inteiro com diversos exemplos de como ornamentar os diferentes intervalos, além de um capítulo sobre a ornamentação de *cadenzas* e outro de como tocar um *adagio*. No capítulo sobre como tocar um adágio ainda deixa um exemplo de um movimento inteiro ornamentado e escrito em notação dupla⁶². Na prática da ornamentação livre, Quantz se mostra mais positivo na confiança deixada aos intérpretes (reflexo de um costume corriqueiro na primeira metade do século XVIII).

Pelo caráter arbitrário deste tipo de ornamento, os autores setecentistas recomendam a seus leitores que ouçam bons intérpretes tocando para que possam aprender o bom gosto também na ornamentação. O aprendizado se dava principalmente através da imitação de modelos existentes. Seguindo a metodologia da época, iremos apresentar no próximo capítulo as ornamentações escritas por Georg Philipp Telemann em seis *Sonate Methodiche* publicadas em 1728.

⁶² Notação onde o compositor escreve duas pautas para a voz solista: uma que exibe a melodia simples e a segunda com a melodia ornamentada.

Com o material teórico apresentado, esperamos ter fundamentado as bases para o entendimento das análises no próximo capítulo. Tanto as influências estrangeiras como as mudanças sociais ocorridas na Alemanha na virada do século XVII para o XVIII foram decisivas na consolidação das características apresentadas na música de Telemann.

CAPÍTULO 3 – AS *SONATE METODICHE* DE GEORG PHILIPP TELEMANN

3.1. – O compositor

A vida musical de Telemann e sua predileção pela música começaram na infância. De maneira autodidata, aprende a tocar flauta doce, violino e cítara. Suas primeiras aulas de música acontecem ainda na escola aos dez anos de idade. Sua facilidade na música foi reconhecida a tal ponto pelo seu professor que este fez com que Telemann, com poucas semanas de aulas, tomasse seu lugar nas aulas de canto. Desta forma, Telemann aprendia copiando as composições de seu mestre até começar a compor por si mesmo, sem o conhecimento de outros. Aos doze anos já havia, inclusive, composto uma ópera (*Sigismundus*, com *libretto* de Postel).

Em 1694, aos 13 anos, vai estudar em Zellerfel – como uma tentativa de sua mãe de afastá-lo da música – mas devido a uma doença do *Kantor* da escola, logo antes de um festival ser celebrado na cidade, Telemann ficara encarregado de compor e reger a música para aquela ocasião. Seu tutor, Caspar Calvör, após admoestá-lo, mostrou-se encantado com sua música e incentivou-o, mostrando-lhe a relação entre música e as artes numéricas. Assim, Telemann se familiarizou com uma teoria musical antiga, mas ainda importante na música alemã luterana.

Três anos mais tarde, Telemann se muda para Hildesheim para estudar no *Andreanum Gymnasium*, onde pode visitar regularmente Hannover e Brunswick e ter contato com os estilos francês, italiano e o teatral. Telemann nos diz, em sua autobiografia de 1740, que é nesta época que, motivado pelos bons instrumentistas que pode assistir nestas cidades, aprendeu a tocar – além de violino, flauta doce e teclado – muitos outros instrumentos como oboé, traverso, chalumeau e viola da gamba.

Em 1701, dirige-se a Leipzig para estudar direito na universidade, com a promessa de largar de vez a música. Mas é em Leipzig que Telemann entra em contato

definitivo com a música. Ele começa a compor para a *Thomaskirche* e para a *Nikolaikirche*, além de fundar e dirigir o *Collegium Musicum*, um grupo formado por mais de 40 músicos. No ano seguinte, torna-se diretor da casa de ópera de Leipzig e, em 1704, passa a ser organista e diretor musical da *Neuekirche*. É nesta época que o compositor visita por duas vezes Berlim, onde estabelece contato com o estilo italiano por meio da ópera *Polypheno* de Giovanni Bononcini.

No ano seguinte, Telemann se muda para Sorau para assumir o cargo de *Kapellmeister* na corte do conde Erdmann II de Promnitz. É neste período que Telemann passa a ter contato mais profundo com a música em estilo francês, se familiarizando com a obra de Jean-Baptiste Lully e André Campra. Através das viagens da corte para Cracóvia e Pless (hoje Pszczyn), na Silésia, o compositor conhece também a música polonesa e morávia, surpreendendo-se com a capacidade de improvisação dos gaitistas e rabequeiros da região:

É difícil de acreditar que tipos de maravilhosas inspirações os gaitistas ou rabequeiros tem quando improvisam enquanto os dançarinos descansam. Um observador pode tomar deles, em oito dias, ideias para uma vida inteira. (MATTHESON, 1740: p. 360)⁶³

Em dezembro de 1708 é nomeado *Konzertmeister* da corte do duque Johann Wilhelm em Eisenach, onde, devido à influência do virtuoso violinista Pantaleon Hebenstreit, acabou por se dedicar à prática do violino, o que fez melhorar sua técnica no instrumento. É também nomeado Secretário e *Kapellmeister* da corte em 1709, ano em que casa-se a primeira vez com Amalie Louise Juliane Eberlin, dama de companhia da condessa e filha do músico Daniel Eberlin. Amalie morre apenas quinze meses após o casamento. Nessa corte, Telemann compôs muita música vocal, principalmente sacra, assim como concertos para orquestra no estilo francês, sonatas de duas até nove vozes

⁶³ No original: “Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft die Tanzenden ruhen, fantaisiren. Ein Aufmerckender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantzes Leben erschnappen“. Tradução nossa.

além de trios. Toda sua música composta durante esse período tem grande influência francesa.

No ano de 1712, muda-se para Frankfurt contratado para prover e dirigir música para a *Barfüsserkirche* e para a *Katharinenkirche*. Além de *Kapellmeister* nessas duas igrejas, Telemann ainda era responsável por supervisionar o ensino de canto na *Lateinschule*, instruir musicalmente de seis a oito garotos de sua escolha e dirigir o *Collegium Musicum* da sociedade *Frauenstein* – um dos diversos grupos que se reuniam na cidade para discutir, pensar e fazer música e poesia. Em Frankfurt, Telemann também compôs alguns ciclos de cantatas para as igrejas, música para ocasiões cívicas e promoveu concertos públicos abertos ao público que pudesse pagar ingresso.

Casou-se novamente em 1714 com a filha de um funcionário do conselho da cidade, tornando-se cidadão de Frankfurt. Isto lhe permitiu continuar escrevendo cantatas para as igrejas da cidade, mesmo após se mudar para Hamburgo. Em 1715, Telemann começa a publicar suas composições. Estas foram suas primeiras experiências com impressão e publicação de obras musicais que se tornaria um dos importantes trabalhos de sua carreira em Hamburgo.

Sua reputação já era bem vista em boa parte da Alemanha, o que fez com que ele se tornasse, em 1717, *Kapellmeister Von Haus aus* (sem a necessidade de estar presente) de Eisenach, posição que manteve até 1730. Foi oferecido a ele o cargo de *Kapellmeister* em Gota e tentativas de torná-lo *Kapellmeister* de Wilhelm Ernst da *Sachsen-Weimar*. No fim Telemann recusou as ofertas de Gota e de Wilhelm Ernst e usou-as para aumentar seu salário em Frankfurt (1600 florins) que se tornou compatível com o salário de um vereador de alto escalão.

Durante o tempo em Frankfurt, Telemann teve a oportunidade de viajar para Dresden (1719) na ocasião do casamento do rei da Polônia, onde conheceu muitos dos

bons músicos que ali trabalhavam além de ouvir obras de Lotti, Schmidt e Heinichen. Esta era uma corte onde predominava a música italiana e Telemann pode escutar o famoso violinista Francesco Maria Veracini além de se encontrar com Georg Friedrich Handel e Johann Georg Pisendel.

Telemann foi convidado para suceder Joachim Gerstenbüttel como *cantor* na Johanneum Lateinschule e como diretor musical das cinco principais igrejas de Hamburgo em julho de 1721. Esta foi uma proposta que Telemann não recusou, e nesta cidade viveu até o fim de sua vida.

Em Hamburgo começa sua empreitada como editor. Neste ramo, Telemann se mostrou bem sucedido e um verdadeiro homem de negócios, com uma visão ampla de comércio e hábil para controlar todas as etapas da produção de suas edições de partituras e textos. Dentre as obras publicadas e impressas por Telemann figuravam partituras suas e de outros compositores, textos teóricos sobre música, catálogos de suas obras e panfletos para divulgar suas futuras publicações, sendo que as *Sonate Metodiche* e a *Continuation des Sonates Méthodiques* foram impressas pelo próprio compositor nesta época.

Hamburgo da primeira metade do século XVIII era uma cidade-estado imperial e membro da Liga Hanseática (*die Hanse*). Era conhecida como a “Veneza do norte” por seus canais que cortavam a cidade e pela atividade comercial que a tornava uma cidade cosmopolita para a época. Era uma cidade com alta ebulição cultural, como o próprio Telemann (apud ZOHN, 2008: p.335) escreve para Uffenbach com menos de dois anos no posto em Hamburgo, “[...] Eu não posso acreditar que possa existir algum lugar que encoraje o espírito de alguém que trabalhe com esta ciência [a música] mais do que Hamburgo.”⁶⁴

⁶⁴ No original: “[...] I do not believe that any place can be found that encourages the spirit of one working in this science more than Hamburg.” Tradução nossa.

Em 1722, torna-se também diretor da casa de óperas de Hamburgo *Oper am Gänsemarkt* – a primeira casa de ópera pública fora da Itália – onde pode executar várias óperas principalmente no estilo italiano. No ano seguinte é convidado a assumir o posto de Kuhnau – cargo ocupado posteriormente por J. S. Bach, na recusa de Telemann – em Leipzig, a quem havia conhecido nos anos que passou naquela cidade. A cidade de Hamburgo recusou-se a liberá-lo e em troca aumentou seu salário consideravelmente, segundo relatos do próprio autor em sua autobiografia de 1740.

Telemann viaja a Paris em 1737, onde são organizados concertos com alguns virtuosos da cidade que já eram conhecedores de sua música, por conta das edições que chegavam impressas de Hamburgo. Michel Blavet (flauta), Jean-Pierre Guignon (violino), Jean-Baptiste Forqueray (viola da gamba) e Edouard (violoncello) fizeram uma apresentação digna de ser mencionada em sua última autobiografia dos *Nouveaux Quatuors* que levaram o compositor “[...] em um curto espaço de tempo, uma honra quase universal [...]”⁶⁵ (MATTHESON, 1740: p.367).

Sua produção até 1740 em Hamburgo foi extraordinariamente vasta, pois devido ao acúmulo de funções foi obrigado a compor muitas obras. Telemann chegou a ocupar simultaneamente, além das obrigações com a cidade de Hamburgo, sua produção editorial – gravando suas próprias placas de cobre e liga de estanho para impressão de partituras, além de cuidar dos contatos fora da cidade para a distribuição de suas edições – os cargos de *Kapellmeister* de *Eisenacht* e da corte de *Bayreuth*.

A partir deste ano sua produção começa a cair, põe à venda as placas de suas edições em 1740, e torna pública sua vontade de dedicar-se a escritos teóricos, deixando até o nome de uma futura publicação (que nunca chegou a ser impressa) de um trabalho

⁶⁵ No original: “[...] in kurzer Zeit, eine fast allgemeine Ehre.” Tradução nossa.

sob o título de *Musikalischer Practicus*. Sua reputação continua em alta mesmo com o declínio da quantidade de novas composições.

Após sua morte, em 25 de junho de 1767, e principalmente após a virada do século, as críticas sobre Telemann começam a mudar de tom. O professor de literatura de Hamburgo, crítico de música e tradutor Christoph Daniel Ebeling que escreveu em 1770 em seu *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek* as primeiras críticas mais ferrenhas sobre a obra de Telemann. Foram as impressões de Ebeling que influenciaram e ditaram a reputação de Telemann após sua morte por mais de dois séculos (ZOHN, 2008 p. 504).

Algumas avaliações críticas publicadas nos séculos XIX e XX por autores como Philipp Spitta, Eduard Bernsdorf, Arrey Von Dommer, Carl Hermann Bitter, Otto Wangemann, Alfred Maczewski, Ludwig Finscher, Martin Ruhnke entre outros continuam a depreciar a qualidade da música escrita pelo compositor. Apesar de algumas vezes controversas e de aparente desconhecimento de sua obra, estas críticas focam principalmente no exagerado e mal uso de recursos retórico-musicais para expressar as palavras do texto, o que deixava a declamação sem força afetiva, além de compará-lo com um polígrafo, o que, segundo Ebeling seria um motivo para que Telemann não pudesse produzir muitas obras primas.

Grande parte dessas críticas se baseava na comparação com obras de J. S. Bach e negligenciavam o espírito progressista e experimentalista de Telemann com relação à sua própria obra. Buelow (2004: p.566) escreve:

Foi no século XIX que as vozes anti-Telemann começaram um ataque concentrado sobre a música de Telemann, inspirados em grande parte por

uma abrangente, apaixonada admiração pelas obras de J. S. Bach, mas talvez também influenciados por um viés anti-francês⁶⁶

Ainda no século XIX, Hugo Riemann escreve um artigo em seu *Musik-Lexicon* (1882) sobre Telemann. Influenciado pelo pensamento crítico de seus contemporâneos ao compositor, ele compara Telemann com J. S. Bach e toma o primeiro como não tendo sido capaz de alcançar a genuinidade e profundidade do último. Ainda assim, Riemann é capaz de reconhecer o profissionalismo e rapidez de Telemann em escrever suas obras e que o compositor dominava o contraponto e tinha um estilo fluido e correto.

No começo do século XX Arnold Schering (apud, Buelow, 2004: p.257), no prefácio do volume sobre as obras de Telemann em seu trabalho *Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge* (1907) passa a defender o compositor com uma visão mais ampla sobre toda sua obra, falando sobre a diversidade de estilos o experimentalismo e o caráter progressivo de sua música:

Uma classificação de seus concertos de acordo com a ordem dos movimentos ou unidade estilística é impossível, pelo grande número de experimentos. [...] O espírito que vive na obra é, dito na acepção da época, absolutamente progressiva. [...] O estilo de Telemann, como ele documenta neste concerto [concerto em Fá maior TWV 51:F4], é um estilo de transição, que conduz do antigo período de Sebastian Bach para um estilo *cantabile* na segunda metade do século.⁶⁷

Mais dois fatores pontuados por Zohn em seu livro de 2008 e que de alguma forma nos apontam um motivo para as críticas depreciativas sobre Telemann até meados do século XX são: 1) o fato de que o compositor, na maioria das vezes, não consegue ser classificado nem como um compositor barroco e nem clássico, e 2) que para a

⁶⁶ No original: “It was in the nineteenth century that anti-Telemann voices began a concerted attack on Telemann’s music, inspired to a considerable extent by an all-encompassing, passionate admiration for the works of J. S. Bach, but perhaps also influenced by an anti-French bias.” Tradução nossa.

⁶⁷ No original: “A classification of his concertos according to the order of movements or stylistic unity is impossible, for the number of experiments is great. [...] The spirit that lives in the work is, said in the sense of the time, absolutely progressive. [...] Telemann’s style, as he documents it in this concerto, is a transitional style, which leads from the old Sebastian Bach period to a *cantabile* [style] in the second half of the eighteenth century.” Tradução nossa.

compreensão de sua música é imprescindível a adoção da performance historicamente informada.

Se aproximarmos nossa compreensão da história da música para além dos grandes períodos consolidados pela historiografia da música e enxergarmos no meio do século XVII um período transicional entre o barroco e o classicismo chamado de *galante*⁶⁸ podemos classificar Telemann num período da história da música onde alguns conceitos musicais estavam mudando. Tendo sido um compositor sempre muito atento às mudanças socioculturais que aconteciam na Alemanha no período, Telemann alavancava essas mudanças através da sua maneira de compor e de movimentar a vida musical à sua volta.

Na segunda metade do século XX o movimento de performance historicamente informada trouxe novo ânimo às composições de Telemann e suas habilidades de composição, que privilegiavam as sutilezas de cada instrumento, passam a ser reconhecidas. Não somente a utilização de instrumentos de época, mas os estudos sobre a performance musical do período, trazem novamente às obras de Telemann um sentido musical perdido na música pós-Revolução Francesa.

As críticas sobre suas composições acompanham este novo ânimo. A ampla divulgação de sua obra, tanto em partituras impressas, gravações, execuções em concertos, estudos acadêmicos e dentro das aulas de música com uma função didática mostram o verdadeiro valor de sua música. Portanto, na discussão musicológica sobre a importância de Telemann para a música do século XVII as palavras de Zohn (2008: p.506) resumem o que é esperado desta música para um futuro próximo: “Há boa razão para acreditar que o interesse em Telemann irá continuar crescendo nos anos futuros [...]”.

⁶⁸ Essa divisão é proposta por James Webster e classifica o período entre 1720 e 1780 como *galante* (apud, ZOHN, 2008: p.507).

Não somente há muito a ser descoberto sobre sua música e sua enorme quantidade de obras perdidas – principalmente as composições em Sorau, Eisenach e Leipzig – mas também sobre o estilo e as inovações formais que chegaram até nossos dias. Acima de tudo, ainda há muito a ser apreciado de sua música por nossos contemporâneos e as gerações futuras.

3.2. – As *Sonate Metodiche*⁶⁹

As *Sonate Metodiche* (ou Sonatas Metódicas) formam uma coleção de doze sonatas para violino ou flauta transversal e baixo contínuo, divididas em dois volumes. Impressas pelo próprio compositor, recebem o nome de Sonatas Metódicas por apresentarem nos primeiros movimentos lentos de cada sonata, duas pautas para a voz solista: uma que exhibe a melodia simples e a segunda com a melodia ornamentada.

Segundo Neumann (1983: p. 564), “elas representam o que pode muito bem ser considerado o compêndio mais valioso da prática da diminuição no barroco tardio, porque atingem um feliz equilíbrio entre austeridade e exuberância”⁷⁰; e segundo Telemann (apud Zohn, 2008: p.601), as sonatas metódicas “[...] podem ser muito úteis àqueles que querem ter fluência nos maneirismos cantáveis”⁷¹. Estas afirmações vêm corroborar com o *status* de *auctoritas* do compositor para a arte musical do barroco e evidenciam a importância dessa obra para a compreensão do estilo de se ornamentar na Alemanha na primeira metade do século XVIII.

Apresentaremos adiante uma análise das ornamentações contidas no primeiro livro. Este primeiro volume foi impresso em 1728 e contém seis sonatas no estilo da igreja (*sonata da chiesa*) em quatro movimentos (lento-rápido-lento-rápido). É

⁶⁹ A grafia do nome das sonatas está na língua italiana, sendo que sua continuação (em 1732) será em francês.

⁷⁰ No original: “They represent what might well be the most valuable textbook of late baroque diminution practice, because they strike a happy balance between austerity and luxuriance.” Tradução nossa.

⁷¹ No original: “[...] welche denen sehr nützlich sey können, so der sangbaren Manieren sich befleißigen wollen“ Tradução nossa.

interessante notar que Telemann em sua capa da edição das sonatas de 1728 usa o italiano como idioma, assinando seu nome de forma “italianada”: Giorgio Filippo Telemann.

Fig. 21: Capa das *Sonate Methodiche* publicadas em 1728.

Este primeiro volume fez tanto sucesso que Telemann, assediado pelos irmãos Bourmester⁷², dedicou a sua *Continuation dês Sonates Methodiques* a eles. Neste segundo volume, o compositor usa o francês como idioma da capa e da dedicatória e assina seu nome à maneira francesa: George Philippe Telemann.

⁷² Rudolphe Bourmester – capitão da Vila de Hamburgo – e Hieronime Bourmester – comerciante – eram também violinistas amadores. (ZOHN, 2008: p.423)

*Continuation
des
SONATES METHODIQUES,
à
Flûte traversière
ou à
Violon,
avec
la Basse chiffrée,
composées
par
George Philipp Telemann.*

Fig. 22: Capa da *Continuation des Sonates Methodiques* publicadas em 1732.

3.3. – Análise das ornamentações das sonatas de 1728

Este capítulo contará num primeiro momento com a exposição da estrutura geral das sonatas contendo tonalidade, fórmula de compasso, e forma dos movimentos de cada sonata. Essas características gerais têm por objetivo proporcionar uma compreensão mais ampla e contextualizada de cada sonata antes de nos atermos às questões da ornamentação.

As análises das ornamentações foram feitas em duas fases distintas. Primeiramente foram feitas análises descritivas das ornamentações de cada primeiro movimento das seis sonatas desta primeira publicação. Por se tornarem demasiadamente extensas, exporemos, com a finalidade de exemplificar o modelo metodológico desta primeira etapa analítica, a análise da primeira sonata. Num segundo momento apresentaremos a análise comparativa entre as seis sonatas para destacarmos as

principais características ornamentais apresentadas por Telemann em suas *Sonate Metodiche*.

Ressaltamos com relação à notação dessas sonatas (incluindo também os movimentos rápidos e os movimentos lentos não ornamentados) que praticamente todos os ornamentos são notados por extenso, sendo que as únicas formas de notação simbólica de ornamentos aparecem com o sinal de trinado e o sinal de cunho. Alguns *Vorschläge* e *Schleifer* são escritos em notas pequenas à maneira das *notes perdues* francesas e que não fazem parte da contagem métrica do compasso. São também encontrados símbolos para dinâmica – (*p.*) para piano e (*f.*) para forte – e a fermata com dois significados, o primeiro com seu significado usual para indicar uma parada e o segundo para indicar o final dos movimentos *Da capo*.

3.3.1 – Da estrutura geral das sonatas

Sonata Prima

A primeira Sonata Metódica de 1728 foi composta em Sol menor. Para Quantz, esta tonalidade deve ser executada de forma pesarosa, portanto mais lentamente do que composições em outras tonalidades, enquanto Mattheson diz que ela combina a seriedade com uma beleza espirituosa, sendo adequada para coisas afetuosas e refrescantes, saudosas e felizes. Esta sonata se estrutura nos seguintes movimentos: *Adagio* (C), *Vivace* (6/8), *Grave* (3/2) e *Allegro* (2/4).

O primeiro *Adagio* está escrito em compasso quaternário o qual Quantz diz que não se deve tocar nem muito rápido nem muito devagar. O discurso harmônico de Telemann caminha do Sol menor para o Dó menor, depois para a relativa maior da tonalidade (Si bemol maior) e retoma o tema em Sol menor. Ainda em Sol menor

apresenta seu *confutatio*, com a linha melódica principal fazendo um movimento cromático ascendente, e termina o movimento com uma cadência frigia.

O segundo movimento – *Vivace* – possui forma *Da Capo* e a linha do baixo alterna entre acompanhamento da linha principal e contraponto imitativo com função de condução melódica e de temas, bem como pequenas respostas imitativas à linha solista.

O terceiro movimento – *Grave* – é uma sarabanda estilizada, já sem a forma binária, mas com elementos claramente remanescentes dessa dança. Este *Grave* está em Si bemol maior, tonalidade relativa maior do Sol menor e não chega a modular para Sol menor, mas passa pelos campos harmônicos de Fá maior e Dó menor. Neste movimento o baixo exerce menos a função de acompanhamento da harmonia e ganha um papel de condução melódica em contraponto bastante evidente com a voz solista.

No último movimento *Allegro*, assim como o primeiro movimento rápido, apresenta um contraponto entre o baixo e a voz solista mais evidente. O baixo se alterna entre a função de acompanhamento e de imitação melódica. Neste movimento, além dos campos harmônicos de Sol menor, Dó menor e Si bemol maior, a tonalidade de Ré menor recebe mais atenção antes da retomada do tema em Sol menor.

Sonata Seconda

Escrita em Lá maior, esta sonata é dividida nos seguintes movimentos: *Adagio* (C), *Vivace* (12/8), *Cortesemente* (2/4) e *Vivace* (3/4). Sobre essa tonalidade, Quantz indica ser usada para peças agradáveis, cantáveis e arias. Mattheson indica essa tonalidade para expressar tristeza, lamentos, sendo especialmente boa para a música violinística

O primeiro movimento foi escrito em compasso quaternário e a estrutura harmônica sai do Lá maior para passar por Mi maior e Si maior antes de retornar ao Lá

maior. O movimento harmônico de maneira geral muda a cada colcheia ou semínima, o que indica que esta peça não deve ser executada muito rápida para que a mudança harmônica não imprima um ritmo muito rápido ao movimento.

O segundo movimento não apresenta características imitativas no baixo, que exerce mais a função de acompanhamento harmônico e, algumas vezes uma figuração mais ativa enquanto a voz solista faz a função de acompanhamento. É um movimento em forma binária com a primeira seção terminando na dominante (Mi maior) e a segunda na tônica (Lá maior).

Telemann cunha um termo não usual para o terceiro movimento – *Cortesemente* –, que traduzido do italiano tem a conotação de gentileza (cortês). Este movimento também possui forma binária com características harmônicas semelhantes ao movimento anterior.

O último movimento da sonata está em forma *Da Capo* e o baixo com função predominantemente de acompanhamento apresenta um motivo no compasso quatro que será imitado pela voz solista apenas no compasso dezenove. É interessante notar que o compositor antes de voltar para o começo termina a seção em Dó menor – uma tonalidade ainda pouco utilizada na época.

Sonata Terza

Dividida nos movimentos *Grave* (3/4), *Vivace* (C), *Cunando* (6/8) e *Vivace* (3/8), esta sonata foi composta em Mi menor, que Mattheson indica para peças mais introspectivas, pesarasas, desesperadas e extremas enquanto Quantz indica para peças mais agradáveis e cantáveis⁷³. Telemann parece ter optado por um afeto mais sério, condizente com as características apontadas por Mattheson. O baixo imitativo em boa

⁷³ Esta falta de concordância entre os afetos das tonalidades assim como se a mudança de tonalidade pode ou não mudar o afeto de uma peça é reconhecida pelo próprio Quantz em seu tratado de 1752.

parte da sonata e o primeiro movimento *Grave* começando com um salto de sexta menor seguido por uma linha descendente (*catabasis*) nos ajudam a compreender o caráter desejado.

O *Grave* inicial possui um baixo com características bastante melódicas e em contraponto com a voz principal. O caminho harmônico que começa em Mi menor estabelece também os campos harmônicos de Sol maior e Si menor antes da conclusão em Mi menor.

O baixo do segundo movimento é bastante ativo, com figuração que dialoga com a voz principal em boa parte do movimento. A melodia principal também apresenta muitos ornamentos, incluindo trinados com terminação e *Schleifer* escrito com *notes perdues*. O esquema harmônico segue o padrão do movimento anterior.

O terceiro movimento – *Cunando* – está escrito em Sol maior e em forma binária. O termo *Cunando* também não é usual e tem significado de ninar, acalmar. Ressaltamos aqui a escrita de ornamentos por Telemann, o movimento começa com um *Schleifer* e termina com um *Doppelschlag*. A primeira seção termina em Ré maior enquanto a segunda termina em Sol maior.

O último movimento da sonata é um movimento *Da Capo* cujo tema inicial começa com um trinado ascendente e um arpejo com cunhos marcados enfatizando o caráter vigoroso deste. A linha do baixo é bastante ativa, assim como o primeiro e o segundo movimentos, e as principais regiões harmônicas enfatizadas pelo compositor também seguem as já utilizadas nos dois primeiros movimentos.

Sonata Quarta

A quarta sonata foi composta em Ré maior com a seguinte divisão de movimentos: *Andante* (C), *Presto* (C), *Contenerezza* (C) e *Allegro* (12/8). Esta

tonalidade até o final do barroco retratava afetos grandiosos e até militares, de caráter alegre e vibrante. Mattheson em 1713 (apud STEBLIN, 1996: p.237) diz sobre essa tonalidade:

Um pouco estridente e obstinada; é mais adequada para coisas barulhentas, alegres, guerreiras, e estimulantes. Mas, ao mesmo tempo, ninguém vai negar que quando uma flauta é usada ao invés de um trompete e um violino em vez de tímpanos, mesmo esta dura tonalidade pode dar um caráter especial para coisas delicadas⁷⁴

Já no primeiro movimento *Andante* podemos observar que este caráter é exprimido por Telemann através de ritmos pontuados e saltos de oitava de caráter afirmativo e obstinado tanto na melodia principal como no baixo. A estruturação harmônica pontua o primeiro grau (Ré maior), o quinto (Lá maior) e o segundo grau (Mi menor).

O segundo movimento é um *Presto* onde a harmonia se move na maior parte do tempo a cada compasso, às vezes duas vezes por compasso e raramente move-se mais rápido do que isso, corroborando com o caráter impresso pelo nome do movimento. Escrito em forma binária e notado em compasso quaternário, é claramente um movimento em tempo binário, pela figuração rítmica e a notação usada pelo compositor, além do já mencionado ritmo harmônico. A utilização de síncopas e ritmos lombárdicos na melodia dão o caráter rápido do movimento.

O terceiro movimento também possui um nome não usual – *Contenerezza* – que significa “com ternura”. É escrito em Ré menor e em forma binária, mas mantendo características do primeiro movimento como ritmos pontuados e saltos de oitava afirmativos. Harmonicamente não traz nenhuma surpresa, mas o baixo, apesar de servir basicamente como acompanhamento apresenta grande quantidade de saltos melódicos.

⁷⁴ No original: “Somewhat shrill and stubborn; it is best suited to noisy, joyful, warlike, and rousing things. But, at the same time, nobody will deny that when a flute is used instead of a trumpet and a violin instead of kettle-drums, even this hard key can give a special disposition to delicate things.” Tradução nossa.

O último movimento é escrito em forma rondó e na tonalidade original de Ré maior. Telemann parece ter se esquecido de colocar o número “2” da fórmula de compasso (12/8) tendo marcado apenas “1/8” com um claro espaço para que fosse acrescentado o número 2 após o 1. A escrita com ligaduras dos ritmos mais curtos e a harmonia que muda na maior parte do tempo apenas duas vezes por compasso sugerem uma execução rápida, assim como no segundo movimento. A seção A está em Ré maior, enquanto a B termina em Lá maior e a parte C do rondó está em Si menor.

Sonata Quinta

Disposto nos movimentos *Largo* (6/8), *Allegro* (C), *Ondeggiando* (3/4), *Allegro* 2/4 a quinta sonata está composta em Lá menor, uma tonalidade que tanto Quantz como Mattheson colocam entre as mais melancólicas. Outros autores como Jean Rousseau (1691) e Marc-Antoine Charpentier (1692) associam esta tonalidade a afetos sérios e tenros.

O movimento *Largo* inicial é uma espécie de *Siciliana* com ritmos pontuados. As regiões harmônicas pontuadas pelo compositor são Lá menor e Mi menor. Este movimento apresenta uma maior simplicidade rítmica, melódica e harmônica que o compositor utiliza para apresentar mais ornamentações com características italianas.

O segundo movimento da sonata utiliza o baixo de maneira contrapontística, confiando à voz mais grave alguns compassos solistas, em que a voz principal faz pausas para que alguns temas sejam apresentados e passagens mais virtuosísticas sejam destacadas. Com forma *da Capo*, este movimento explora as tonalidades de Lá menor, Mi menor, a partir do compasso 45 a harmonia começa no campo harmônico de Dó maior, mas caminha para Ré menor e Mi maior para voltar ao começo.

O terceiro movimento *Ondeggiando* – que significa balançando, oscilante – está escrito em forma rondó. A parte A está em Dó maior, a B começa em Lá menor e termina em Sol maior e a última seção termina em Mi menor. Este caráter oscilante é explorado ritmicamente por Telemann na variação entre divisão binária e ternária da melodia além do uso de ligaduras e notas destacadas de maneira irregular, associadas a grandes saltos melódicos que quebram a direção da linha melódica.

O último movimento também explora um caráter virtuosístico do baixo de maneira imitativa com a voz principal. Também escrito em forma rondó, apresenta características bastante italianas. A primeira seção está em Lá menor, a segunda começa em Ré menor e termina em Dó maior e a terceira parte do Rondó está em Lá Maior e termina em Mi maior para o retorno à tonalidade original (Lá menor).

Sonata Sesta

A última sonata da publicação de 1728 se estrutura nos movimentos *Cantabile* (C), *Vivace* (6/8), *Mesto* (C), *Spirituoso* (3/4). Escrita em Sol Maior, tonalidade que Mattheson julga ser muito brilhante, mas diz ser adequada tanto para coisas sérias como alegres. Quantz também a coloca entre as tonalidades menos melancólicas.

O primeiro movimento é um *Cantabile* em compasso quaternário. O baixo exerce função de acompanhamento e a melodia, com exceção às cadências perfeitas, termina com um *Vorschlag* preparado e escrito, geralmente com a sexta do acorde caminhando para quinta ou o quarto grau que se resolve na terça do acorde. Este *Vorschlag* é notado na cifra do baixo, o que indica que há um retardo harmônico da resolução e não apenas um ornamento melódico. As cadências perfeitas do movimento são em Sol maior, Ré maior, Mi menor, depois há um retorno ao tema inicial em Sol

maior e a confirmação da tonalidade após uma região harmonicamente mais instável (*Confutatio*).

O segundo movimento possui um caráter vivo e brilhante, como indica Mattheson, e baixo virtuosístico que chega a apresentar notas repetidas em semicolcheias. Este tipo de figuração é de difícil execução em instrumentos de teclado, o que pode ser um indício de que as *Sonate Metodiche* deveriam ser executadas com o acompanhamento de um instrumento melódico no baixo (como um violoncelo ou uma viola da gamba) juntamente com o instrumento de teclado.

O terceiro movimento *Mesto* – que significa triste – é escrito em Mi menor (tonalidade relativa menor de Sol maior) e utiliza-se de *Vorschläge*, de saltos exclamativos e motivos cromáticos para exprimir o afeto triste que o nome do movimento sugere. É escrito em forma binária e possui o baixo com função de acompanhamento, mantendo coerência com o primeiro movimento.

O último movimento *Spiritoso* também é escrito em forma binária e volta à tonalidade de Sol maior. O baixo também possui uma função melódica importante e alternâncias entre ritmos pontuados e tercinas tanto no baixo como na melodia principal dão o caráter espírituoso ao movimento. Assim como no final do primeiro movimento, o baixo também termina com figuração homorrítmica com a voz principal. A primeira seção termina em Ré maior e a segunda em Sol mantendo a estrutura harmônica típica da forma binária.

3.3.2 – Análise descritiva das ornamentações do *Adagio* da primeira sonata

No primeiro tempo do primeiro compasso (Fig.23), após a anacruse, Telemann escreve um *Doppelschlag* acentuado em fusas sobre a primeira nota longa (Sol). Após a

utilização deste ornamento, Telemann faz uma antecipação da nota mais aguda da frase formando uma espécie de bordadura com a nota Lá. É notável que ao utilizar da ligadura em três semicolcheias no lugar das duas da linha não ornamentada, o compositor muda a estrutura rítmica apresentada. Esta semi-frase é concluída com um trinado sobre o Fá# anotado com o símbolo + além de seu *Vorschlag* como uma *note perdue*.

Fig.23: *Adagio* da primeira Sonata Metódica (primeiro compasso com anacruse);

A continuação da frase (Fig.24) se dá com uma anacruse ornamentada ao estilo italiano, mas que dialoga bem com o estilo francês ao escrever uma bordadura (que possui o mesmo desenho melódico de um *Mordant*) sobre a primeira nota do grupo de semicolcheias (Sol-Fá#-Sol) como já havia feito no terceiro tempo do primeiro compasso. Telemann muda novamente a estrutura rítmica das notas principais, deslocando a segunda semicolcheia uma fusa adiante e utilizando a ligadura nas quatro fusas. A coesão rítmica da ornamentação revela-se importante para o compositor quando este iguala o ritmo das quatro fusas da anacruse com as quatro fusas do *Doppelschlag*.

Fig.24: *Adagio* da primeira Sonata Metódica (segundo compasso com anacruse);

A primeira nota do segundo compasso recebe um *Vorschlag* inferior que é seguido por dois *Durchgehende Vorschläg* (executados antes do tempo da nota a qual se ligam e remetem às *tierces coulées* do gosto francês), e equilibrado em estilo por um salto de quinta diminuta (Lá-Mi $\flat$) que dá início a uma escala descendente que pode ser considerada uma *tirata* (italiana) ou pequenos *coulées* (franceses) entre as notas e que chegará até o final da frase na nota Sol. Percebe-se aí uma mistura bem equacionada de estilos próprio do gosto alemão do século XVIII logo na primeira frase da música.

O terceiro compasso (Fig.25) com anacruse e o quarto compasso são iguais melodicamente com diferença apenas no salto da anacruse e no fato de a segunda repetição estar uma segunda abaixo da primeira. É um momento de transição harmônica que será concluído com uma cadência em Dó menor na metade do quinto compasso. Neste trecho a mistura de estilos é também bem equacionada, pois o compositor se utiliza de pequenos ornamentos para criar uma linha melódica mais improvisada, que se afasta mais da linha original.

Fig.25: *Adagio* da primeira Sonata Metódica (terceiro e quarto compassos com anacruse);

A anacruse permanece sem ornamentos, mas a primeira nota é arpejada no estilo italiano. A linha ornamentada segue com dois *Schleifer* escritos antes do tempo e que estendem a melodia até a terça do acorde no lugar da fundamental e as colcheias seguintes escritas na linha não ornamentada (Dó# – terceiro compasso – e Si $\flat$ – no quarto compasso – respectivamente) são acrescidos trinados (+) sem a escrita do *Vorschlag* (chamados de *Pralltriller* ou *Halbentriller*) e que devem ser executados rápidos, pois a nota dissonante da harmonia é a nota real escrita. O *Pralltriller* é um ornamento advindo do estilo francês e Donington (1990: p.251) explica que “a função do meio-trilo raramente é harmônica; ela é em parte melódica; mas é, quando curto, primariamente rítmica”⁷⁵.

A conclusão da transição harmônica (Fig. 26) começa com uma anacruse acrescida de um *Vorschlag* superior de segunda menor (Lá $\flat$) com relação ao acorde (Sol maior). Esta segunda menor é justificável mesmo no acorde maior pela compreensão do campo harmônico em questão (Dó menor), onde o sexto grau da escala, quando desce, é menor, e o sétimo grau da escala, que aparece no baixo, é direcionado para a

⁷⁵ No original: “The function of the half-trill is scarcely harmonic; it is partly melodic; but it is, when short, primarily rhythmic.” Tradução nossa.

fundamental. Com isto a melodia ganha uma sétima diminuta com relação ao baixo, um intervalo bastante peculiar e carregado de afeto na música barroca.

Fig.26: *Adagio* da primeira Sonata Metódica (quinto compasso com anacruse);

No começo do quinto compasso, ainda na figura 26, observamos o uso de um *Vorschlag* superior no Mi₄, fazendo com que a linha melódica descendente em graus conjuntos não fosse quebrada. A ligadura deste *Vorschlag* segue o padrão que será repetido até o final da cadência. No segundo tempo podemos observar, além do padrão rítmico estabelecido anteriormente, a utilização de notas da harmonia para o preenchimento da ornamentação. A escolha dessas notas permitiu ao compositor o ganho de um salto descendente de sétima menor na metade do segundo tempo, uma variação rítmica nas notas da melodia principal e a preparação do *Vorschlag* inferior da nota de resolução. A execução deste *port de voix* inferior na nota de resolução é típica do estilo francês e, de acordo com o estilo *galante*, esta nota deve durar metade do valor da nota real (neste caso seria uma colcheia) e ainda segundo Quantz (1752), este ornamento poderia durar o tempo da nota inteira (uma semínima) e a nota de resolução ser executada na pausa.

A frase seguinte (Fig. 27) concluir-se-á em Si $\flat$ maior – tonalidade relativa maior do Sol menor – para logo em seguida retomar o tema inicial na tonalidade original. O artifício ornamental de Telemann no primeiro tempo do sexto compasso é rítmico; e funciona como uma marcação de *inégalité*, característica da música francesa. Mesmo que o esquema de articulação neste exemplo não siga o original francês, ele ainda remete de maneira estilizada a um tipo de execução típico daquele estilo.

Fig.27: *Adagio* da primeira Sonata Metódica (sexto e sétimo compasso com anacruse);

No segundo tempo deste compasso encontra-se um *Mordant* antecipado e a segunda metade deste tempo mantém a coerência rítmica com o material do primeiro tempo do compasso. Além disso, a escolha da nota Sol no lugar do Si $\flat$ original ressalta a melodia com um salto de sétima menor para o Lá seguinte. Esta última nota em colcheia recebe um *Praltriller* com as mesmas características dos ornamentos dos compassos três e quatro.

A anacruse para o seguimento da frase recebe de Telemann um *Schleifer*. Os dois primeiros tempos do próximo compasso (sétimo compasso, Fig.27) seguem o esquema de ornamentação do quinto compasso; e o terceiro tempo, que é a resolução da frase, recebe ornamentação que se assemelha a um *Anschlag* – ou *Doppelvorschlag* – em

seu desenho, mas que acontece no meio da nota. Este é um ornamento que não encontramos precedente em outros tratados como uma forma prefixada. Este tipo de figura é possível com a mistura de estilos onde um ornamento é feito sobre uma única nota, mas que não se utiliza somente de padrões ornamentais já existentes.

Na sequência (Fig.28) há um retorno ao tema principal, ornamentado de forma diferente. Nesta reexposição do tema, a anacruse ganha uma ornamentação italiana com um ritmo bastante peculiar: a colcheia da melodia original é antecipada em uma semicolcheia e figurado com quatro fusas e uma semicolcheia ligadas. Telemann se utiliza da subida da escala menor melódica com *Vorschlüge* sobre o sexto (Mi) e o sétimo grau (Fá), sendo que o *Vorschlag* do sexto grau recebe o sétimo grau da escala menor (Fá♯) para logo em seguida transformá-lo em sensível de Sol (Fá♯). A ornamentação italiana da anacruse é balanceada em estilo com a figura já apresentada no segundo tempo do sexto compasso. A utilização do trinado com o *Vorschlag* escrito é exatamente o mesmo usado no primeiro compasso.

Fig.28: *Adagio* da primeira Sonata Metódica (oitavo e nono compassos com anacruse);

Na continuação (anacruse para o nono compasso, Fig.28), Telemann opta por não ornamentar a anacruse que antes havia ornamentado em fusas. No primeiro tempo

do próximo compasso observamos a mesma figura dos compassos seis e oito. O segundo tempo do compasso imita ritmicamente a ornamentação do segundo tempo do primeiro compasso, mas que, no lugar de uma sequência de graus conjuntos descendentes, o compositor opta por um arpejo descendente e salto exclamativo ascendente entre as duas primeiras semicolcheias que preserva as características do primeiro ornamento. A finalização desta frase é semelhante à apresentada anteriormente. A diferença consiste no ritmo pontuado na primeira metade da figura, que mantém coerência rítmica com as ornamentações apresentadas previamente além da inclusão de um *Praltriller* sob a primeira nota deste tempo (Si_b).

A sequência melódica não ornamentada dos compassos dez e onze (Fig.29) é imitada literalmente logo em seguida com a indicação de dinâmica pelo compositor (*p.*). Telemann apresenta duas variações diferentes, mas que mantém coerência entre si, para a mesma linha melódica. Na primeira aparição deste motivo cromático no compasso dez, o compositor diminui ritmicamente as colcheias em semicolcheias ligadas de duas em duas para que o motivo cromático continue evidenciado pela articulação proposta. A segunda semicolcheia de cada grupo forma uma espécie de pedal e que respeita as notas da harmonia – na primeira metade do compasso a nota Sol e na segunda metade a nota Dó.

No compasso onze as semicolcheias que formavam um salto de terça ascendente passam a formar um salto de quarta descendente para que a ideia motívica da ornamentação fosse preservada, inclusive na utilização da ligadura. No terceiro tempo do compasso é notada uma semicolcheia ligada ao Si_b que pode ser interpretada como uma *tierce coulée* (executada antes do tempo) ou uma *appogiatura* (executada no tempo). Na segunda metade do terceiro tempo o motivo descendente da melodia original é trocado por uma volta ao Si_b com o ritmo pontuado, seguindo um padrão

proposto por Telemann desde o terceiro compasso e de maneira menos perceptível na anacruse para o segundo compasso. O salto do Si_b para o Fá_♯ da cadência remete ao salto de quarta diminuta utilizada no tema inicial. Ao Fá_♯ cadencial é acrescido um símbolo de trinado (+) comum e esperado nos movimentos cadenciais do barroco.

Fig.29: *Adagio* da primeira Sonata Metódica (compassos 10, 11, 12, 13 e 14 com anacruse);

A repetição da melodia cromática (metade do compasso 12 até a metade do compasso 14, Fig.29) segue o padrão anterior com a diferença que as notas pedais recebem uma bordadura inferior escritas em fusas e não acontecem na metade dos tempos. A nota sincopada (Lá) no compasso treze também recebe ornamentação semelhante às dos compassos três e quatro e a nota Ré (última do compasso) da melodia é substituída pela nota Dó que é sétima do acorde tocado pelo baixo e se resolve por grau conjunto com a nota do próximo compasso.

A figura em fusas do começo do compasso quatorze (Fig.29) pode ser compreendida como uma *tirata* até o Fá_♯, mas também funciona como um *Dopellschlag* com as notas Lá-Sol-Fá_♯-Sol. O ritmo pontuado é mais uma vez utilizado por Telemann para alcançar a nota Mi_b (terça do acorde do baixo) e que melodicamente forma um salto de sétima diminuta com a próxima nota. O trinado cadencial é novamente repetido para a finalização da cadência perfeita em Sol menor.

O movimento termina com uma cadência Frígia (Fig.30), típica do modo menor.

Sobre este tipo de cadência nomeada *halbe cadenz*, Quantz (1985: p.192) explica:

[...] Esta semicadência geralmente aparece no meio ou no fim de uma peça lenta em modo menor. Ela foi usada *ad nauseam* em tempos passados, particularmente no estilo sacro e, por conseguinte se tornou quase fora de moda. No entanto, ainda pode ser usada com bom efeito, se introduzida com moderação e nos lugares certos.⁷⁶

Fig.30: *Adagio* da primeira Sonata Metódica (décimo quinto compasso com anacruse – cadência Frígia);

Telemann, seguindo o esquema anacrúsico da peça, antecipa a nota da cadência Frígia com um arpejo de Sol menor. No começo do próximo compasso a nota Ré é mantida para que se ouça a dissonância de sétima maior com o baixo. Em seguida o compositor utiliza a sensível de Sol menor (Fa#) como *Vorschlag* para o Sol (que é a quarta sobre o baixo), formando com a próxima nota (Mi) um intervalo de segunda aumentada, presente apenas no modo menor. Segue um trinado sobre a nota Dó com uma antecipação da nota final com o mesmo ritmo das cadências dos compassos onze e quatorze.

⁷⁶ No original: “[...] this half cadence usually appears in the middle or at the end of a slow piece in minor key. It was used *ad nauseam* in former times, particularly in church style, and has therefore almost gone out of fashion. Yet it can still be used with good effect, if it is introduced sparingly and in the right places.” Tradução nossa.

Pudemos observar a utilização de padrões rítmicos que percorrem todo o movimento e que dão coerência à ornamentação proposta por Telemann: as quatro fusas ligadas; a semicolcheia pontuada com uma fusa; semicolcheia, duas fusas e uma semicolcheia pontuada seguida de uma fusa, que é uma variação do padrão rítmico descrito anteriormente.

Melodicamente também percebemos a utilização de certos padrões e variações destes padrões. Ademais, a utilização de intervalos melódicos e harmônicos aumentados e diminutos, além de saltos melódicos de sétima, é recorrente em todo o *Adagio*, o que aumenta a dramaticidade da linha melódica.

A mistura de ornamentos nos estilos francês e italiano é bem balanceada nas frases melódicas. Telemann escreve a maioria de seus ornamentos por extenso, sendo que as únicas formas de notação simbólica de ornamentos aparecem com o sinal de trinado (+) e em alguns *Vorschläge* escritas com notas pequenas.

Podemos concluir que nesta sonata, Telemann trata a ornamentação como uma nova composição sobre uma melodia composta: a coesão rítmica e melódica se mantém do começo ao fim do movimento; as escolhas melódicas e harmônicas são submetidas às regras contrapontísticas; os intervalos dissonantes (tanto melódicos como harmônicos) são utilizados em momentos específicos para enfatizar e aumentar a carga patética da frase musical. Além disso, o compositor em nenhum momento obscurece a melodia principal a ponto de deixá-la irreconhecível. Para isso, Telemann utiliza o artifício de não omitir as notas estruturais da melodia.

3.3.3 – Características ornamentais das *Sonate Methodiche* de 1728

Os primeiros movimentos lentos das *Sonate Methodiche* fornecem valiosos modelos da prática de ornamentação livre na Alemanha setecentista. De grande

influência italiana, e temperadas com o gosto francês, essas *willkürliche Veränderungen* exemplificam a aplicação do gosto misto (*vermischter Geschmack*).

Pudemos através da comparação das ornamentações apresentadas por Telemann apontar algumas características comuns e algumas particularidades que de alguma maneira nos permitem ter um retrato da prática improvisatória do período eternizada por um dos mais importantes compositores da época. É preciso antes considerar, com relação às seis sonatas, que a primeira delas possui características um pouco diferentes das outras cinco. Enquanto as ornamentações das últimas sonatas parecem apontar inovações na prática musical, as ornamentações da primeira não apresenta tantas características que seriam consolidadas no período galante e clássico.

O equilíbrio entre os estilos italiano e francês é comum em todas as sonatas, com pouca predominância de uma ou outra nas diferentes sonatas. O uso de pequenos ornamentos sobre as notas, característico do gosto francês, e passagens melódicas mais extensas e elaboradas que fazem a ligação entre uma nota e outra da melodia, característico da ornamentação italiana, se fazem presente em todas as sonatas, muitas vezes de forma ambígua.

A utilização de ornamentos antes do tempo e sobre o tempo nos mostram o caráter inovador destas ornamentações para a época, mas que não deixava de ser influenciada pelas práticas anteriores. A preocupação com a clareza da melodia principal também aponta para características que seriam fundamentais para o período galante. Zohn (2008: p.418) escreve:

Ao contrário de muitas ornamentações sobreviventes do início do século XVIII, as de Telemann nunca obscurecem as notas estruturais da melodia

original ou se tornam tão densas que é preciso compensar na execução diminuindo o tempo significativamente.⁷⁷

Esta preocupação com a clareza melódica e a polidez na densidade de suas ornamentações são particularidades musicais que estavam se consolidando de acordo com o comportamento galante que se instaurava nas cortes germânicas. Apesar de ainda conterem muitas características barrocas, algumas propriedades típicas do período seguinte também são encontradas como, por exemplo, a variedade rítmica, a mistura de estilos e a clareza melódica.

Muitos ornamentos podem ser considerados figuras retórico-musicais e podemos encontrar *Accentus*, *Anticipatio*, *Cercar la Notta*, *Corta*, *Mesanza*, *Mora*, *Salto Composti*, *Salto Semplice*, *Saltus Duriusculus*, *Suspiratio*, *Tirata*, *Trillo*, entre outras figuras na ornamentação proposta por Telemann. Elas muitas vezes se confundem com o próprio material musical e permitem certa ambiguidade interpretativa e o próprio ato de se acrescentar uma ornamentação livre a uma melodia pode ser considerado um artifício retórico com um nome específico: *Variatio*.

Bartel (1997 p:432) nos mostra a relação entre a ornamentação livre e o uso de figuras retóricas “Tanto o processo como o resultado da aplicação das *figurae simplices* numa melodia não ornamentada é denominado variadamente como *variatio*, *diminutio*, *coloratura* and *passaggio*.”⁷⁸ Advindos de uma tradição retórica, as ornamentações propostas por Telemann se encaixam nesta tradição da prática da música barroca, mas buscam novas características para os padrões rítmicos, melódicos e harmônicos de seus ornamentos.

⁷⁷ No original: “Unlike many surviving embellishments from the early eighteenth century, Telemann’s never obscure the structural notes of the original melody or become so dense that one must compensate in performance by slowing the tempo significantly.” Tradução nossa.

⁷⁸ No original: “Both the process and the result of applying the *figurae simplices* to an unornamented melodic line is termed variously as *variatio*, *diminutio*, *coloratura* and *passaggio*.” Tradução nossa.

Ritmicamente encontramos como característica marcante a alternância entre a divisão binária e ternária da melodia (característica que não acontece apenas na primeira sonata). A divisão ternária da melodia raramente se choca com uma divisão binária no baixo (apenas na *sonata terza* – fig.31). Essa se torna mais comum na segunda metade do século XVIII onde a divisão binária e ternária acontecem simultaneamente entre diferentes vozes.

Fig. 31: Poliritmia – últimos compassos do *Grave* da terceira sonata.

Outra característica rítmica comum é a antecipação das notas, especialmente as anacruses precedidas de pausas. A essas, Telemann geralmente adiciona ornamentos ao estilo italiano. Principalmente na segunda sonata podemos observar como o compositor usa sistematicamente a antecipação e o retardo de notas, formando síncopas que dão a sensação de um suspirar. A primeira nota da sonata já anuncia este *suspiratio* que é sistematicamente utilizado durante todo o movimento.

e *arpejos* são também utilizados geralmente associados a padrões rítmicos comuns nas sonatas.

Apresentaremos abaixo os principais esquemas rítmico-melódicos que são empregados de forma sistemática por Telemann nas *Sonate Metodiche* a fim de elucidar algumas características mais comuns que podemos utilizar na elaboração de novos ornamentos ao estilo do compositor. Estes padrões ocorrem variados no decorrer dos movimentos, portanto retrógrados, inversões e retrógrados invertidos são também válidos no emprego destes padrões.

A primeira variação é com fusas ligadas em grupos de quatro. Podemos apontar quatro possibilidades principais do uso dessas figuras: 1) em graus conjuntos, 2) com salto e bordadura, 3) com salto de terça e grau conjunto na direção contrária e 4) arpejadas. Os padrões 2, 3 e 4 também são encontrados na *sonata terza* em semicolcheias no lugar de fusas.

Fig 33. Padrões de quatro fusas ligadas.

Um segundo padrão recorrente é o de uso de tercinas ligadas de três em três. Elas aparecem de cinco maneiras diferentes: 1) com um grau conjunto e um salto de terça na direção oposta, 2) num arpejo com a mesma direção, 3) numa nota que salta e retorna para a nota inicial, 4) em graus conjuntos na mesma direção e 5) como uma bordadura.

Fig. 34: Padrões de tercinas.

Ainda muito comuns são os padrões de semicolcheias pontuadas com uma fusa e de semicolcheia ligada a duas fusas. A primeira aparece tanto em graus conjuntos como em saltos e a segunda aparece principalmente em graus conjuntos ascendentes (como num *Schleifer*), mas também em graus conjuntos descendentes e formando uma bordadura (como num *Mordant*). O uso de duas semicolcheias ligadas geralmente está associado a ornamentos arbitrários onde uma delas é a nota principal da melodia e a

outra uma nota da harmonia que se move em colcheias. Telemann se aproveita deste tipo de ornamento para acrescentar saltos dissonantes à melodia ornamentada.

A menor figura rítmica que encontramos é a semifusa geralmente associada a algum ornamento pré-estabelecido como o *Schleifer* ou a resolução de um *Triller*, mas é também encontrado após notas pontuadas e às vezes ultrapassa o valor comportado no compasso, indicando apenas que eram notas para serem tocadas rápidas. Esta compreensão da liberdade de escrita dos ornamentos é fundamental para uma boa execução dos ornamentos no barroco, que exigiam flexibilidade e adequação da execução do intérprete para estar de acordo com o afeto da peça.

É importante ressaltar que as escolhas de ornamentos à maneira italiana usualmente buscam permitir saltos melódicos dissonantes como sétimas, nonas e quintas diminutas ou quartas aumentadas. Harmonicamente os ornamentos também acrescentam notas alheias à harmonia do acorde causando dissonâncias que são resolvidas seguindo as regras do contraponto.

Autores setecentistas como J. J. Quantz, C. P. E. Bach e Leopold Mozart ressaltam a importância do conhecimento do baixo cifrado para a elaboração da ornamentação livre. O uso de arpejos e *Vorschläge* devem estar de acordo com as regras de composição e Quantz adverte sobre essa importância na maneira de se improvisar à italiana. Apesar de características peculiares como a preocupação com a clareza da melodia, a maior utilização de ornamentos franceses a alternância de divisões binárias e ternárias no ritmo dos ornamentos, e coerência ornamental do movimento como um todo, o caráter “arbitrário” deste tipo de ornamentação é claramente uma influência italiana.

Além das características particulares da primeira sonata, já descritas no subcapítulo anterior, a comparação entre esta sonata e as outras nos apontam para a falta

do uso de tercinas e a cadência frigia do final que Quantz diz ser ultrapassada. Isso pode ser um indício de que esta primeira sonata tenha sido composta algum tempo antes das outras cinco, pois, entre todas as seis sonatas de 1728, é a que mais destoa de um estilo geral.

A segunda sonata apresenta como singularidade o sistemático uso de síncopas e notas no contratempo além da antecipação das anacruses ornamentadas tanto com o contratempo como com trinados ascendentes com resolução. Nesta sonata Telemann permite mais mudanças da nota principal da melodia por outras da harmonia para manter um padrão proposto na melodia ornamentada e a alternância próxima entre duas fusas e uma tercina é constante.

O primeiro movimento da terceira sonata recorre ao uso de tercinas poucas vezes e tem como característica única entre as *Sonate Methodiche* o fato de apresentar polirritmia da voz principal com relação ao baixo. O padrão mais usado nesta sonata é o de quatro notas ligadas com uma bordadura e as quatro notas ligadas com um salto de terça e graus conjuntos descendentes (padrões 2 e 3 exemplificados em fusas acima).

O *Andante* da quarta sonata apresenta grandes saltos ligados e ritmos pontuados contrastando com tercinas. É também a única em que a nota final não é a mesma da melodia original, mas uma oitava abaixo. A antecipação das anacruses é evitada neste movimento para que o motivo pontuado da melodia principal não fosse obscurecido. Percebemos aí um cuidado de Telemann para não colocar nenhum ornamento onde possa obscurecer uma ideia da melodia principal.

O primeiro movimento da quinta sonata também apresenta poucas tercinas, provavelmente pelo movimento ter sido escrito em compasso composto. Há uma maior quantidade de ritmos lombárdicos em comparação às outras sonatas e o trinado

ascendente com resolução pontua as duas principais cadências do movimento (em Mi menor e Lá menor).

O primeiro movimento da última sonata apresenta a particularidade de ornamentar os *Vorschläge* de sexta e quarta do acorde que se resolvem na quinta e na terça. O mais comum é o uso de trinados com outro *Vorschlag* notado como *note perdue*. É grande o número de trinados com resolução. O compositor também antecipa as anacruses à maneira apresentada na segunda sonata. Nesta sonata também aparece uma distinção entre a ornamentação da flauta para o violino. Uma anacruse para o retorno do tema principal em Sol maior no compasso 15 é acrescentado com notas no grave que a flauta não alcança, então Telemann deixa uma pausa para a flauta e escreve oitavas com o baixo para o violino, o que não é muito usual para a época.

De maneira geral, as características ornamentais apresentadas nas *Sonate Methodiche* podem ser resumidas na grande variedade rítmica e alternância da divisão binária e ternária na melodia, a utilização de certos padrões rítmicos e melódicos para dar unidade e coerência à ornamentação apresentada, a necessidade do conhecimento de harmonia para o acréscimo de notas arpejadas e dissonâncias que possam ser resolvidas seguindo as regras composicionais em voga no período e a utilização de ornamentos sobre cada nota da melodia principal para que esta não fosse obscurecida e o encadeamento de ornamentos pudesse seguir uma linha de alguma forma mais ampla e coerente entre si.

CONCLUSÃO

Através do prisma da improvisação, pudemos abordar temas como notação, gosto e estilo na música barroca. Foi possível também aprofundar questões sobre a prática musical na Alemanha da primeira metade do século XVIII através das *Sonate Metodiche* de Georg Philipp Telemann e de tratados de autores como J. J. Quantz, C. P. E. Bach e L. Mozart.

A relação entre compositores e intérpretes no período barroco permitia que as composições fossem notadas de modo a permitir aos intérpretes interferirem no texto musical seguindo convenções práticas de estilo. Nesse tipo de relação, o intérprete carregava grande responsabilidade no momento da execução. Essa responsabilidade é transferida para os cantores e instrumentistas que hoje se propõem a fazer música de séculos anteriores. Assim, uma consciente e elaborada destreza na elaboração de ornamentos e o uso de diversos tipos de inflexões e dinâmicas se tornam pré-requisitos para a interpretação deste tipo de música.

A preocupação com convenções estilísticas inerentes a uma partitura do período barroco exige que resgatemos uma tradição de execução descontinuada para que possamos nos aproximar, ainda que sem garantias de estarmos completamente corretos, do resultado sonoro esperado pelo compositor. Nesse resgate, vimos que as fontes primárias também nos oferecem informações que não especificam questões diretamente ligadas à partitura, mas que exercem papel fundamental em sua compreensão.

Pudemos observar que a arte retórica funcionava como um sistema operacional para os músicos alemães da época. Desde muito cedo na educação, a retórica era disciplina básica no currículo, orientando o aluno no aprendizado de uma arte que serviria na vida de forma geral, pois abarcava uma preocupação com o desenvolvimento das virtudes, da ética e da lógica, junto do pragmatismo de se expressar de forma clara e

eloquente. Na música esta disciplina ditava os materiais musicais a serem trabalhados numa composição, a sua organização estrutural além de reger as atitudes e escolhas no momento da execução musical.

Tendo sempre como objetivo a relação com o público e a intenção de mover os seus afetos, concluímos que o intérprete é o responsável por fazer a ligação entre a peça musical e o público. Por isso, as escolhas estilísticas – determinadas pelo gosto e reguladas pelo decoro –, onde as escolhas dos ornamentos se tornam fundamentais, se mostram importantes para que o discurso musical seja eficaz. Compreender o estilo adequado da ornamentação de uma peça pode ser fundamental para que este objetivo seja alcançado.

A improvisação musical teve grande importância antes da invenção da notação musical, que surge com símbolos pouco precisos e até hoje permanece sem poder exprimir com exatidão as qualidades específicas do som. Esta ligação com a prática e a independência da partitura para se fazer música era ainda mais usual do que nos dias de hoje. Vimos que as improvisações na música ocidental, assim como todo o repertório que sobreviveu até os dias de hoje, nasceram ligadas às práticas vocais e somente ao longo dos séculos que a improvisação instrumental passou a ganhar características próprias.

Por volta de 1600 os ideais surgidos na Itália a partir de reflexões sobre a música da Grécia Antiga mudaram a concepção musical do século XVII. Estes ideais se preocupavam com a declamação e inteligibilidade do texto e música deveria exprimir o sentido das palavras através de sons. Com isso, a improvisação instrumental, que no século anterior se constituía de grandes passagens melódicas chamadas *diminuições*, passa a ficar mais restrita, destinada a imitar os novos efeitos sonoros criados na música vocal para exprimir os afetos das palavras.

Uma gama de novos padrões rítmico e melódicos, usualmente associados a figuras retóricas, passou a ser utilizada como forma de improviso. Estes ornamentos se espalham por toda Europa e cada país, de acordo com seu gosto, passou a adotá-los e utilizá-los de formas ligeiramente diferentes. A sistematização destes ornamentos encontra inúmeras dificuldades, pois como vimos, não havia uma normatização única na época e cada autor usava um nome diferente para o mesmo ornamento ou vários padrões ornamentais eram usados sob a mesma alcunha.

A notação de ornamentos com símbolos passa a ser usual, mas encontra o mesmo problema de padronização observada com os nomes e formas de execução destes ornamentos. A produção musical passou a ser cada vez mais díspar nos diferentes países até que em meados do século XVII dois principais estilos começaram a ditar o gosto musical pela Europa: o italiano e o francês.

Concluimos que a divisão do estilo francês do italiano se deu no momento em que a música francesa se manteve fiel aos preceitos italianos da virada do século XVI para o XVII de clareza no texto vocal, enquanto na Itália, o surgimento do *bel canto* associado à forma do concerto e da *ária da capo*, deram origem a um ressurgimento da prática da diminuição, com características diferentes das do século XVI e influenciadas pelas ideias do *bel canto* e da *ária da capo*. A questão da declamação era fundamental para os franceses o que os fez recusar os ornamentos livres que obscureciam o sentido das palavras.

Na França a notação dos *agréments* passa a ser mais usual, e os compositores de maneira geral – mas sem um consenso sobre o assunto – passam a controlar de forma mais veemente a execução de suas peças. O uso de pequenos ornamentos pré-estabelecidos sobre uma nota caracteriza a ornamentação nesse estilo. A enorme gama de símbolos criados e utilizados de maneira não sistematizada pelos compositores chega

a surpreendente tabela de d'Anglebert com 29 símbolos para uma mesma coleção de peças para cravo. O uso dessas tabelas se fazia necessário para que os intérpretes pudessem se familiarizar com o tipo de símbolo e a execução pretendida por cada compositor. O acréscimo, a retirada ou a troca de ornamentos escritos era mal vista por alguns compositores enquanto outros permitiam aos intérpretes tais liberdades.

Na Itália, a liberdade de se improvisar sobre as melodias era um pré-requisito necessário para se tocar de maneira correta. As ornamentações de Corelli passaram a ser um paradigma para se ornamentar nesse estilo. Elas consistiam em grandes passagens melódicas que uniam as notas da melodia. A ornamentação ao gosto italiano exigia um conhecimento do baixo cifrado por parte dos intérpretes que, pelo seu caráter arbitrário, abarcava movimentos melódicos que precisavam estar de acordo com as regras da composição e harmonia do período.

Vimos que o panorama social da Alemanha no final do século XVII propiciava que uma unidade cultural germânica fosse formada. Essa unidade na música surgiu após uma tentativa de fusão bem sucedida das características do gosto italiano e do gosto francês. O *vermischter Geschmack* reúne as características da improvisação desses dois estilos num novo gosto que os sintetiza e adiciona novos atributos melódicos, rítmicos e harmônicos. Esse novo gosto está também associado ao estilo de escrita *galante* que refletia um comportamento social das cortes alemãs no início do século XVIII.

A apresentação das características dos ornamentos descritos nos trabalhos de J. J. Quantz, C. P. E. Bach e L. Mozart puderam evidenciar as principais mudanças na execução e função da improvisação em comparação com o gosto italiano e francês. O uso de apojaturas longas e ornamentos que possuíam função harmônica evidente abre caminho para uma mudança drástica de estilo que culminaria com a sedimentação do chamado classicismo musical.

Concluimos após as análises das *Sonate Methodiche* de 1728 do compositor Georg Philipp Telemann que a prática da improvisação alemã no início do século parece ter antecipado algumas características que se sedimentariam como prática composicional da música *galante* e *clássica*. Enquanto a estrutura de baixo cifrado e as linhas não ornamentadas das Sonatas Metódicas revelam características retóricas da música barroca, as ornamentações possuem características típicas de obras consideradas *galantes*. Assim, estas sonatas são um raro exemplo da paulatina transição entre o barroco e o classicismo.

O compositor compreendeu rapidamente a mudança do contexto social das artes no século XVIII e se adaptou a este contexto, o que contribuiu para sua fama se propagar por toda Europa e por tê-lo tornado uma referência para outros compositores e para a classe bem educada (aristocrata e burguesa). Telemann era o impressor de suas próprias obras e sua visão ampla de negócios permitiu que suas composições se espalhassem por toda Europa.

As características rítmicas como a alternância de tercinas com subdivisões binárias to tempo, o uso de ritmos pontuados e ornamentos executados antes do tempo são próprias de um estilo em transição. Sendo que algumas dessas práticas se consolidariam e outras cairiam em desuso, fica difícil tentar revelar uma sistematização dos ornamentos no período das Sonatas Metódicas. À medida que o meio do século se aproximava, a falta de consenso sobre os ornamentos deu gradualmente espaço para um convencionalismo que garantiria maior estabilidade das práticas musicais. É um período de transição onde o velho e o novo conviviam e se misturavam num experimentalismo de gosto e estilo. Telemann estava na linha de frente dessas mudanças apresentando as inovações estilísticas na ornamentação dessas sonatas.

Outras características melódicas e harmônicas também ganhariam importância, mas para o nosso trabalho, o foco nas *Sonate Methodiche* de 1728 nos deixa com a certeza de que a heterogeneidade de práticas improvisatórias frequentemente toca limites estilísticos muito flexíveis, e que a melhor execução é aquela que respeita os predicados retóricos de decoro. Isso não exclui a importância dos estudos sobre o assunto, uma vez que existem limites e, quanto mais nos aproximamos deste repertório mais claro fica o campo de atuação do intérprete da música barroca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁷⁹

ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução de: Isis Borges B. da Fonseca.

ASSUMPÇÃO, Sérgio Eduardo Martinelli de. **Ascendência retórica das formas musicais**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments**. New York: W. W. Norton & Company, 1949. Tradução de: William J. Mitchell.

_____. **Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado**. Campinas: Editora Unicamp, 2009. Tradução de: Fernando Cazarini.

_____. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen**. [s. L.]: Edição Facsimilar, 1753. Disponível em: <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/65/MSLP59566-PMLP122122-Bach_C.P.E._Versuch_über_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen_1753.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2014.

BAILEY, Derek. **Improvisation its nature and practice in music**. Ashbourne: da Capo Press, 1993.

BARROS, Daniele Cruz. **Os estilos nacionais em Telemann**: o exemplo da suíte em La menor. 1998. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário, Rio de Janeiro, 1998.

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

BENT, Margaret. “Resfacta” and “Cantare Super Librum”. **Journal Of The American Musicological Society**, v. 36, n. 3, p.371-391, 1983.

BILSON, Malcolm. Do We really Know How to read Urtext Editions?: Or, the Case of the Missing Dot. **Piano and Keyboard Magazine**, p. 24-30, 1995.

_____. Do We really Know How to read Urtext Editions? Part II. **Piano and Keyboard Magazine**, p. 24-29, 1996.

BUELOW, George J.. Johann Mattheson and the invention of the Affektenlehre. In: BUELOW, George J.; MARX, Hans Joachim (Org.). **New Mattheson Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Cap. 19. p. 393-407.

_____. **A History of Baroque Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

⁷⁹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

_____. **Thorough-Bass**: Accompaniment according to Johann David Heinichen. Lincoln: University Of Nebraska Press, 1996.

BUTT, John. **Playing with History**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CACCINI, Giulio. **Le Nuove Musiche**. Florença: Edição Facsimilar, 1601. Disponível em: <<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenvovemvsichedi00cacc.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

CANO, Rubén López. **Música y Retórica en el Barroco**. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CHAMBONNIERES, Jacques C. de. **Les Pièces de clavecin**. [s. L.]: Edição Facsimilar, 1670. Disponível em: <http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP110972-PMLP43746-Chambonnières_-_Les_Pièces_de_Clavecin__Livre_Premier.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2014.

CORELLI, Arcangelo. **Sonate a Violino e Violone o Cimbalo**: Opera Quinta. [s. L.]: Edição facsimilar, 1710. Disponível em: <http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP98550-PMLP28348-Opus_5__Parte_prima__Estienne_Roger__Amsterdam__n.d_.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2014.

COUPERIN, François. **Troisième Livre de Pièces de Clavecin**. [s. L.]: Edição facsimilar, 1722. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP319739-PMLP200270-Couperin_-_Troisi__me_Livre_-BNF_L-3982__3__1733-.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2014.

_____. **L'Art de toucher le Clavecin**. [s. L.]: Edição facsimilar, 1716. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/21/IMSLP302585-PMLP09374-Couperin_-_L_art_de_toucher_le_clavecin_-1716-.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2014.

D'ANGLEBERT, J, Henry. **Pieces de clavecin**. [s. L.]: Edição facsimilar, 1689. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP296306-PMLP43812-d_Anglebert_-_Pieces_de_Clavecin__avec_la_maniere_de_les_Jouer__Livre_Premier_-1689-.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2014.

DOLMETSCH, Arnold. **The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries**. Mineola, NY: Dover Publications, 2005.

DONINGTON, Robert. **The Interpretation of Early Music**. London: Faber And Faber Limited, 1990.

DOS ANJOS, G.; VILLAVICENCIO, C.. Sonate Metodiche de G. Ph. Telemann e as diretrizes de J. J. Quantz: uma análise sobre o Adagio da primeira sonata e a função da ornamentação na música alemã setecentista. **XXIII Congresso da ANPPOM - Natal/RN**, Brasil, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2376/558>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

FERAND, Ernest T. What Is “Res facta”? **Journal of the American Musicological Society**, Vol.10, N.3, p. 141-150, 1957.

_____. **Improvisation in Nine Centuries of Western Music: An Anthology with a Historical Introduction**. Köln: Arno Volk Verlag, 1961.

GEMINIANI, Francesco. **A Treatise of Good Taste in the Art of Musick**. London: Edição Facsimilar, 1749.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. Tradução de: Marcelo Fagerlande.

_____. **O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Tradução de: Luiz Paulo Sampaio.

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music**. New York: Oxford University Press, 2007.

HEINICHEN, Johann David. **Der Gernerall-Bass in der Composition**. [s. L.]: Edição facsimilar, 1728. Disponível em: < http://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_%28Heinichen,_Johann_David%29>. Acesso em: 30 jun. 2014.

HOLLER, Marcos Tadeu. **A Interpretação de Recitativos em Cantatas Sacras de G. P. Telemann Sob uma Perspectiva Histórica**. 1995. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, 1995.

HOTTETERRE, Jaques-Martin. **Principes de la Flute Traversiere, ou Flute D’Allemagne. De la Flute a Bec, ou Flute Douce, et Du Hout-Bois**. [s. L.]: Edição facsimilar, 1728. Disponível em < <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP60623-PMLP124167-005hotteterre.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2010.

_____. **L’Art de Preluder**. [s. L.]: Edição facsimilar, 1719. Disponível em < http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP111786-PMLP228362-lart_de_preluder_hotteterre.pdf>. Acesso em: 11 ago 2010.

KENNETH, Kreitner et al. **Ornaments**. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Oxford University Press, 2001.

KUERTI, Anton. To Urtext Is Human: More about Beethoven and Mozart, dots, strokes, slurs, and upbeats. **Piano and Keyboard Magazine**, p. 41-43, 1996.

KUTSCHKE, Beate. Johann Mattheson's Writings on Music and the Ethical Shift around 1700. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Vol.38, N.1, 2007.

LADEIRA, Ana Cecilia P. T. **Os Prelúdios Non Mesurés para Cravo no século XVII**: Ênfase no Prelúdio Tripartite em Ré Menor de Louis Couperin. 2006. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

LAMBERT, Saint. **Les Principes du Clavecin**. [s. L.]: Edição facsimilar, 1702. Disponível em < http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP176112-PMLP268029-Saint_Lambert.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2014.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. **The Historical Performance of Music**: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MARAIS, Marin. **Pièces de Violes**. [s. L.]: Edição facsimilar, 1686. Disponível em: <<http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP39258-PMLP55706-Maraire-PiecesDeVioles-Livre-I-Solo.pdf>>. Acesso em: 24 jun 2014.

MARPURG, Friedrich W. **Anleitung zum Clavierspielen**. [s. L.]: Edição facsimilar, 1755. Disponível em: <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/63/IMSLP95437-PMLP196461-marpurg_anleitung_clavier.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2014.

MATTHESON, Johann. **Der Vollkommene Kapellmeister**. Michigan: Umi Research Press, 1981. Tradução de: Ernest C. Harris.

_____. **Grundlage einer Ehren-Pforte**. [s. L.]: Edição Facsimilar, 1740. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ad/IMSLP67834-PMLP137020-Mattheson_GrundlageEinerEhren-Pforte.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2013.

MCKINNEY, Timothy R. Point/Counterpoint: Vicentino's musical rebuttal to Lusitano. **Early Music**, Vol. 33, N. 3, 2005.

MOZART, Leopold. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing**. New York: Oxford University Press, 1985. Tradução de: Editha Knocker.

_____. **Versuch einer gründlichen Violinschule**. Augsburg: Edição Facsimilar, 1787. Disponível em: <<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP66600-PMLP122129-LeopoldMozartGrndlicheViolinschule3tea1787.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

NEUMANN, Frederick. **Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music**: with a special emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1983.

_____. Mattheson on performance practice. In: BUELOW, George J.; MARX, Hans Joachim. **New Mattheson Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Cap. 11. p. 257-268.

NORTH, Roger. **Roger North's The Muscull Grammariam 1728**: Edited with Introductions and Notes by Mary Chan and Jamie C. Kassler. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

PALISCA, Claude V.. The Genesis of Mattheson's style classification. In: BUELOW, George J.; MARX, Hans Joachim. **New Mattheson Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Cap. 20. p. 409-423..

PAOLIELLO, Noara de Oliveira. **Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann**: um estudo dos Gostos Reunidos Segundo as perspectivas setecentistas de Estilo e Gosto. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

QUANTZ, Johann Joachim. **On Playing the Flute**. London: Faber And Faber, 1985. Tradução de: Edward R. Reilly.

_____. **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu Spielen**. Berlim: Edição Facsimilar, 1752. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim))>. Acesso em: 30 jun. 2014.

RADICE, Mark A. The Nature of the “Style Galant”: Evidence from the repertoire. **The Musical Quarterly**, Oxford, v. 83, n.4, p.607-647, 1999.

REILLY, Edward R. Quantz on National Styles in Music. **The Musical Quarterly**, Oxford, v. 49, n. 2, pp. 163-187, 1963.

SHELDON, David A. The Galant Style Revisited and Re-Evaluated. **Acta Musicologica**, Vol. 47, Fasc. 2 ,p.240-270, 1975.

STEBLIN, Rita K.. **A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries**. Rochester: University Of Rochester Press, 1996.

TARLING, Judy. **The weapons of Rhetoric**. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2005.

TELEMANN, Georg Philipp. **Sonate Metodische**. [Hamburgo], Edição Facsimilar, [1728]. Partitura. Violino solo ou traverso solo e baixo-contínuo.

_____. **Continuation des Sonates Methodiques**. [Hamburgo], Edição Facsimilar, 1732. Partitura. Violino solo ou traverso solo e baixo-contínuo.

TETTAMANTI, Giulia da R. **Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara**: um Estudo Sistemático do tratado Abordando Aspectos da técnica da Flauta Doce e da Música Instrumental do Século XVI. 2010. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

VEILHAN, Jean-claude. **Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque:** (XVII'-XVIII' s.) générales à tous les instruments. Paris: Alphonse Leduc, 1997.

VILLAVICENCIO, Cesar M.. **The Discourse of Free Improvisation:** A Rhetorical Perspective on Free Improvised Music. 2008. Tese (Doutorado) – University of East Anglia, Norwich, Inglaterra, 2008.

WALTER, Johann Gottfried. **Musicalisches Lexicon.** Leipzig: Edição Facsimilar, 1732. Disponível em: <http://ia600202.us.archive.org/2/items/JohannGottfriedWalther-MusicalischesLexiconOderMusicalischeBibliothek/Walther-MusicalischesLexiconOderMusicalischeBibliothek1732_text.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2013.

WILSON, David K.. **Muffat on Performance Practice:** the Texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik, a New Translation with Commentary. Indiana: Indiana University Press, 2001.

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

_____. **Telemann, Georg Philipp.** In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

_____. New Light on Quantz's Advocacy of Telemann's Music. **Early Music,** Oxford, v.25, n.3, p. 441 – 461, ago. 1997.