**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes**

ROBERTO DORIGATTI

**O bom gosto na execução musical em “Ensaio sobre como tocar a
flauta transversal” (1752), de Johann Joachim Quantz**

SÃO PAULO
2019

ROBERTO DORIGATTI

O bom gosto na execução musical em “Ensaio sobre como tocar a flauta transversal” (1752), de Johann Joachim Quantz

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

Área de Concentração: Musicologia.

Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Isabel Lucas

Co-Orientador: Prof. Dr. Stéfano Paschoal ILEEL-UFU

SÃO PAULO
2019

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

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

Dorigatti, Roberto

O bom gosto na execução musical em "Ensaio sobre como tocar a flauta transversal" (1752), de Johann Joachim Quantz / Roberto Dorigatti ; orientadora, Monica Isabel Lucas ; coorientador, Stéfano Paschoal. -- São Paulo, 2019. 161 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Quantz 2. Música Alemã 3. Gosto 4. Retórica Musical 5. Tradução I. Lucas, Monica Isabel II. Paschoal, Stéfano III. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: DORIGATTI, Roberto

Título: O bom gosto na execução musical em “Ensaio sobre como tocar a flauta transversal” (1752), de Johann Joachim Quantz

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha família.

AGRADECIMENTOS

Aos Profs. Drs. Mônica Lucas e Stéfano Paschoal, pela disponibilidade, generosidade, ensinamentos e confiança ao longo de toda a pesquisa.

À Maria Elisa Peretti Pasqualini (Milly) e ao Milton Tadashi Nakamoto, por todo o auxílio e por terem me ensinado a trabalhar com dedicação e discernimento. E aos demais colegas de trabalho: Ariel Laise de Oliveira, Cássio Mendes Antas, Jonatas Ribeiro, Karen Feldman, Raíssa Naiara Encinas, Rodrigo Padovan Graßmann Ferreira e Thiago Ribeiro Francisco, por todo o suporte.

Aos professores e pesquisadores Helmut Galle, Cassiano Barros, Flavia Prando, Alberto Ikeda, que contribuíram na concepção de um pensamento acadêmico-científico.

À Livia Lanfranchi e ao Bernardo Luis Ribeiro de Toledo Piza, meus incontestáveis mestres, que me ensinaram as verdadeiras qualidades da flauta transversal barroca e sobre o bom gosto ao tocar.

Aos meus amigos: Gerson da Silva, irmãos Macaia, família Sgarbossa-Löfgren, Luciano Ramos Rossa, César Augusto Petená, Leonardo da Silva Andrade, Heron Martins, Eni Santos, Pedro Prüfe Diniz, Gabriel Batista, Will Moritz, Danillo Baute, Ivo Valencio, Marcelo Barbosa Teodoro, agradeço pelo afeto e estima.

À minha família, por todo o carinho e por sempre me apoiar e me amparar.

“A harmonia musical é um espantoso instrumento natural aos homens não apenas para persuadir e dar prazer, mas também para produzir linguagem sublime e emoções... As notas da lira, por Zeus, mesmo sem terem qualquer significado, produzem muitas vezes, como é sabido, um maravilhoso feitiço graças às variações dos sons, às combinações entre eles e à mistura dos acordes.”

– Dionísio Longino, *Do Sublime*

RESUMO

DORIGATTI, Roberto. **O bom gosto na execução musical** em “Ensaio sobre como tocar a flauta transversal” (1752), de Johann Joachim Quantz. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Johann Joachim Quantz (1697-1773) é o autor de um dos mais importantes tratados sobre a música no século XVIII. A extensa obra “Ensaio sobre como tocar a flauta transversal”, de 1752, está entre as principais referências sobre a prática musical deste período. Ao expor as técnicas necessárias para se chegar ao bom gosto na prática musical, esta obra descreve com clareza como executar a música adequadamente. Segundo o autor, deve-se executar a música com bom gosto, pois somente desta maneira é que se consegue cativar o coração do ouvinte, e, por fim, mover os seus sentimentos. Nota-se nestas referências uma profunda conexão com as preceptivas da Retórica Clássica, de forma adaptada à música. Para esclarecer este assunto, a presente pesquisa apresenta dois principais objetos: a investigação do bom gosto na música prática, de acordo com Quantz e segundo as preceptivas da Retórica Musical; e a tradução, com comentários, de cinco capítulos do seu famoso tratado de flauta. Nestes capítulos selecionados, 11 ao 15, encontram-se as principais referências e os exemplos mais claros sobre o bom gosto na execução musical em geral. Esta criteriosa tradução se baseou, exclusivamente, no texto original em alemão, tendo sido fundamentada nas teorias dos estudos da Tradução, contando ainda com a edição e elaboração dos exemplos musicais nela utilizados. Pode-se usar esta pesquisa, a tradução e os exemplos musicais, portanto, como um preciso referencial sobre o bom gosto na execução musical, sendo útil a todos que se dedicam a prática e aos estudos da música setecentista.

Palavras-chave: Quantz. Música alemã. Gosto. Retórica musical. Tradução.

ABSTRACT

DORIGATTI, Roberto. **The good taste in the performance after Johann Joachim Quantz’ “Essay on an instruction for playing the transverse flute” (1752)**. 2019. Dissertation (M. Phil) - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Johann Joachim Quantz (1697-1773) is the author of one of the most important treatises on music in the eighteenth century. The comprehensive work “Essay on an instruction for playing the transverse flute” from 1752 is among the main references on the musical practice of this period. By exposing the techniques necessary to achieve good taste in music practice, this work clearly describes how to perform music properly. According to the author, the music should be performed with good taste, because only in this way it is possible to captivate the listener's heart and, finally, move their feelings. These references show a deep connection with the precepts of Classical Rhetoric, adapted to the music. To make it clear, this research presents two main objectives: the investigation of good taste in practical music, according to Quantz and to the precepts of Musical Rhetoric; and the commented translation of five chapters of his famous flute treatise to Portuguese. In these selected chapters, 11 to 15, you will find the main references and clearer examples of good taste in musical performance in general. This careful translation was based on the theories of translation studies and used, exclusively, the original German text. It counts as well with the editing and elaboration of the musical examples used in it. The research, translation and the musical examples can be used, therefore, as a precise reference about on good taste in musical performance, being useful to all who dedicate themselves to the practice and studies of eighteenth-century music.

Keywords: Quantz. German Music. Taste. Musical Rhetoric. Translation.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Quantz, Introdução do *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*.23

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. BOM GOSTO EM JOHANN JOACHIM QUANTZ	14
1.1 A AUTOBIOGRAFIA E A FORMAÇÃO DO BOM GOSTO	14
1.2 OS MODELOS DE BOA EXECUÇÃO MUSICAL	24
1.3 O BOM GOSTO NA EXECUÇÃO MUSICAL	39
2. COMO TRADUZIR O <i>VERSUCH</i>	43
2.1 SOBRE O <i>VERSUCH</i>	43
2.2 SOBRE TRADUÇÃO	47
2.3 CRITÉRIOS PARA A TRADUÇÃO DO <i>VERSUCH</i>	49
3. TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS	52
3.1 CAP. XI - SOBRE A BOA EXECUÇÃO MUSICAL EM GERAL, AO CANTAR OU TOCAR	52
3.2 CAP. XII - SOBRE A MANEIRA DE TOCAR O ALLEGRO	63
3.3 CAP. XIII - SOBRE OS ORNAMENTOS LIVRES NOS INTERVALOS SIMPLES	70
3.4 CAP. XIV - SOBRE A MANEIRA DE TOCAR O ADAGIO	99
3.5 CAP. XV - SOBRE AS CADÊNCIAS	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152

INTRODUÇÃO

Johann Joachim Quantz (1697-1773) é o autor de um dos mais importantes tratados sobre a música no século XVIII. A extensa obra “Ensaio sobre como tocar a flauta transversal” é uma das principais referências sobre a prática musical do século XVIII. Esta obra descreve minuciosamente as técnicas necessárias para se atingir o chamado ‘bom gosto’ e, por esse motivo, ela ainda nos dias de hoje é bastante referenciada.

Dois objetivos principais nortearam esta pesquisa: a investigação do bom gosto na música prática, de acordo com Quantz e segundo as preceptivas da Retórica Musical, e a tradução, com comentários, de cinco capítulos do tratado de flauta deste mesmo autor, dos capítulos demonstrativos quanto à prática musical, com as principais referências ao bom gosto na execução musical.

Tratou-se, portanto, de pesquisar na autobiografia de Quantz e em seu tratado o que pudesse ser útil à compreensão do bom gosto. Segundo o autor, deve-se executar a música com bom gosto, pois somente desta maneira é que se consegue cativar o coração do ouvinte, e, por fim, mover os seus sentimentos. Para tanto, Quantz inicia seu argumento sobre a boa execução comparando o músico ao orador. Nota-se, nestas premissas, que tais referências estão profundamente conectadas às preceptivas da Retórica Clássica, de uma forma adaptada à música. Este conceito, a Retórica Musical, formava a base para as discussões sobre música de teóricos dos séculos XVII e XVIII.

Os princípios da Retórica Musical são caracterizados por Quantz nos capítulos 11 a 15 de seu tratado para flauta – que nomearemos nesta pesquisa de *Versuch* (ensaio), para manter a proximidade do original, como é feito pela maioria dos pesquisadores, como Edward Reilly, D. Agostino Cirillo, Cláudia Bortoletto e Renan Rezende.

O *Versuch* traz diversas informações sobre como a música deveria ser executada, sendo uma fonte de pesquisa essencial para quem se dedica aos estudos da música do século XVIII. Com isso, pretendemos analisar onde essas informações aparecem nos capítulos supracitados.

Para ajudar na construção de uma ideia sobre o bom gosto em Quantz, foi utilizada a sua autobiografia, de 1754, como fonte para analisar a formação do bom gosto. Nesta autobiografia se encontram críticas a músicos, evidenciando o bom gosto de Quantz pelo que ele julga ser adequado ou não.

Devido à importância do tratado, decidiu-se traduzir esta parte do *Versuch*, dos cinco capítulos já mencionados, do alemão ao português, de modo que as informações sobre a execução musical estivessem disponíveis também nesse idioma. É importante ressaltar que essa linha de pesquisa de tradução de tratados musicais dos séculos XVII e XVIII, bem como de suas investigações sistemáticas, tem seu início no Brasil há cerca de vinte anos. À custa das pesquisas de Carin Zwillling, Stéfano Paschoal, Fernando Cazarini, Renata Pereira, Giulia Tettamanti, Nathália Domingos, Delphim Rezende Porto, Marcus Held, Mônica Lucas, dentre outros; dispõe-se atualmente de alguns tratados seiscentistas e setecentistas em português.

Este trabalho pretende contribuir para o estabelecimento, também no Brasil, de uma linha de pesquisa em Retórica Musical, um vez que Quantz, e muitos outros tratadistas de sua época relacionam as regras da Retórica diretamente ao bom gosto. Estes estudos sobre Retórica Musical e bom gosto têm em vista esclarecer aspectos estruturais e teóricos, especialmente àqueles que se dedicam à prática da música do século XVIII.

O que foi discorrido sobre o bom gosto, com base na Retórica Musical, no primeiro capítulo desta dissertação poderá ser comprovado na tradução, no terceiro capítulo. O segundo capítulo trata da metodologia utilizada na tradução, que está basicamente fundamentada na teoria funcionalista de Christiane Nord. Este método de tradução pressupõe sobretudo a tarefa comunicativa da tradução e privilegia, dentre outros elementos do processo tradutório, o público-alvo.

Vale ressaltar que o recorte da tradução do *Versuch*, dos capítulos 11 ao 15, não se restringe somente a flautistas, podendo ser utilizado por qualquer músico. Esses capítulos tratam, especificamente, da execução musical em geral, da maneira de tocar os movimentos rápidos e lentos, das ornamentações livres, e das cadências ao final de uma música.

Além da tradução criteriosa, partindo do original em alemão como texto-fonte, todos os exemplos utilizados nesta pesquisa foram editados a partir dos originais. Alguns desses exemplos musicais foram especialmente elaborados para esta pesquisa, adicionando-se às notas musicais os seus respectivos sinais de dinâmicas e as sugestões de execução indicados por Quantz. Para que se pudesse, assim, entender o texto e as recomendações do *Versuch* com maior clareza.

1. BOM GOSTO EM JOHANN JOACHIM QUANTZ

1.1 A AUTOBIOGRAFIA E A FORMAÇÃO DO BOM GOSTO

Segundo sua autobiografia, escrita em 1754, Johann Joachim Quantz (1697-1773) foi um notável flautista, compositor, teórico, professor e *luthier*. Nascido em 1697, filho de um ferreiro em Scheden, na região da Saxônia, Quantz ficou órfão aos dez anos e, como já na tenra idade tinha o desejo de ser músico, optou que o responsável pela sua formação fosse seu tio Justus Quantz, músico municipal da cidade de Merseburg¹. Seu tio veio a falecer três meses depois e Quantz foi tutelado pelo genro e sucessor de seu tio, Johann Adolf Fleischhack, que também foi responsável pela sua formação como *Stadtppfeifer*².

Na companhia dos *Stadtppfeifer* de Merseburg foi aprendiz por cinco anos e sócio por dois anos. Nessa época, Quantz tocava melhor o violino e, quando preciso, oboé e trompete, sendo que seu primeiro contato profissional com a flauta transversal se deu em 1718, ao se tornar membro da *Polnische Capelle*³, um grupo formado por doze músicos⁴.

Com esse grupo, Quantz viajou para a Polônia, retornando a Dresden no começo do ano de 1719 – onde ele também teria um emprego de violinista como músico municipal. Quantz revela então um fato crucial em sua vida e carreira, desse momento em diante ele decidiu trocar o violino, que até então tinha sido seu instrumento principal, pelo oboé; entretanto, em Dresden, ele continuou seus estudos em flauta transversal sob orientação do flautista francês Pierre-Gabriel Buffardin, com quem declara ter aprendido as verdadeiras características do instrumento. Buffardin era solista da mais importante orquestra do Eleitorado da Saxônia⁵, a Capela da Saxônia.

Quantz viu na flauta transversal uma possibilidade de ascensão na *Polnische Capelle*, visto que quem ali a tocava, um músico de sobrenome Friese, não tinha muita afinidade com a

¹ Cidade próxima a Halle e a Lúpsia (*Leipzig*)

² “A terminação *Stadtppfeifer*, ou *Ratsmusicus*, *Ratsmusicant*, *Stadtmusikant*, assim se denominavam na Alemanha os músicos profissionais a serviço da autoridade municipal. Trata-se de um trabalho parecido, se não idêntico, ao que eram os *waits* na Inglaterra, os *piffari* na Itália, ou os *ministriles* na Espanha.” (CIRILLO, 2015, p. 66)

³ A *Polnische Capelle* era um grupo itinerante de músicos que acompanhava o rei em suas viagens pela Polônia. Deve-se ressaltar que o Rei da Polônia Augusto II, o Forte, era também o Grande Eleitor da Saxônia.

⁴ Era comum nesses grupos que o músico não tocasse somente um instrumento. Principalmente os músicos de sopros estavam sujeitos a tocar o instrumento que a música exigisse. Assim, era comum, por exemplo, que um oboísta tocasse flauta, ou trompete, quando necessário.

⁵ Eleitorado é uma forma de se referir a um estado alemão antes da unificação no século XIX.

música, além do que, os músicos há mais tempo em serviço o atrapalhavam, impedindo-o de se destacar no oboé ou no violino. Importante saber que, até então, a flauta transversal não era um instrumento usual por toda a Europa. Mais utilizado na corte da França, este instrumento teve sua rápida ascensão na Alemanha só depois de 1720, devido à apreciação principalmente das suítes e óperas do repertório francês pelos cortesãos alemães⁶. Quantz também comenta que era comum que fossem tocadas na flauta transversal peças do repertório de outros instrumentos, tais como de violino ou de oboé.

Em 1724 Quantz iniciou sua grande viagem de formação, na qual, durante pouco mais de três anos, pôde conhecer os principais centros musicais da Europa, havendo passado por muitas cidades na Itália, França, Inglaterra e Holanda. Nessa viagem, conheceu inúmeros músicos renomados, com quem teve aulas de composição e teoria musical, e ainda pôde assistir-lhes em diversos concertos e óperas – o que ele diz ter sido essencial para sua formação como músico. Após essa viagem, ao retornar à Alemanha em 1728, realizou seu tão almejado desejo de se tornar membro da Capela da Saxônia⁷, época em que ele decidiu deixar de tocar oboé, pois a embocadura deste instrumento era prejudicial à embocadura da flauta. Também em 1728, Quantz conheceu Frederico II, Príncipe da Prússia, que neste ano o elegeu seu professor de flauta.

Frederico II ascendeu ao trono da Prússia em 1740 e no mesmo ano convidou Quantz para compor o quadro de músicos da corte, onde ele trabalhou desde 1741 até o fim de sua vida tocando, compondo, dando aulas diárias ao rei e construindo flautas. Em 1752 escreveu seu famoso tratado sobre flauta transversal, o “Ensaio sobre como tocar a Flauta Transversal”⁸. Trata-se de uma extensiva obra sobre o ensino da flauta, da música, e, sobretudo, do bom gosto aplicado à música prática – o principal foco desta pesquisa.

A boa repercussão do trabalho de Quantz como instrumentista e teórico é claramente descrita por Charles Burney – historiador inglês e crítico da música – que viajou a Berlim em

⁶ Especialmente na corte de Dresden, na figura do Rei da Polônia e Eleitor da Saxônia, Augusto II, o Forte; um grande admirador da corte francesa, ele a usou como modelo cultural para a sua própria corte em Dresden, após ascender ao trono em 1694. Além do repertório francês que incluía, por exemplo, trios de óperas de Lully e partes completas de sua ópera *Acis e Galatea*; a *Sächsische Capelle* possuía um vasto repertório à sua disposição, como músicas de Albinoni, Vivaldi e Telemann. Ademais, Zelenka, o *Capellmeister* imperial, também teria viajado à Itália para aprender o estilo sacro, e à França para aprender o bom gosto (*bon goût*), garantindo-lhe conhecimento sobre os dois principais estilos nacionais da época. (STOCKIGT, The Court of Saxony-Dresden, p. 17-29).

⁷ A Capela da Saxônia, ou, como Quantz se refere, a Orquestra Real de Dresden, era uma das melhores orquestras de sua época. Contava com inúmeros bons músicos e compositores, e com um forte apoio da monarquia. O Rei Augusto II tratou de elevá-la a um altíssimo grau, trazendo diversos músicos de outros países e reestruturando-a de acordo com a orquestra de Lully em Versalhes. (CIRILLO, 2015, p. 104-109)

⁸ *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, [...].

1772 para conhecer o meio musical da corte prussiana. Em seu relato de viagem, publicado em Londres em 1775, “O estado presente da música na Alemanha, Holanda, e Províncias Unidas”⁹, Burney admira Quantz por sua inteligência e cita o *Versuch* (o ensaio) entre os tratados mais conhecidos da época:

“[...] estava impaciente para começar minhas pesquisas musicais num lugar onde as óperas tinham se estabelecido há tempos, e onde tanto a teoria quanto a prática musical tinham sido mais profundamente tratadas como em outro lugar, por professores donos de grandes e reconhecidas habilidades, que ainda estão vivos, e que publicaram o resultado de sua longa experiência e notável habilidade em tratados que são considerados clássicos por toda a Alemanha. Entre eles, *A arte de Tocar a Flauta*, do Sr. Quantz [...]”¹⁰ (tradução nossa)

De acordo com Agostino Cirillo (2015, p. 396), a vasta publicação sobre música na segunda metade do século XVIII em Berlim agitava o meio musical. Esse fenômeno surpreendia os críticos da época, inclusive Charles Burney. Além dos tratados acima descritos, Cirillo cita mais três revistas que contribuíram para essa surpresa de Burney: *Der critische Musicus an der Spree*¹¹ (de 1749 a 1750), *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (de 1754 a 1762, 1778), e *Kritische Briefe über die Tonkunst* (de 1760 a 1764), as três editadas por Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795). Nessas revistas, os intelectuais debatiam os assuntos musicais relevantes à época, havia discussões sobre estética e teoria musical, história, anedotas, traduções para o alemão de textos franceses, resumos de óperas. Até querelas inflamadas e duras críticas a compositores eram publicadas. Muitas personalidades que estiveram em contato com o meio filosófico e humanista de Berlim contribuíram para as revistas. O próprio Marpurg parece ter sido o autor de muitos desses artigos nas revistas que editara, assinando-os com pseudônimos (HAAS, 2013). Toda essa vasta publicação relacionada às belas artes foi crucial para o desenvolvimento da música setecentista.

⁹ “The present state of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces or, the journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a General History of Music, Volume the second.”

¹⁰ “[...] I was impatient to begin my musical enquiries in a place where operas had long been established, and where both the theory and practice of music had been more profoundly treated than elsewhere, by professors of great and acknowledged abilities, who are still living; and who have published the result of their long experience and superior skill in treatises which are regarded through out Germany as classical. Among these, *The Art of Playing the Flute*, by M. Quantz [...]” (BURNEY, 1775, p. 88)

¹¹ Com este título Marpurg faz alusão ao *Der critische Musicus*, que são os periódicos musicais de Johann Adolph Scheibe, publicados entre 1738 e 1740 na cidade de Hamburgo e enquanto Scheibe estivera em contato direto com outros dois grandes músicos e teóricos, Mattheson e Telemann. Esta coletânea de artigos sobre música contou com uma segunda edição, ampliada e melhorada, publicada na cidade de Leipzig em 1745.

A mais profícua das publicações editadas por Marpurg, os *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* conta com cinco volumes¹². No primeiro, segundo e terceiro volumes foram publicadas, separadamente, curtas biografias de músicos, intituladas de *Lebensläufe*, *Lebensumstände* ou *Lebensbeschreibungen*. A autobiografia de Quantz: ‘*Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*’: ‘Currículo do senhor Johann Joachim Quantz, elaborado por ele mesmo’, escrita em agosto de 1754 e publicada no ano seguinte, abrange cinquenta e quatro páginas da terceira seção do primeiro volume. Pode-se dizer que, por ser a primeira das biografias publicadas nos *Historisch-kritische Beyträge* de Marpurg, desfrutava de certa relevância e também era um tanto mais extensa, comparada às outras biografias publicadas nos *Beyträge*. Foi, também, uma das poucas autobiografias destas revistas. De acordo com Edward Reilly e Andreas Giger (apud Cirillo, 2015, p. 41), esta é a principal fonte de informações sobre a vida de Quantz, e todas as outras biografias posteriores se baseiam essencialmente nesse texto.

Levando em consideração a importância de Quantz e de sua autobiografia, Burney a traduz para o inglês e a publica em 1775, quase integralmente, junto ao seu relato de viagem. Johann Adam Hiller também a reproduz quase integralmente em 1784 junto a outras biografias nas *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit* (Biografias de eruditos famosos da música e artistas da atualidade), sendo a primeira publicação da autobiografia de Quantz póstuma¹³.

À época em que Quantz escreveu sua autobiografia, 1754, ele já estava treze anos diretamente a serviço do Rei Frederico II, o que lhe garantia uma posição sem igual em relação aos músicos da Prússia e de toda a Alemanha. Ele havia construído uma relação de muita afinidade com o Rei, a quem lecionava informalmente desde 1728¹⁴. Isto também o colocava numa posição privilegiada. Quantz, por exemplo, ganhava dez vezes mais que Carl Philipp Emanuel Bach¹⁵ (GJERDINGEN, 2007, p. 399). Além do seu salário anual de dois

¹² Cada volume possui seis seções, e cada seção, por sua vez, contém cerca de cem páginas.

¹³ Embora os relatos de viagem de Burney tenham sido publicados em 1775, eles foram escritos em 1772, um ano antes da morte de Quantz.

¹⁴ Quantz, antes de trabalhar na corte da Prússia, deu aulas às escondidas a Frederico II, visto que seu pai Frederico Guilherme I repugnava em seu filho qualquer manifestação artística, diferentemente da tradição de mecenato da casa de Hohenzollern, a qual Frederico II descendia. Frederico Guilherme I queria que seu filho se tornasse militar, e educava-o desta maneira, afastando-o da música e das leituras relacionadas à arte. Contudo, com o aval da mãe de Frederico, Sophie Dorothea de Hanôver, Quantz ia de Dresden a Berlim para ensinar flauta ao então príncipe da Prússia. (PREUß, 1832, p. 60)

¹⁵ Filho de Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach foi um músico reconhecido por sua exímia habilidade ao compor e ao tocar o teclado. C. Ph. E. Bach serviu Frederico II até 1768, ano em que pediu demissão para trabalhar como *Kapellmeister* em Hamburgo. Inclusive Burney, em seu relato de viagem, dá méritos a C. P. E. Bach, citando uma lista de suas obras publicadas, além de lhe parabenizar por sua excessiva

mil dólares (*thaler*), ele recebia uma bonificação extra por obra composta, mais cem ducados¹⁶ por flauta construída para o Rei. Tinha ainda a liberdade de não precisar tocar na orquestra, somente na câmara do Rei, e a obrigação de atender exclusivamente aos pedidos de sua majestade.

A autobiografia é caracterizada por uma escrita de fácil entendimento. Há muitos trechos em que ele fala sobre a execução e habilidade de outros músicos e, com isso, através da sua longa experiência e da sua reflexão sobre esses vários músicos conceituados do século XVIII, parece haver um grande interesse em legitimar ao leitor toda a base da sua própria formação musical. A trajetória que o autor traça de sua vida tenta mostrar uma contínua ascensão, com poucas intempéries, estas que são tratadas por ele como sinais de que, o que ele acredita ser a “Providência Divina” sempre lhe encaminhou à música e, conseqüentemente, ao sucesso.

Quantz evidencia uma ambição por alcançar certas posições profissionais. Um exemplo disso é a vontade que tem na tenra idade de chegar a Dresden ou Berlim – os centros musicais de destaque mais próximos. Nota-se ainda sua despreocupação em omitir os salários que recebe e lhe parece ser um grande mérito descrever detalhadamente as posições que galga ao longo da vida. Partindo dos estudos sobre o gênero autobiográfico, é possível considerar este texto como uma pequena autobiografia heroica, pois é narrado de forma que ele, vindo de um berço humilde, alcançou o maior posto que um músico à sua época poderia chegar. Ser professor de tão ilustre majestade e trabalhar com tantas regalias para a corte de um dos mais prósperos reinos da Europa do século XVIII garantiram a ele o bem-estar que descreve nas últimas palavras da autobiografia. Burney, em seu relato de viagem, também se refere a esse bem-estar alcançado com grande esforço por Quantz ao defini-lo como “o diligente músico que através dos labirintos tortuosos chegou ao templo da Fortuna e que agora pode gozar do *otium cum dignitate*, a que todo artista, em seus anos e em sua sensibilidade, aspira”.¹⁷ (op. cit., 1775, p. 196).

Segundo os estudos do gênero autobiográfico, considera-se que este *Lebenslauf*, ou seja, currículo de Quantz, estaria quase de acordo com a definição de Autobiografia, faltando-lhe apenas a abrangência de um livro. Pode-se ainda validá-lo como ‘verdadeiro e notável’,

criatividade musical, esta que não foi devidamente reconhecida quando trabalhou na Prússia a serviço do Rei Frederico II. (1775, p. 260-268)

¹⁶ *Dukaten* são moedas de ouro comuns em toda a Europa, que valem mais que o dinheiro corrente e, especialmente nos tempos passados, funcionavam como uma forma paralela de moeda.

¹⁷ “And now, having traced our industrious musician through the troublesome mazes by which he arrived at the temple of Fortune, we shall leave him to the enjoyment of that reputable ease, that *otium cum dignitate*, to which every artist in years, and in his senses, aspires.”

visto que Quantz não demonstra ser juiz em causa própria e o escreve como uma descrição de sua vida (apud GALLE, 2011, p. 40).

O epílogo da autobiografia se inicia narrando o retorno de Quantz a Dresden no ano de 1728, no mesmo ano em que integra a Capela da Saxônia e em que conhece Frederico II. A partir desse marco, resumem-se os últimos vinte e quatro anos de sua autobiografia em poucas páginas, que são marcados pelas duas posições que diz terem sido razão da sua felicidade, em Dresden e em Berlim. Pode-se dizer que Quantz termina a autobiografia no ‘cume da montanha’ que sempre sonhou alcançar, agradecendo à graça do rei, a quem ele devia sua renomada posição; e à “Divina Providência”, que permeia a autobiografia sempre que Quantz quer justificar sua aptidão musical; esta, que juntamente com seus esforços, culminaram finalmente em seu sucesso como músico, dando-lhe a autoridade necessária para discorrer sobre o bom gosto no *Versuch*.

Pela proximidade com que a autobiografia foi publicada com relação ao tratado de flauta, é possível reconhecê-la quase como um anexo a este último, em que há certa necessidade do autor em explicar a trajetória que lhe garantiu o fundamento de seu conhecimento musical. Através da autobiografia de Quantz podemos traçar suas preferências por características musicais específicas, como, por exemplo, a preferência pelo estilo *cantabile*, que Burney define como ‘simplicity’ na música de Quantz e que, segundo ele, estaria à margem da ‘secura, rudeza e vulgaridade’ (“[...] *dryness, rusticity, and vulgarity*”) (1775, p. 159).

Quantz publicou seu *magnum opus* dois anos antes da autobiografia, o tratado para flauta cujo título completo é: “Ensaio sobre como tocar a flauta transversal de Johann Joachim Quantz, músico da corte da Prússia; acompanhado de várias indicações úteis para o emprego do bom gosto na música prática, e ilustrado com exemplos”¹⁸ (1752), que, conforme mencionado anteriormente, será chamado na presente pesquisa de *Versuch*, e sobre o qual se discorrerá de uma maneira mais aprofundada no capítulo 2. O objetivo deste primeiro capítulo é compreender como Quantz, ao escrever sua autobiografia e seu *Versuch*, utiliza-os como principais comprovações para seu bom gosto.

¹⁸ Johann Joachim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusik, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert.

Ao escrever o *Versuch*, Quantz se baseia em sua longa experiência e reflexão como ponto de partida e justificativa para o seu bom gosto. Tais informações podem ser encontradas em dois trechos da Introdução deste ensaio:

“Às vezes pareço um pouco ditador ao falar, ao afirmar minhas frases através de um simples ‘**deve-se**’, sem citação de mais evidências. Convém considerar que isso seria às vezes trabalhoso demais, também, não seria possível introduzir sempre as indicações de evidências demonstrativas, que dizem respeito, em grande parte, ao gosto. Quem não quiser confiar no meu gosto, que fui avidamente motivado a refinar através de longa experiência e reflexão, está livre para tentar o oposto ao que ensino, e também eleger aquilo que a ele lhe pareça o melhor.”¹⁹ (tradução nossa, grifo no original)

Há um trecho semelhante a este na introdução do capítulo XVII – Sobre os deveres daqueles que acompanham, ou que executam vozes de acompanhamento ou de *ripieno* que se juntam a uma parte concertante²⁰:

“[...] por fim, decidi começar um ensaio na tentativa de oferecer – com meu pequeno ponto de vista, conquistado com longa experiência e estudo – àqueles que têm uma tão sincera vontade de alcançar competência nos seus deveres como acompanhadores; e explicar, na medida do possível, o que mais se deve observar ao acompanhar.”²¹ (tradução nossa)

É possível notar, portanto, que, ao longo do texto do *Versuch*, encontram-se também alguns trechos que expõem a experiência de vida do autor, às vezes explícitos, ou escritos em forma de anedotas, outros sem a devida referência. Muitas vezes, ao discorrer sobre determinado assunto, Quantz expressa sua opinião, o que fica bastante evidente nos capítulos 11 - Sobre a boa execução musical em geral, ao ou tocar²² e 18 - Como um *Musicus* e uma

¹⁹ “Zuweilen scheine ich etwas dictatorisch zu sprechen, und meine Sätze, ohne Anführung weiterer Beweise, durch ein bloßes: **man muß** zu befestigen. Man beliebe hierbey zu bedenken, daß es theils zu weitläufig, theils auch nicht allezeit möglich seyn würde, in Sachen, die größten Theils auf den Geschmack ankommen, demonstrative Beweise zu führen. Wer meinem Geschmacke, den ich doch durch lange Erfahrung und Nachsinnen zu läutern eifrig bemühet gewesen bin, nich trauen will; dem steht frey, das Gegentheil von dem was ich lehre zu versuchen, und sich alsdenn das zu erwählen, was ihn das beste zu seyn scheint.” (QUANTZ, 1752, p. 3, grifo no original)

²⁰ Von den Pflichten derer, welche accompagnieren, oder die einer concertirenden Stimme zugesetzten Begleitungs- oder Ripienstimmen ausführen.

²¹ “[...] so habe ich mich zu dem Ende entschlossen, hiermit einen Anfang und Versuch zu machen, denen, so eine aufrichtige Begierde haben, ihren Pflichten in Accompagnament eine Gnüge zu leisten, mit meiner wenigen, doch aus langer Erfahrung und Uebung erlangten Einsicht, zu dienen; und das, was bey dem Accompagnament am meisten beobachtet werden muß, so viel als möglich ist, zu erklären.” (QUANTZ, 1752, p. 176)

²² Vom guten Vortage im Singen und Spielen überhaupt.

música devem ser julgados²³. Assim como na biografia, todos esses trechos parecem ter também a função de evidenciar ao leitor a formação do bom gosto musical em Quantz.

De acordo com Noara Paoliello, o bom gosto é formado essencialmente pela conjunção do gosto adquirido com o gosto natural. O gosto natural é uma característica intrínseca de cada um, a aptidão que cada indivíduo naturalmente tem para certo assunto. Ele atua como coadjuvante do gosto adquirido, o mais importante e principal atributo na formação do bom gosto. O gosto adquirido, por sua vez, advém da experiência e do juízo, desenvolvido através do estudo e da sensata observação e reflexão (2017, p. 33-44). A autora ainda explica: “Esses autores²⁴ acreditam na existência de um gosto natural que, em conjunto com o estudo e o exercício, resulta na formação do bom gosto” (op. cit., p. 43-44).

Pode-se encontrar no *Versuch* um relato sobre gosto natural, em forma de anedota, na Introdução, §3 (p. 2-3). A fim de validar seu gosto natural, Quantz diz que a vontade de ser músico e a habilidade para tal arte deve ser inata, que poucos homens têm a felicidade de estudar a ciência ou a profissão para a qual nasceram. Ademais, que é um erro de alguns pais acreditarem que as crianças devam aprender a sua profissão ou que eles devam escolher profissões para seus filhos, baseados no preconceito de que um ofício ou uma ciência seja melhor que a outra. Cada criança deveria exercer o ofício ou estudar a ciência pela qual mais se inclina e mais tem vontade de aprender.

Quantz começa a anedota citando-a como um fato que lhe ocorrera há quarenta anos, quando dois músicos, cujos pais ferreiros decidiram escolher a profissão dos seus filhos. Um deles decidiu que seu filho não deveria ser um artesão manual, e fez com que este estudasse música, não economizando esforços para isso. Embora o filho tivesse certa habilidade com a música, ele tornou-se um músico medíocre, e assim teria se tornado melhor artesão do que músico. O outro pai teria obrigado seu filho a ser ferreiro como ele, caso não tivesse morrido prematuramente. Assim, sem o pai para induzi-lo, o filho pôde seguir adiante com sua aptidão natural para a música. Quantz, em sua autobiografia, lembra que seu pai, ferreiro de ferraduras, queria que ele tivesse seguido seu ofício, recomendando-lhe a ferraria até em seu leito de morte (1754, p. 198).

Embora pareça insensatez de Quantz ao falar que a morte prematura de seu pai tenha sido obra da “Providência Divina” para encaminhá-lo à música, ele nunca renegou a profissão

²³ *Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey.*

²⁴ Teóricos que discutiram sobre o bom gosto na música de sua época (século XVIII), dentre eles: Mattheson, Telemann, Geminiani, Scheibe, Heinichen, Quantz.

dos seus antepassados. Um exemplo muito interessante disso está na carta, em que Quantz escreve ao Padre Martini²⁵, explicando o brasão ilustrado antes da introdução do *Versuch*.

“O verdadeiro motivo, resumidamente, que me levou a escolher este assunto, e ter um brasão feito em respeito a ele em meu livro, foi a memória de meu pai e de meus avós, todos eles eram da mesma profissão como a daqueles ferreiros, que inocentemente deram a Pitágoras a oportunidade de descobrir a altura de cada som.”²⁶ (tradução nossa)

Quantz se refere ao mito de Pitágoras, que descobriu as consonâncias e altura das notas ao ouvir o bater de martelos. O mito conta que Pitágoras ouvia quatro martelos de tamanhos distintos, um de 16 lb, um de 12 lb, um de 8 lb e um de 4 lb (GAFFURIUS, 1492, fl. 18-19), e descobriu ali a consonância e dissonância dos sons a partir do tilintar que os martelos faziam ao serem batidos simultaneamente, e do resultado sonoro de específicos martelos com específicas proporções.

Na gravura, é possível ver Pitágoras à direita, com o dedo indicador da mão esquerda levantado, como sinal de quem descobre algo, a mão direita segura uma pena que anota a descoberta. Há apenas três do que seriam os quatro martelos. Pode-se ainda perceber a luz da forja refletindo na parede atrás de Pitágoras, o que pode ser entendida como a luz da razão e do descobrimento. Acima do escudo, numa faixa se lê: *Principium Musicum*, o princípio musical, e abaixo, há outro escudo inserido na moldura, com o que seria um acorde de tríade maior, “uma consonância perfeita” (CIRILLO, p. 471-472).

²⁵ Giovanni Battista Martini (1706-1784), conhecido como Padre Martini, foi um compositor, professor de composição, erudito, teórico e historiador da música, que trocou cartas com Quantz ao reunir informações para a sua obra *Storia della Musica*.

²⁶ “The real reason, in short, which led me to choose this subject and to have a shield made of it for my book, was the memory of my father and my grandfathers, all of whom were of the same profession as those blacksmiths who innocently gave Pythagoras the opportunity to discover the pitch of any sound.” (QUANTZ apud REILLY, 1971, p. 85-86)

Figura 1 - *Principium Musicum*, Introdução do *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, (Alemanha, p. 1, 1752)

Como comenta Cirillo (2015, p. 64), é possível que Quantz tenha recriado uma experiência parecida na forja de seu pai quando era criança, ouvindo os martelos baterem na bigorna, ou apenas tenha desejado salientar um nexos que havia entre o ofício de ferreiro do pai e a sua; todavia, o fato de seu pai ter exercido esse ofício relaciona Quantz ao mito de Pitágoras sobre a criação da música.

A inclinação inata, ou seja, o gosto natural de Quantz para a música, aparece na autobiografia logo nas primeiras páginas, depois que ele se torna órfão e escolhe ser educado pelo seu tio músico em Merseburg. Quantz diz que o desejo de ser músico teria surgido aos oito anos, depois que presenciara seu irmão mais velho, que nada conhecia de música, substituir um dos contrabaixistas do vilarejo em uma festa de camponeses. Esta música que seu irmão acompanhou, tão horrível ela tenha soado, despertou em Quantz o desejo de aperfeiçoar sua aptidão musical, fazendo então com que ele não quisesse exercer outro ofício senão o de músico (1754, p. 198-199).

Ainda na autobiografia, há outro trecho em que Quantz relata sobre o bom gosto, neste caso, especificamente sobre o gosto adquirido, aquele que é formado através dos estudos e da reflexão, de uma maneira bem interessante. Quantz escreve que, na época em que era *Stadtmusikus* (músico municipal) em Dresden, após ter tocado algo concertante para trompete na igreja da cidade, ele teria recebido um convite do Rei²⁷ para estudar trompete: seria então trompetista da corte e estaria diretamente a serviço do Rei, pois, “como em muitos outros lugares, faltavam-lhes trompetistas que fossem musicais”. Apesar disso, Quantz negou esse pedido do Rei; como ele mesmo diz: “sabia com toda a certeza que nesse instrumento não é possível construir o bom gosto, o que, particularmente naquela época, me faltava²⁸” (1754, p. 208).

1.2 OS MODELOS DE BOA EXECUÇÃO MUSICAL

Para que possamos analisar o gosto adquirido, ou seja, aquele sobre o qual Quantz refletiu e que desenvolveu por intermédio do seu juízo e seu discernimento, utilizaremos a fundamentação de aprendizado e os critérios da arte do bem falar: a Retórica Clássica, uma vez que os textos de Quantz estão repletos de emulações retóricas aplicadas à música e, especialmente – como se poderá comprovar no decorrer dessa pesquisa – à execução musical.

A ambientação retórica que Quantz utilizou ao escrever o *Versuch* e a autobiografia se deu, basicamente, por conta da base na escolarização dos autores a sua época. Como o próprio Quantz diz em sua autobiografia: “[...] fui batizado e educado de modo evangélico-luterano” (1754, p. 197). A Retórica era uma disciplina básica nas escolas luteranas desde o século XVI, devido à reforma curricular escolar ocorrida imediatamente após a reforma da Igreja (LUCAS, 2014, p. 73-81). Logo, Quantz estava inserido num meio em que a retórica musical tinha se estabelecido há longo tempo. Nascido e educado na Alemanha após a Reforma Religiosa, estava, portanto, inserido em um contexto retórico da *musica poetica* do século XVIII, como explica Lucas (2014, p. 72):

²⁷ Augusto II, o Forte, Rei da Polônia, Grão-Duque da Lituânia e Eleitor da Saxônia.

²⁸ “Es fehlte damals, wie an vielen andern Orten, an musikalischen Trompetern. Ich verbat aber diese seine gütige Vorsorge: weil mir wohl bekannt war, daß auf diesem Instrumente, der gute Geschmack, welcher mir damals hauptsächlich fehlte, nicht zu bilden ist.”

“No mundo Reformado dos sécs. XVII e XVIII, autores que discorreram sobre a composição musical, disciplina conhecida na época como *musica poetica*, propuseram preceptivas cuja sistemática e terminologia foram emprestadas das retóricas e das poéticas greco-latinas. Os escritos compreendidos na *musica poetica* têm em comum a noção de que a música seja análoga ao discurso verbal, ambos sujeitos às regras da retórica, e de que sua finalidade seja ensinar, deleitar e mover o ouvinte, adequando-se às circunstâncias de público, ocasião e lugar.”

A música, que para o ensino luterano estava relacionada à retórica, à teologia e à ética, também tinha uma posição privilegiada no ensino, sendo uma das matérias mais estudadas. O número de horas semanais dedicadas à música variava entre quatro e sete, recomendava-se também que o ensino musical fosse feito após o almoço, pela crença de que o canto ajudaria na digestão (LUCAS, 2014, p. 81-84). Martinho Lutero teria visto na música um amplo potencial pedagógico e considerava que tal disciplina seria moldadora de caráter e edificadora da humanidade. Lutero também atribuía uma grande função teológica para a música, utilizando-a principalmente para os hinos religiosos.

A retórica clássica sugere a possibilidade de definir a autobiografia de Quantz como um exercício retórico; um discurso laudatório de valorização do próprio biografado (QUINTILIANO, 1903, livro 3, cap. 7, p. 218-224). De acordo com Quintiliano, o discurso laudatório necessita, às vezes, de provas. Para tanto, Quantz, com o intuito de comprovar seu discurso, bem como seu bom gosto após produzir um ensaio estudado, procura validá-los ao longo da sua autobiografia de duas maneiras: ao escrever a sua trajetória como músico, salientando os mestres e autoridades com quem aprendeu sobre composição e execução musical, bem como, através do seu julgamento de bom e ruim sobre a execução musical e sobre a maneira de compor de outros músicos.

Ao comparar a autobiografia de Quantz a outros textos musicais da época, a ideia de assegurar uma experiência pessoal e o bom gosto baseados nos ‘erros e acertos’ de outros músicos é bastante comum. Vários outros autores também tecem críticas positivas e negativas às personalidades do meio musical da época; o que acontece igualmente em outras biografias de outros músicos. Peculiarmente, outros autores também costumam detalhar estes pareceres de forma anônima, com uso de pseudônimos, como é o caso de Marpurg nos *Historisch-kritische Beyträge*, e, às vezes, até incógnita, como Johann Adolf Scheibe, que em um dos artigos da sua revista de música *Der Critische Musicus* escreve diversas críticas sobre vários músicos sem os identificar (1737, p. 41-48).

Como é apontado por Cirillo (2015, p. 400), Quantz chegou a frequentar um importante círculo de humanistas e intelectuais de Berlim, o *Montagsklub*. Ele também tinha bastante familiaridade com Christian Gottfried Krause, autor de uma das poéticas musicais mais importantes da Prússia, *Von der Musikalischen Poesie* (Sobre a Poesia Musical), publicada um ano após o ensaio (1753) e pelo mesmo editor C. F. Voss. Portanto, pode-se dizer que Quantz certamente teve acesso aos conhecimentos sobre a Retórica clássica.

Pode-se definir, então, de acordo com a Retórica, que esta adulação ou crítica que Quantz faz a outros artistas, é a adoção ou refutação dos modelos (*auctoritates*), que partem do processo de aprendizado retórico pela a imitação. De acordo com Paoliello, “Na medida em que se forma o gosto, os modelos (*auctoritates*) utilizados influem na apreciação e na escolha, resultando em maneiras de compor baseadas naquilo que se aprova.” (op. cit., p. 39). Durante esse processo, deixa-se de lado o que não agrada, imitando aquilo que se percebe de bom no modelo correspondente, sempre com o intuito de superá-lo, pois nada melhora apenas através da imitação, como é bem apontado por Quintiliano:

“Se dermos uma olhada em todas as artes, nenhuma se encontra exatamente como era quando foi inventada; nenhuma que tenha se restringido aos seus limites originais; porém, de fato, devemos nos convencer desta infortuita deficiência em nossos tempos – mais que em todos os outros – e considerar que atualmente nada melhora; certamente, nada melhora apenas pela imitação.”²⁹ (tradução nossa)

Marta Várzeas, pesquisadora e tradutora da obra *Do Sublime* de Dionísio Longino, destaca também a importância da imitação como uma das bases para a formação do bom orador, e também a define como um dos caminhos para se alcançar o sublime:

“Depois de Platão e Aristóteles, a *mimesis*, entendida especificamente como imitação dos grandes autores do passado, passou a ser tratada, em contexto retórico, como um dos factores essenciais da formação do bom orador. Dionísio de Halicarnasso compôs uma obra sobre o assunto de que se preserva uma parte (trad. port. Rosado Fernandes (1986), e Quintiliano dedica-lhe alguns capítulos no livro X da *Institutio Oratorum* (sic). Em Longino a imitação é uma das vias para alcançar o sublime, e os grandes autores passam a ser, na sua linguagem metafórica, a fonte da inspiração, anteriormente identificada com os deuses.” (op. cit. 2015, p. 60)

²⁹ “If we take a view of all arts, no one can be found exactly as it was when it was invented; no one that has confined itself within its original limits; unless, indeed, we have to convict our own times, beyond all others, of this unhappy deficiency, and to consider that now at last nothing improves; for certainly nothing does improve by imitation only.” (QUINTILIANO, 1856, Livro X, capítulo 2, §8, p. 279)

Portanto, para que se possam compreender os modelos aprovados, ou não, por Quantz, serão apresentados a seguir alguns trechos da autobiografia e do *Versuch*, em que ele define os modelos bons a serem seguidos, e, também o que se deve evitar, no que diz respeito à execução musical. Não serão apresentadas todas as críticas que Quantz faz a respeito do meio musical da época, mas, através desse breve apanhado, poder-se-á delinear sua ideia sobre o bom gosto.

A respeito do primeiro trecho a ser apresentado, é interessante lembrar que o violino foi o primeiro instrumento pelo qual Quantz demonstrou afinidade, e era o instrumento que ele mais tocava quando integrou o grupo dos *Stadtppfeifer* de Merseburg; tendo sido colocado em segundo plano somente em 1718, ano em que Quantz ingressou a *Polnische Capelle*. No capítulo 17 do *Versuch* – “Sobre os deveres daqueles, que acompanham, ou que executam vozes de acompanhamento ou de *ripieno* que se juntam a uma parte concertante”, na segunda seção: “Sobre o Violinista de *ripieno* em particular”³⁰, §11, em que Quantz comenta sobre as arcadas violino, ele desenvolve a seguinte ideia:

“A experiência comprova que se darão por melhores acompanhadores aqueles que foram educados em bons conjuntos musicais, e por muito tempo tocaram para a dança, que aqueles que estudaram apenas como tocar de modo galante e de um único jeito”³¹
(tradução nossa)

Percebe-se neste trecho que, novamente, Quantz menciona a experiência como motivadora do bom gosto. Presume-se que ele, ao escrever sobre a maneira de como se devem fazer as arcadas do violino, tenha lembrado de algum episódio, visto que ele próprio tocava música para a dança no violino na época em que era *Stadtppfeifer* em Merseburg. Esta hipótese está de acordo com as memórias episódicas e semânticas interligadas a uma memória autobiográfica (GALLE, 2011, p. 186-187). Memória semântica é aquilo que o autobiografado naturalmente sabe de si, sem a necessidade de criar imagens para tal; já a memória episódica são as cenas – criadas como imagens pela mente – de algum acontecimento que reproduzimos em nossa memória. Sendo assim, pela memória semântica Quantz sabe como se toca a música para a dança em um violino, e, por conseguinte, lembra-se da época em que foi *Stadtppfeifer* e tocava o violino pela memória episódica.

³⁰ *Von den Pflichten derer, welche accompagnieren, oder die einer concertirenden Stimme zugesetzten Begleitungs- oder Ripienstimmen ausführen, II. Abschnitt. Von den Ripien-Violinisten insbesondere.*

³¹ “Die Erfahrung beweiset, daß diejenigen, welche unter guten Musikanten-Banden erzogen sind, und viele Zeit zum Tanze gespielt haben, bessere Ripienisten abgeben, als die, welche sich nur allein in der galanten Spielart, und in einerley Art von Musik geübet haben.” (QUANTZ, 1752, p. 182)

A memória episódica pode ser confirmada em um trecho da autobiografia, em que Quantz, ao entrar para o grupo dos *Stadtmusiker*³² de Dresden, discorre sobre a sua experiência como *Stadtppfeifer*, de uma maneira similar à outra retratada no *Versuch*:

“Eu procurava me colocar no lugar de poder ser mais um integrante tolerável a tão excelente companhia. E já que eu estivera inserido muito no estilo de vida dos *Kunstppfeifer* (*Stadtppfeifer*); tocar a dificultosa música para dança, cuja execução refinada é tão inadequada, seria uma ansiada solução para aquilo.”³³ (tradução nossa)

Além disso, é possível notar neste trecho que o autor relaciona o bom gosto ao decoro, uma das partes da elocução retórica (*elocutio*) que, conforme Paoliello (2017, p. 71-73), é a adequação da matéria (*res*) com a ocasião/função (*verba*), ou seja: a música (matéria) adequada para a dança (ocasião) – “cuja execução refinada é tão inadequada”. Com isso, Quantz dá a entender que a execução de uma dança deve ter um caráter simples, rústico, uma vez que tal música serve à função burlesca da dança. De acordo com Mônica Lucas, pode-se associar isto que é indicado sobre a maneira de se executar a dança ao gênero tênue da elocução oratória (Humor e Agudeza em Joseph Haydn, 2008, p. 13-16); esta é a figura mais baixa dos discursos, que desce ao costume mais usual da simples conversa. A elocução oratória, conforme a *Retórica a Herênio* possui três gêneros: o **grave**, o mais elaborado deles, repleto de ornamentos e amplificações; o **médio**, que “constitui de uma categoria de palavras mais humilde, todavia não absolutamente baixa e comum”; e o **atenuado**, “que desce à conversa mais chã, de todo dia” (pseudo-CICERO, (ca. 90 a.C.) 2005, p. 94-96). Mattheson, autor de uma das mais extensas poéticas musicais do século XVIII, *Der Vollkommene Capellmeister*, faz a seguinte relação da retórica com a música (apud LUCAS, op. cit.):

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

³² Músicos municipais que eram convocados a tocar em diversos eventos corriqueiros, como, por exemplo, para a dança em festas municipais, ou na igreja, em festas do calendário litúrgico.

³³ “Ich suchte mich in den Stand zu setzen, mit der Zeit auch ein leidliches Mitglied einer so hervorragenden Gesellschaft abgeben zu können. Denn ob ich gleich sonst sehr von der Kunstppfeifer-Lebensart eingenommen war; so machte doch das beschwerliche Tanzspielen, welches der feinern Ausführung so hinderlich ist, dass ich mich nach einer Auflösung davon sehnete.” (QUANTZ, 1754, p. 207)

Embora todos esses preceitos tenham uma relação direta com a elocução³⁴, que diz respeito à escrita do discurso³⁵ e ao modo de como proferi-lo, ressalta-se que Quantz “destaca a importância do bom gosto e do entendimento das regras de composição não somente no âmbito da composição (elocução), mas também na execução musical (ação ou pronúnciação)” (apud PAOLIELLO, op. cit., p. 68). Além disso, deve-se lembrar que o decoro também é uma das qualidades da pronúnciação – a quinta parte da Retórica (QUINTILIANO, 1856, Livro 11, p. 381-387).

Em outro trecho da sua autobiografia, Quantz relata que ouviu a prestigiada Orquestra Real de Dresden pela primeira vez em 1716:

“A orquestra real, já nessa época, florescia notadamente. Já se diferenciava de tantas outras orquestras por conta da maneira igual (*egal*)³⁶ de execução da música francesa, introduzida pelo *spalla* da época **Volumier**³⁷. Assim como o que decorreu em seguida, com a direção do *spalla* sucessor, Senhor Pisendel, que através da introdução de um gosto misto, gradualmente contribuiu para o refinamento da execução musical.”³⁸ (tradução nossa, grifo no original)

Georg Pisendel (1688-1755) era violinista da Capela da Saxônia desde 1717 e se tornou *spalla* (*Concertmeister*) desse grupo em 1728, após a morte de Volumier. Quantz aponta as qualidades tanto musicais quanto humanas de Pisendel, não medindo esforços para demonstrar seu apreço e amizade pelo colega. Destaca-se que Pisendel, que havia sido aluno do renomado Giuseppe Torelli, foi o violinista alemão de maior reputação internacional à sua época (CIRILLO, 2015, p. 128-129).

“Deste grande violinista, [...] não aprendi somente como executar o Adagio, que ele tocava de uma forma excepcionalmente comovente; mas também progredi, com a sua

³⁴ A *Elocutio* é a terceira parte da retórica, de acordo com a divisão da Retórica em cinco partes, proposta por Quintiliano, *Inventio* (Invenção), *Dispositio* (Disposição), *Elocutio* (Elocução), *Memoria* (Memória) e *Pronuntiatio* ou *Actio* (Pronúnciação ou Ação) (1920, trad. BUTLER. Livro III Cap. III, p. 382)

³⁵ “A Elocução diz respeito à escrita do discurso. Nessa parte se inserem os estilos de escrita, as figuras e ornatos, tendo o decoro como regulador.” (op. cit., 2017, p. 49)

³⁶ Talvez Quantz use o termo francês *egal* para se referir ao contrário da *inégalité* francesa, a maneira desigual de se tocar as notas, segundo o gosto francês.

³⁷ Jean-Baptiste Volumier (Woulmyer) (1670-1728), violinista de origem provavelmente belga, teve sua educação, como músico, na corte francesa. Enquanto *spalla* da Orquestra de Dresden trouxe a esse grupo uma grande referência ao gosto francês.

³⁸ “Das königliche Orchester war zu der Zeit schon in besonderm Flor. Durch die, von dem damaligen Concertmeister **Volumier** eingeführte französische egale Art des Vortrages, unterschied es sich bereits von vielen andern Orchestern: so wie es nachgehends, unter der Anführung des folgenden Concertmeisters Herrn Pisendel, durch Einführung eines vermischten Geschmacks, immer nach und nach zu solcher Feinigkeit der Ausführung gebracht worden.” (QUANTZ, 1754, p. 206, grifo no original)

ajuda, em relação à elaboração das frases e, sobretudo, no que diz respeito à execução musical. [...] Seu gosto era, já naquela época, uma mistura do [gosto] italiano com o francês, pois ele tinha viajado por ambos esses países já como um homem amadurecido e com critério formado. [...] Seu exemplo criou raízes tão profundas em mim, que eu, conseqüentemente, preferi sempre chamar o gosto misto na música de gosto nacional. Em relação ao critério que sempre tenho por **bons cantores**, no que diz respeito ao gosto, também agradeço [a Pisendel]”³⁹ (tradução nossa, grifo no original)

Pode-se perceber nestes trechos, portanto, que a fundamentação de bom gosto de Quantz estava diretamente ligada ao gosto misto, ou, como o próprio autor prefere chamá-lo: gosto nacional. O gosto misto (*vermischter Geschmack*), como é mencionado por Quantz, surge da reunião dos gostos italiano e francês.

Cumprir notar que esses dois estilos nacionais, isto é, as duas maneiras de se compor e se executar a música, se tornaram os principais modelos adotados nas cortes alemãs da época; como lista Paoliello: Hannover, Sorau e Dresden⁴⁰, preferiam ao estilo francófilo; Ansbach, Viena (Áustria) o italiano (op. cit., p. 142). Como visto anteriormente no que se refere ao aprendizado pela imitação, esses estilos também derivam da evolução dos modelos que se quer imitar. Para tanto, os compositores alemães, em busca de um estilo próprio, buscavam selecionar o que há de melhor em cada um desses dois principais gostos nacionais, e aplicá-los à música alemã vigente. Mônica Lucas define o gosto misto com a seguinte metáfora:

“Os autores que defendem o “gosto misto” reproduzem, de certo modo, a história atribuída pela tratadística grega e latina ao pintor Zêuxis, que, instado a pintar a beleza de Afrodite, retratando assim a beleza perfeita, convoca todas as jovens de Crótona e, observando-as, extrai de cada uma o que lhe parece mais belo. Constitui, assim, um novo modelo, que supera a todos aqueles já existentes. A argumentação alemã a respeito do “estilo misto” é exatamente a mesma: retirando-se o que de melhor existe nos estilos modernos consagrados (italiano e francês) e no estilo antigo (ou contrapontístico),

³⁹ “Von diesem großen Violinisten, [...] habe ich nicht nur das Adagio, welches er auf eine ausnehmend rührende Art spielte, vorzutragen erlernt; sondern ich habe auch in dem, was das Ausnehmen der Sätze, und die Aufführung der Musik überhaupt betrifft, von ihm das meiste profitiert. [...] Sein Geschmack war damals schon eine Vermischung des italienischen mit dem französischen: weil er beyde Länder, schon als ein Mann von reifer Beurtheilungskraft durchgereiset hatte. [...] Sein Beyspiel hat so tief bey mir Wurzel gefasset, daß ich nachher beständig den vermischten Geschmack in der Musik dem National Geschmacke vorgezogen habe. Der Aufmerksamkeit, die ich jederzeit auf **gute Sänger** gewendet, habe ich gleichfalls in dem, was den Geschmacke anbetrifft, nicht wenig zu danken.” (op. cit., p. 210-211, grifo no original)

⁴⁰ Ao longo do tempo, com a contratação de cantores italianos e com a ascensão do Rei Augusto III da Polônia ao Eleitorado da Saxônia, a música na corte de Dresden passa a se inclinar também ao estilo italiano, mostrando a adaptabilidade dos músicos ao tocar ambos os estilos francês e italiano. (STOCKIGT, 2011, p. 27-36).

preservado no mundo germânico, foi possível a compositores alemães constituir um novo gosto, que sobrepuja seus modelos.”⁴¹

O gosto nacional, ao qual Quantz se refere, é o gosto alemão, definido pelo próprio autor no antepenúltimo parágrafo do *Versuch*, capítulo XVIII, §87, “gosto misto que poderia ser chamado de **gosto alemão**, não apenas porque os alemães chegaram a ele primeiro, mas porque ele já está estabelecido há muitos anos em diferentes lugares da Alemanha e ainda floresce.” (apud PAOLIELLO, op. cit., p. 139). Há outro trecho, em que Quantz menciona que este era o “tentador e adequado” gosto presente na música da corte da Prússia, em que ele atuava:

“A música real neste lugar, em geral, o tentador e adequado gosto misto na composição teatral; os diversos bravos italianos virtuosos no canto, [...] a boa orquestra, [...] e os diversos virtuosos excepcionais, [...] tudo isso, digo eu, tornou-se tão conhecido e famoso, que seria um exagero descrever aqui em especial cada qual com o seu devido mérito.”⁴² (tradução nossa)

Neste trecho também há um comentário sobre a ‘composição teatral’, que ajudou a música dessa corte se tornar tão conhecida. Tem-se aqui um exemplo de ‘decoro de ocasião’ na música. Como visto já mencionado, o decoro é a adequação da matéria à sua função, como explica Paoliello, existem três principais ocasiões para o decoro na música do século XVIII: o **sacro**, o **teatral**, e o **de câmara** (op. cit., p. 71-81).

A ocasião sacra é a mais estrita de todas elas, obedecendo às funções da igreja e dos serviços religiosos, sua função é de devoção, cumprindo mover (*movere*) os afetos do ouvinte. Quantz (apud PAOLIELLO, p. 75) diz que neste estilo é requerido um tipo de composição e de execução sério e devotado. A ocasião teatral, também chamada de ocasião de ópera, relaciona-se com as matérias mundanas e tem a função de deleitar (*delectare*) o ouvinte; é mais livre que a ocasião sacra, porém, não tão livre como a ocasião de câmara, pois, conforme Quantz, a música neste caso deverá estar adequada conforme o enredo teatral (operístico), havendo um compromisso entre a escrita e o assunto apresentado. A ocasião de câmara, a

⁴¹ Apresentação ao livro ‘Gosto e Estilo na Música do século XVIII’, de Noara Paoliello (2017, p. 14).

⁴² “Die hiesige Königliche Musik überhaupt; der dabey regierende vernünftig-vermischte und reizende Geschmack in der Theatralischen Composition; die verschiedenen braven italienischen Virtuosen im Singen, [...] das gute Orchester, [...] und die verschiedenen hervorragenden Virtuosen, [...] alles dieses, sage ich, hat sich so bekannt und berühmt gemacht, daß es ein Überfluß seyn würde, jeden nach seinen Verdiensten hier ins besondere zu beschreiben.” (QUANTZ, 1754, p. 249)

mais livre delas, é descrita como “mais engenhosa e refinada que a ocasião teatral”, podendo ser razoavelmente elaborada, e unir características das duas outras maneiras de escrita, sacra e teatral; além disso, nesse estilo pode-se exigir mais das habilidades do instrumentista. Quantz explica que, uma vez que não há atuação, como na ocasião teatral, este estilo pode ser mais elaborado e mais artificioso.

Outro relato sobre o decoro de ocasião ocorre quando, em 1723, Quantz viaja a Praga para tocar na coroação do *Kaiser* Carl, o Sexto. Quantz participou de um concerto ao ar livre com cem cantores e duzentos instrumentistas, ocasião em que foi apresentada a ópera **Costanza e Fortezza** do renomado compositor Johann Joseph Fux (1660-1741):

“A composição era do *Obercapellmeister* real, o famoso e velho **Fux**. Ela era mais direcionada estilo sacro que ao estilo teatral; contudo, bastante suntuosa. O concertar e as suspensões dos violinos, um contra o outro, que surgiam nos *ritornelli*, mesmo que composto por movimentos separados e que no papel frequentemente pareciam bem inflexíveis e secos, neste caso, junto à grandeza e à riqueza da orquestração, causava um efeito muito bom; ainda melhor do que teria causado uma melodia galante ornamentada, com muitas figurações pequenas e notas rápidas. Afinal, deve-se lembrar que uma melodia galante dos instrumentos, quando feita em um espaço pequeno, e com uma orquestração reduzida, sempre será, deste modo, mais adequada; ao contrário de juntar muitas pessoas, que nem estão acostumadas a tocar umas com as outras – o que tornaria a melodia impossível de ser executada com a igualdade necessária. Além disso, ao executar muitas figurações formadas por várias notas pequenas e rápidas, a clareza das mesmas fica comprometida pelo amplo tamanho do lugar. Em Dresden eu também me convenci dessa verdade em diversas ocasiões, em que as aparentemente secas *Ouvertures* de Lully, quando tocadas por toda Orquestra, sempre causavam melhor efeito que as *Ouvertures* mais agradáveis e galantes de alguns outros compositores famosos, que, em contrapartida, teriam definitivamente uma grande e incomparável preferência ao estilo camerístico.”⁴³ (tradução nossa, grifo no original)

⁴³ “Die composition war von dem Kayserl. Obercapellmeister, dem alten berühmten **Fux**. Die war mehr kirchenmäßig als theatralisch eingerichtet; dabey aber sehr prächtig. Das concertiren und Binden der Violinen gegen einander, welches in den Ritornellen vorkam, ob es gleich größtentheils aus Sätzen bestand, die auf dem Papiere öfters steif und trocken genug aussehen mochten, that dennoch hier, im Großen, und bey so zahlreicher Besetzung, eine sehr gute, ja viel besser Wirkung, als ein galanterer, und mit vielen kleinen Figuren, und geschwinden Noten gezielter Gesang, in diesem Falle, gethan haben würde. Denn nicht zu gedenken, daß ein galanterer Gesang der Instrumente, welcher an einem kleinern Orte, und bey mäßiger Besetzung, sich allezeit besser ausnimmt, von so vielen Personen, welche zumal nicht zusammen zu spielen gewohnt sind, unmöglich mit der gehörigen Gleichheit ausgeführet werden kann: so verhindert auch die Weitläufigkeit des Ortes, bey der Ausführung vieler kleiner, und aus geschwinden Noten bestehenden Figuren, die Deutlichkeit derselben. Ich bin von dieser Wahrheit, bey vielen Gelegenheiten, auch in Dresden, überzeuget worden: wo die sonst ziemlich trockenen Ouvertüren des Lully, wenn sie vom ganzen Orchester aufgeführt wurden, allezeit bessere Wirkung thaten, als die viel gefälliger und galanteren Ouvertüren, einiger anderer berühmter Componisten: welche im Gegentheile, in der Kammer, unstreitig, vor jenen einen ungleich größern Vorzug behielten.” (op. cit., p. 216-217)

Quantz descreve uma característica do gosto italiano, quando relata que, em 1724, conheceu o ‘gosto lombardo’ (*Lombardischer Geschmack*). Ele também comenta que, embora ainda não conhecesse, de fato, essa figuração musical, já a teria ouvido em óperas italianas em duas ocasiões, em 1719 e 1723 respectivamente. Trata-se do ritmo lombardo (RIEMANN, 1967, p. 533) que é definido por Quantz no Capítulo XVIII do *Versuch* (§58, p. 309-310). De acordo com o autor, resume-se em fazer as notas da cabeça do tempo de modo bem curto e rápido, e pontuar a nota seguinte. Conforme o autor, este ritmo teve sua origem por volta de 1722, tendo sido Vivaldi um dos seus inventores:

“A maior novidade que chegou aos meus ouvidos foi o chamado ‘**gosto lombardo**’, que me era ainda totalmente desconhecido. Este, que pouco antes fora introduzido por **Vivaldi** através de suas óperas em Roma, e, com isso, os habitantes o absorveram de tal maneira que não queriam ouvir mais nada que não fosse parecido a esse gosto. Entretanto, de início me custou motivação para encontrar o contentamento necessário a fim de me acostumar a isso, até que, finalmente, eu me dei por convencido e aderi à moda.”⁴⁴ (tradução nossa, grifo no original)

Em 1725, depois de ter visitado várias cidades da Itália, Quantz seguiu viagem para a França, onde logo no início da sua estadia expôs sua insatisfação pela música francesa “Neste ponto, em relação ao gosto musical, eu saí de um dos extremos e fui para o outro, da diversidade para a monotonia.”⁴⁵

Quantz começa a consolidar o seu próprio bom gosto depois que retorna da sua grande viagem pela Europa⁴⁶, que durou três anos e dois meses:

“Então, fiz considerações sobre tudo que ouvi de bom ou de ruim na música durante a viagem. Assim, acredito que já havia coletado um rol de ideias e que, primeiramente, seria necessário, pouco a pouco, colocá-las em ordem. Eu tinha, para tanto, feito algumas emulações do gosto distinto de cada lugar onde eu me hospedei; eu também pensei sobre os méritos que o arquétipo de um mero imitador tem diante de si. Comecei, portanto, a me guiar pelos meus próprios esforços, pois queria formar um gosto próprio; para, onde fosse possível, oferecer um arquétipo particular meu sobre a Música.

⁴⁴ “Das neueste, was mir zu Ohren kam, war, der mir noch ganz unbekannte sogenannte **Lombardischer Geschmack**, welchen kurz vorher **Vivaldi** durch eine seiner Opern in Rom eingeführet, und die Einwohner dergestalt dadurch eingenommen hatte, daß sie fast nichts hören mochten was diesem Geschmacke nicht ähnlich war. Indessen kostete es mir doch Anfangs Mühe, daran Gefallen zu finden, und mich daran zu gewöhnen, bis ich endlich auch für rathsam hielt, die Mode mitzumachen.” (op. cit., p. 223, grifo no original)

⁴⁵ “Hier wurde ich, in Ansehung des musikalischen Geschmacks, von dem einen äußersten Ende ins andere, aus der Mannigfaltigkeit in die Einförmigkeit, versetzt.” (op. cit., p. 237)

⁴⁶ Nessa viagem Quantz passou pela Áustria, Itália, França, Inglaterra e Holanda.

Todavia, para ter êxito nisso foi requerido reflexão, experiência e tempo.”⁴⁷ (tradução nossa)

Ao longo da autobiografia, Quantz discorre sobre a execução musical de diversos cantores e, inclusive, sobre suas atuações nas óperas, ressaltando a característica negativa e positiva de cada um deles. Quantz conheceu o lendário *castrato* Farinelli (Carlo Broschi), um dos mais renomados *castratti*, recebendo excepcionais aplausos na Itália, Áustria, Inglaterra, e França (BROCKHAUS, Conversations-Lexicon, 1809, Vol. 2, p. 8):

“**Farinello** (sic) tinha uma voz de soprano penetrante, cheia, densa, clara e equilibrada (*egale*), cuja tessitura, naquela época, se estendia do Lá abaixo do pentagrama, ao Ré com três riscos, acima do pentagrama. Poucos anos depois, estenderam-se algumas notas no registro grave, mas sem que perdesse o agudo; tanto que, em muitas óperas, escrevia-se para ele uma Ária (geralmente um Adagio) na tessitura de contralto, enquanto outras estavam na tessitura de soprano. Sua afinação era pura (afinada), seu trinado bonito, seu diafragma, no que diz respeito à respiração, excepcionalmente forte, sua laringe bastante flexível; tanto que ele cantava os intervalos mais distantes rapidamente, e com grande facilidade e conhecimento. Passagens arpejadas, como todas as outras, não eram problema algum para ele. Nas ornamentações livres do Adagio ele era bastante fértil. O ardor da juventude, o seu grande talento, a aclamação geral do público e a laringe bem trabalhada, faziam com que ele, às vezes, usasse os ornamentos de modo muito excessivo. Sua figura (*Gestalt*) era vantajosa ao teatro, porém, a sua atuação não vinha muito do coração.”⁴⁸ (tradução nossa, grifo no original)

⁴⁷ “Nun stellte ich über alles, was ich auf der Reise gutes oder schlimmes von Musik gehört hatte, Betrachtungen an. Ich fand, daß ich zwar einen ziemlichen Vorrath von Ideen gesammelt hatte; daß es aber nöthig sey, sie nach und nach erst in Ordnung zu bringen. Ich hatte zwar, an einem jeden Orte, wo ich mich aufgehalten, etwas, dem daselbst herrschenden Geschmacke nachahmendes gesetzt: ich überlegte aber auch die Vorzüge die ein Urbild vor einem bloßen Nachahmer voraus hat. Ich fing also an, meine vornehmsten Bemühungen dahin zu richten, daß ich mir einen eigenthümlichen Geschmack bilden mochte, um, wo möglich, selbst ein Urbild in der Musik abgeben zu können. Allein, hierzu zu gelangen wurde Nachsinnen, Erfahrung und Zeit erfordert.” (op. cit., p. 244)

⁴⁸ “**Farinello** hatte eine durchdringende, völlige, dicke, helle und egale Sopranstimme, deren umfang sich damals vom ungestrichen A bis ins dreygestrichene D estreckte: wenige Jahre hernach aber sich in der Tiefe noch in einigen Tönen, doch ohne Verlust der hohen vermehret hat: dergestalt, daß in vielen Opern, eine Arie, meistens ein Adagio in dem Umfange des Contralts, und die übrigen im Umfange des Soprans für ihn geschrieben worden. Seine Intonation war rein, sein Trillo schön, seine Brust, im Aushalten des Athems, außerordentlich stark, und seine Kehle sehr geläufig; so daß er die weit entgegensten Intervalle, geschwind, und mit der größten Leichtigkeit und Gewißheit, heraus brachte. Durchbrochene Passagien, machten ihm, so wie alle andere Läufe, gar keine Mühe. In den willkührlichen Auszierungen des Adagio war er sehr fruchtbar. Das Feuer der Jugend, sein großes Talent, der allgemeine Beyfall, und die fertige Kehle, machten, daß er dann und wann zu verschwenderisch damit umgieng. Seine Gestalt war für das Theater vortheilhaft: die Action aber gieng ihm nicht sehr von Herzen.” (op. cit., p. 233-234, grifo no original)

A mais entusiasmada declaração da sua autobiografia sobre um cantor é dedicada à *mezzo-soprano* Faustina Bordoni-Hasse, uma das maiores cantoras do seu tempo. Sua família era uma conhecida família de artistas de Veneza. Ela se casou em 1730 com o renomado compositor de óperas e *Capellmeister* real Johann Adolph Hasse (BROCKHAUS, *Damen Conversations Lexikon*, 1835, Vol. 5, p.183-185):

“(Faustina) Sua maneira de cantar era expressiva e brilhante, [como os italianos dizem] *un cantar granito*⁴⁹. Ela tinha uma língua flexível, palavras rápidas uma após a outra e pronúncia clara, uma laringe muito habilidosa, e um bonito e bem acabado trinado – que ela podia utilizar onde, e como ela quisesse, com a maior facilidade. As passagens podiam estar compostas em graus conjuntos ou em saltos, ou serem formadas por muitas notas rápidas uma após a outra, que mesmo assim ela sabia articular habilidosamente na rapidez necessária, como se tivessem sido tocadas por um instrumento. [...] Ela cantava o Adagio com muita paixão e expressão; exceto se fosse um afeto muito melancólico que estivesse em evidência, daqueles que só podem ser exprimidos através de notas ligadas ou com uma constante sustentação da voz. Ela tinha uma boa memória nas ornamentações livres, e um afiado critério para dar a ênfase necessária às palavras pertinentes, que ela cantava com a maior clareza. Na atuação ela era singularmente forte, e por ter esse poder da arte da interpretação, ou, como diz o senhor Mattheson, hipocrisia⁵⁰ (*Hypokritik*) elevada a um alto grau, [...] serviam-lhe igualmente bem tanto os papeis sérios, quanto os amorosos e ternos. Com uma só palavra: **ela nasceu para cantar e atuar**.”⁵¹ (tradução nossa, grifo no original)

⁴⁹ Em italiano no original. Burney adiciona este aposto “[...] *what the Italians call* [...]” ao seu relato de viagem (op. cit., p. 189). De acordo com Agostino Cirillo: “*Granito* é o particípio de *granire* (terminação peculiar e de uso literário, que significa “crescer”), e quer dizer “bem feito, bem formado” (tradução nossa) (“*Granito es el participio de granire (termino raro y de uso literario, que significa “crecer”), y quiere decir “bien hecho, bien formado.*” (op. cit., p. 297)

⁵⁰ Diferentemente da conotação atual deste termo, em Mattheson *Hypokritik* significa: “quando alguém que atua caracteriza uma certa pessoa, que não é ela mesma” (tradução nossa) (“[...] *der eine gewisse Person, die er selbst nicht ist, verstellig macht.*”) (apud FLAHERTY, 2006, p. 96)

⁵¹ “*Ihre Art zu singen war ausdrückend und brillant, (un cantar granito). Sie hatte eine geläufige Zunge, Worte geschwind hintereinander und doch deutlich auszusprechen, eine sehr geschickte Kehle, und einen schönen und sehr fertigen Trillo, welchen sie, mit der größten Leichtigkeit, wie und wo sie wolte, anbringen konnte. Die Passagen mochten laufend oder springend gesetzt seyn, oder aus vielen geschwinden Noten auf einem Tone nacheinander, bestehen, so wußte sie solche, in der möglichsten Geschwindigkeit, so geschickt heraus zu stossen, als sie immer auf einem Instrumente vorgetragen werden können. [...] Das Adagio sang sie mit vielem Affect und Ausdrücke; nur mußte keine allzutraurige Leidenschaft, die nur durch Schleiffende Noten oder ein beständiges Tragen der Stimme ausgedrückt werden kann, darinne herrschen. Sie hatte ein gut Gedächtniß in den willkührlichen Veränderungen, und eine scharfe Beurtheilungskraft, den Worten, welche sie mit der größten Deutlichkeit vortrug, ihren gehörigen Nachdruck zu geben. In der Action war sie besonders stark; und weil sie der Vorstellungskunst, oder, mit Herrn Mattheson zu reden, der Hypokritik, in einem hohen Grade mächtig war, [...] kleideten sie so wohl die ernsthaften, als verliebten und zärtlichen Rollen gleich gut: Mit einem Worte, **sie ist zum Singen und zur Action gebohren.**” (op. cit., p. 240-241, grifo no original)*

Quantz evidencia a ideia retórica de conquistar os corações do ouvinte ao discorrer sobre o *castrato* Gaetano Orsini⁵², “[...] no Adagio ele sabia comover e agradar com grande maestria, de modo que ele conquistava, ao mais alto grau, os corações dos ouvintes.”⁵³ Para Quintiliano, conforme uma citação em alemão de 1781, conquista-se o coração de alguém de modo a excitar as paixões deste indivíduo:

“Eles (os alunos que aprendem a Retórica) então sentirão quão básica esta Arte é; com a qual, através da mera e hábil utilização das palavras – sem violência e sem coação – se podem conquistar as almas e os corações, e excitar as paixões de diversas maneiras.”⁵⁴
(tradução nossa)

Essa expressão de persuasão retórica: **conquistar os corações**, possui outra terminologia na Retórica a Herênio: **contrair, cativar a benevolência** do ouvinte (“*audientis benivolentiam contrahere, [...] captare*”). Deve-se obter o ouvinte dócil, benevolente e atento, porque é só assim que se poderá comovê-lo (pseudo-CICERO, (ca. 90 a. C.) 1964, trad. Harry Caplan, Livro I, §7-11, p. 12-16).

Ao julgar a atuação do *castrato* Senesino, Francesco Bernardi (1686-1758)⁵⁵, Quantz ressalta a importância do gosto natural, a aptidão inata que as pessoas têm para certo assunto:

“O Adagio ele (Senesino) não sobrecarregava com muitas ornamentações livres; em contrapartida, cantava os ornamentos básicos com o maior refinamento. [...] Sua figura (*Gestalt*) era bastante vantajosa ao teatro, e a atuação natural. O papel de um herói lhe servia melhor do que um [papel] amoroso.”⁵⁶ (tradução nossa)

⁵² Gaetano Orsini foi um famoso contralto que esteve a serviço da corte austríaca, em Viena, onde morreu em 1740. Foi o protagonista da ópera *Costanza e Fortezza*, de Fux, apresentada em 1723 em Praga, para a coroação do *Kaiser* Carl, o Sexto.

⁵³ “[...] *im Adagio wußte er, auf eine meisterhafte Art, das Schmeichelnde und Rührende so anzuwenden, daß er sich dadurch der Herzen der Zuhörer, im höchsten Grade bemeisterte.*” (p. 218)

⁵⁴ “*Sie werden dann empfinden, wie gründlich die Kunst sey, mit der man blos durch den geschickten Gebrauch der Worte, ohne Gewalt und Zwang, die Seelen und Herzen beherrschen, und in einer zahlreichen Versammlung die Leidenschaften erregen kann.*” (QUINTILIANO apud ANÔNIMO; *Neue Miscellaneen, historischen, politischen, moralischen.* V. 13, 1781, p. 22)

⁵⁵ Este contratenor italiano esteve a serviço da corte de Dresden de 1717 a 1720, depois disso foi para Academia Real de Ópera, de Londres, onde ficou até 1737, voltando para a Itália neste ano.

⁵⁶ “*Das Adagio überhäufte er eben nicht zu viel mit willkührlichen Auszierungen: dagegen brachte er die wesentlichen Manieren mit der größten Feinigkeit heraus. [...] Seine Gestalt war für das Theater sehr vortheilhaft, und die Action natürlich. Die Rolle eines Helden kleidete ihn besser, als die von einem Liebhaber.*” (p. 213)

Ao falar da contralto Vittoria Tesi⁵⁷ nota-se apreço pelo timbre denso e masculino:

“A **Tesi** era dotada pela natureza com uma forte e masculina voz de contralto, [...] Agora, no entanto, ela tinha adotado, além do suntuoso e sério, também um confortável afago ao canto, [...] No entanto, ela parecia ter nascido para a atuação de cativar o público; especialmente nos papéis masculinos: os quais ela apresentava quase naturalmente, devido a suas vantagens.”⁵⁸ (tradução nossa, grifo no original)

No *Versuch*, Quantz também revela sua preferência pelo grave timbre de contralto, que se reflete em sua concepção do timbre da flauta transversal. Segundo o autor, deve-se tentar produzir este timbre mais denso na flauta:

“Em geral, o timbre mais agradável (na flauta) é o parecido mais com um contralto que um soprano; ou aqueles timbres, que nomeamos como a voz de peito nos homens. Deve-se, tanto quanto seja possível, esforçar-se em alcançar o timbre daqueles flautistas que sabem como tirar da flauta o timbre claro, penetrante, denso, arredondado, masculino e que seja também confortável.”⁵⁹ (tradução nossa)

Quantz, que conheceu o violinista italiano, Giuseppe Tartini, tece seus comentários sobre este reputado músico tanto no *Versuch*, quanto na sua autobiografia. No *Versuch*, Quantz o critica ao comparar “dois violinistas lombardos”. Sabe-se hoje em dia que as duas figuras sem referência se tratam de Antonio Vivaldi e Giuseppe Tartini, (CIRILLO, 2015, p. 644 e 1110).

É interessante notar que a maneira com que Quantz critica Tartini sem nomeá-lo é bem diferente da sua menção na autobiografia. No *Versuch*, há uma crítica muito ruim ao seu estilo de composição que contraria completamente o estilo *cantabile*, expulsando todo o canto de sua música. De acordo com Quantz, Tartini teria prejudicado violinistas alemães que seguiram a sua informação de como tocar; alguns desses violinistas vieram abandonar esse

⁵⁷ Vittoria Tesi (1700-1775) foi uma contralto muito famosa na Alemanha e na Inglaterra, era conhecida como ‘La Tesi’: ‘A Tesi’ (*Die Tesi*).

⁵⁸ “**Die Tesi** war von der Natur mit einer männlich starcken Contraltstimme begabet, [...] Itzo aber hatte sie, über das Prächtige und Ernsthafte auch eine angenehme Schmeicheley im Singen angenommen, [...] Durch die Action aber die Zuschauer einzunehmen, schien sie geboren zu seyn; absonderlich in Mannsrollen: als welche sie, zu ihrem Vortheile, fast am natürlichsten ausführete.” (QUANTZ, 1754, p. 227)

⁵⁹ “Ueberhaupt ist auf der Flöte der Ton (sonus) der allergefälligste, welcher mehr einem Contralt als Sopran; oder welcher denen Tönen, die man bey dem Menschen die Bruststimme nennet, ähnlich ist. Man muß sich, so viel als möglich ist, bemühen, den Ton derjenigen Flötenspieler zu erreichen, welche einen hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen, doch dabey angenehmen Ton, aus der Flöte zu ziehen wissen.” (QUANTZ, 1752, p. 41, grifo no original)

estilo, pois perceberam que o *cantabile*⁶⁰ era muito mais atrativo. Ao final desse longo parágrafo de duríssimas críticas a Tartini, Quantz adverte aos jovens músicos que não viajem muito cedo à Itália, antes que tenham aprendido a diferenciar o bom e o ruim em música. (op. cit., 1752, p. 310).

Na autobiografia, Quantz adota um caráter oposto, elogiando-o com apenas uma ressalva ao final:

“Este último (Tartini) era, de fato, um dos maiores violinistas. Ele tirava um belo som do instrumento. Dedos e arco ele tinha com igual controle. As maiores dificuldades ele conduzia sem excepcional esforço, muito afinadas. Os trinos, inclusive os trinos duplos⁶¹, ele batia [à corda] igualmente bem com todos os dedos. Ele misturava com muito acordes tanto as peças rápidas como as lentas; e tocava com prazer na altura mais aguda. Porém, sua execução musical não era comovente, e seu gosto não era precioso, contraria inteiramente o bom estilo melódico (*Singart*).”⁶² (tradução nossa)

Fica claro que Quantz demonstra seu repúdio à composição e ao estilo de tocar de Tartini, mas reconhece as habilidades desse músico na sua prática. Talvez, para preservar sua nobre figura cortesã, Quantz tenha preferido manter a discrição ao falar de Tartini de modo mais ríspido, como faz no *Versuch*.

Sobre Vivaldi, no entanto, Quantz o elogia dizendo que ele era animado, rico em invenção, e teria agradado quase metade do mundo com os seus concertos. Seguindo o bom modelo de Torelli e Corelli, Vivaldi teria aperfeiçoado seus concertos de uma forma ainda melhor que até mesmo o notável Tomaso Albinoni. Contudo, Quantz também o critica, ao dizer que, com o passar do tempo, por compor demasiadamente e diariamente – e especialmente por ter começado a compor músicas teatrais (óperas) – Vivaldi teria caído em frivolidade e petulância, tanto compondo quanto tocando, de modo que seus últimos concertos lhe rendiam menos aplausos que os primeiros. Quantz conclui que Vivaldi, nos últimos anos

⁶⁰ O estilo *cantabile*, ao qual Quantz se refere, é definido por composições que adotam linhas melódicas mais simples, claras e evidentes, fáceis de serem cantadas.

⁶¹ Tartini compôs muitas sonatas com excessivos acordes e trinos duplos, uma prática não muito usual à época; como exemplo, a sua mais conhecida sonata para violino, Sonata em sol menor, bg. 5, cujo apelido é “*Il trillo del diavolo*.”

⁶² “Dieser letztere (Tartini) war in der That einer der größten Violinspieler. Er brachte einen schönen Ton aus dem Instrumente. Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die größten Schwierigkeiten führte er, ohne sonderliche Mühe, sehr rein aus. Die Triller, so gar die Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte, so wohl in geschwinden als langsamen Stücken, viele Doppelgriffe mit unter; und spielte gern in der äußersten Höhe. Allein sein Vortrag war nicht rührend, und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen.” (QUANTZ, 1754, p. 221)

de sua vida, por conta dessa mudança na maneira de compor e tocar, teria se abdicado quase que completamente do bom gosto (op. cit., 1752, p. 310-311).

Com este apanhado de exemplos, dos modelos que Quantz julga serem os corretos e os incorretos, é possível delinear o bom gosto do autor pelo conjunto do **gosto natural**: a aptidão inata de cada indivíduo para certo assunto; com o **gosto adquirido**: os estudos e a experiência. Segundo o autor, o bom gosto requer decoro, para que se execute a música de acordo com o conteúdo da composição, com a situação, com o lugar, e com os ouvintes. Além disso, é ressaltado o gosto misto, ou seja, deve-se compor e executar a música com variedade, juntando o que há de melhor no âmbito do gosto francês, italiano e da escrita alemã tradicional – concebendo-se, desta forma, o ‘gosto alemão’ ou ‘gosto nacional’. Por intermédio do gosto adquirido: os estudos e a experiência. Deve-se também saber discernir o que é errado, para sempre evitá-lo. A execução musical, por fim, deve cativar o coração dos ouvintes, para que eles possam, assim, ser emocionalmente movidos.

1.3 O BOM GOSTO NA EXECUÇÃO MUSICAL

Além daquilo que foi elencado anteriormente nos modelos de bom gosto, pretendemos explicar a maneira que Quantz, nos capítulos 11 a 15 do *Versuch*, relaciona uma série de obrigações para se alcançar o bom gosto na execução musical com base na Retórica. Esses capítulos serão o principal foco dessa pesquisa, que envolveu também a sua tradução, bem como a edição e elaboração dos exemplos musicais utilizados; poder-se-á, deste modo, entender, de uma maneira mais aprofundada, aquilo que Quantz institui como o bom gosto na execução musical.

No capítulo 11 do *Versuch*, Quantz sugere a ‘boa execução musical’, para tanto, ele inicia seu argumento comparando o músico a um orador. É importante notar o apreço que Quantz tem pelo decoro, ou seja, a adequação da execução musical ao conteúdo da música que se tem para tocar, o lugar e a audiência.

“É necessário que o orador, ao proferir um discurso tenha uma voz alta, clara e límpida, [...] que ele expresse cada afeto com a inflexão de voz que lhe é própria; e, sobretudo, que ele se oriente segundo o lugar onde fala, conforme a audiência que tem diante de si, e segundo o conteúdo dos discursos que profere; e mais, que saiba fazer a diferença

apropriada entre, por exemplo, um discurso fúnebre, um panegírico, um discurso jocoso, etc.” (tradução nossa)

Quantz, adaptando a Retórica à Música, emula a questão da pronúnciação (*pronuntiatio*) sugerida por Quintiliano no capítulo 3, do Livro 11 da *Institutio Oratoria*: a pronúnciação também deve ser decorosa, ou seja, deve-se executar a música de modo que a composição (matéria) esteja adaptada ao local e ao público (ocasião/função) (1856, p. 381-387).

Além deste, todos os outros preceitos retóricos elencados por Quantz estão nos capítulos 1 e 3 do livro supracitado de Quintiliano: que o som (*pronuntiationis*) deve ser correto (*emendata*), distinto (*dilucida*), adequado (*apta*) e ornado (*ornata*)⁶³.

O adjetivo *emendata*, na Oratória, se refere ao ato de falar corretamente o latim puro, livre de erros, para que não se troque ‘uma letra por outra’. Na música, num evidente paralelo com a retórica, Quantz recomenda que os erros sejam evitados com muita diligência que e não se troque ‘uma nota por outra’.

Dilucida: distinto, ou límpido. Refere-se à qualidade da voz, assim como a afinação e a qualidade timbrística na música; para que o som esteja livre de imprecisões e imperfeições.

Apta diz respeito ao que é decoroso, e que – além daquilo que já fora explicado sobre o decoro – Quantz ainda sugere ao músico, que este se coloque no afeto daquilo que se tem para tocar, a maneira de tocar deve estar adaptada ao conteúdo e ao público. Quintiliano comenta que há sentimentos sinceros e naturais, estes sairão espontaneamente; e há também os artificiais:

“Todavia, sentimentos que são concebidos por imitação, dependem totalmente da arte (artifício), e não vêm da natureza; e, portanto, ao representar tais sentimentos, o primeiro requisito é comover a nós mesmos, o tanto quanto seja possível, de modo a conceber ideias vigorosas sobre coisas, e nos deixar ser levados por elas como se elas fossem reais; e então, a voz, como um órgão intermediário, irá passar às mentes dos juízes aquela impressão que recebe da nossa mente; já que a voz é o reflexo da mente, e tem tantas variações como a própria mente.”⁶⁴

⁶³ Estas são as quatro partes da *Elocutio* retórica. (1922, p. 258-265).

⁶⁴ “*Feelings, on the contrary, which are assumed by imitation, depend wholly on art, and do not proceed from nature; and, therefore, in representing such feelings, the first requisite is to impress ourselves as much as possible, to conceive lively ideas of things, and to allow ourselves to be moved by them as if they were real; and then the voice, as an intermediate organ, will convey to the minds of the judges that impression which it receives from our own; for the voice is the index of the mind, and has as many variations as the mind itself.*” (§62, Livro 11, p. 359)

Mais conceitos de decoro são considerados por Quantz nos capítulos 12 e 14 do *Versuch*. Nestes capítulos são explicados como devem ser tocados, respectivamente o Allegro⁶⁵ e Adagio⁶⁶, em todas as suas características e variações. Quantz ainda sugere que deve haver uma variedade no jeito de tocar e na intensidade do som; na oratória de Quintiliano, há menção ao tom da voz ao falar, para que não soe muito uniforme nem muito cantado, porém, sempre com a adequada variedade.

Ornata é tudo aquilo que é ornamentado, por meio de adições textuais, à fala ou ao texto; assunto que recebe grande parte da atenção de Quantz nos capítulos 13, e 15, referentes aos ornamentos livres e as cadências, respectivamente.

De acordo com Cláudia Bortoletto, a ornamentação era um recurso interpretativo amplamente utilizado em todos os estilos nacionais (2015, p. 13). Para Quantz, há dois tipos de ornamentos, os ornamentos básicos⁶⁷, que são escritos através de sinais convencionados e apojaturas; e os ornamentos livres⁶⁸, que são criações do livre arbítrio do executante. Neste trabalho, será apontado somente o que diz respeito aos ornamentos livres, por estes estarem englobados na questão da execução musical, uma vez que tais ornamentos são criados no ato da apresentação musical; diferentemente dos ornamentos básicos, que aparecem escritos na partitura, normalmente por meio de sinais.

Quintiliano dedica o capítulo 3 do Livro 8 da *Institutio Oratoria* para tratar do ornamento (*De ornatum*: sobre o ornado). De acordo com o autor este é “sem dúvida o departamento da oratória no qual o orador está apto a dar ensejo ao seu engenho. Uma vez que se obtém pouco mérito com um discurso meramente **correto e límpido**⁶⁹, já que só se pensou em evitar erros em vez de buscar alguma excelência”. Continuando, Quintiliano diz que este recurso compete chamar a atenção do ouvinte, de modo a mantê-lo sempre atento e benevolente ao seu discurso.

Nota-se, por conseguinte, que todas as sugestões de bom gosto de Quantz estão presentes nos textos retóricos de Quintiliano e na Retórica a Herênio. Deste modo, viu-se também que o bom gosto na execução musical, para Quantz, está profundamente conectado às regras da elocução e da pronúncia da Retórica Clássica. Porém, de maneira adaptada à música. Conclui-se, portanto, que Quantz, como fundamento para o bom gosto na execução musical, emula as preceptivas retóricas, aplicando-as à música.

⁶⁵ Com a palavra Allegro, Quantz se refere a todos os movimentos rápidos.

⁶⁶ Com a palavra Adagio, Quantz se refere a todos os movimentos lentos.

⁶⁷ *Wesentliche Manieren*, ornamentos decorrentes do gosto francês.

⁶⁸ *Willkürliche Veränderungen*, ornamentos decorrentes do gosto italiano.

⁶⁹ *Emendate quidem ac lucide dicentium*. (trad. BUTLER, 1922, p. 210-211, grifo nosso)

Todavia, vale ainda ressaltar que Quantz em hipótese alguma quer definir um arquétipo de bom gosto, como se pode ler no título completo do *Versuch*: “Ensaio sobre como tocar a flauta transversal de Johann Joachim Quantz, músico da corte da Prússia; acompanhado de várias indicações úteis ao emprego do bom gosto na música prática, e ilustrado com exemplos.”⁷⁰, também se pode comprovar isso ao reler o que fora citado anteriormente do prefácio do *Versuch*: “Quem não quiser confiar no meu gosto [...] este está livre para tentar o oposto ao que ensino, e também eleger isto, que lhe pareça o melhor” (QUANTZ, 1752, p. 3). É possível interpretar este posicionamento de humildade do autor, por apenas sugerir o bom gosto, numa ‘tentativa’⁷¹ de instrução’ como um recurso retórico textual, como indica Quintiliano (1856, Vol. 2, Livro VIII, §21, p. 91), “o discurso não deve ser sempre elevado, e a humildade pode servir também como um ornamento, às vezes, para dar força ao discurso”.⁷² No entanto, à época de Quantz era normal que o autor se utilizasse desse recurso, praticamente todos os tratadistas desta época intitulavam suas obras como ensaios ou ‘tentativas de uma instrução’.

Pode-se então, de acordo com as definições apresentadas de bom gosto, dizer que a habilidade que Quantz relata ter com a música era para ele um talento inato, validando aí seu gosto natural; e sua acurada percepção para tal lhe ajudou a construir seu bom gosto por meio de sua experiência, reflexão e estudo. Como se pôde observar, qualidades frequentemente evidenciadas por Quantz ao longo da sua autobiografia e do *Versuch*. Conclui-se, portanto, que Quantz quer provar, através das diversas situações expostas, sua autoridade para tratar do bom gosto, fundamentando-se em seu gosto adquirido. Poder-se-á confirmar este conceito na própria tradução de sua obra, no capítulo 3 deste trabalho.

⁷⁰ *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit exempen erläutert.*

⁷¹ *Versuch*: tentativa, ensaio. *Anweisung*: instrução, informação, metodologia, esclarecimento, orientação.

⁷² “Our language indeed is not always to be elevated, but sometimes to be depressed. Humility in our words sometimes gives of itself greater force to what we say.”

2. COMO TRADUZIR O *VERSUCH*

2.1 SOBRE O *VERSUCH*

O *Versuch* de Quantz foi bastante difundido na Alemanha no século XVIII, contando com mais duas edições iguais à primeira, uma em 1780 e outra em 1789, ambas de Johann Friedrich Korn, Breslávia. Também em outros países há traduções e publicações, diretas e indiretas do *Versuch* de Quantz: em holandês foram publicadas versões incompletas em 1754 e ca. 1765, por Arnoldus Olofsen, em Amsterdam. Na Itália, em Bolonha, foram plagiados trechos do *Versuch* numa publicação de Antonio Lorenzoni, em 1779. Em Londres foi publicado o capítulo 13, por Welcker, que o intitulou ‘Instruções fáceis e fundamentais’, comentando que essas instruções haviam sido traduzidas “de um famoso tratado de música escrito por J. J. Quantz, compositor da Sua Majestade, o Rei Frederico II da Prússia”. Tem-se notícia, ainda, de outras catorze publicações até 1801 contendo partes do tratado de Quantz (CIRILLO, 2015, p. 442-444).

Burney torna a mencionar e elogiar o *Versuch* de Quantz na mais extensa de suas obras, *A General History of Music* (1789, p. 949):

“Em 1752, Quantz (1697-1773), que teve a honra de ser o último professor do Rei de Prússia na flauta-alemã, publicou em alemão e em francês um excelente tratado na arte de tocar tal instrumento; uma obra não somente útil aos flautistas, mas para todo o tipo de músico. Seus conselhos para jovens estudantes de música são construídos com bom senso e experiência, e embora sua genialidade na composição não fosse original, ele era um afiado observador das belezas e defeitos dos outros, tanto na composição quanto na execução musical. Sua vantagem de ter ouvido em Dresden, na mais próspera época daquela corte, os maiores músicos então vivos, e depois ter viajado através da Europa por aperfeiçoamento, com uma aguçada compreensão e uma insaciável sede por conhecimento, possibilitaram-lhe adornar suas instruções com anedotas e observações, que, a despeito das vicissitudes do gosto e estilo, ainda são extremamente valiosas.”⁷³

⁷³ “In 1752, Quantz [1697-1773], who had the honour of being the late King of Prussia’s master on the German-flute, published in German and French an excellent treatise on the art of playing that instrument; a work not only useful to flute-players, but to every kind of musician. His counsel to young students in Music are built upon good sense and experience; and though his genius for composition was not original, he was a keen observer of the beauties and defects of others, both in composition and performance. His advantages in hearing at Dresden, in the most flourishing time of that court, the greatest performers then living, and afterwards travelling through

A minúcia de Quantz, no que diz respeito à edição do *Versuch*, é extremamente precisa, quase não há erros de edição. Os grifos textuais, todos precisamente apontados no original, bem como as notas de rodapé e exemplos, encontram-se todos muito bem acabados e distintos.

Por ser um livro que não se limita somente à flauta e aos flautistas, trata-se então de um extenso livro crítico, fato que justifica sua importância, colocando-a entre as mais importantes fontes a respeito da prática instrumental e do bom gosto musical do século XVIII. Conforme Agostino Cirillo, o conteúdo dedicado exclusivamente ao estudo da flauta neste ensaio compreende apenas 15,1% do total do número de páginas. O restante do ensaio é dividido por Cirillo da seguinte forma: 35,4% correspondem à execução musical (*Vortrag*); 31,1% ao acompanhamento e 18,3% referem-se às indicações do bom gosto de Quantz. (2015, p. 478). Atualmente, o tratado ainda é muito relido e estudado por ser uma das principais fontes com indicações sobre a música prática do século XVIII, de grande conteúdo principalmente para quem se dedica aos estudos interpretativos desta época.

Atualmente, existem diversas traduções do *Versuch* ao espanhol, destacam-se as teses doutorais de D. Agostino Cirillo (2015), e a de Rodolfo Murillo, de 1997. Em português há parte da obra traduzida na dissertação de mestrado de Renan Rezende (2015), feita com base nas traduções em inglês, francês e espanhol da obra. A tradução de Edward Reilly, de 1966, baseada na sua tese doutoral de 1958, também é bastante lida, pode-se dizer que esta foi uma das primeiras grandes traduções comentadas do *Versuch*. Com relação à pesquisa sobre Quantz no Brasil, além do já citado Renan Rezende; destaca-se ainda a pesquisadora Cláudia Bortoletto, autora de uma dissertação e de artigos sobre Quantz e o *Versuch*.

Como fora apontado anteriormente, os tratados de música setecentistas tiveram um papel importantíssimo na evolução do pensamento musical crítico. A vasta publicação sobre música na segunda metade do século XVIII, especialmente na Alemanha, levou Charles Burney a escrever, no segundo volume da sua obra *A General History of Music*, que a música na Alemanha, por ter sido ensinada nas escolas regulares com escritos e leitura, deu a oportunidade aos habitantes, enquanto jovens, de descobrir e cultivar o engenho onde quer que ele subsistisse; ainda mais, esta enorme publicação sobre música poderia transformar qualquer leitor que tivesse uma boa audição e compreensão em músico ou crítico ((1789) 1935, p. 941-946).

Europe for improvement, with an acute understanding and an insatiable thirst for knowledge, enabled him to embellish his instructions with anecdotes and observations, which, notwithstanding the vicissitudes of taste and style, are still extremely valuable.” (BURNEY, 1789, p. 949)

Além do tratado de Quantz, estão entre os “principais livros sobre música” citados por Burney, todas as publicações de Johann Mattheson, Johann Adolf Scheibe e Friedrich Wilhelm Marpurg. Há ainda referência a outros importantíssimos tratados, por exemplo: *Gradus ad Parnassum* (1725), de Johann Joseph Fux; o *Musicalisches Lexicon* (1732), de Johann Gottfried Walther; os dois volumes de *Die wahre Art das Clavier zu Spielen* (1753 e 1762), de Carl Philipp Emanuel Bach; o *Versuch einer gründlichen Violinschule*, de Leopold Mozart; a tradução de *Osservazioni sopra il Canto Figurato*, de Pier Francesco Tosi⁷⁴; etc... (op. cit., p. 947-950).

O *Versuch* foi também publicado em francês, no mesmo ano da edição alemã (1752) e pelo mesmo editor, Christian Friedrich Voss⁷⁵; fato excepcional, pois dificilmente se dispunha à época de edições em dois idiomas, devido ao alto custo de uma tradução e publicação. Conforme Reilly (apud BORTOLETTO, 2015, p. 39), parecia haver um interesse mútuo de Quantz e de seu mecenas, o rei Frederico II da Prússia, em publicar uma versão em francês – língua franca à época – que fosse útil a outras nações, como Quantz ressalta ao fim do prefácio desta edição: “Com a finalidade de que meu livro, que escrevi em alemão possa também ser útil a outras nações, fiz com que fosse traduzido para o francês, [...]”⁷⁶ (tradução nossa) (op. cit., p. 3). Ademais, Cirillo (2015, p. 437) menciona outro fato extraordinário a respeito da contemporaneidade da tradução do *Versuch*, sendo este o único tratado de música na Prússia a dispor de uma publicação noutro idioma no mesmo ano do original.

A escolha pelo idioma francês se deu por ser uma língua de atividade social na corte de Frederico II. Além disso, tratava-se do idioma utilizado diplomaticamente e na cultura. Quantz também valoriza a França em seu *Versuch*: “A maioria dos povos europeus, especialmente os alemães, amam a língua dos franceses, seus escritos, poesia, etiqueta, costumes, moda e tudo mais que eles sabem fazer de bom” (1752, cap. XVIII, §73, p. 321).

Outro fato notório que mostra a importância do francês na corte da Prússia, está no prefácio da primeira edição das Memórias da *Academie Royale des Sciences et des Belles Lettres de Berlin*⁷⁷, publicada em 1746:

⁷⁴ A tradução desse tratado por Johann Friedrich Agricola, foi publicada em 1757 sob o título: *Anleitung zur Singkunst*.

⁷⁵ Erroneamente escrito Johann Friedrich Voss, na primeira edição em alemão (CIRILLO, 2015, p. 437).

⁷⁶ “Afin que mon livre, que j’avois écrit en Allemand puisse aussi être utile à d’autres Nations, je l’ai fait traduire en François, [...]” (QUANTZ, 1752, p. 3)

⁷⁷ A *Academie Royale des Sciences et des Belles Lettres* (Academia Real de Ciências e de Belas Artes) fora fundada em 1744 e surgiu da reorganização da Academia da Prússia proposta durante o reinado de Frederico II (coroado rei em 1740). Consistiu na unificação da antiga *Königliche Preußische Sozietät der Wissenschaften* (Sociedade Real de Ciência da Prússia, fundada em 1701 por Frederico I), com a *Nouvelle Société Littéraire* (Nova Sociedade Literária), fundada em 1743.

“As Memórias, que a Sociedade Real de Ciências fundada por Frederico I publicou, estavam escritas em latim e contentavam-se em dar as peças tal qual os acadêmicos as forneciam, sem precedê-las de nenhuma introdução histórica. Aqueles, dos quais damos aqui o primeiro volume, apareciam sob outra forma e em outra língua. Substituiu-se o francês pelo latim, para tornar o uso dessas Memórias mais extenso; pois os limites do país latino se estreitam a olhos vistos, ao passo que a língua francesa está mais ou menos hoje na situação em que estava a língua grega nos tempos de Cícero, aprende-se o francês por toda parte, busca-se apressadamente os livros escritos em francês, traduz-se nessa língua todas as boas obras que a Alemanha ou a Inglaterra produzem; em uma palavra, parece que ela seja a única que dá às coisas essa clareza e esse ritmo, que cativam a atenção e que lisonjeiam o gosto.” (tradução nossa)⁷⁸

Tal é a importância do *Versuch* para o meio musical, que vários outros tratadistas da época fazem referência à obra de Quantz. Como é destacado por Cláudia Bortoletto, no *Anleitung zur Singekunst*⁷⁹, de Johann Friedrich Agricola, recomenda-se aos cantores que estudem as seções do tratado de Quantz no que concerne às dinâmicas (cap. 14), cadências (cap. 15) e variações (ornamentações, cap. 13) (op. cit., p. 40-42). Além dos autores já mencionados, vários outros tratadistas da época também fizeram honrosas menções ao *Versuch*, como Marpurg, Telemann e Mattheson.

Finalizando, o *Versuch* de Quantz traz informações técnicas relevantes, sobre aquilo que o intérprete deve fazer para comover o público, e, assim, transmitir ao ouvinte os diversos afetos que a música possa causar. Estas questões práticas sobre a execução musical, definidas pelo autor como os meios para se atingir o bom gosto, são de suma importância para a pesquisa musicológica e para a prática instrumental da música do século XVIII.

⁷⁸ “Les Mémoires que la Société Royale des Sciences fondée par Frederic I a publiés, étoient écrits en Latin, & l’on se contentoit de donner les Pièces mêmes telles que les Académiciens les fournissoient, sans les faire précéder d’aucune Introduction Historique. Ceux, dont nous donnons ici le premier Volume, paroissent sous une autre forme, et dans une autre Langue. On a substitué le François au Latin, pour rendre l’usage de ces Mémoires plus étendu; car les limites du País Latin se resserrent à vuë d’oeil, au lieu que la Langue François est à peuprés aujourd’hui dans le cas où étoit la Langue Greque du tems de Ciceron, on l’apprend par tout, on recherche avec empressement les Livres écrits en François, on traduit en cette Langue tous le bons Ouvrages que l’Allemagne, ou l’Angleterre produisent; il semble en un mot qu’elle soit la seule qui donne aux choses cette netteté & ce tour, qui captivent l’attention, & qui flattent le goût.” (1746, referente ao ano 1745, p. IIII)

⁷⁹ Este método é basicamente uma tradução feita sob os cuidados de Agricola do tratado *Opinioni de’ cantori antichi e moderni*, de Pier Francesco Tosi, de 1723.

2.2 SOBRE TRADUÇÃO

Para identificar os caminhos tomados na tradução, serão utilizados elementos da teoria funcionalista de Christiane Nord. A tradução funcionalista surgiu a partir das ideias de Katharina Reiss e Hans Vermeer (LEAL, 2005), fundamentadas na obra *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Reiss e Vermeer discordam que o texto traduzido deva ser totalmente equivalente ao texto fonte. A “teoria do escopo” (*Skopostheorie*) de Vermeer busca definir o propósito de cada tradução, e Reiss pressupõe que todo texto traduzido deva ter a sua “adequação” dentro dessa “teoria do escopo”, ou seja, todo o texto tem seu propósito para ser traduzido e deve ser adequado a este propósito.

Para Nord, no entanto, cada texto tem uma função específica, e esta função é estabelecida depois que se expõem questões referentes aos fatores internos e externos ao texto. Essas questões são pertinentes tanto ao texto-fonte, quanto ao texto-alvo. Por exemplo, dos fatores externos ao texto ressaltam-se o receptor, o meio, o lugar, a época, o propósito, e a sua função textual; dos fatores internos, tema, conteúdo, pressuposições, estruturação, léxico, sintaxe, efeito do texto. Nord ressalva a ideia de “adequação” em traduções, por esta ser estática, e orientada a um resultado quase semelhante à equivalência.

O modelo funcionalista de Nord (1997) define dois tipos de tradução: tradução documental, forma literal de tradução; e a tradução instrumental, forma adaptada/apropriada de tradução. Na tradução documental é comum o texto-alvo espelhar morfologicamente, lexicamente e sintaticamente o texto-fonte.

De acordo com Nord (apud SANTOS, 2016, p. 77), as traduções instrumentais são aquelas formuladas de modo que seja quase impossível ao receptor reconhecê-las como originais reescritos numa língua alvo desejada. Ela segmenta ainda a tradução instrumental em três tipos:

Tradução *equifuncional*, quando o texto alvo cumpre uma função similar ou serve ao mesmo propósito do texto fonte, frequentemente usada em traduções comerciais.

Tradução *heterofuncional*, quando o propósito do texto fonte não é facilmente entendido pelo receptor do texto alvo. A tradução deve “reproduzir” a função do texto original. O tradutor deve se esforçar em adaptar o texto-alvo de uma maneira que ainda haja ligação com as funções do texto-fonte.

Tradução *homóloga*, comumente usada em textos poéticos. Cumpre alcançar o mesmo impacto através da replicação da função do texto fonte nas circunstâncias literárias da cultura alvo (SCHJOLDAGER apud SANTOS, 2016, p. 78).

Considerando-se o arcabouço de teorias de tradução, seria possível traçar um breve paralelo entre a teoria de tradução de Nord com a de Lawrence Venuti, que define as traduções como “estrangeirizantes” ou “domesticadoras”, a primeira se inclina mais ao texto-fonte e se preocupa com a estrutura do texto e a etimologia de certas palavras. A segunda procura “domesticar” o texto de acordo com a sociedade local, para que seja facilmente compreendido. Mary Snell-Hornby (A “estrangeirização” de Venuti, 2012) conclui que a ideia de Venuti parte dos princípios de Friedrich Schleiermacher, que tem sido comumente reduzido à máxima dicotômica:

“ [...], que caminhos ele [o tradutor] pode tomar? A meu ver, só existem dois. Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele.” (Tradução de Margarete von Mühlen Poll).⁸⁰

Snell-Hornby afirma que este não foi todo o legado de Schleiermacher, sendo necessário recorrer-se primeiramente à hermenêutica que levou este teórico a fundamentar essa ideia, uma vez que todas as traduções à época de Schleiermacher eram traduções domesticadoras, ou instrumentais, sem rigor com o texto-fonte.

Observando estes aspectos teóricos levantados sobre os estudos da Tradução, os aplicaremos, a seguir, ao texto de Quantz, com o intuito de fornecer uma tradução criteriosa ao português de tão importante tratado musical setecentista.

⁸⁰ “[...], was für Wege kann er hiezu einschlagen? Meines Erachtens giebt es deren nur zwey. Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.” (SCHLEIERMACHER et al. *Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens*, 2011 (1813), p. 22)

2.3 CRITÉRIOS PARA A TRADUÇÃO DO *VERSUCH*

Considera-se o texto de Quantz instrucional, no qual são feitas recomendações a partir da própria experiência de vida do autor, correspondendo assim ao gênero didascálico. A finalidade de um texto teórico-musical como esse é esclarecer aspectos técnicos e práticos, para que se entenda como se executa um determinado tipo de música adequadamente, logo, tem o intuito de fazer com que o músico melhore a sua execução. Textos instrucionais devem, portanto, possuir uma escrita de fácil entendimento, uma vez que têm a função de ensinar, tendo os estudantes de música como o principal público-alvo.

Como texto-fonte, utilizou-se, exclusivamente, a primeira edição em alemão. Embora a edição francesa do *Versuch* tenha sido publicada no mesmo ano, e provavelmente sob os cuidados de Quantz, não a utilizamos como fonte para a tradução. Observaram-se ao longo do texto traduzido em francês diversas adaptações e acréscimos ao texto original, principalmente motivadas por ambientação retórica; o que, nos termos atuais, classificaria a edição em francês como uma tradução instrumental heterogênea ou domesticadora; que se afasta do texto original para facilitar a leitura em outro idioma.

Essa tradução interpretativa ao francês aproxima mais ainda o texto musical de Quantz da *elocutio*, e da *pronuntiatio*, os principais elementos retóricos presentes no texto de Quantz, e que já foram percorridos nos capítulos anteriores.

Percebe-se a preocupação do tradutor com o sentido, bem como sua liberdade em “falar” com o leitor pressupondo um conhecimento retórico específico, que deveria ser muito comum à época, no círculo dos eruditos, possivelmente, os primeiros leitores do *Versuch*. Aquele que traduziu ao francês cumpriu o papel do texto instrucional de Quantz, adaptando o texto original para torná-lo mais didático, mais facilmente entendido; todavia, pressupondo um referencial teórico que, muitas vezes, não está subentendido no original.

Contudo, deve-se ater que na tradução de textos de época há uma mudança em sua função. Nos dias de hoje, seu valor histórico supera o valor instrucional.

Nesta pesquisa de mestrado, que consistiu, não apenas, mas também na tradução de cinco capítulos do *Versuch* do Quantz – depois de consultadas as fontes já mencionadas dos estudos da Tradução – foram adotadas as seguintes estratégias: manter a proximidade ao texto original em alemão, contanto que não se prejudique o sentido ao público alvo. Onde o sentido

fosse prejudicado por causa de proximidade, ou de outros fatores, a forma seria atualizada, sem jamais interferir no conteúdo, ou seja, alterar o sentido.

Para que pudesse ser fornecida uma tradução criteriosa, que respeitasse o significado e o sentido das palavras de um texto de época, foram consultados diversos dicionários e enciclopédias dos séculos XVIII e XIX, para manter a proximidade histórica da acepção das palavras e do conteúdo textual de Quantz. Dentre os dicionários alemães utilizados destacam-se o *Deutsches Wörterbuch* dos irmãos Grimm, e o *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* de Johann Christoph Adelung, ambos do século XIX. Os principais dicionários sobre música utilizados foram o *Musicalisches Lexicon* de Johann Gottfried Walther, de 1732; e o *Musik-Lexikon* de Hugo Riemann, de 1882. Para o português, obtivemos referências do *Vocabulario Portuguez & Latino, aulico, anatomico, architectonico* de Raphael Bluteau, de 1728. Dentre as enciclopédias utilizadas, ressaltam-se o *Universal Lexikon* de Johann Heinrich Zedler, de 1708, e o *Conversations-Lexicon* da editora de Friedrich Arnold Brockhaus, de 1809.

Como já fora apontado, fizemos um recorte dos capítulos 11 ao 15, já que estes continham a maior parte das informações a respeito do bom gosto na música prática em geral, de todo o tratado. Além disso, com a finalidade de facilitar o entendimento do leitor, editamos os exemplos musicais e os deixamos entremeados ao texto.

Vale ressaltar que este recorte de cinco capítulos compreende cerca de um quinto (19,5%) da totalidade do número de páginas do *Versuch*. Já os exemplos musicais contidos nesses cinco capítulos, no entanto, referem-se a mais da metade (51,85%) do total de exemplos utilizados por Quantz ao longo do *Versuch*.

Ainda com o intuito de facilitar a leitura, foram elaborados novos exemplos com dinâmicas, utilizados especialmente no capítulo 14, em que Quantz discorre sobre a execução do Adagio, sugerindo dinâmicas a alguns dos exemplos de ornamentos do capítulo precedente. Também foram adicionadas as dinâmicas à sonata ao final deste capítulo em questão.⁸¹ O alfabeto utilizado para a ordenação dos exemplos também foi modificado, uma vez que a ordenação original do *Versuch* ficava, muitas vezes, incompreensível, por se tratar de um alfabeto alemão antiquado, diferente do português contemporâneo.

Além disso, em alguns lugares foi necessário utilizar certa ambientação retórica, para manter próximos da Oratória os termos que eram ininteligíveis; essas adaptações textuais

⁸¹ Já que nem todas as recomendações de execução puderam ser definidas por meio de sinais, colocamos um * ao lado das poucas letras onde não foi possível demonstrar as indicações de Quantz por meio de símbolos. Deste modo, pode-se encontrar as sugestões de como executar tal exemplo no parágrafo relacionado.

estão explicadas nas notas de rodapé da tradução. Outros termos complexos, como o caso do substantivo *Vortrag* e seu verbo *vortragen* – o conceito central dessa pesquisa referente à execução musical – precisaram de atenção especial. Este termo alemão representa não somente o ato de executar uma peça musical a um público, como também é utilizado para o ato de proferir um discurso, declamar um poema, enunciar, apresentar... Ou seja, para qualquer que seja a ação de se apresentar diante de alguém, ou de um público. Para tanto, foram utilizadas diversas maneiras de traduzir este termo, sempre adequando a palavra à sua função.

No *Versuch*, por se tratar de um texto de época, nota-se certa prolixidade no desenvolvimento das frases, e na argumentação das preceptivas sobre o bom gosto. Convém notar que era desta forma que o autor se fazia entender no século XVIII. Quanto a isso, decidiu-se manter a tradução o mais próximo possível do original, mantendo-se as repetições, pois acreditamos que isto não interfere negativamente no entendimento do leitor.

Para uma compreensão mais clara do texto, encontram-se ao longo da tradução notas explicativas, em que são comentadas as referências estudadas nesta pesquisa.

Vale ressaltar que a maioria das traduções do *Versuch* adota a tradução francesa também como texto-fonte, o que faz com que se percebam algumas peculiaridades do texto alemão. Isto não significa, contudo, que as traduções existentes sejam inadequadas para os estudos musicais ou para os estudos historiográficos de tradução. Cumprindo ainda tentar preencher a lacuna de haver poucas traduções para o português de textos musicais de época, esta pesquisa buscou reunir estes dois objetos: a compreensão do bom gosto na execução musical de acordo com Quantz, conceituado através da emulação retórica na música; e a tradução comentada de parte do *Versuch*, dos principais capítulos referentes à boa execução musical em geral, que pudesse ser útil a todos os músicos e quaisquer interessados na prática musical do período em questão.

3. TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

3.1 SOBRE A BOA EXECUÇÃO MUSICAL EM GERAL, AO CANTAR OU TOCAR

11. Sobre a boa execução musical⁸² em geral, ao cantar ou tocar.

§1.

A execução musical pode se comparar à apresentação de um orador. Tanto em vista da preparação do que será executado, quanto da apresentação em si, músico e orador têm como base o mesmo propósito, a saber: cativar a benevolência dos corações⁸³, excitar ou acalmar paixões, e transportar o ouvinte ora para este, ora para aquele afeto⁸⁴. Para o músico, tanto quanto para o orador, será vantajoso que tenham conhecimento um dos deveres do outro.

§2.

Sabe-se, com relação ao discurso, do efeito que uma boa apresentação causa no ânimo do ouvinte; sabe-se ainda, o quanto um proferir mal prejudica o mais belo escrito no papel e, também, que, se um discurso fosse proferido por diferentes pessoas, mesmo contendo as mesmas palavras, certamente seria recebido de modo melhor ou pior por um do que por outro. O mesmo ocorre com respeito à execução musical: conforme uma peça seja cantada ou executada por uma pessoa ou por outra, sempre será produzido um efeito diferente.

§3.

É necessário que o orador, ao proferir um discurso, tenha uma voz alta, clara e límpida⁸⁵, e que sua pronúncia seja nítida e perfeitamente pura⁸⁶; que ele não troque uma letra por outra nem as engula; que ele se esforce para obter uma agradável variedade de tons na voz

⁸² *Vortrag*: apresentação, proferir, execução musical, discurso, recitação. Cumpre notar, que somente nesta página foram utilizadas quatro diferentes palavras para traduzir *Vortrag*: execução, apresentação, enunciação, proferir um discurso, o que foi previamente explicado no capítulo 2.3, sobre os critérios para a tradução do *Versuch*.

⁸³ Obter a doçura, a benevolência e a atenção do ouvinte, só assim se poderá comovê-lo, cf. *Retórica a Herênio* (pseudo-Cícero, (ca. 90 a. C.) 2005, Livro I, §7-11, p. 37-39). *Benivolentiam contrahere, captare*: contrair, cativar a benevolência do ouvinte. (Ad C. Herennium De Ratione Dicendi, ca. 90 a. C. (1964), Livro I, p. 12-14).

⁸⁴ O termo afeto na música do século XVIII remete-se à Doutrina dos Afetos (*Affektenlehre*), que é o sentimento que pode ser movido nas pessoas através da música (Riemann, 1967, p.11) e se relaciona às antigas doutrinas gregas das paixões (*πάθος*), ou os sentimentos dos indivíduos (ARISTÓTELES, *A República*, *apud* FARIA, A. P. C. et SEABRA, A., introdução a *Retórica a Herênio*, p. 8).

⁸⁵ A voz límpida, cf. *Retórica a Herênio* (*ibid.* Livro III, §21, p. 79), tem relação com a limpidez do sistema respiratório, para que a voz não saia rouca ou distorcida.

⁸⁶ Pureza, que advém da vernaculidade, uma das partes da elegância, conforme *Retórica a Herênio* (*ibid.* Livro IV, §17, p. 98). Estes termos serão explicados no §10 deste capítulo.

e nas palavras; que ele evite a monotonia no discurso; em vez disso, a voz nas sílabas e palavras deve ser ouvida ora com força, ora com suavidade, ora rapidamente, ora lentamente; por conseguinte, que ele eleve a voz em algumas palavras que necessitem de ênfase e, em contrapartida, modere em outras; que ele expresse⁸⁷ cada afeto com a inflexão de voz que lhe é própria; e, sobretudo, que ele se oriente segundo o lugar onde fala, conforme a audiência que tem diante de si, e segundo o conteúdo dos discursos que profere; e mais, que saiba fazer a diferença apropriada entre, por exemplo, um discurso fúnebre, um panegírico, um discurso jocoso etc.; e que ele, finalmente, tenha uma boa aparência.

§4.

Vou me esforçar para mostrar, que tudo isso também é exigido numa boa execução musical, depois de ter discorrido sobre a necessidade dessa boa execução, e dos erros que são cometidos.

§5.

O bom efeito de uma música depende quase tanto dos intérpretes, quanto do próprio compositor. A melhor composição pode ser obscurecida por uma execução ruim; uma composição mediana, no entanto, pode ser melhorada e exaltada por uma boa execução. Frequentemente ouve-se uma peça cantada ou tocada cuja composição não é de se desprezar, em que as ornamentações do Adagio não contrariam as regras da harmonia, e as passagens no Allegro são tocadas suficientemente rápidas. Ainda assim, agrada a poucos. Porém, se um outro a tocasse, exatamente no mesmo instrumento, com exatamente os mesmos ornamentos⁸⁸ e com a mesma destreza, a execução de um talvez agradaria mais que a de outro. A causa disso não será outra senão o modo de execução musical.

§6.

Alguns acreditam que seja algo erudito utilizar excessivamente ornamentos em um Adagio, a ponto de, entre dez notas, mal uma se harmonizar com a voz fundamental, e mal se perceber a melodia principal. Mas eles se enganam muito, e evidenciam com isso que não têm a verdadeira sensibilidade do bom gosto. Eles tampouco pensam nas regras da composição, as quais exigem, que toda dissonância não apenas deveria ser bem preparada, mas também bem resolvida, e que deva aprazer justamente por isso; já que ela, além do mais, seria e permaneceria sendo um som desagradável. Por fim, eles não sabem que é maior a arte de

⁸⁷ A esta época, o termo expressão tem uma conotação mais próxima do termo exprimir, em vez da conotação oitocentista de expressão, que expõe o sentimento. Segundo o *Musicalisches Lexicon* de Johann Gottfried Walther, expressivo é aquilo que apresenta apropriadamente o significado de algo: “*Expressif* (gall.): *Aptus ad significandum* (lat.), *das etwas recht vorstellet und ausdrucket*” (1732, p. 234).

⁸⁸ No original: *Manieren*. Quantz usa esse termo para se referir aos ornamentos e à ornamentação.

dizer muito com pouco, do que pouco com muito. Caso um Adagio como este não agrade, então a culpa recai na execução musical.

§7.

A razão ensina que, quando se pretende conseguir alguma coisa de alguém por meio de um mero discurso, deve-se fazer uso de expressões que o outro entenda⁸⁹, já que a música nada mais é que uma linguagem artificial⁹⁰, através da qual os pensamentos musicais devem tornar-se conhecidos do ouvinte. Caso se quisesse transmitir tais ideias de maneira obscura e bizarra, que seriam incompreensíveis ao ouvinte, e não causariam sentimento algum; de que valeria então o esforço, que se teria feito há tanto tempo, para ser considerado erudito? Caso se exigisse que os ouvintes fossem versados e eruditos em música, então o seu número não seria muito grande: dever-se-ia buscá-los dentre os compositores – ainda que somente alguns poucos – de profissão. O pior seria, que destes não poderíamos esperar o menor benefício, pois eles, quando muito, conseguem apenas com seu aplauso, desvelar aos amantes da música a habilidade do intérprete. Entretanto, quão difícil e raramente isso acontece! Pois a maioria dos conhecedores de música está tão tomada por paixões e principalmente por inveja, de modo que nem sempre reconhecem o que é bom em seu semelhante e nem gostam de tornar isso conhecido aos outros. Se todos os amadores soubessem tanto quanto um *Musicus*⁹¹ deve saber, não haveria, igualmente, nenhum proveito: pois se fariam então necessários poucos ou mesmo nenhum compositor profissional. Necessário, portanto, é que um *Musicus* procure tocar claramente e com tal expressão cada peça, de modo que consiga tornar isto compreensível tanto aos eruditos quanto àqueles que não o são e, conseqüentemente, agradar a ambos.

⁸⁹ Decoro ao falar, segundo o público. Cf. *Institutio Oratoria*, Livro 11, cap. 3, §150-176, (1922, p. 324-343).

⁹⁰ Artificial aqui se refere àquilo que é feito com o uso da *ars*, arte. Nesse caso da *ars musica*, ou talvez da *ars rhetorica*. Pode-se dizer que a música, assim como a retórica, era concebida por muitos como algo artificial, no sentido de algo construído artisticamente. Pressupõe que a música seja artificial, ou seja, uma linguagem que não é natural, assim como a língua dos homens. O termo artificial, hoje em dia, é muitas vezes tido como pejorativo, o que não corresponde à definição do termo à época, que é estritamente aquilo que se opõe ao natural. Como indica Raphael Bluteau (1712-1728, p. 575-576): “Artificial: Causa de artifício” e “Artificio: Arte, indústria, destreza”

⁹¹ Com a palavra *Musicus*, Quantz se refere àquele a quem não lhe falta nem conhecimento teórico, nem prático, assim como Zarlino denomina o músico perfeito, ao distinguir o **músico** do **prático**: “**Músico** é aquele que é perito na Música, e que tem a faculdade de julgar, não pelo som: mas pela razão, aquilo que se contém nessa ciência, o qual se trabalhar as coisas pertinentes à prática, fará sua ciência mais perfeita, e poderá se chamar Músico perfeito. Mas o **Prático**: o Compositor, o Cantor, o Instrumentista, qualquer ele seja, diremos ser aquele que com longo exercício aprende os preceitos do Músico, e os executa com a voz, ou com meio de qualquer instrumento artificial. (*Musicus* esser colui, che nella Musica è perito, & hà facultà di giudicare, non per il suono: ma per ragione quello, che in tale scienza si contiene. Il quale se alle cose appartenenti alla pratica darà opera, farà la sua scienza più perfetta. & Musico perfetto si potrà chiamare. Ma il **Prattico**, o Compositore, o Cantore, o Sonatore, che egli sia, diremo esser colui, che li precetti del Musico con lungo essercitio apprende, & li manda ad effecto con la voce, o col mezo di qualunque artificiale istrumento.) (Le Institutioni Harmoniche, 1558, p. 21, grifo nosso)

§8.

A boa execução é indispensável não somente àqueles que tocam a voz principal ou concertante, mas também àqueles que exercem apenas a função de acompanhadores, e que se contentam em acompanhar os primeiros; e cada um em seu âmbito deve, além das regras gerais, observar as específicas. Muitos, sendo capazes talvez de executar um solo previamente estudado ou de ler, sem que cometam erros substanciais, certa voz de acompanhamento, acreditam que nada, além disso, possa lhes ser exigido. Acredito, porém, ser mais fácil tocar livremente um solo que uma voz de acompanhamento em que se tem menos liberdade e na qual é necessário unir-se a muitos outros para fazer soar a peça de acordo com a intenção do compositor. Se alguém não conhece os princípios corretos para a execução, não poderá nunca fazer jus à peça. Por essa razão seria necessário que um habilidoso professor de música, principalmente violinista, observasse, com relação a isso, que não é aconselhável orientar seus alunos a tocarem solo antes que se tenham tornado bons acompanhadores. De qualquer modo, o conhecimento necessário para isso prepara o caminho para tocar solos; e um solo seria percebido pelos ouvintes de forma mais nítida e agradável, se seu executante procedesse como se costuma fazer na arte da pintura, na qual primeiramente se deve aprender a fazer o desenho correto, antes de se pensar nas ornamentações. Porém, apenas pouquíssimos iniciantes conseguem esperar. Almejando pertencerem ao número de virtuosos, eles começam frequentemente de modo inadequado, a saber, tocando solos, e martirizam-se com muitas ornamentações artificiais e dificuldades, para as quais ainda não estão preparados, e com isso aprendem, ao contrário, muito mais a tornar confusa que clara a execução. Às vezes os professores são, eles mesmos, culpados, ao desejarem mostrar sua capacidade de ensinar aos alunos alguns solos em pouco tempo, o que, contudo, nem sempre é sinal de honra para eles, caso seus alunos devam exercer a função de acompanhadores. A boa execução a que os acompanhadores devem dar especial atenção encontra-se explicada detalhadamente no capítulo 17 deste ensaio.

§9.

A apresentação musical não é igual em quase nenhum homem, mas difere na maioria dos casos. Não apenas a instrução em música, mas antes, e juntamente a essa instrução, o ânimo de cada um, por meio do qual se fazem diferentes uns de outros, são as causas disso. Exponho o seguinte caso: se muitos alunos tivessem aprendido música com um único professor, ao mesmo tempo, e seguissem os mesmos princípios, eles tocariam também, nos primeiros três ou quatro anos, da mesma maneira. Posteriormente será possível perceber que,

se não mais ouvirem por alguns anos o seu professor, cada um adotará uma execução particular de acordo com sua natureza, desde que não queiram permanecer simples cópias de seu mestre. Um deles sempre conseguirá imaginar uma maneira melhor de execução que outro.

§10.

Queremos neste momento investigar de modo geral as mais nobres características da boa execução. Uma boa execução musical deve primeiramente **ser pura e clara**⁹². Não somente é necessário que cada nota seja ouvida, mas também corretamente⁹³ entoada, de modo que todas se tornem compreensíveis ao ouvinte. Nenhuma sequer deve ser omitida. Deve-se buscar produzir o som do modo mais gracioso possível. Deve-se precaver dos dedilhados errados com especial diligência. As contribuições acerca da embocadura e da articulação na flauta foram apresentadas anteriormente. Deve-se tomar cuidado, para não ligar as notas que devem ser articuladas, e para não articular aquelas que devem ser ligadas. Não se deve ter a impressão de que as notas estejam grudadas. Deve-se sempre empregar a articulação, nos instrumentos de sopros e a arcada, nos instrumentos de arco, segundo a intenção do compositor e suas instruções fornecidas por meio de ligaduras e sinais; pois através disso as notas alcançam sua vivacidade. É assim que elas se diferem do modo como se executa a gaita de foles, a qual é tocada sem articulação. Os dedos, mesmo que se movam da maneira mais ordenada e ágil possível, não podem expressar sozinhos a pronúncia musical, se a língua ou o arco, por meio de movimentos necessários e adequados à matéria a ser executada, não derem a sua contribuição – a mais importante – com as movimentações apropriadas à peça a ser executada. Ideias musicais que devem ser concatenadas não podem ser separadas; ao contrário, é necessário separar aquelas onde uma frase musical termina e uma nova ideia tem início, sem cesura ou pausa, particularmente quando a nota final da ideia anterior, e a inicial, da seguinte, forem iguais.

§11.

Uma boa execução deve ainda ser **bem acabada e perfeita**⁹⁴. Cada nota deve ser expressada em seu valor exato, com a correta duração. Se isso fosse sempre devidamente observado, as notas deveriam soar como o compositor as pensara: afinal, nada disso deve

⁹² Conforme Retórica a Herênio: explanação e vernaculidade, que são as partes da elegância num discurso “A elegância faz com que cada tópico pareça ser dito correta e claramente. Divide-se em vernaculidade e explanação. A vernaculidade conserva a fala pura, afastada de todo o vício [...] A explanação torna o discurso claro e inteligível.” (Livro 4, §17, p. 98)

⁹³ *Rein*: puro, e que em música significa afinado, justo (GRIMM et al. Deutsches Wörterbuch, Bd. 14, p. 686).

⁹⁴ ***Rund und Vollständig***: *Rund*: contínua, sem tropeço. *Vollständig*: íntegra, que nada lhe falta, completa.

contrariar as regras. Nem todos os executantes observam isso. Muitas vezes, por ignorância, ou por um gosto corrompido, seguram a nota seguinte, dando a ela um pouco do valor da nota precedente. As notas sustentadas e que expressam ternura devem ser ligadas umas com as outras, e as notas alegres e saltitantes, porém, devem ser articuladas, e separadas umas das outras. Os trinados e as pequenas ornamentações devem ser concluídos de modo puro⁹⁵ e vívido.

§12.

Devo fazer aqui uma observação necessária a respeito do tempo que cada nota deve ser sustentada. Na execução, deve-se saber diferenciar as notas **principais** quais sejam: as notas naturalmente **acentuadas**⁹⁶ ou, segundo os italianos, as **boas** notas; e as notas **de passagem**, que para alguns estrangeiros se chamam notas **ruins**. As notas **principais**, quando possível, devem ser sempre mais marcadas do que as notas de passagem. Por conseguinte, as notas mais rápidas, não obstante parecerem ter o mesmo valor, devem ser tocadas, em qualquer peça de **andamento moderado** ou também no **Adagio**, de modo um pouco desigual: assim, as notas naturalmente acentuadas de cada figura, a saber, a primeira, a terceira, a quinta e a sétima, devem durar mais que as notas de passagem, a saber, a segunda, a quarta, a sexta e a oitava; claro, que não se deve segurar tanto as notas acentuadas, para que não pareça que se tornaram pontuadas⁹⁷. Entre as notas mais rápidas, incluo: as semínimas em compasso 3/2; as colcheias em compasso 3/4 e as semicolcheias em compasso 3/8; as colcheias em *Alla breve*; as semicolcheias ou fusas em compasso 2/4 ou em um compasso par: mas apenas contanto que não haja, misturadas em cada compasso, figuras de notas mais rápidas ou ainda mais curtas, pois essas últimas devem ser executadas da maneira descrita acima. Por exemplo, se houvesse a intenção de se tocar devagar e com o mesmo valor as oito semicolcheias abaixo das letras (j) (m) (n), da Fig. 1 tab. IX, elas não soariam tão agradáveis como se fossem executadas de modo que a primeira e a terceira notas pudessem ser ouvidas por mais tempo e com um som mais forte que a segunda e a quarta.

Todavia serão excluídas dessa regra: primeiramente, as passagens rápidas em um pulso muito rápido, as quais o tempo não permite que sejam executadas de modo desigual, ou

⁹⁵ *Rein*: afinado, puro.

⁹⁶ *Anschlagende*: na cabeça do tempo.

⁹⁷ Assim que Quantz define a *inégalité* da música do século XVIII.

nas quais apenas a primeira de quatro notas deve ser mais e longa e mais forte. Além disso, excetuam-se: todas as passagens rápidas que devem ser realizadas pela voz do canto, a menos que elas não estejam ligadas: já que cada uma dessas notas da voz do canto para tornar-se clara deve ser marcada por meio de um suave golpe de diafragma, então não há espaço para a *inegalité*⁹⁸. Serão excluídas ainda: as notas sobre as quais haja sinais de *tenuto* ou de *staccato*, ou aquelas diversas notas iguais e consecutivas; e quando houver uma ligadura que abrange mais que duas notas, ou seja, quatro, seis, ou oito, e finalmente a semicolcheia nas gigas⁹⁹. Todas essas notas devem ser executadas igualmente, isto é, com a mesma duração.

§13.

A execução musical também deve ser **leve e fluente**. Mesmo que as notas a serem tocadas sejam muito difíceis, o intérprete não pode deixar transparecer essa dificuldade. Tudo aquilo que é rude e forçado deve ser evitado com muito cuidado ao cantar e tocar. Deve-se evitar todo o tipo de esgares¹⁰⁰ e procurar manter-se, tanto quanto seja possível, numa contínua serenidade¹⁰¹.

§14.

Além disso, uma boa execução musical deve ser **variada**. Luz e sombra devem estar constantemente presentes nela. Não conseguirá notadamente mover os afetos de ninguém o intérprete que sempre tocar com a mesma força ou com a mesma suavidade e, ou como se diz, com a mesma cor, e que não souber ainda, no momento certo, fazer sobressair ou moderar o som. Assim, deve-se observar uma contínua alternância do *forte* e *piano*. Por se tratar de um assunto de grande importância, mostrarei no final do capítulo 14 por meio de exemplos, como isso deve ocorrer em cada nota de uma obra.

⁹⁸ *Ungleichheit*. Dentro do recorte dessa pesquisa, este é o único lugar que Quantz usa o termo alemão para se referir à *inégalité* francesa.

⁹⁹ Dança rápida, originária das *jigs* inglesa, em compasso composto, binário ou ternário, que em geral encerra a suíte musical do século XVIII (ZEDLER, Universal Lexikon, 1708, p. 1458). O Riemann Musikexikon diz, porém, que a origem dessa dança é irlandesa (1967, p. 338).

¹⁰⁰ Caretas.

¹⁰¹ Aqui se pode encontrar, como uma regra para o bom gosto, um exemplo da *sprezzatura* – aparentar indiferença, tranquilidade, que alguns traduzem também como ‘displícência’ (MALAVOLTA, 2006). Segundo O Cortesão, de Baldassare Castiglione, a *sprezzatura* é instruída de forma a evitar as afetações e fazer tudo sem que se demonstre esforço algum. “Mas tendo eu várias vezes pensado várias vezes de onde vem essa graça, deixando de lado aqueles que possuem isso inatamente, encontro uma regra universalíssima, a qual me parece valer, sobre todas as coisas humanas que se faça ou se diga mais que qualquer outra, a qual é: fugir o quanto se puder e, como um asperíssimo e perigoso obstáculo, a afetação: e, talvez para dizer uma palavra nova, usar em cada coisa uma certa *sprezzatura* que esconda a arte e demonstre aquilo que se faz e diz aparentando ser feito sem fadiga e quase sem se pensar.” “*Mà havendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grátia, lasciando quegli, che da le stelle l'hanno, trovo una régola universalissima: la qual mi pàr valèr circa questo in tutte le cose humane, che si fácciano, ò dicono più che alcun'altra: Et ciò è fuggir quanto più si può, & come un'asperissimo, & pericoloso scoglio la affettatione: & per dir forse una nuóva parola, usàr in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, & dimostri ciò, che si fà, & dice venir fatto senza fatica, & quasi senza pensarvi.*” (CASTIGLIONE, (1528) 1737, p. 45-46)

§15.

Finalmente, a boa execução musical deve ser **expressiva, e estar de acordo com todas as paixões presentes**. No Allegro, e em todas as peças alegres pertinentes, deve predominar a vivacidade; no Adagio, e em suas peças correspondentes, no entanto, ternura e um agradável prolongamento ou sustentação da voz. O intérprete de uma peça deve procurar colocar-se nas paixões principais e nas paixões secundárias que ele tem que expressar. E como, na maioria das peças, uma paixão sempre se alterna com outra; o intérprete também deve saber julgar qual paixão está contida em cada ideia e realizar a sua execução sempre em uniformidade a isso. Apenas desse modo ele conseguirá fazer jus às intenções do compositor, bem como à imaginação que ele teve no momento em que escreveu a peça. Há, até, diferentes graus de vivacidade ou de melancolia. Por exemplo, onde predomina um afeto furioso, ali a execução musical deve ter muito mais ardor do que em peças jocosas, embora ela deva ser vivaz em ambas: e isso também deve ocorrer em casos opostos. É necessário também pautar-se pelo acréscimo de ornamentos, com os quais se procura enriquecer ou destacar o canto ou uma melodia simples. Esses ornamentos, que podem ser básicos ou livres, nunca devem contradizer o afeto predominante da melodia principal; e, por conseguinte, uma melodia sustentada e elegante não deve ser confundida com uma melodia jocosa, aprazível, meio alegre e vivaz; e uma melodia frívola não deve ser confundida com uma que seja aprazível, e assim por diante. As apojaturas encadeiam as melodias, e enriquecem a harmonia; os trinados e outros pequenos ornamentos, como: trinados curtos, mordentes, grupetos, e *battements*¹⁰² deixam a composição mais viva. A alternância entre piano e forte, contudo, ora faz sobressaírem algumas notas, ora causa ternura. Passagens suaves no Adagio não podem ser tocadas com a articulação e a arcada muito rude; em contrapartida, no Allegro, as ideias musicais alegres e sublimes¹⁰³. Não devem ser arrastadas, demoradas, ou suaves demais.

¹⁰² Exemplo de *battement* no 1er. Livre de Pieces pour la Flûte, Hotteterre (1715, p. 1):

¹⁰³ *Erhaben*: sublime, elevado, altíssimo, excelso, exaltado. O termo *erhaben*, especialmente nessa época, tem relação direta com o tratado Do Sublime (LONGINO, D. (III d.C.) 2015), em alemão: *Über das Erhabene*, que, como é discorrido por Mônica Lucas (2017, ECA/USP), estava presente nos círculos letrados e filosóficos da Europa desde o século XVI. este termo está bastante presente em outros textos musicais, como no *Der Critische Musikus*, de Johann Scheibe (1738). Neste tratado o termo sublime é descrito como a capacidade de conceber pensamentos elevados; uma emoção (*πάθος*) forte e cheia de entusiasmo; um particular modo de construção de figuras; uma forma de expressão nobre; uma composição das palavras digna e elevada. (*ibid.* VÁRZEAS, M. I. O., Introdução a Do Sublime, 2015, p. 23).

§16.

Indicarei agora algumas características, das quais, tomadas em conjunto, pode-se depreender, se não sempre, pelo menos na maioria das vezes, que tipo de afeto predomina e como, por conseguinte, a execução deve proceder: se aprazível, melancólica, delicada, alegre, frívola, séria etc. Pode-se reconhecer isso: 1) partindo-se das tonalidades, se são maiores ou menores. A tonalidade maior é utilizada, geralmente, para a expressão daquilo que é alegre, frívolo, sério e sublime; a menor, para exprimir o que é aprazível, melancólico e delicado (confira o §6 do capítulo XIV). Todavia, essa regra tem suas exceções: por essa razão é necessário apoiar-se nas seguintes características. 2) É possível reconhecer as paixões a partir dos intervalos ocorrentes, se são próximos ou distantes, e se as notas devem ser ligadas ou articuladas. Por meio dos intervalos ligados e próximos expressa-se aquilo que é aprazível, melancólico e suave; por meio das notas breves articuladas, ou em saltos distantes, assim como por meio de figuras em que o ponto fica sempre depois da segunda nota, contudo, exprime-se aquilo que é alegre e ousado. Notas pontuadas e sustentadas expressam aquilo que é sério e patético. A combinação de notas longas, como semibreves ou mínimas, com notas rápidas, por sua vez, expressa o esplêndido e o sublime. 3) É possível perceber as paixões: a partir das dissonâncias. Elas não são sempre iguais, mas produzem sempre efeitos diferentes. Expliquei isso detalhadamente no sexto parágrafo do capítulo XVII, e ilustrei com alguns exemplos. Como, porém, esse conhecimento é imprescindível não apenas para o acompanhador, mas também para todos os intérpretes, gostaria aqui de remeter aos parágrafos de 13 a 17 do referido capítulo. 4) A indicação do afeto predominante é, finalmente, a palavra que se encontra no início de cada composição, como: *Allegro*, *Allegro non tanto*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Allegro moderato*, *Presto*, *Allegretto*, *Andante*, *Andantino*, *Arioso*, *Cantabile*, *Spirituoso*, *Affettuoso*, *Grave*, *Adagio*, *Adagio assai*, *Lento*, *Mesto*, dentro outras tantas. Todas essas palavras, quando prescritas refletidamente, exigem uma execução especial na apresentação. Além disso, como eu já disse, todas as peças de caráter diferente, como indicado acima, podem conter diferentes combinações de ideias patéticas, aprazíveis, alegres, esplêndidas ou jocosas, e, por assim dizer, é necessário que o intérprete se coloque em cada compasso em um afeto diferente, podendo imaginar-se ora melancólico, ora alegre, ora sério etc. Essa dissimulação é muito necessária na música. Àquele que buscar compreender esta arte não faltará benevolência de seu público, e sua execução será sempre comovente. Não se deve acreditar, contudo, que essa diferenciação sofisticada pode ser aprendida em pouco tempo. Quase nunca se pode esperá-la de pessoas mais jovens, que, nesse ponto, são

geralmente muito precipitadas e impacientes. Todavia, com o passar do tempo, elas se tornam sensíveis e adquirem discernimento.

§17.

Nesse ponto, cada um deve se orientar de acordo com seu temperamento inato, e saber controlá-lo adequadamente. Um homem volátil e impetuoso, propenso principalmente para o esplêndido, grave, e para a velocidade excessiva, deve, no Adagio, procurar ponderar seu ímpeto o quanto seja possível. Um homem triste e desanimado, ao contrário, faz bem quando, para tocar com vivacidade um Allegro, busca tomar para si um pouco do entusiasmo que sobra no primeiro. E se um homem animado ou sanguíneo souber combinar de modo racional os temperamentos dos outros dois ânimos anteriores, e não se deixar perturbar por seu amor próprio inato e por sua complacência com o ato de forçar um pouco a mente, este terá grande êxito na execução musical e na música, de modo geral. Aquele, contudo, que, por natureza, possui a feliz combinação de humores, que reúne um pouco da característica dos três anteriores, tem todas as vantagens desejadas para a música: pois o peculiar sempre é melhor e mais duradouro que aquilo que se toma emprestado.

§18.

Eu disse acima, que se deve enriquecer e fazer sobressair a melodia acrescentando ornamentos. Todavia, é necessário evitar que o canto, por meio disso, não fique encoberto ou abafado. A execução demasiadamente ornada¹⁰⁴ pode, assim como a demasiadamente simplória, causar aversão ao ouvido. Por isso, não se deve lidar de modo exagerado, mas sim, ponderado, tanto com as ornamentações livres, quanto com as básicas. Em passagens muito rápidas, nas quais o tempo não permite muitos acréscimos, é necessário dar especial atenção a que, quando eles forem feitos, as passagens não se tornem confusas e repugnantes. Alguns cantores, aos quais não é tão difícil realizar um trinado – mesmo que nem sempre seja o melhor – possuem demasiadamente esse lapso de trinar com muita frequência.

§19.

Todo instrumentista deve se esforçar para executar o *Cantabile* tal como ele é realizado por um bom cantor. O cantor, ao contrário, deve buscar alcançar, em peças alegres, o entusiasmo próprio aos bons instrumentistas, tanto quanto sua voz lhe permita.

¹⁰⁴ *Bunte*: colorida, com muitas notas, tons.

§20.

Essas são, portanto, as regras universais da boa execução no canto e no instrumento, de modo geral. Eu as aplicarei separadamente aos principais tipos de peças. Disso consistem os três capítulos seguintes, sobre o Allegro, sobre as ornamentações livres¹⁰⁵, e sobre o Adagio. O capítulo XVII, sobre as obrigações dos acompanhadores, também se relaciona em grande parte a isso. Ilustrarei tudo com exemplos e, tanto quanto possível, explicarei cada um deles.

§21.

A execução musical ruim (ou má execução musical) é o contrário daquilo que se exige para a boa execução musical. Quero reunir aqui de modo breve suas características mais peculiares, para que sejam facilmente reconhecidas e, por conseguinte, possam ser cuidadosamente evitadas. A execução musical, portanto, é ruim: quando a afinação não é justa, e o som fica exagerado¹⁰⁶; quando as notas são tocadas de maneira imprecisa, escura, ininteligível e não articuladas, mas sim de modo lânguido, preguiçoso, arrastado, sonolento, rude e seco; quando todas as notas são ligadas ou articuladas sem qualquer diferenciação; quando não se presta atenção à figura de compasso, e as notas não recebem seu valor real; quando as ornamentações no Adagio ficam muito estendidas e/ou não condizem com a harmonia; quando as ornamentações são mal finalizadas ou apressadas; quando as dissonâncias não são nem devidamente preparadas e nem resolvidas; quando as passagens não são feitas de modo claro e preciso, mas pesado, temeroso, atrasado, ou apressado e com tropeço e, sobretudo, quando acompanhadas de todos os tipos de esgares; quando tudo é cantado ou tocado friamente, monocromaticamente, sem diferenciação de piano e forte; quando se tratam as paixões a serem expressadas de modo contrário e, ainda, quando se toca tudo sem sentimento, sem afeto, sem comoção, como se parecesse que as peças estivessem sendo tocadas ou cantadas no lugar de uma outra pessoa. Por meio dessas coisas o ouvinte torna-se sonolento, quando deveria ser entretido ou se divertir de maneira agradável. E assim, deve se alegrar quando a peça chega ao fim.

¹⁰⁵ *Willkürliche Veränderungen* se refere às ornamentações (modificações, improvisações) livres, ou seja, italianas, diferente das ornamentações básicas, *wesentliche Maniere*, francesas.

¹⁰⁶ *Übertrieben*: excessivo, além do tom, desafinado.

3.2 SOBRE A MANEIRA DE TOCAR O ALLEGRO.

12. Sobre a maneira de tocar o Allegro.

§1.

No que diz respeito à denominação de peças musicais, a palavra Allegro tem um conceito mais amplo, que é contrário ao Adagio, e nesse sentido serão compreendidos vários tipos de peças rápidas, tais como: *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Allegro non presto*, *Allegro ma non tanto*, *Allegro moderato*, *Vivace*, *Allegretto*, *Presto*, *Prestissimo*, etc. Tomamos aqui o termo Allegro neste sentido mais amplo, e entendemos, por isso, todas as espécies de peças vivazes e rápidas. De resto, nós não nos remetemos aqui ao sentido estrito deste termo, que é caracterizado por um único tipo distinto dentre os movimentos velozes.

§2.

Contudo, os predicativos descritos acima são utilizados por muitos compositores frequentemente mais como um hábito do que para propriamente caracterizar a peça, e deixar claro o andamento ao qual a executa. Podem ocorrer casos, nos quais não se pode sempre se basear nisto, pelo contrário, deve-se procurar adivinhar a ideia do compositor pelo conteúdo da peça.

§3.

O caráter principal do Allegro é ânimo e vivacidade; assim como o caráter principal do Adagio, ao contrário, é ternura e tristeza¹⁰⁷.

§4.

As passagens rápidas no Allegro devem, antes de tudo, ser tocadas de maneira arredondada, adequada, viva, articulada e clara. Contribuem muito para isso a vivacidade da articulação da língua, e os movimentos do diafragma e lábios, nos instrumentos de sopro; e o movimento do arco nos instrumentos de cordas. Na flauta deve-se articular com a língua ora dura, ora suavemente¹⁰⁸, segundo a exigência dos tipos de nota; e a articulação da língua deve sempre estar em consonância com o movimento dos dedos; para que, nas passagens rápidas, não fiquem de fora algumas notas em certos lugares. Por isso, deve-se levantar os dedos com uniformidade, e não muito alto.

¹⁰⁷ Talvez Quantz esteja se referindo aqui aos quatro temperamentos da fisiologia da antiguidade grega, respectivamente: o colérico, o sanguíneo, o fleumático e o melancólico.

¹⁰⁸ Quantz explica nos capítulos anteriores que a articulação dura na flauta é feita por meio da sílaba 'ti', e a articulação branda com 'di'.

§5.

Deve-se esforçar-se para que cada nota seja tocada segundo seu valor e precaver-se, com atenção, para não acelerar e nem atrasar o andamento. Deve-se, em função disso, pensar em cada andamento na medida do seu tempo e não acreditar que é o suficiente estar junto com as outras vozes apenas no começo e no final do compasso. O andamento começa a se tornar excessivamente acelerado quando os dedos são – principalmente em passagens de notas ascendentes – levantados muito rapidamente. Para se evitar isso, deve-se marcar um pouco a primeira nota das figuras rápidas e segurá-la (cf. capítulo X, §9); para que, em vez disso, as notas principais sejam sempre ouvidas um pouco mais longas que as de passagem. Para esse fim, pode-se também marcar as notas principais que carregam a melodia principal, eventualmente, com um movimento do diafragma. A respeito das notas que devem ser tocadas de maneira *inégal*, refiro-me ao §12 do capítulo anterior.

§6.

O erro de acelerar excessivamente o andamento origina-se também porque não se presta atenção à articulação da língua. Alguns ainda pensam que a articulação acontece logo que eles colocam a língua no palato. Logo, eles levantam os dedos ao mesmo tempo em que movimentam a língua, o que é errado; pois, através disso, os dedos vão bem antes da língua. A movimentação dos dedos, portanto, deve acontecer depois que a língua é puxada, o que gera o som¹⁰⁹.

§7.

Deve-se precaver, em especial, para não acelerar o andamento em notas lentas e cantábiles, que estão entrançadas entre as passagens rápidas.

§8.

Não se deve querer tocar o Allegro mais rápido do que se consegue tocar, numa única velocidade, as passagens rápidas, para que não seja necessário tocar mais devagar algumas passagens mais difíceis que outras, o que causa uma desagradável alteração no andamento. Por isso é necessário conceber o andamento a partir das passagens mais difíceis.

¹⁰⁹ A articulação da língua é causada pelo bloqueio da passagem de ar, logo, assim que se puxar a língua para trás, desobstrui-se a passagem de ar, e, com isso, gera-se o som.

§9.

Se, em um Allegro, paralelamente às passagens que consistem de semicolcheias ou fusas, aparecerem tercinas com menos bandeirolas¹¹⁰ que as passagens rápidas: então é necessário, no que diz respeito à velocidade, não se orientar pelas tercinas, mas pelas próprias passagens rápidas. Caso contrário se chega adiantadamente antes do tempo: pois dezesseis notas iguais, em um compasso, precisam de mais tempo do que quatro tercinas. Consequentemente essas últimas devem ser moderadas.

§10.

Nas tercinas, é necessário observar que seja executada bem arredondada e igual¹¹¹; e não acelerando suas primeiras duas notas, para que elas não soem, como estivessem com uma bandeirola a mais (na metade do tempo); já que desse modo elas deixariam de ser tercinas. Pode-se, por essa razão, segurar um pouco a primeira nota de uma tercina, pois ela é a nota principal do acorde. Para que, por meio disso, o andamento não se torne exagerado, e para que a execução, por conseguinte, não se torne insatisfatória.

§11.

Em toda a vivacidade, necessária ao Allegro, deve-se, apesar disso, cuidar para que nunca se abandone sua serenidade. Pois tudo o que é executado apressadamente, provoca nos ouvintes mais angústia que alegria. Deve-se ter como propósito sempre o afeto a ser expressado, e não o “tocar rápido”. Poder-se-ia elaborar com artifícios uma máquina de música, que pudesse tocar certas peças com tal velocidade e precisão, que nenhum homem fosse capaz de imitar, nem com os dedos, nem com a língua. Isto suscitaria admiração, mas comoção, jamais; e se ouvíssemos o mesmo algumas vezes, e soubéssemos a sua natureza; a admiração também acabaria¹¹². Logo, quem quiser assegurar a vantagem de captar a benevolência¹¹³, diferentemente da máquina, este deve tocar cada peça com o ardor¹¹⁴ que lhe é correspondente, mas nunca de maneira exagerada e excessiva; caso contrário, a peça perderia todo seu deleite.

¹¹⁰ Se as passagens rápidas são em semicolcheias, que têm duas bandeirolas, logo, as tercinas serão de colcheias, com uma bandeirola.

¹¹¹ Sem *inégalité*.

¹¹² Aqui Quantz se refere ao autômato “O flautista mecânico”, construído por Jacques de Vaucanson em 1737, este robô movido à corda foi construído no tamanho de uma pessoa e possuía um repertório de 12 músicas. Quantz comenta sobre esse autômato no capítulo IV, §14 de seu ensaio, tecendo todos os problemas que a falta de lábios e o não posicionamento correto da corrente de ar trazem ao tocar da flauta. Curiosamente, em 1738, Jacques de Vaucanson apresentou este autômato à Academia Real de Ciências em Paris logrando méritos pela precisão e clareza de sua criação. (DRUX, R., 2017, p. 105-106)

¹¹³ Obter a benevolência, cf. Retórica a Herênio (2005, Livro 1, §7, p. 37)

¹¹⁴ *Feuer*: fogo, calor.

§12.

Deve-se tomar cuidado, para não começar antes do tempo, as notas que seguem as pausas curtas que aparecem no lugar da nota principal, no tempo forte. Por exemplo: quando a primeira de quatro semicolcheias deve ser uma pausa; é necessário esperar ainda metade a mais do que vale esta pausa, porque a nota seguinte deve ser mais curta que a primeira. O mesmo acontece com as fusas.

§13.

A respiração deve ser feita sempre no tempo certo; e é necessário aprender a economizá-la cuidadosamente, para que não se separem melodias ligadas umas nas outras devido a uma respiração fora do tempo.

§14.

Em ideias alegres, os trinados devem ser executados com entusiasmo e agilidade. E quando, nas passagens rápidas, algumas notas descem em graus conjuntos, e o tempo permite, pode-se adicionar ocasionalmente um meio-trinado à primeira ou terceira nota; contudo, se as notas sobem, pode-se empregar os *battements*. As duas maneiras garantem às passagens mais vivacidade e brilho. Naturalmente, contudo, não se deve abusar deles, caso não se queira causar aversão ao ouvinte (cf. Capítulo 8, §19).

§15.

Já se ensinou no capítulo 6, seção 1, §8, como as notas que sucedem apojeturas devem ser distinguidas umas das outras.

§16.

Em passagens rápidas nas quais as notas principais descem e as notas de passagem sobem, as primeiras devem ser alongadas e marcadas, e executadas com mais força que as últimas, pois a melodia está nas primeiras. As últimas podem ser gentilmente ligadas às primeiras.

§17.

Quanto mais graves os saltos nas passagens rápidas, mais fortes as notas graves devem ser executadas; ou porque são notas principais pertencentes ao acorde, ou porque os sons graves na flauta não são tão penetrantes e contundentes como os agudos.

§18.

Notas longas devem ser sustentadas de modo sublime, através do *crescendo* e *diminuendo* da intensidade do som: as notas rápidas que seguem, no entanto, devem ser distinguidas das anteriores por meio de uma execução vivaz.

§19.

Se, inesperadamente, depois de notas rápidas sucede uma nota longa, que interrompe a melodia, ela deve ser marcada com especial ênfase. Nas notas que seguem pode-se moderar um pouco a intensidade do som.

§20.

Porém, se às notas rápidas sucederem algumas notas cantábiles lentas, deve-se imediatamente amenizar o ardor, e executar as notas lentas com seu respectivo afeto, para que não se tenha a impressão de que o tempo tenha se expandido.

§21.

Notas ligadas devem ser tocadas como indicadas, pois frequentemente busca-se com isso uma expressão especial. E ao contrário, aquelas que são articuladas também não devem ser ligadas.

§22.

Quando, em um *Allegro assai*, as notas mais rápidas são as semicolcheias, então as colcheias devem, na maioria das vezes, ser articuladas com a língua de maneira curta; as semínimas, no entanto, devem ser tocadas de maneira cantábile e sustentadas. * Porém, em um *Allegretto*, quando se tem uma tercina com fusas, as semicolcheias devem ser tocadas curtamente e, as colcheias, de modo cantábile.

* Quando se trata de notas curtas, como colcheias e semicolcheias, e de que modo elas devem ser articuladas, entenda-se sempre, na flauta, a articulação dura de língua com a sílaba *ti*. Em notas lentas e cantábiles, porém, entenda-se a articulação de língua com a sílaba *di*: o que eu gostaria de lembrar pela última vez.

§23.

Em um *Allegro*, quando a frase principal (tema) frequentemente torna a ocorrer, ela deve ser sempre diferente das outras ideias adjacentes. Ela pode ser suntuosa ou aprazível, alegre ou frívola. Ela pode ser sentida pelo ouvido por meio da vivacidade ou comedimento do movimento da língua, do diafragma, e dos lábios, como também através do *piano* e *forte*, sempre de uma maneira diferente. De modo geral, a alternância de *piano* e *forte*, nas repetições, é um eficaz auxílio.

§24.

No Allegro, as paixões mudam tão frequentemente como no Adagio. O intérprete deve colocar-se em cada uma delas e esforçar-se para expressá-las adequadamente. Por conseguinte, é necessário, que se investigue se na peça a ser tocada sucedem-se mais ideias alegres, ou se outras ideias de diferentes características também se relacionam a ela. No primeiro caso, a peça deve ser interpretada com constante vivacidade. No segundo caso, contudo, vale a regra já mencionada¹¹⁵. O **alegre**¹¹⁶ é representado com notas curtas, colcheias ou semicolcheias, ou semínimas em um compasso *Allabreve*, que se movimentam tanto de modo saltitante, quanto por graus conjuntos, e se expressa pela vivacidade da articulação da língua. O **suntuoso**¹¹⁷ é representado tanto com notas longas, sob as quais as outras vozes fazem uma movimentação rápida, quanto com notas pontuadas. As notas pontuadas devem ser articuladas incisivamente pelo intérprete, e executadas com vivacidade. O ponto de aumento deverá ser mantido e as notas subsequentes realizadas de modo bastante rápido. Cf. Capítulo V, §21 e §22. Eventualmente, podem ser utilizados trinados nas notas pontuadas. O **frívolo** (*Das Freche*) é representado com notas, das quais a segunda ou terceira são pontuadas e, conseqüentemente, as primeiras são adiantadas¹¹⁸. Neste lugar deve-se ter cuidado para não apressar muito, para que o som não seja semelhante ao de uma música corriqueira para dançar. Na voz concertante, particularmente, pode-se ponderar um pouco através de uma execução comedida, e tornar agradável. O **aprazível** (*Das Schmeichelnde*) se expressa por meio de notas ligadas que sobem ou descem por graus conjuntos, e também por meio de notas sincopadas, executadas de modo *piano* na sua primeira metade, e mais forte, na segunda; através do movimento do diafragma e dos lábios.

¹¹⁵ Isto é, colocar-se em cada paixão para expressá-la adequadamente.

¹¹⁶ *Das Lustige*: o caráter alegre, gracioso, engraçado.

¹¹⁷ *Das Prächtige*: belo, rico em detalhes, imponente.

¹¹⁸ Trata-se do ritmo lombardo que é definido por Quantz no Capítulo XVIII do *Versuch* (§58, p. 309-310). De acordo com o autor, resume-se em fazer as notas da cabeça do tempo de modo curto, e pontuar a nota seguinte. Este ritmo teve sua origem por volta de 1722, tendo sido Vivaldi um dos seus inventores (veja p. 33). No tratado Quantz faz essa menção sem revelar nomes, contudo, como aponta Cirillo em seu doutoramento (2015, p. 1110), todos os estudiosos consideram que se trata deste famoso violinista italiano.

§25.

As ideias principais devem ser bem distinguidas das que se intercalam com elas, e são, de fato, a mais importante orientação da expressão. Estejam presentes mais pensamentos felizes que suntuosos ou aprazíveis em um Allegro; então este Allegro deve ser executado, principalmente, de modo vivaz e rápido. Seja, contudo, o suntuoso o caráter da ideia principal, então a peça deve ser sempre executada de modo mais sério. Se o aprazível é o afeto principal, então deve prevalecer mais tranquilidade.

§26.

A melodia simples no Allegro, assim como no Adagio, deve ser ornamentada e executada mais aprazivelmente, por meio de apojeturas e de outras pequenas ornamentações básicas, conforme exige a paixão que ali apareça. O suntuoso permite poucos acréscimos: o que ali se adiciona, entretanto, deve ser sublimemente executado. O aprazível requer apojeturas, notas ligadas e uma expressão terna. O feliz, por sua vez, requer trinados refinadamente acabados, mordentes, e uma execução musical jocosa.

§27.

O Allegro carece de poucas ornamentações livres, pois na maioria das vezes ele é estabelecido com melodias e passagens rápidas, cuja natureza permite que ali pouco se melhore. Caso se queira ornamentar algo, isto não deve acontecer antes da repetição; o que é mais conveniente em um solo em que o Allegro consista de duas reprises. Contudo, não convém modificar ideias cantáveis belas, com as quais não há como se aborrecer facilmente, e do mesmo modo, passagens brilhantes, as quais possuem uma melodia agradável. Convém modificar apenas aquelas ideias que, de fato, não causam grande impressão. Pois o ouvinte não será comovido pela habilidade do intérprete, mas muito mais pela beleza, do que ele habilmente executar. Caso ocorram, por preferência do compositor, repetições muito frequentes, que possam despertar incômodo, o intérprete deve, nesse caso, melhorá-las usando sua destreza. Eu digo melhorar, e não desfigurar. Alguns acreditam que ajuda ficar sempre ornamentando; todavia, com isso, eles mais deturpam do que melhoram.

3.3 SOBRE OS ORNAMENTOS LIVRES NOS INTERVALOS SIMPLES.

13. Sobre os ornamentos livres nos intervalos simples.

§1.

A diferença entre uma melodia composta de acordo com o gosto dos italianos e outra segundo o gosto dos franceses, no que diz respeito à diferença dos ornamentos da melodia, foi mostrada brevemente no capítulo 10. Perceber-se-á que a melodia, daqueles que compõem segundo o gosto dos italianos não ocorre como aquela dos compositores franceses, que é executada com todos os seus ornamentos de tal maneira, que nada mais se possa adicionar e ser melhorado; e que, por conseguinte, na melodia italiana, além dos ornamentos básicos¹¹⁹ ensinados nos capítulos 8 e 9, existem ainda outras ornamentações, que dependem da livre escolha e da habilidade do executante.

§2.

Quase ninguém que se dedica a aprender a música, especialmente fora da França, contenta-se apenas com a execução dos ornamentos básicos; ao contrário, a maioria delas sente um desejo que lhes incita a fazer improvisações ou ornamentações livres. Esse desejo não deve ser reprimido, porém, ele não pode ser alcançado sem que se entenda a composição ou, ao menos, o baixo contínuo. Já que à maioria lhes falta esta instrução, então isto progride muito lentamente, fazendo com que surjam muitas ideias equivocadas e inadequadas, de modo que às vezes seria melhor tocar a melodia como o compositor a escreveu, que, muitas vezes, estragá-la com essas ornamentações ruins.

§3.

Para remediar em alguns casos em relação a esse uso errôneo, quero apresentar uma instrução àqueles a quem falta o conhecimento necessário, de como é possível fazer ornamentos, de diversas maneiras, na maioria dos intervalos e em intervalos comuns sobre notas simples, sem contrariar a harmonia da voz fundamental.

¹¹⁹ Quantz usa este termo para se referir aos pequenos ornamentos comuns à prática da época, as *wesentlichen Manieren*, sobre as quais ele discorre nos capítulos 8 e 9 do seu tratado. No capítulo 8 estão especificadas as ornamentações que, em geral, provêm da música francesa e seus vários ornamentos preestabelecidos. É possível encontrar glossários desses ornamentos nos métodos da época. Algumas edições musicais também trazem em seu prefácio de que maneira esses ornamentos devem ser executados; como por exemplo, no prefácio da edição de 1715 do *Premier Livre de pieces pour la Flûte traversiere, et autres instruments* de J. Hotteterre (1715, p. 1). O capítulo 9 trata basicamente dos trinados. Mais à frente em seu tratado, Quantz exemplifica os ornamentos básicos como: “apojaturas, trinados inteiros e meio-trinados, mordentes, grupetos, *battements*, *flattements*, etc.”

§4.

Para este fim organizei numa tabela¹²⁰ a maioria dos tipos de intervalos, junto com o baixo correspondente; veja a tabela 8 e também a harmonia correspondente, cifrada acima do baixo¹²¹:

The image displays 16 musical figures (Fig. 1 to Fig. 16) arranged in five rows. Each figure consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The figures illustrate various musical intervals and harmonies, often accompanied by figured bass notation (numbers 1-7) written above the bass staff. Figures 1-6 are in common time (C), while Figures 7-16 are in 2/4 time. Figures 14 and 15 feature a key signature change to one flat (B-flat). Figures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 show different combinations of intervals and harmonies, with some figures including slurs and ties.

¹²⁰ Na primeira edição, cada tabela é uma das placas de cobre mencionadas no frontispício do *Versuch*. Quantz usou estas Tabelas para demonstrar os exemplos musicais a serem comentados. Originalmente, estes exemplos estão situados ao final do *Versuch* (1752). Aqui suprimimos dos exemplos o nome 'Tabela', uma vez que tais exemplos estão permeados ao texto, após, ou em meio ao parágrafo que o comenta. Além disso, como foram elaborados, exemplos com dinâmicas para o capítulo 14, também não haverá a necessidade de se orientar pela tabela; podendo-se orientar apenas pela letra e o número do exemplo em questão.

¹²¹ Estas Figuras servem para mostrar quais as respectivas harmonias de cada um dos exemplos que serão discorridos e ornamentados a seguir.

Já que se poderá observar, bem distintamente, pelos números ou figuras encontrados na sequência da tabela, as ornamentações que naturalmente resultam e, em seguida, transpô-las facilmente para todas as tonalidades nas quais se tem para tocar.

§5.

No entanto, não desejo parecer ter esgotado por meio desses poucos exemplos, todas as ornamentações que podem ser feitas sobre os intervalos; mas sim eu pretendo os apresentar apenas como uma instrução aos que desconhecem do assunto. Quem já tiver avançado o suficiente para saber aplicar as próprias ornamentações, não lhe será difícil inventar tantas outras.

§6.

Devido a estes exemplos, a fim de evitar prolixidade, terem sido escritos, em sua maioria, em tonalidades maiores, eles podem, não obstante, ser usados – e não menos – nas tonalidades menores. Assim, é necessário, que se conheça bem cada tonalidade para a qual se modula, para que se possa pressupor rapidamente os $\flat$ ou $\sharp$ que devem ocorrer segundo a natureza da tonalidade; para que não se utilize um tom inteiro em vez de meio tom, ou meio tom em vez de um tom inteiro, e que assim contrarie as proporções da escala de cada tonalidade. Deve-se prestar muita atenção ao baixo, se acima da nota fundamental se encontra uma terça maior ou menor e quando a mesma tem a sexta na voz superior, se ela é maior ou menor; o que se pode observar na tabela 13, Figura 13, e na tabela 14, Figura 14¹²².

* Os exemplos apresentados, em cada figura, sob o mesmo sinal de ligadura, exigem um mesmo tipo de ornamentação, pois têm o mesmo baixo como fundamento. Quando o baixo é aumentado por meio de um $\sharp$, então a voz superior deve fazer igualmente o mesmo movimento.

Deve-se prestar atenção se o movimento das notas continua em consonância com o acorde; ou se os intervalos sobem ou descem uma segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sétima; o que se pode notar no primeiro compasso de cada exemplo; de modo que os intervalos, assim, sejam a causa da ornamentação.

§7.

Em geral deve-se observar sempre nas ornamentações, que as notas principais, nas quais são realizadas as ornamentações, não sejam obscurecidas. Quando as ornamentações são feitas sobre semínimas, a primeira nota deve, na maioria das vezes, ser a mesma que a usual, e assim deve-se proceder igualmente com todos os outros tipos de notas, sejam eles maiores ou menores que uma semínima. Pode-se também escolher uma outra nota da harmonia do baixo, somente se a nota principal for ouvida novamente logo em seguida.

¹²² Quantz se refere aos acordes com inversões, o que pode ser conferido no exemplo da p. 71 (Tabela 8), nestas respectivas figuras.

§8.

Ornamentações alegres e frívolas não devem ser entremeadas em melodias melancólicas e modestas; ou se deveria procurar realizar tais ornamentações de modo agradável durante a execução musical; o que, todavia, não é de se dispensar.

§9.

As ornamentações devem sempre ser realizadas apenas depois que a melodia simples já tenha sido ouvida; caso contrário, o ouvinte não saberá que aquilo se trata de um improviso. Tampouco se deve ornamentar uma melodia bem composta, que já possui suficientemente em si tudo o que é deleitável, a menos que se acredite que se possa melhorá-la ainda mais. Quando se quer ornamentar algo, isto deve acontecer de tal maneira, que a adição à melodia seja ainda mais aprazível, e, nas passagens rápidas, ainda mais brilhante que aquilo que está escrito. Nisso, todavia, não se requer menos discernimento e experiência. Se não se entende de composição, não é possível ter êxito na ornamentação. A quem faltar isso, será sempre melhor preferir a invenção do compositor a suas próprias ideias. Nem sempre bastam muitas notas rápidas seguidas. Elas podem certamente causar admiração, mas não comovem facilmente o coração como as notas simples, o que é, de fato, o verdadeiro objetivo da Música, e também o mais difícil. No entanto, ocorre aqui nesse assunto um grande mal-entendido. Por isso, aconselho a que não se aprofunde demasiadamente nas ornamentações: mas que, ao contrário, esforce-se em tocar uma melodia simples de modo nobre, puro¹²³ e amável. Abandone-se demasiadamente a ambição de ornamentar antes de se ter formado o próprio gosto na Música, então a alma se acostuma tanto ao ornamento¹²⁴, que finalmente não consegue mais tolerar uma melodia simples. O mesmo acontece neste caso como com o paladar. Uma vez que se tenha acostumado-o a pratos muito temperados, não se aprecia mais outros pratos simples e saudáveis¹²⁵. Quando a melodia nobre e simples não comove nem àquele que a executa; mal poderá causar qualquer impressão nos ouvintes.

§10.

Embora eu acredite que muitos dos exemplos dados nas tabelas aqui relacionadas estejam suficientemente claros para demonstrar de quão variadas formas os intervalos podem ser ornamentados; deve-se ainda, para a abundância do conhecimento, explicar-se

¹²³ Afinado.

¹²⁴ *Bunte Noten*: notas coloridas.

¹²⁵ Metáfora de **gosto sensorial** aplicada ao **gosto racional**. Gosto sensorial é tudo aquilo que sentimos, enquanto o gosto racional é aquele que é adquirido através do estudo e, depois disso, do juízo e da crítica de cada um. (PAOLIELLO, 2017, p. 23-32)

particularmente cada exemplo, de acordo com sua natureza, em suma, para torná-los mais úteis e mais claros aos ávidos por aprender.

§11.

Estudem-se então os exemplos das ornamentações das tabelas, juntamente com seu respectivo baixo e conforme sua sequência, para que se verifique prontamente como devem ser compreendidos e utilizados. Em cada seção, os números indicam os exemplos das passagens simples no início da tabela, ou seja, passagens das semínimas, sobre as quais se procederá a ornamentação. As notas sem traço¹²⁶ sobrepostas umas às outras, mostram o acorde de cada uma das notas a ser variada, e também qual o intervalo, entre a nota mais grave e a mais aguda do acorde, do qual se originam as ornamentações. As notas agudas com um traço, que se encontram no meio do acorde, são as notas principais da melodia simples. As notas restantes, sobre as quais estão as letras, são efetivamente as ornamentações sobre as semínimas do início de cada exemplo, como pode ser visto a seguir.

* Aqui cumpre notar, que quando menciono, ao descrever as notas principais do acorde, os intervalos ali contidos, não as calculo de acordo com o baixo contínuo da nota fundamental, mas a partir da nota a ser variada na voz superior, acima ou abaixo dela.

Aqueles que nada entendem de harmonia e de baixo contínuo, e que por isso devem ornamentar somente de ouvido, em consideração aos quais faço-me um pouco prolixo aqui, podem familiarizar-se com os intervalos da tabela 16 Figuras 27 e 28, para que os reconheçam ao menos visualmente. Eles podem aprendê-los a partir da distância das notas na linha ou no espaço, e da observação da distância dos saltos. De um espaço a outro há uma terça; do espaço até a segunda linha, uma quarta; até o terceiro espaço, uma quinta; do espaço até a terceira linha, uma sexta; até o quarto espaço, uma sétima; do espaço até a quarta linha, uma oitava. Para fixar bem esse exemplo, é conveniente transpô-lo o mesmo um tom acima ou abaixo: pois então as notas que estavam no espaço ficarão sobre a linha, e vice-versa – as que estavam sobre a linha, ficarão no espaço. Através disso pode-se familiarizar facilmente com todos os tipos de intervalos. Todavia, é sempre melhor conhecê-los aprendendo-se o baixo contínuo.

¹²⁶ No exemplo, Quantz coloca uma ligadura vertical no acorde, que parece com um sinal de *arpeggiato*.

§12.

Tabela 9, Figura 1. Como se pode ver aqui, o acorde não sofre quaisquer outras modificações além daquelas que fazem parte do acorde; a saber, quando o baixo permanece na nota fundamental ou desce em graus conjuntos. Porém, se o baixo tiver notas melódicas, que sobem ou descem, tanto em graus conjuntos quanto em graus disjuntos, por meio de colcheias ou semicolcheias, então dessas ornamentações, nenhuma além das constantes dos exemplos (a), (h), (s), (t), (u); a fim de que não surjam sons dissonantes.

Fig. 1

The figure displays 20 musical examples, labeled (a) through (u), illustrating various ornaments applied to a C major chord. The examples are organized into five rows, each containing four measures. The notation is in C major (one sharp, F#) and 4/4 time. The ornaments include grace notes, trills, and triplets, as indicated by the 'tr' and '3' markings. The examples show different ways the bass line can be decorated while maintaining the harmonic structure of the chord.

§13.

Figura 2. Dessas três notas, que sobem da nota fundamental Dó, através da segunda Ré e da terça Mi, a primeira tem em seu acorde a terça e a quinta acima e a quarta e a sexta abaixo (o que, na verdade, é apenas uma repetição da terça e da quinta). E como o acorde constitui-se de três notas, a saber, da terça e da quinta sobre a nota fundamental; ocorre, então, a repetição em oitava, tanto abaixo quanto acima, o que gostaria de lembrar pela última vez. A segunda nota Ré tem a terça e a quinta abaixo, esta que é quinta da nota fundamental do baixo; e a quarta e a sexta acima. A terceira nota Mi (a terça sobre o baixo) tem a terça e a sexta tanto acima como abaixo; e desta maneira as ornamentações serão realizadas, como mostram (n) – o mais agudo intervalo do acorde, e (z), o mais grave.

Fig. 2

The figure displays 26 variations of musical ornaments, labeled (a) through (z), arranged in six rows. Each variation is written on a single staff in treble clef, 2/4 time, and C major. The first two measures of each staff show a whole note C4 followed by a whole note chord of E4 and G4. The variations (a-z) show different ornamentations: (a) trill on E4, (b) trill on G4, (c) grace note on E4, (d) grace note on G4, (e) grace note on C4, (f) grace note on E4, (g) grace note on G4, (h) grace note on C4, (i) grace note on E4, (j) grace note on G4, (k) grace note on C4, (l) grace note on E4, (m) grace note on G4, (n) grace note on C4, (o) grace note on E4, (p) grace note on G4, (q) grace note on C4, (r) grace note on E4, (s) grace note on G4, (t) grace note on C4, (u) grace note on E4, (v) grace note on G4, (w) grace note on C4, (x) grace note on E4, (y) grace note on G4, (z) grace note on C4.

§14.

Figura 3. Nessas três notas que descem, a relação não é a mesma, pois as mesmas começam na quinta acima do baixo, e descem por graus conjuntos até a terça, onde então a primeira nota Ré tem a terça e a quinta abaixo (a quinta da nota fundamental no baixo), mas tem e acima a quarta e sexta. A segunda nota Dó tem abaixo a terça, a quinta diminuta e sétima (a nota fundamental do baixo), e acima a quarta aumentada e a sexta. A terceira nota Si (a terça sobre o baixo) tem a terça e a sexta tanto acima quanto abaixo. Veja (v) da tabela 10 que mostra o intervalo mais agudo e o (w) o mais grave do acorde.

§15.

Tabela 10, Figura 4. Embora essas quatro notas se pareçam com as três da Figura 2, o baixo que se encontra abaixo delas que torna-as diferentes; já que essas (Fig. 4) começam na terça e aquelas (Fig. 2), todavia, começam na nota fundamental – onde o intervalo das primeiras notas é uma quarta, veja na Figura 2 (e). Todavia, este exemplo (Fig. 4) tem em todas as notas a terça tanto acima quanto abaixo, veja (a) e (b); por esse motivo não ocorrem as mesmas ornamentações para ambos. A primeira nota Mi tem, portanto, em seu acorde, a terça e a sexta acima e abaixo. A segunda nota Fá tem a terça e a quinta diminuta abaixo, e a quarta aumentada e a sexta acima. A terceira nota Sol tem a terça e a quinta abaixo, e a quarta e a sexta acima. A quarta nota Lá tem a terça acima, e a terça, quinta e a sexta abaixo, já que o intervalo de Lá a Si produz uma sétima descendente, o que será comentado um pouco mais na Figura 13.

Fig. 4

The musical score for Figure 4 consists of 14 measures, labeled (a) through (n). The notation is in treble clef with a common time signature (C). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems. Measures (a) through (n) show various musical ornaments and techniques, including triplets, trills, and grace notes. The first measure (a) starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest. The second measure (b) starts with a quarter note A4, followed by a quarter rest. The third measure (c) starts with a quarter note B4, followed by a quarter rest. The fourth measure (d) starts with a quarter note C5, followed by a quarter rest. The fifth measure (e) starts with a quarter note D5, followed by a quarter rest. The sixth measure (f) starts with a quarter note E5, followed by a quarter rest. The seventh measure (g) starts with a quarter note F5, followed by a quarter rest. The eighth measure (h) starts with a quarter note G5, followed by a quarter rest. The ninth measure (i) starts with a quarter note A5, followed by a quarter rest. The tenth measure (j) starts with a quarter note B5, followed by a quarter rest. The eleventh measure (k) starts with a quarter note C6, followed by a quarter rest. The twelfth measure (l) starts with a quarter note D6, followed by a quarter rest. The thirteenth measure (m) starts with a quarter note E6, followed by a quarter rest. The fourteenth measure (n) starts with a quarter note F6, followed by a quarter rest.

§16.

Figura 5. Estas cinco notas descendentes têm menos semelhança com as três da Figura 3, do que as anteriores da Figura 4 têm com aquelas da Figura 2. Embora a primeira nota Lá, sobre a nota do baixo Fá, seja uma terça, deve ser entendida como sexta da nota fundamental Dó, já que este movimento está em Dó, e não em Fá; onde, caso contrário, dever-se-ia usar um Sib em vez da nota de passagem Si entre Lá e Dó. A primeira nota Lá tem em seu acorde, a terça e a sexta, acima e abaixo. A segunda nota Sol tem a terça e a quinta abaixo, e a quarta e a sexta acima. A terceira nota Fá tem a terça e quinta diminuta abaixo, e a quarta aumentada e a sexta acima. A quarta nota Mi tem a terça e a sexta acima e abaixo. A quinta nota Ré tem a terça e a quinta abaixo, a quarta e a sexta acima; e se encontra no exemplo (k) em semicolcheias o acorde correspondente a cada nota.

Fig. 5

The figure displays 17 musical examples, labeled (a) through (q), illustrating descending notes and their corresponding chords. The examples are organized into six staves. The first staff contains examples (a), (b), and (c). The second staff contains (d), (e), (f), (g), (h), (i), (j), (k), (l), (m), (n), (o), (p), and (q). The notes are Lá, Sol, Fá, Mi, and Ré, descending. The chords are indicated by letters in circles above the notes. Examples d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, and q show various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

§17.

Tabela 11, Figura 6. Estas três notas não devem, do mesmo modo, ser confundidas com aquelas da Figura 4. Mesmo que ambas possuam seus inícios na terça e subam em graus conjuntos, a diferença, contudo, é que aquelas (Fig. 4) permanecem em sua tonalidade original, estas, porém, modulam para a tonalidade de Sol através do Fá#, uma quarta aumentada. E como o baixo, à medida que a voz superior caminha da terça Mi para a quarta Fá#, permanece na mesma nota; pode-se tomar então, em vez da quarta, a sexta ou a segunda sobre o baixo, tanto no grave quanto no agudo, pois as mesmas pertencem à harmonia sobre o baixo. Veja (h) e (l). A primeira nota no baixo pode ter acima tanto o acorde puro¹²⁷, quanto a quinta e a sexta na harmonia, sem prejuízo para as ornamentações, e assim a primeira nota Mi tem abaixo a terça a quinta e a sexta, e acima a terça, a quarta e a sexta. A segunda nota Fá# tem a terça e a sexta abaixo ou acima. A terceira nota Sol tem a quarta e a sexta abaixo e a terça e a quinta, contudo, acima. As duas notas Sol e Lá, no acorde da primeira nota Mi, firmam no baixo contínuo a quinta e a sexta, e, conseqüentemente, uma dissonância, que se pode expressar em um instrumento de sopro apenas por meio de notas arpejadas, veja (m) e (q); já que no exemplo (m) a segunda nota é a quinta, e a quarta nota, a sexta sobre o baixo; já em (q), a terceira nota é a sexta e a quarta nota é a quinta sobre o baixo.

¹²⁷ Em posição fundamental.

§18.

Já que a quarta aumentada (contando a partir do baixo) tem comumente a segunda e a sexta, então ornamentações dessa natureza, encontradas acima desse F $\sharp$, podem ser utilizadas em todas as situações similares, bastando observar no baixo, se ele equivale a mais ou menos uma semínima. Isto deve servir para orientar os ornamentos, de modo que sejam tocadas mais rápida ou lentamente, ou, onde for permitido, que possam ser repetidas as notas. Prestam-se a isso (c), (f), (g), (k), (t), (u), (v) desta figura.

§19.

Para que se reconheça facilmente essas três notas como, segunda, quarta e sexta da harmonia, deve-se observar, como uma simplificação para iniciantes, que elas estão ou em cima ou entre as linhas, pois são saltos de terça. A nota que está na parte mais alta, na linha, passa, de maneira correta, para a oitava mais grave entre as linhas, o que se pode perceber claramente nas notas colocadas abaixo uma das outras. Essas notas formam entre si, sem o baixo um acorde puro, porém, com o baixo, uma dissonância, pois o baixo está um tom abaixo em relação ao acorde. Por essa razão, o baixo deve ser resolvido para baixo (descendentemente) e a voz superior, para cima (ascendentemente).

§20.

Figura 7. Destas duas notas, a primeira Mi, tem a terça e a sexta acima ou abaixo. A segunda nota Ré tem a terça e a quinta abaixo e a quarta e a sexta acima; e a ornamentações das primeiras pode ser executada com notas arpejadas, como se pode ver em (c) e (e). Se a harmonia correspondente à nota Mi ultrapassar o tempo de uma semínima, então os ornamentos, de acordo com a preferência, podem ser executadas mais lentas, ou então ser repetidas. Seja necessário realizar mais lentamente as ornamentações, então basta imaginar que as notas tenham uma bandeirola a menos. Acerca das repetições podem ser úteis os exemplos (a), (b), (c), (e), (f), (g), (h), (i), (j), (k), (l), (m), (n), (o), (u).

§21.

Tabela 12, Figura 8. Embora os saltos destes exemplos, delimitados por uma ligadura, consistam de três intervalos distintos: quinta, sétima e oitava, todos eles possuem as mesmas notas do baixo como fundamento e, conseqüentemente, possuem também o mesmo acorde, como mostram as notas sobrepostas umas as outras duas vezes, excetuando o salto na sétima; a qual (a sétima) ao término da ornamentação, antes da resolução na terça, deve ser ouvida em especial para distingui-la do salto da oitava. Fora isto, as ornamentações que aqui se encontram podem ser utilizadas tanto sobre um intervalo quanto sobre outro. Por motivos de disposição, acrescentei seis ornamentações para cada exemplo; sendo que (a), (b), (c), (d), (e),

(f) dizem respeito aos saltos de quinta; (g), (h), (i), (j), (k), (l) ao salto de sétima; e (m), (n), (o), (p), (q), (r) ao salto de oitava. Se nestes três exemplos houvesse uma pausa, em vez da primeira nota Sol, a segunda nota de cada um deles: Ré, Fá e Sol, manteria igualmente o mesmo acorde, e pode-se então deixar de lado as ornamentações que estão sobre a nota em cujo lugar há uma pausa, e utilizar as que pertencem à segunda semínima, de acordo com a natureza dos intervalos; como também os seguintes exemplos, a saber, (s), (t), (u), (v), (w), (x), passando de Ré a Mi; nos exemplos (y), (z), (aa), (bb), (cc), (dd) passando de Fá a Mi; e nos exemplos (ee), (ff), (gg), (hh), (ii), (jj) passando de Sol a Mi.

Fig. 8

§22.

Figura 9. As duas primeiras notas possuem o mesmo acorde, pois o baixo permanece numa única nota, e a movimentação da voz superior sobe da nota fundamental para a terça. A primeira destas notas tem a quarta e a sexta abaixo, e a terça e a quinta acima. A segunda nota Mi, por ser a terça acima do baixo, tem a terça e a sexta abaixo e acima respectivamente, e, por causa das ornamentações, são do mesmo tipo que aqueles da Figura 7.

§23.

Tabela 13, Figura 10. Estas duas primeiras notas que estão na tonalidade de Fá maior, tem também o mesmo baixo, e por ser a primeira delas a quinta acima do baixo; ela tem a terça e a quinta abaixo, e a quarta e a sexta acima. A segunda nota tem a quarta e a sexta abaixo, e a terça e a quinta acima. A terceira, como terça de Dó, tem a terça e a sexta tanto abaixo e acima, respectivamente.

§24.

Figura 11. Nestas três notas não se tem o mesmo caso, pois o primeiro intervalo constitui uma quinta ascendente, e o outro, uma terça descendente. E já que tais intervallos fluem¹²⁸ da nota fundamental, essas notas não podem ter o mesmo baixo, e a segunda nota

¹²⁸ Cf. a terminologia no original, *fließet*: flui, escorre.

Sol, que é um salto de terça retornando ao Mi, deve ser corretamente a sexta sobre o baixo e a nota subsequente Mi, a terça. Dos acordes pode-se ver que o Dó tem a quarta e sexta abaixo e a terça e a quinta acima; o Sol, a quarta e a sexta abaixo, a terça e a quinta acima; o Mi, a terça e sexta abaixo e acima. Estas duas últimas notas Sol e Mi têm a mesma característica daquelas no terceiro exemplo, Figura 8, em que há uma pausa no lugar da primeira nota, e são passíveis, portanto, dos mesmos ornamentos.

§25.

Figura 12. Destas duas notas, que formam um salto de sexta descendente, a primeira é a quinta acima do baixo; conseqüentemente, ela possui em seu acorde a terça e a quinta abaixo, e a quarta e a sexta acima. A segunda, como terça sobre o baixo, tem a terça e a sexta abaixo e acima. Onde, nesses intervalos, a primeira nota estiver entre os espaços ou sobre a linha, as notas principais relacionadas a ela estarão nesses mesmos lugares. Veja (b). Caso se queira preencher este intervalo com mais notas, aquelas que estão sobre a linha, Fá e Ré respectivamente, são notas de passagem. Veja (c). Caso o preenchimento aconteça com duas tercinas, podem servir como exemplos os dois modelos nos exemplos (i) e (n).

§26.

Figura 13. Para essas notas Lá e Si, que saltam para a sétima descendente, o baixo tem, normalmente, a terça, a qual, na maioria das vezes, é cifrada com a quinta e a sexta, como se pode ver na tabela 8. As duas notas formam terças com relação às notas fundamentais; a primeira tem em seu acorde a terça acima, e a terça, a quinta, a sexta e a oitava abaixo; a segunda tem a terça e a sexta acima e abaixo. Deve-se lembrar aqui que a nota do baixo frequentemente é aumentada por meio de um $\sharp$, segundo o qual a voz superior deve se orientar, para não misturar $F\acute{a}\flat$ com $F\acute{a}\sharp$, o que causaria um som repulsivo. Toma-se como modelo as duas ornamentações em (m) e (n), em que uma tem $F\acute{a}\flat$ e a outra $F\acute{a}\sharp$. Quando as notas deste intervalo estiverem entre os espaços ou na linha, as notas que pertencem ao acorde deverão estar nos mesmos lugares da primeira (como na Figura 12), (a) e (c). Para o preenchimento deste intervalo: seis notas seguidas que caminham em graus conjuntos, veja (j); o qual também pode ocorrer com duas tercinas, veja (l); do mesmo modo com oito notas, também em graus conjuntos, veja (f) e (g); bem como com saltos de terça, veja (i).

§27.

Tabela 14, Figura 14. Por causa dos intervallos, este exemplo equivale à Figura 13, contudo, aqueles estão em tonalidade maior e, estes, transpostos em tonalidade menor. E já que o baixo é o mesmo para os dois primeiros intervallos, logo eles podem ter também as mesmas ornamentações. No terceiro destes três intervallos, em que o baixo é aumentado por meio de um $\sharp$, veja (t), e que conseqüentemente faz com que a voz superior modifique-se de sexta maior para sexta menor, deve-se alterar o $Sol\flat$ para $Sol\sharp$ e o Sib para $Si\flat$, veja (u). Agora, para se familiarizar devidamente com este intervalo, que aparece muito

frequentemente antes das cesuras, tome-se como modelo o exemplo vigente e o anterior. A saber, quando estas duas notas que fazem um salto descendente de terça estiverem sobre a linha, as notas principais da variação estarão da mesma maneira sobre a linha; caso estejam entre os espaços, as notas principais também estarão entre eles. Como primeira nota, o baixo tem normalmente a sexta em sua harmonia¹²⁹. Se for uma sexta maior¹³⁰ e o baixo subir um tom inteiro, então a voz superior terá a terça menor, e também pode subir, para que se faça um improviso, mais uma terça, que formará uma quinta a partir da primeira nota. Essa quinta é a terça sobre o baixo, e se a terça for menor, a quinta deverá ser diminuta, veja (m). Entretanto, se houver na harmonia a sexta menor¹³¹, e o baixo, que neste exemplo está aumentado por meio de um $\sharp$, subir apenas um meio tom, então a quinta diminuta mencionada deve, do mesmo modo, ser aumentada e alterada para a quinta justa, veja (u)¹³². Esses diferentes tipos de ornamentos aparecem somente nas tonalidades menores. Nas tonalidades maiores, a terça maior e a quinta justa são sempre adequadas à ornamentação na voz superior.

¹²⁹ Acorde na primeira inversão, com a terça no baixo.

¹³⁰ Acorde menor na primeira inversão.

¹³¹ Acorde maior na primeira inversão.

¹³² Indicado erroneamente como (n). Sabe-se, no entanto, que se trata do exemplo (u). (REILLY, p. 151)

§28.

Figura 15. Nas ligaduras ou suspensões, que formam sétima com o baixo, e que se resolvem na sexta ou na terça – o que é indiferente à voz superior – o primeiro movimento depois da nota ligada pode ser, em geral, um salto ascendente na distância de uma quarta, que é a terça acima do baixo. Pode-se fazer isso duas vezes seguidas. Na terceira vez, contudo, deve-se tomar a sexta em vez de quarta, como em (a). Pode-se também, em vez de quarta, tomar-se a sétima ou a quinta inferiores, como em (e) e (j), e quanto mais frequentemente se procede, de cima para baixo, alternadamente, com esses intervalos, mais agradável se torna ao ouvido. É possível também preencher as notas com ornamentos que estão entre o espaço destes intervalos simples de (a), segundo sua preferência¹³³. As ornamentações restantes podem ser utilizadas livremente.

¹³³ Quantz não cita, mas se trata do exemplo (j).

§29.

Figura 16. Este trecho, que alterna a quinta e a sexta, poderia se tornar tedioso ao ouvido ao longo do tempo se nada fosse adicionado. Por isso as ornamentações de (a) até (e) podem servir a ele como modelo. Ver-se-á prontamente que as ornamentações subsequentes não devem ser feitas sempre à mesma maneira, o que deve ser observado principalmente na repetição das ideias para que, na segunda vez, adicione-se ou tire-se algo. Por exemplo, caso os dois compassos de (f) tivessem de ser repetidos, e se fossem executados como estão escritos, o ouvinte não ficaria tão satisfeito como se, em vez da melodia simples, fosse escolhida uma das seguintes ornamentações, dos exemplos (g), (h), (i) e (j). Pois quando o tema, ou frase principal são desenvolvidos por transposição em segunda¹³⁴, as ornamentações não devem suceder com notas que seguem um único padrão, mas sim, é necessário logo digredir daquilo, e, por conseguinte buscar fazer algo que não seja similar ao anterior. Pois o ouvido não se contenta com aquilo que presumiu de antemão, mas quer ser constantemente iludido.

¹³⁴ *Transposition*, que neste caso se refere a uma sequência, ou, o desenvolvimento sequencial de segundas, *Sequenz*, cf. o Riemann Musiklexikon (p. 863-866). Não se trata, portanto, de uma transposição de tonalidades.

§30.

Tabela 15, Figura 17. Quando, em andamento lento, diversas notas curtas sobem ou descem por graus conjuntos, mas não pareçam cantábiles o suficiente em certas ocasiões, pode-se adicionar uma apojatura¹³⁵ depois da primeira e terceira notas, para que assim a melodia se torne mais agradável, veja (a) e (c); e estes exemplos devem ser executados, com esta adição, da seguinte maneira que se pode ver em (b) e (d); (e) e (f) são ornamentações sobre esse trecho. Com as notas descendentes, a situação é a mesma, e (g) e (i) devem ser tocados tal como (h) e (j); (k), (l) e (m) são ornamentações sobre essas notas descendentes.

§31.

Figura 18. Caso estas mesmas notas sejam formadas por saltos de terça descendentes, veja (a); ou ascendentes, veja (i); pode-se então adicionar depois de cada nota uma apojatura, que em francês se chama *port de voix*, veja (b) e (j). De (c) até (h), há outros improvisos sobre os saltos de terça descendentes; e de (k) até (p) sobre os saltos de terça ascendentes. Quer essas notas sejam curtas ou longas, o fato de serem notas cantábiles permite fazer uso de tais ornamentações. Minha intenção é tratar apenas dos intervalos que mais aparecem nas peças cantábiles. Quando muitos desses intervalos se sucedem e não se lhes adiciona algo, o ouvinte facilmente se cansa.

¹³⁵ Quantz usa aqui o termo *kleine Note*, que lexicamente significa ‘pequena nota’, para se referir à apojatura.

As duas notas em (q) são idênticas às duas últimas semicolcheias de (a), consequentemente as ornamentações que estão no tempo da segunda colcheia dos exemplos (a) até (h) podem também ser feitas sobre essas duas notas. As duas notas em (r) têm relação semelhante com aquelas dos exemplos (i) ao (p).

§32.

Figura 19. Quando, em movimentos lentos, várias tercinas sobem ou descem em graus conjuntos, uma vez que a terceira nota de uma tercina e a primeira nota da tercina seguinte ficam ou sobre a mesma nota, ou a primeira nota da tercina seguinte fica um tom mais alto que a nota anterior, então se pode fazer sempre uma apoiatura¹³⁶ antes da primeira, veja (a). Caso muitas delas desçam seguidamente; pode sempre ser feito acima da primeira nota um meio-trinado sem finalização (já que o dedo abaixa a nota apenas duas vezes), e as duas notas seguintes podem ser ligadas, veja (b). Caso se queira substituir as tercinas por notas mais rápidas; imagine-se que aquelas de (c) estivessem em um compasso 6/8 em vez de 2/4, e seja acrescentado a cada colcheia mais uma nota, como mostram as semicolcheias em (d)¹³⁷. Desta maneira pode-se proceder com diversos tipos de tercina, conforme os intervallos permitam.

§33.

Em notas que não continuam a subir ou descer seguidamente por graus conjuntos, mas onde duas delas permaneçam na mesma nota, e a primeira dessas duas está na anacruse do compasso, pode-se antes da segunda nota no tempo forte, fazer uma apoiatura, veja (e) e (g), ou fazer sobre a mesma um trinado, ligando a nota seguinte, veja (f) e (h). Contudo, quando diversas dessas notas descem por graus conjuntos, poderá se fazer antes de cada uma delas uma apoiatura, veja (i), ou um trinado sobre aquelas que estão no tempo forte¹³⁸.

¹³⁶ No original, *Vorschlag*. Nesta tradução utilizamos o termo ‘apoiatura’ para nos referir também ao *Vorschlag*. Visto que para Quantz, como se pode constatar aqui nestes exemplos, o *Vorschlag* significa, basicamente, o mesmo tipo de ornamento que a *kleine Note*.

¹³⁷ Este exemplo aparece em um compasso 3/8 no original, corrigimos para ficar de acordo com a quantidade de notas.

¹³⁸ Exemplo (j).

§34.

Figura 20. Quando o intervalo na quarta acima ocorre na anacruse do compasso e nos andamentos lentos, já que o baixo tem pausa; sobre este intervalo podem então ser feitas as ornamentações de (a), (b), (c), (d), e (e). Caso a terça menor apareça na tonalidade, pode-se fazer uso dos meio-tons, veja (f) e (g). Quando duas notas, em movimentos lentos, sobem ou descem em graus conjuntos, em sequência, podem ter antes uma pausa (h) ou uma nota mais longa (i); e se a terceira nota, pontuada (i) ou não (h), descer (h) ou subir (i); então, pode-se a qualquer tempo, acrescentar uma apoiatura entre ambas, a qual, no movimento descendente, veja (h), será um tom acima, e, no movimento ascendente, contudo, dois tons acima, veja (i).

§35.

Figura 21. Nas cesuras, em andamentos lentos, em que a melodia é interrompida por uma pausa e que consistem de uma (a) ou de duas notas (b) – as quais, das últimas, que saltam descendentemente uma terça (pode ser a terça maior ou menor, no contratempo ou no tempo forte do compasso) – deve-se notar, que a nota que está sozinha exige junto da apoiatura, um trinado (a). No salto de terça, veja (b), procede-se da mesma maneira, deve-se, todavia, realizar o trinado sem finalização, e pode-se, no lugar disso, ligar ao trinado a nota que falta entre essas duas notas. Esse salto de terça deve ser quase sempre observado como se a apoiatura estivesse ali no meio; assim como os compositores atuais tratam de adicionar na maioria das vezes, uma vez que este salto por si só não é cantábile o suficiente nos andamentos lentos.

§36.

Caso haja um semicírculo com um ponto acima da pausa, que é chamado de fermata, *pausa generalis* ou *ad libitum*, e que aparece tanto no Allegro quanto no Adagio; então o trinado, a depender da preferência, pode ser um pouco mais longo, mas necessariamente sem finalização, pois as notas seguintes não a permitem, visto que devem ser finalizadas de maneira serena e agradável, veja (c). Como, entretanto, o exercício disto é mais difícil que parece, e como nem todos possuem o devido discernimento de como devem realmente ser tocadas de acordo com as regras introduzidas há bastante tempo, acredito ser necessário, primeiramente, exprimir com notas, veja (d), e, depois explicar por meio de algumas observações. As observações são as seguintes: tomam-se as duas pequenas semicolcheias (as apojaturas, no exemplo) – as que estão antes da mínima que possui um trinado – na mesma velocidade do trinado; faça a nota inferior do trinado crescer e diminuir pouco a pouco; e imagine-se o tempo do trinado correspondente ao de quatro colcheias lentas. Quando estas completarem o seu tempo, deixa-se então o dedo que se usou para trinar repousar sobre a nota com o diminuendo do som, todavia, não tão longamente como se precisasse do tempo da nota com três bandeiras, e no lugar desta, faz-se a segunda das quatro fusas seguintes. Na apojatura antes da terceira nota, deve-se fazer um pouco de pressão ou dar um sopro com o diafragma e se terminar as duas notas restantes com um *piano perdendosi*. Com relação às cesuras restantes, em (e), (f), (g) e (h), que requerem na maioria das vezes apenas apojaturas ou trinados, podem ser aplicados como ornamentações, nos andamentos lentos, também os exemplos das Figuras 22, 23 e 24 – referentes aos intervalos sobre a terça, a quarta e a quinta.

§37.

Figura 22. Embora essas duas notas simples, Dó-Mi, sejam formadas por semínimas, pode-se também utilizar as seguintes ornamentações sobre a cesura em (e) da Figura 21, que é formada por colcheias. Deve-se apenas imaginar, como se as notas da ornamentação tivessem uma bandeirola a mais. Sobre a cesura em (f) da mesma Figura 21, em que o intervalo desce apenas um tom, sucedem igualmente essas ornamentações da Figura 22, com exceção de (a), (b), (f) e (o); e, portanto apenas a semínima Dó é alterada para Ré. Caso se queira, usar as duas ornamentações em (f) e (o), então, em vez da última nota Ré deve-se tocar o Fá acima.

§38.

Tabela 16, Figura 23. Estas ornamentações podem ser aplicadas da mesma maneira sobre a cesura em (g) da Figura 21, pois, na maioria das vezes, o baixo permanece na harmonia da primeira nota Fá.

§39.

Figura 24. Estas ornamentações sobre o salto de quinta podem ser feitas sobre a cesura em (h) da Figura 21. Caso se encontre numa melodia as duas primeiras notas destes três exemplos seguidas umas das outras, sendo elas: Mi-Dó, Fá-Dó, Sol-Dó; pode-se então experimentar tais ornamentações de cada um dos exemplos, que são do mesmo tipo e alterná-los. Já que a segunda nota Dó nestes três exemplos não tem ornamentações, pode-se, então, quando for necessário, repetir as notas da ornamentação feita sobre a nota anterior, excluindo-se, contudo, a primeira delas. Por exemplo: caso se queira aplicar as ornamentações em (e) da Figura 22, já que as primeiras notas são Mi-Sol-Mi, deve-se então fazer da semínima Dó uma colcheia, e repetir as duas semicolcheias¹³⁹ Sol e Mi. Em (e) da Figura 23, procede-se da mesma maneira; e em (d) da Figura 24, repete-se as três últimas semicolcheias depois da nota Dó (este Dó também se tornará uma semicolcheia), fazendo assim com que essa melodia ornamentada mantenha certa coerência. Desta maneira pode-se usar todas essas ornamentações, observando-se, porém, os tipos de notas que seguem umas as outras. Deve-se ainda escolher, de cada um dos exemplos que se quer ornamentar, aquele que se crê ser o mais apropriado e, assim, proceder como as abelhas, que de diferentes flores produzem o mel¹⁴⁰.

¹³⁹ Erroneamente editado como fusas na primeira edição.

¹⁴⁰ Esta é uma citação comum aos livros de retórica, e a sua origem é atribuída a Sêneca. “Devemos seguir, alguns dizem, o exemplo das abelhas, que voam ao redor e colhem flores adequadas para produzir o mel e, assim, ajeitam e espalham em seus favos tudo que elas trouxeram; [...] Eu digo que também devemos imitar essas abelhas e peneirar o que tivermos trazido de uma leitura variada, pois algumas coisas são melhor preservadas se são mantidas em separado.” “*We should follow, men say, the example of the bees, who flit about and cull the flowers that are suitable for producing honey, and then arrange and assort in their cells all that they have brought in; [...] We also, I say, ought to copy these bees, and sift whatever we have gathered from a varied course of reading, for such things are better preserved if they are kept separate.*” (SENECA, Moral Letters to Lucilius, Letter LXXXIV, 3-4, (c. 65 a.C.) 1920). Aparece também no tratado O Cortesão, de Baldassare Castiglione: “E como a abelhinha que nos verdes prados sempre vai escolhendo as flores entre as ervas; assim o nosso Cortesão haverá de tomar estas graças daqueles que lhe parecerem possuí-la, e, de todos eles, aquela parte que mais será louvável.” “*E come la pecchia nè verdi prati sempre trà l’herbe va carpando i fiori; così il nostro Cortegiano haverà da rubare questa grátia da quei, che à lui parerà che la ténghino, & da ciascun quella parte, che più sarà laudévole.*” ((1528) 1737, p. 45)

§40.

Figura 25. Semicolcheias muito lentas e pontuadas podem facilmente causar incômodo à audição; especialmente quando tais notas consistem de consonâncias puras, como terças, quintas, sextas, oitavas, as quais, embora apaziguem as paixões, se perdurarem longo tempo, causam, todavia, certa aversão, a não ser que se intercalem ocasionalmente algumas dissonâncias, como a segunda, a quarta, a sétima, a nona – das quais se originam as apojeturas; e que algumas vezes devem ser finalizadas com trinados ou mordentes. Neste exemplo pode-se ver de que maneira as notas pontuadas, as quais se prestam mais à suntuosidade e à seriedade que ao cantábile, podem ser tocadas de maneira agradável. A nota pontuada, e que conseqüentemente será ouvida por mais tempo, deve chegar, por meio de *crescendo*, ao *forte*, porém, sob o ponto deve-se ponderar o sopro. A nota depois do ponto sempre deve ser bem curta. Caso haja uma apojetura antes da nota pontuada, deve-se proceder com ela como já se apontou em relação às notas longas; pois ela, a apojetura, será sustentada no lugar da nota que procede. A nota recebe o tempo do ponto, e deve ser, portanto, mais fraca que a apojetura, veja (a). Das três apojeturas em (b), as quais são um mordente, a primeira, pontuada, deve ser tão longamente sustentada quanta exija o tempo da nota que segue. As apojeturas restantes, ao lado da nota, são feitas, no entanto, no tempo do ponto, e isto ocorre nos andamentos rápidos por meio de um duplo abrir e fechar do dedo. Deve-se também ponderar o sopro neste tipo de movimento. As quatro apojeturas, veja (c), formam um grupeto, e se a última delas alcançar o tempo do ponto, ela deve ser mantida no lugar deste. A ponderação do sopro deve ocorrer da mesma forma nas apojeturas. A situação é semelhante nos exemplos restantes entre (d) e (l); com exceção em (e) e (f), em que as apojeturas fazem um meio-trinado. As notas em (m) e (n) aparecem frequentemente em cadências, nas quais os grupetos são muito convenientes.

§41.

Figura 26. Estas duas apojeturas, veja (a), (b), (c), (d), (e), (f) e (g), que consistem de saltos de terça, nomeia-se a apojetura dupla¹⁴¹, e servem aos cantores, nos saltos grandes, para que alcancem mais seguramente a nota aguda. Tais notas podem ser utilizadas em intervalos ascendentes, como numa segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava, antes de notas longas, tanto no contratempo quanto na cabeça do tempo, onde não se quer fazer nenhuma outra ornamentação. A apojetura dupla deve ser ligada com a nota seguinte muito rapidamente, contudo, deve ser *piano*. A nota em si deve ser um pouco mais forte que as duas pequenas. Esta apojetura dupla nos saltos de segunda, quarta e sétima, veja (a), (c) e (f), é mais agradável que nos outros saltos; e causam também um melhor efeito quando a primeira apojetura tem um intervalo de segunda menor em relação à nota principal que segue, veja (c) e (f). Embora esta apojetura dupla, no canto ou na execução instrumental, expresse com afeto delicado, suspiroso e agradável; não aconselho, todavia, que seja usado de modo excessivo, mas sim, ao contrário, que dele se utilize comedidamente: pois aquilo que muito agrada ao ouvido, torna-se mais reconhecível à memória; o excesso em alguma coisa, porém, por mais bela que seja, pode causar aversão, se usado demasiadamente.

¹⁴¹ *Anschlag*: golpe, batida, pode significar ainda o *touché* nos instrumentos de teclado, como o próprio Quantz usa este termo para se referir ao toque das teclas de um cravo, no capítulo XVII, Seção 6. Sobre o cravista, em particular, §18. No Riemann Musiklexikon aparecem como sinônimos deste termo, *Doppelvorschlag*, *port de voix double*, *double appoggiatura*. ((1882) 1967, p. 40)

§42.

Figura 27. Quando notas longas estão dispostas em saltos, e não se quer fazer ornamento algum, então essas notas podem ser preenchidas com as notas principais e de passagem que estão no âmbito do salto. As apojeturas curtas em (a) apontam as notas de passagem, e as semínimas, as notas principais do acorde; uma vez que as notas de passagem pertencem ao tempo da nota anterior, elas também devem ser brevemente ligadas. Nos exemplos de (b) a (g), tanto as notas de passagem quanto as principais estão escritas com sua duração e como devem ser subdivididas no compasso. Os dois intervalos, terça e quarta, não possuem notas principais do acorde entre si, apenas de passagem.

§43.

Figura 28. Nos intervalos descendentes, a relação entre as notas principais e de passagem é que as apojeturas ou notinhas de passagem pertencem ao tempo da nota seguinte, e também devem ser ligadas a estas, todavia, aquelas que estão entre o salto de quarta, devem ser tocadas, tanto as descendentes quanto as ascendentes, no tempo da nota anterior. Neste tipo de intervalo, em que não se há qualquer sustentação ou trinado, as apojeturas ocorrem conforme as regras contidas no capítulo 8 e, como aquelas, valem a metade da nota seguinte, e por isso devem ser realizadas de modo bastante breve.

§44.

Todas essas regras dadas sobre as ornamentações dirigem-se, sobretudo, apenas ao Adagio, pois nele é que se tem mais tempo e oportunidade de se ornamentar. A despeito disso, também se poderá utilizar muitas dessas ornamentações no Allegro. As do Allegro, deixo-as à consciência de cada um. Mostrarei no capítulo sobre o Adagio, em um exemplo elaborado especialmente para este fim, de que maneira algumas das ornamentações mencionadas podem ser usadas no Adagio. O que diz respeito ao tipo de execução, principalmente em relação ao crescendo e diminuendo do som, na execução de todas essas ornamentações – mostradas em cada uma das figuras – poderá ser encontrado, de modo sumariado, no final do capítulo sobre o Adagio, do §25 ao §43.

3.4 SOBRE A MANEIRA DE TOCAR O ADAGIO.

14. Sobre a maneira de tocar o Adagio.

§1.

O Adagio causa geralmente o menor prazer aos meros amadores da música, e assim tanto a maioria dos amadores quanto os próprios executantes em geral, quando lhes falta a adequada sensibilidade e discernimento, ficam felizes quando o Adagio numa peça chega ao fim. Um verdadeiro *Musicus*, porém, pode se destacar muito em um Adagio, e pode demonstrar sua maestria aos conhecedores. Posto que esse, de todo modo, permanece uma pedra de tropeço¹⁴², contudo, os artistas talentosos ainda assim, sem os meus conselhos, se tornarão agradáveis aos seus ouvintes e amadores; a fim de que consigam mais facilmente, através disso, não só promover a devida atenção que seu conhecimento merece, mas também fazer com que a sua personalidade se torne benquista.

§2.

Pode-se considerar o Adagio, no que diz respeito ao modo de tocar, e como seja necessário ornamentá-lo, de duas maneiras: ao gosto francês, ou ao italiano. A primeira maneira necessita uma execução conexa e clara da melodia, e uma ornamentação com os

¹⁴² *Stein des Anstoßes*: ‘pedra de tropeço’. Aqui Quantz diz que o Adagio continua sendo um obstáculo, um entrave. Pedra de tropeço é uma expressão bíblica que significa: uma pedra que causa tropeço; uma pedra na qual você bate, que atrapalha. “*Der Stein des Anstoßes, in der biblischen Schreibart, eigentlich, woran man sich stößet.*” (ADELUNG, 1811, Bd. 1, p. 385) “*Ein Stein des Anstoßes, eine aus der Deutschen Bibel entlehnte Figur, eine Sache, welche bey andern Anstoß verursacht.*” (ibid. Bd. 4, p. 335).

ornamentos básicos, tais como: apojaturas, trinados inteiros e meio-trinados, mordentes, grupetos, *battements*, *flattements*, etc.; não requerem, no entanto, passagens rápidas extensas, ou grande adição de ornamentações livres. Quem tocar lentamente o exemplo da tabela 6, Figura 26, terá um modelo de como tocar dessa maneira. A segunda, a saber, a italiana, consiste em tentar adicionar a um Adagio tanto as pequenas ornamentações francesas, quanto extensos ornamentos engenhosos, que, obviamente, estejam de acordo com a harmonia. Podem servir aqui como modelo os exemplos das tabelas 17, 18 e 19, onde estas ornamentações básicas estão todas escritas com notas, e das quais trataremos mais abaixo de modo pormenorizado. Caso se queira tocar a melodia simples, de modo puro e com a adição dos ornamentos básicos, já frequentemente citados (*battements*, grupetos, etc...), ter-se-á mais um exemplo do jeito de francês de tocar. Tornar-se-á imediatamente consciente, contudo, de que estas ornamentações francesas não são suficientes para um Adagio composto desta maneira.

§3.

Através de uma boa instrução, pode-se aprender o modo francês de ornamentar o Adagio, sem que se entenda de harmonia; todavia, para o italiano, requer-se inevitavelmente seu conhecimento; ou então, como é a moda entre a maioria dos cantores, deve-se ter sempre a mão um professor, com o qual se aprenda as ornamentações em cada Adagio; contudo, jamais se tornaria propriamente um mestre desse jeito, e sim, permanecer-se-ia um aprendiz pelo resto da vida. Assim que alguém quiser introduzir-se a esta última maneira, deverá já saber a primeira, já que quem não sabe introduzir as pequenas ornamentações em seu lugar correto, nem como bem executá-las, este tampouco terá êxito com as grandes ornamentações. Entretanto, de uma mistura como esta, de pequenos¹⁴³ e grandes¹⁴⁴ ornamentos, então, é finalmente se produz o bom e adequado gosto ao cantar e tocar, que a todos apraz, e que é geral¹⁴⁵.

§4.

Já foi dito que os compositores franceses, na maioria das vezes, escrevem já com as ornamentações, e que o bom executante, logo, não tem mais nada a pensar além de que eles as apresentem bem. No gosto italiano, nos tempos passados, nenhuma ornamentação era sequer

¹⁴³ Ornamentos franceses.

¹⁴⁴ Ornamentos italianos.

¹⁴⁵ Neste ponto Quantz se refere ao *Vermischter Geschmack* (gosto misto), que ele afirma ao final da autobiografia ser o tentador e adequado gosto, e que estivera presente na corte do seu rei. “*Die hiesige Königlich Musik überhaupt der dabey regierende vernünftig-vermischte und reizende Geschmack*” (QUANTZ em MARPURG, (1754) 1755, p. 249).

escrita; e tudo era deixado ao livre arbítrio do músico executante. Dessa maneira, o Adagio se parecia, mais ou menos, como a simples melodia no exemplo das tabelas 17, 18 e 19. Há algum tempo, porém, aqueles que se orientam segundo os italianos, também começaram a indicar os ornamentos necessários. Supostamente porque se achou que o Adagio havia se tornado deveras deturpado pelos executantes inexperientes, e, por conta disso, os compositores receberiam menos mérito. Assim, não se pode negar – para que a peça possa causar seu efeito máximo – que a música italiana depende em grande parte do executante, quanto do compositor; a francesa, contudo, depende muito mais do compositor que do executante.

§5.

Para que se toque bem um Adagio, deve-se, tanto quanto seja possível, colocar-se em um afeto tranquilo e quase melancólico, para que se apresente aquilo que se tem a tocar na mesma disposição temperamental que o compositor se colocou ao compor. Um verdadeiro Adagio deve ser semelhante a uma rogativa agradável. Pois, assim como aquele que quer solicitar algo a alguém, ao qual presta reverência, pouco conseguiria seu objetivo com atitudes frívolas e imprudentes; ele tampouco conseguirá fazer com que os ouvintes absorvam, relaxem e enternecem por meio de maneiras bizarras e frívolas. Pois o que não vem do coração não alcança facilmente o coração.

§6.

Os tipos de peças lentas diferem entre si. Alguns são muito lentos e melancólicos, outros, no entanto, um pouco mais alegres e por isso mais aprazíveis e agradáveis. A tonalidade na qual ela foi composta contribui muito para ambos os tipos. Lá menor, Dó menor, Mi $\flat$ ¹⁴⁶ maior e fá menor expressam muito mais o afeto melancólico que outros tons menores, é por esse motivo também que os compositores tratam de utilizar tais tonalidades, geralmente com essa intenção. Em contrapartida, as tonalidades maiores e menores restantes serão utilizadas para as peças aprazíveis, cantáveis e *ariosas*¹⁴⁷.

* Com relação ao particular efeito de tais tonalidades, elas podem ser maiores ou menores, não existe uma unanimidade. Os antigos acreditavam que cada tonalidade possuía uma característica particular e sua peculiar expressão dos afetos. Uma vez que as escalas das tonalidades não eram todas iguais, como por exemplo, as escalas dórica e frígia, dois modos¹⁴⁸ que possuem a terça menor, e que se diferenciam da seguinte maneira: a

¹⁴⁶ Quantz descreve essa tonalidade como Ré sustenido maior.

¹⁴⁷ *Arioso* é, em geral, um dos movimentos lentos de uma peça, no qual há uma distinta melodia acompanhada por outros instrumentos, normalmente, pelo baixo contínuo. Tem sua origem nas *Arias*, que são os *solos* cantados pelas personagens principais em uma ópera. A prática de compor *Ariosi* instrumentais, entremeando os movimentos de sonatas e suítes, foi bastante comum no século XVIII. (RIEMANN, 1967, p. 52)

¹⁴⁸ *Tonarten*: tonalidades.

escala dórica possui a segunda maior e a sexta maior; a frígia, no entanto, possui a segunda menor e a sexta menor em seu âmbito; consequentemente, quase todos os modos tinham a sua particular maneira de se cadenciar; esta ideia ficou estabelecida por muito tempo. Nos novos tempos, contudo, já que as escalas de todas as tonalidades maiores e menores são similares entre si, a questão é: se isso ainda se sucede desta maneira com as características das tonalidades. Alguns ainda concordam com a mentalidade dos antigos, porém, outros descartam a mesma, e querem afirmar que cada paixão pode ser tão bem expressada tanto numa tonalidade quanto na outra, sendo apenas necessário que o compositor tenha a competência para isso. É verdade, há exemplos que nos dão evidências: há provas de que alguns expressaram muito bem uma paixão mesmo que esta não parecesse ser a mais adequada à determinada tonalidade. Porém, quem saberia se a mesma peça não causaria um efeito ainda melhor caso esta fosse composta numa outra tonalidade mais adequada àquela finalidade? Além disso, casos excepcionais não podem sequer fundamentar regras gerais. Tornar-me-ia muito exaustivo se eu quisesse concluir essa questão por esse motivo. No entanto, eu quero propor um experimento, que se baseia tanto na experiência, como também na própria sensibilidade. Transpõe-se, por exemplo, uma peça bem composta em Fá menor para Sol, Lá, Mi e Ré menor; ou uma outra peça composta em Mi maior para Fá, Sol, Mi $\flat$, Ré e Dó maior. Caso essas duas peças causem o mesmo efeito em cada uma das tonalidades, assim sendo, os seguidores dos antigos não terão razão. No entanto, caso se verifique que as mesmas peças, em cada tonalidade, suscitem também um efeito diferente, deve-se, todavia, procurar fazer uso dessa experiência em vez de contestá-la. De todo modo, eu quero confiar na minha experiência, a qual me assegura dos diferentes efeitos das diferentes tonalidades, até que eu possa ser convencido do contrário.¹⁴⁹

§7.

Ao tocar, deve-se, portanto, orientar-se também pelo afeto predominante, para que não se toque um Adagio deveras triste muito rapidamente, e, por outro lado, um cantábile muito lentamente. Logo, estes tipos de Adagio: *Cantabile*, *Arioso*, *Affettuoso*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto*, etc.; devem ser bem diferenciados de um Adagio patético. O andamento ou tempo requerido a cada peça, deve ser julgado de acordo com o seu contexto. A tonalidade, o tipo de compasso e se este é par ou ímpar, esclarecem um pouco essas coisas. Para seguir o que acabei de dizer, movimentos lentos em Sol menor, Lá menor, Dó menor, Mi $\flat$ maior e Fá menor devem ser tocados mais melancolicamente e também mais lentamente do que os outros movimentos de tonalidades maiores e menores. Uma peça lenta em 2/4 ou 6/8 é tocada de modo um pouco mais rápido, e um *Allabreve* ou em 3/2 mais lentamente que em compassos pares ou compasso 3/4.

¹⁴⁹ Conforme Reilly, essa nota de rodapé está relacionada à refutação de Quantz ao que Heinichen discorre no *Der General-Bass in der Composition*. (1985, p. 164)

§8.

Se o Adagio for composto de maneira bastante melancólica, no qual geralmente encontra-se o título: *Adagio di molto* ou *Lento assai*, este Adagio deve ser ornamentado mais com notas ligadas do que com saltos grandes ou trinados; uma vez que esses últimos mais estimulam a alegria, do que conduzem à melancolia. Contudo, não se deve deixar de usar os trinados, nem evitá-los, para que o ouvinte não caia no sono; É necessário, contudo, encontrar sempre uma boa alternância, de modo que a melancolia seja ora um pouco mais excitada, ora retorne a se abafar.

§9.

Nesse ponto contribuem muito também a alternância do *piano* e *forte*, que, juntamente com habilidosas ornamentações intercaladas, misturadas com ornamentos grandes¹⁵⁰ e pequenos¹⁵¹, é neste lugar que a luz e a sombra na música, a serem expressadas pelo executante, são totalmente indispensáveis. Entretanto, isto deve ser utilizado com muita prudência para que não se vá de um para o outro¹⁵² de modo muito brusco, mas sim que se cresça e diminua despercebidamente.

§10.

Caso haja uma nota longa a ser sustentada por um ou meio compasso, a qual os italianos nomeiam de *messa di voce*, primeiramente, deve-se articulá-la suavemente com a língua, e somente deixar que o ar saia quase que naturalmente; então, começar bem *piano*, e deixar crescer o *forte* até a metade da nota, e dali, começar a diminuir do mesmo modo, até o final da nota, também, com a flauta, deve-se fazer uma oscilação com o dedo no próximo furo que está aberto¹⁵³. Todavia, para que a nota não fique baixa ou alta durante o crescer e diminuir (o que poderia ser provocado por um defeito na construção da flauta), é necessário adotar nos estudos as regras indicadas no §22 do capítulo 4, deste modo a nota do instrumento que acompanha manterá a mesma contínua afinação, quer se sopre de modo fraco ou forte.

¹⁵⁰ Ornamentações livres, italianas.

¹⁵¹ Ornamentações básicas, francesas.

¹⁵² Isto é, não se alterne entre luz e sombra muito rapidamente.

¹⁵³ Trata-se de um *flattement*. De acordo com Renata Pereira, que se embasa nos *Principes de la flute traversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois* (1707, 1720) de Hotteterre, o *flattement* é um vibrato de dedo, cuja execução acontece em uma nota com *messa di voce*, ou seja, com um som que cresce e diminui e que podemos fazer o *flattement* de três formas: 1. batendo repetidamente o dedo estendido contra o lado do furo diretamente abaixo do último furo fechado; 2. batendo repetidamente o dedo sobre o furo inteiro mais para baixo do instrumento; 3. chacoalhando o instrumento quando nenhum dedilhado para o *flattement* for possível, como no caso da nota ré grave da flauta transversal (PEREIRA, 2014, p. 121, 122). Hotteterre, neste método acima mencionado, explica detalhadamente como fazer cada *flattement* em cada nota da flauta transversal (op. cit., 1728, p. 29-33)

§11.

As notas cantáveis que seguem uma nota longa podem ser tocadas mais sublimemente. Cada nota quer sejam uma semínima, uma colcheia ou uma semicolcheia, no entanto deve ter em si um *piano* e um *forte*, de acordo com o que o tempo permita. Case se encontrem, porém, algumas notas que seguem umas às outras, nas quais o tempo não permite executar cada uma particularmente com crescendo, no aumentar da intensidade da nota; pode-se então sob essas tais notas, crescer e diminuir o som; para que algumas soem fortes, e outras voltem a soar um pouco mais fracas. E este movimento da força do som deve ocorrer com o auxílio do diafragma, ou seja, por meio do sopro.

§12.

Além, deve-se observar que a melodia seja continuamente sustentada, e que não se respire no lugar errado. Particularmente, não se deve fazer cessar imediatamente o som nas pausas à frente, pelo contrário, de preferência, sustenta-se a última nota, como se ela precisasse do tempo das pausas. Caso o baixo sob essa nota longa possua algumas notas cantáveis, que chamam mais atenção à audição do que aquilo que se perde com o emudecer da voz superior; não obstante, causa um bom efeito quando a voz superior é sustentada e termina a última nota com um *piano perdendosi*; e, em seguida, recomeça as notas consecutivas com força sublime, prosseguindo de acordo com a maneira supracitada, até que torne a ocorrer uma nova cesura ou conclusão do pensamento.

§13.

No Adagio todas as notas devem ser articuladas com a língua, por assim dizer, de maneira carinhosa e aprazível, e nunca de maneira rude¹⁵⁴, a não ser que o compositor queira algumas notas articuladas de modo curto, a fim de que tornem a estimular o ouvinte que antes disso parecia ter adormecido.

§14.

Quando o Adagio é composto demasiadamente plano, e de modo mais harmônico que melodioso, e se quer adicionar aqui e ali algumas notas na melodia, isso não deve nunca ocorrer em excesso, de modo que as notas principais não sejam ofuscadas, tornando-se, assim, irreconhecível a melodia. Deve-se, todavia, tocar a frase principal logo no início assim como ela está escrita. Caso ela torne a aparecer frequentemente, pode-se adicionar algumas notas à primeira repetição, à segunda ainda mais: tanto com notas que seguem umas às outras por graus conjuntos, ou com uma passagem que possua o acorde arpejado da harmonia. Na

¹⁵⁴ *Hart* – articulação dura, feita com a sílaba ‘ti’. Neste ponto Quantz pede para articular com a sílaba ‘di’, sempre de forma branda.

terceira repetição, deve-se novamente evitar os ornamentos ou adicionar muito pouco, para manter o ouvinte em contínua atenção.

§15.

Pode-se proceder dessa maneira também com as outras melodias restantes; para que se alternem notas sonolentas próximas umas das outras, com notas sublimes, arpejadas de acordo com a harmonia e distantes umas das outras. E caso se repita uma ideia, também no mesmo tom, e não se encontre rapidamente qualquer ornamentação; pode-se resolver esse problema tanto tocando em *piano*, quanto ligando as notas.

§16.

Não se deve apressar o andamento com as ornamentações, mas sim terminá-las com muita fluidez e tranquilidade, pois por meio da pressa os pensamentos mais belos se tornam truncados. Por isso, é muito importante prestar bastante atenção ao movimento das vozes que acompanham, para se deixar levar pelas mesmas, em vez de se chegar antes delas.

§17.

Um **Grave**, no qual a melodia é formada por notas pontuadas, deve ser tocado de modo um pouco sublime e vivaz, também ocasionalmente ser ornamentado com passagens, arpejando o acorde da harmonia. Deve-se sempre crescer nas notas pontuadas até chegar ao ponto; e as notas seguintes, quando o intervalo não é muito grande, devem ser ligadas de modo curto e fraco na nota longa anterior; em saltos muito distantes, todavia, cada uma das notas deve ser particularmente articulada. Caso estas mesmas notas desçam ou subam por graus conjuntos, pode-se então fazer apojeturas antes das notas longas, que na maioria das vezes são consonâncias, e que, repetidamente, podem irritar o ouvido.

§18.

Um **Adagio Spirituoso** é composto geralmente em compasso triplo, com notas pontuadas, e frequentemente com muitas cesuras. Este tipo de adágio requer ainda mais vivacidade que aqueles apresentados anteriormente. Por esse motivo as notas devem ser mais articuladas que ligadas, e também menos ornamentações devem ser utilizadas; a isso, pode-se especialmente introduzir apojeturas que terminam com um meio-trinado. Caso haja, além desse caráter, algumas ideias cantáveis, assim como deve ser o refinado gosto da composição, que é misturado¹⁵⁵; deve-se então, ao tocar, orientar-se também com relação a isto, e alternar o sério com o aprazível.

¹⁵⁵ Faz novamente referência ao *vermischter Geschmack*.

§19.

Já foi dito anteriormente, que estes e os demais tipos de peças lentas – tais como: *Cantabile*, *Arioso*, *Andante*, *Andantino*, *Affetuoso*, *Largo*, *Larghetto*, etc. – devem ser bem diferenciados em relação ao modo de tocar um Adagio melancólico e patético; portanto, não é necessário repetir isso aqui.

§20.

Caso se encontre, em um *Cantabile* ou *Arioso* em compasso 3/8, muitas semicolcheias que, subindo ou descendo, seguem umas às outras por graus conjuntos, e o baixo caminha em movimento contínuo de uma nota à outra; logo, não se pode adicionar muitos ornamentos, como numa melodia plana. Em contrapartida, deve-se procurar executar este tipo de notas de modo simples e agradável com a alternância de *piano* e *forte*. Caso se encontre junto a isto colcheias em saltos, com as quais o canto se torna seco e sem sustentação, os saltos de terça podem ser então preenchidos com apojeturas (*Vorschlag*) ou tercinas. Contudo, se entrementes o baixo permanecer em uma única nota, de compasso em compasso, em uma mesma tonalidade e harmonia; consequentemente se garante à voz superior a liberdade de fazer mais ornamentos; porém, estes nunca devem se desviar do caráter principal da peça.

§21.

Um *Andante* ou *Larghetto* em compasso 3/4, em que a melodia é formada por semínimas em saltos, e que é acompanhada por um baixo em colcheias, destas quais, geralmente seis permanecem na mesma nota ou harmonia; pode-se tocar de modo um pouco mais sério e com mais ornamentações que um *Arioso*. Todavia, caso o baixo caminhe para cima e para baixo em graus conjuntos, deve-se prestar mais atenção aos ornamentos, para não se fazer quintas e oitavas proibidas¹⁵⁶ com relação a voz fundamental.

§22.

Um *alla Siciliana* em 12/8, entremeado com notas pontuadas, deve ser tocado de modo bem simples e quase sem trinados, tampouco deve ser tocado muito lentamente. Poucas ornamentações podem ser utilizadas aqui, com exceção de algumas semicolcheias ligadas e apojeturas; pois isto é uma representação de uma dança pastoril siciliana. Esta regra também vale para as *musettes* francesas e *bergeries*.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Isto é, quintas e oitavas paralelas.

¹⁵⁷ *Bergeries*, também conhecidas como *bergerettes*, são danças populares francesas, que nos séculos XV e XVI são danças rápidas, em compasso ternário e se parece ao *virelai*. No século XVIII a *bergerette* é uma declamação lírica com temática camponesa ou erótica e que também é cantada. As *musettes* são danças moderadas em compasso 2/4, 3/4 ou 6/8, e a sua principal característica é o bordão, esse tipo de dança era muito comum na

§23.

Caso essa descrição tenha sido insuficiente para alguém entender como um Adagio pode ser acrescido de ornamentos, os exemplos que se encontram nas tabelas 17, 18 e 19 podem, portanto, elucidar ainda mais essa questão. Eu retirei aquelas ornamentações das tabelas 9 a 16, as que melhor serviam à simples linha melódica encontrada aqui, e, partindo disto, elaborei uma melodia contínua ornamentada. Pode-se tomar disto um exemplo: como estas ornamentações individuais podem ser compostas umas juntas das outras. A melodia simples está no primeiro sistema e a melodia com as ornamentações no segundo. Os números que estão acima¹⁵⁸ do sistema mostram o número da figura no exemplo das tabelas anteriores, e as letras que se encontram acima, mostram o lugar da ornamentação. Entre estas, diversas não estão no mesmo tom como nas tabelas, todavia, estão transpostas acima ou abaixo; para que se constate que, como o que já foi mencionado anteriormente, as ornamentações podem ser transpostas em transposições tanto com a terça maior quanto menor.

§24.

Não exijo este modo de ornamentar dos meros iniciantes, que sequer sabem tocar corretamente a simples linha melódica. Pelo contrário, ofereço essas regras aos já treinados, aos quais, contudo, falta o aperfeiçoamento da verdadeira instrução. Também não espero que todos os Adagios se baseiem nesses exemplos que darei e que se deva então sobrecarregá-los com ornamentos; todavia, estes ornamentos só estão lá, onde a melodia plana, tal como esta, requer que sejam utilizados. Fora isto eu continuo a favor da ideia, como já mencionei anteriormente, que quanto mais simples e limpo um Adagio é tocado afetuosamente, mais ele captará a benevolência do ouvinte; e ainda menos serão obscurecidas ou arruinadas as boas ideias dos compositores, as quais ele concebera com diligência e reflexão; uma vez que, ao tocar, é um pouco incomum inventar, rapidamente, algo melhor do que aquilo que outro, por muito tempo, talvez já tivera refletido.

corte do rei Luís XIV. Esta dança deriva do instrumento francês que possui o mesmo nome e que se parece a uma gaita foles. (RIEMANN, (1882) 1967, p. 97 e 594)

¹⁵⁸ Mudamos o texto para ficar de acordo com os exemplos editados. No original os números estão abaixo do pentagrama.

§25.

Agora eu também devo mostrar, como cada nota neste exemplo deve ser bem executada, especialmente no que diz respeito à alternância de *piano* e *forte*. E dou por aqui os esclarecimentos falados no §14 do capítulo 11¹⁵⁹, sobre a **diversidade** da boa execução musical; e, por acreditar que os amadores não rejeitarão esta boa execução musical, quero, assim, que todas as ornamentações que indiquei sobre os intervalos simples transcorram dessa maneira¹⁶⁰. Junto a isso, quero indicar o que seja possível expressar com palavras. Todavia, o que resta do critério e da sensibilidade própria, eu deixo nas mãos dos executantes minuciosos. Os números indicam as tabelas e os exemplos principais (ou figuras, em cada intervalo), sobre os quais comentarei; as letras indicam, todavia, os trechos que se encontram nestes exemplos. De antemão, ainda recordo que, uma vez que nada foi relatado sobre o Allegro, sempre deverá ser subentendido o andamento lento. As palavras abreviadas devem ser entendidas de acordo com a seguinte concepção: **cresc.** – **crescendo**, ou aumentando a intensidade do som; **dim.** – **diminuendo**¹⁶¹, ou diminuindo a intensidade do som; **f** – **forte**; **pf** (**più forte**) – **mais forte**; **p** (**piano**) – **fraco**¹⁶². Nas palavras: *forte* e *piano*, deve-se estudar a articulação de língua ou a arcada, orientando-se quanto à dinâmica, para que se marque cada nota ora mais, ora menos. Não se deve tocar essas dinâmicas sempre em suas gradações extremas; contudo, deve-se proceder com isso como na pintura; na qual, a fim de se expressar luz e sombra, deve-se utilizar a assim chamada *mezze tinte* ou entretom, onde o escuro se torna unificado com a luz imperceptivelmente. Ao cantar e tocar, deve-se igualmente utilizar o *piano perdendosi*, e o *crescendo* na intensidade do som, como se fosse o entretom; pois essa diversidade é essencial à boa execução musical. Vamos ao assunto:

¹⁵⁹ Capítulo 11, §14: Além disso, uma boa execução musical deve ser variada. Luz e sombra devem estar constantemente presentes nela. Não conseguirá notadamente mover os afetos de ninguém o intérprete que sempre tocar com a mesma força ou com a mesma suavidade e, ou como se diz, com a mesma cor, e que não souber ainda, no momento certo, fazer sobressair ou moderar o som. Assim, deve-se observar uma contínua alternância do forte e piano. Por se tratar de um assunto de grande importância, mostrarei no final do capítulo 14 por meio de exemplos, como isso deve ocorrer em cada nota de uma obra.

¹⁶⁰ Com diversidade.

¹⁶¹ Abreviaremos as dinâmicas somente nos exemplos, não vamos abreviar as dinâmicas no texto, como Quantz faz no original, e, além disso, com o intuito de facilitar a compreensão de alguns exemplos editados, decidimos adotar, onde fosse pertinente, os sinais atuais de *crescendo* (<), e *diminuendo* (>), sob as notas e sinais aos quais Quantz se refere.

¹⁶² Nos exemplos a seguir adotamos a nomenclatura atual, com as abreviaturas dos respectivos nomes referentes à dinâmica de forte e fraco em italiano, a fonte em itálico também será usada para facilitar a visualização dos exemplos, além disso, decidimos não adotar abreviação, como consta no original, para não deixar o texto incompreensível.

§26.

Tabela 9, Figura 1. Em (a), as três apojeturas *piano*; as semínimas Dó, Dó, Dó *crescendo*. Em (b), o Dó pontuado *crescendo*; as fusas seguintes e o próximo Dó *piano*; o Dó consecutivo *forte*; a semínima *crescendo*. Em (c), igual à anterior. Em (e), as notas principais *crescendo*; as notas pequenas *piano*. Em (h), o trinado *forte*, sua terminação *piano*. Em (k), Dó *crescendo*; Fá e Mi *diminuendo*; Mi *forte*; Sol *piano*; Si *forte*; Dó *piano*. Em (l), Dó e Mi *crescendo*; Fá *piano*; Sol, Mi, Dó *crescendo*; as apojeturas *piano*. Em (o), Dó *crescendo*; a escala *diminuendo*; Dó, Dó, Dó *forte*. Em (p), a primeira *forte*, as três seguintes *piano*; Sol *forte*; Fá, Mi, Ré *piano*; Dó *crescendo*. Em (r), a primeira *forte*; a segunda e terceira *piano*, e do mesmo modo as demais tercinas.

Fig. 1

The musical score for Figure 1 consists of 20 measures, labeled (a) through (u), arranged in five systems. The notation is in C major, 4/4 time. The measures contain various musical figures as described in the text, including crescendos, decrescendos, trills, and triplets. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The score is as follows:

- (a) Three eighth notes (D, D, D) with a crescendo hairpin.
- (b) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (c) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (d) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (e) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (f) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (g) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (h) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (i) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (j) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (k) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (l) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (m) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (n) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (o) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (p) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (q) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (r) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (s) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (t) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.
- (u) A dotted quarter note (D) with a crescendo hairpin, followed by two eighth notes (F, G) and a quarter note (D) with a piano dynamic.

§27.

Tabela 9, Figura 2. Em (b)¹⁶³, este grupo de três notas pode servir sempre como modelo, de modo a ser executado sempre de maneira aprazível, a saber: a primeira *crescendo*; o ponto *diminuendo*; as duas seguintes rápidas e ligadas em *piano*. Em (c), a primeira e a terceira *crescendo*; a segunda e quarta *piano*; as notas em (d) iguais às anteriores. Em (f), a nota pontuada *crescendo*; as quatro notas rápidas *piano*. Em (g), Dó *crescendo*; as quatro notas rápidas *piano*; Mi *forte*; e as demais da mesma maneira. Em (k), a primeira *forte*; a tercina *piano* e sem *inegalité*¹⁶⁴. Em (l), as tercinas *forte*, as semicolcheias *piano*. Em (m), a primeira *forte* e as cinco seguintes *piano*. Em (o), a primeira *forte*; Ré, Mi e Ré *diminuendo*; Dó *piano*; e as demais da mesma maneira. Em (p), a primeira *forte*, as notas rápidas *piano*. Em (q), Dó *crescendo*; Mi *piano* e bem curto; a apojatura *crescendo*; Ré *piano*; Fá *forte*; Mi *piano*. O grupo de notas em (r) pode servir sempre como modelo, a saber: as duas primeiras *piano* e precipitadamente, a nota pontuada *crescendo*. As notas em (s) podem, a seu modo, servir como modelo tanto em andamentos rápidos quanto lentos, a saber: as primeiras¹⁶⁵ bem curtas e um pouco *forte* (*mezzo forte*); as notas pontuadas *diminuendo* e mantidas¹⁶⁶. As notas em (v) pertencem mais aos andamentos rápidos que aos lentos, e, portanto, primeira de cada quatro notas deve ser marcada. As notas em (y) desta mesma maneira.

¹⁶³ Os exemplos musicais marcados com * nas figuras possuem, além das dinâmicas, algumas notas interpretativas particulares quanto à sua prática, indicadas no texto.

¹⁶⁴ No original: *Die Triole soll egal gespielt werden* – A tercina deve ser tocada de modo igual.

¹⁶⁵ As fusas que precedem a nota pontuada.

¹⁶⁶ Trata-se, nestes exemplos (r) e (s), do ritmo lombardo, veja p. 33.

Fig. 2

Fig. 2 is a musical score consisting of 26 measures, labeled (a) through (z). The score is written in a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The measures are organized into six lines of four measures each, with the final line containing only three measures (w, x, y, z). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Performance instructions are provided for several measures, including *tr*, *p*, *f*, *simile*, *cresc.*, *dim. e mantidas*, *mf e bem curtas*, and *marcadas*.

The measures are as follows:

- (a) *tr*
- (b) *p*
- (c) *p*
- (d) *p*
- (e) *p*
- (f) *simile*
- (g) *p*
- (h) *f* *simile*
- (i) *3*
- (j) *3*
- (k) *p*
- (l) *3* *p*
- (m) *p*
- (n) *f* *p* *simile*
- (o) *f*
- (p) *f*
- (q) *cresc.* *p* *f*
- (r) *cresc.* *p* *e precipitadas*
- (s) *dim. e mantidas* *mf e bem curtas*
- (t) *f*
- (u) *f*
- (v) *marcadas*
- (w) *marcadas*
- (x) *marcadas*
- (y) *marcadas*
- (z) *marcadas*

§28.

Tabela 9, Figura 3. Em (b), Ré *crescendo*; o ponto, junto do Sol e Mi, *diminuendo*; Ré apoiatura *crescendo*; o trinado em Dó *diminuendo*; o próximo Dó apoiatura *crescendo*; Si *diminuendo*. Em (d), Ré *crescendo*; Mi, Fá# e Sol *piano*; Lá *forte*; Dó *piano*. Em (f), Ré *forte*; Dó e Si *piano*; e as notas seguintes da mesma maneira. Em (g), o trinado *forte*; o ponto junto com as fusas *diminuendo*.¹⁶⁷ Em (k), Ré *forte*; Si e o Ré que está depois da pausa *piano*; e as notas seguintes da mesma maneira. Em (n), Ré *forte*; Si *piano*; Dó e Ré *crescendo*, assim também as seguintes. Em (o), a primeira *forte*; a segunda *piano*; e as seguintes da mesma maneira. Em (p), Ré *forte*; Sol, Fá# e Sol *piano*; Ré *crescendo*; e as seguintes da mesma maneira. Em (q) a primeira nota de cada uma das tercinas *forte*, a segunda e a terceira *piano*. Em (t), Ré *forte*; as quatro notas rápidas *piano* e da mesma maneira as seguintes.

¹⁶⁷ Suprimido 'Tabela 10, Figura 3' pois, diferentemente do original, os exemplos foram reeditados numa única página.

§29.

Tabela 10, Figura 4. Em (e), Mi *forte*; Fá *piano* e *crescendo*; Sol e Lá igualmente *piano* e *crescendo*; Dó *piano*. Em (f), Mi *piano* e *crescendo* até o ponto; Fá e Sol *piano* e *crescendo*; Lá e Dó *piano*. Estes dois exemplos são um tipo de **síncopa**¹⁶⁸, o que pode levar a mais reflexões. No primeiro exemplo, é antecipada a quarta Fá (com relação ao baixo), em vez da terça Mi; e no segundo, a nona é mantida em vez da terça, e é resolvida nesta mesma terça; veja na Figura 4 da tabela 8¹⁶⁹:

§30.

Tabela 10, Figura 5. Os dois exemplos em (a) e (b) relacionam-se com os exemplos (e) e (f) da Figura 4; aqueles são ascendentes e estes descendentes. Em (a), a segunda é antecipada em vez da terça, e é resolvida na terça pelo baixo. E em (b), a quarta é mantida em vez da terça, e é resolvida nesta mesma terça, veja tabela 8, Figura 5:

O modo de executar é igual àquele dos exemplos (e) e (f) da Figura 4. Em (e), a primeira *forte*; as três seguintes *piano*; e as demais desta mesma maneira. Em (k), a primeira e quarta *forte*; a segunda e a terceira *piano*. Caso as mesmas notas sejam executadas rapidamente, deve-se então marcar a terceira de modo mais forte que as outras, pois ela desce à nota mais grave. Em (n); a primeira *forte*, a segunda e terceira *piano*, a quarta *forte*; em andamentos rápidos a primeira nota deve ser mantida um pouco mais e a quarta articulada de modo bem curto. Em (p), a primeira *forte*; a segunda *piano*; a apojatura *piano*; e as demais como as duas primeiras. Em (q), a primeira tercina *forte*; a segunda tercina *piano*, e as demais desta mesma maneira.

Fig. 5

Figure 5 displays a musical score in treble clef, 4/4 time, consisting of 17 measures labeled (a) through (q). The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

- Measure (a):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (b):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *p* (piano) and *p* (piano).
- Measure (c):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (d):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (e):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (f):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (g):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (h):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (i):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (j):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (k):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (l):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (m):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (n):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (o):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (p):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).
- Measure (q):** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (forte) and *p* (piano).

§31.

Tabela 11, Figura 6. Em (a), Mi *crescendo*; Fá# *piano*, ligado e breve; o trinado do Fá# *forte*; Sol *piano*. Em (b), Mi *forte*; Dó *piano*; o trinado do Fá# *forte*; Sol *piano*. Em (d) e (e), as quatro semicolcheias iguais (*egal*)¹⁷⁰ e sustentadas; o trinado de Fá# *piano*; Sol *più forte*. Em (h), o trinado *forte*; Ré, Dó, Si *piano*; Lá e Fá# *forte*; terminar a apojetura com um mordente¹⁷¹ na nota Sol. Em (i), as notas pontuadas *crescendo*; as notas curtas *piano*. Em (l), Mi *forte*; o Mi agudo e Ré sustentados em *piano*; Fá# *forte*; Sol *piano*. Em (q), Mi *forte*; Dó e Lá *piano*. Sol e Fá# *forte*. Lá e Ré *piano*; Fá# e Sol *più forte*.

Fig. 6

* iguais e sustentadas

terminar apojatura com um mordente

¹⁷⁰ Quantz usa o termo francês *egal* para indicar o contrário da *inégalité* francesa.

¹⁷¹ No original: *pincé*. O mesmo que mordente, de acordo com o Riemann Musiklexikon (1967, B Schott's Söhne, Mainz, p. 734). Faz-se o mordente logo depois da apojetura chegar no Sol.

§32.

Tabela 11, Figura 7. Em (a), Mi *crescendo*; Sol e Mi *piano*. Em (b), Mi *forte*, Sol, Fá e Sol *piano*; Mi *più forte*. Em (c), Mi *forte*; Sol e Dó *piano*; Mi *forte*. Em (d), Mi *piano*; Fá# *forte* e *crescendo*; Sol e Mi *pianissimo*. Em (n), o trinado *forte*; Ré e Dó *piano*; Sol *forte*; Mi *piano*. Em (p), as três primeiras *forte*; as demais *piano*; em (q) desta mesma maneira. Em (t), Mi *crescendo*, as demais notas, *piano*.

Fig. 7

The musical score for Figure 7 consists of 24 measures, labeled (a) through (x), arranged in six systems. The time signature is 2/4. The notation includes various dynamics such as *piano* (p), *forte* (f), *pianissimo* (pp), and *più forte*. It also features articulation marks like *tr* (trill) and *crescendo* hairpins. Specific note groupings are indicated, including trinados (three notes beamed together) and triplets (three notes grouped with a '3' below). The measures show a variety of rhythmic patterns and note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests.

§33.

Tabela 12, Figura 8. Em (c), Sol, Fá, Sol, Lá *forte*; Si, Lá, Si, Dó *piano*; Ré *forte* e curto; Ré *forte*; Mi e Fá *piano*. Em (d), as fusas *forte*; a colcheia *piano*; e as demais desta mesma maneira. Em (k), Sol marcado; Sol, Fá, Mi *piano*; e as demais da mesma maneira. Em (m), Sol e Sol oitava acima *crescendo*; Fá *piano*. Em (o), Sol *forte*; de Ré a Sol *piano*; Fá *forte*. Em (r), Sol, Lá, Si *forte*; Dó, Ré, Mi, Fá *diminuendo*; Sol, Lá, Si, Dó *crescendo*; Ré, Si, Sol, Fá *piano* e sustentados. Em (s), Ré *forte*; Sol *piano* e curto; Fá apoiatura *crescendo*; Mi *diminuendo*. Em (t), Ré, Mi, Ré *crescendo*; Mi *forte*; Fá *piano*. Nas ornamentações em (v), (w), (x), (y), (z) e (aa), pode-se, ocasionalmente, subir meio tom a apoiatura através de um $\sharp$, assim como se vê em (v). Em (gg), Sol *crescendo*; o trinado de Fá *piano*; Mi e Fá *diminuendo*.

Fig. 8

Fig. 8 displays 26 musical examples (a-z) illustrating various piano techniques, primarily focusing on dynamics and articulation. The examples are organized into eight staves:

- Staff 1:** Examples a, b, and c. Example a shows a triplet of eighth notes. Example b shows a triplet of eighth notes with a slur. Example c shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *f*, *p*, and *f*, and the instruction *f e curto*.
- Staff 2:** Examples d, e, and f. Example d shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*. Example e shows a triplet of eighth notes. Example f shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*.
- Staff 3:** Examples g, h, i, j, and k. Example g shows a sequence of eighth notes. Example h shows a triplet of eighth notes. Example i shows a sequence of eighth notes. Example j shows a sequence of eighth notes. Example k shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *p* and *p*, and the instruction *marcato*.
- Staff 4:** Examples l, m, n, o, and p. Example l shows a sequence of eighth notes. Example m shows a sequence of eighth notes. Example n shows a sequence of eighth notes. Example o shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*. Example p shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*.
- Staff 5:** Examples q, r, s, and t. Example q shows a sequence of eighth notes. Example r shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*, and the instruction *p e sustentado*. Example s shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*. Example t shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*.
- Staff 6:** Examples u, v, w, and x. Example u shows a sequence of eighth notes. Example v shows a sequence of eighth notes. Example w shows a sequence of eighth notes. Example x shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *f* and *p*.
- Staff 7:** Examples y, z, aa, and bb. Example y shows a sequence of eighth notes. Example z shows a sequence of eighth notes. Example aa shows a sequence of eighth notes. Example bb shows a sequence of eighth notes.
- Staff 8:** Examples cc, dd, ee, and ff. Example cc shows a sequence of eighth notes. Example dd shows a sequence of eighth notes. Example ee shows a sequence of eighth notes. Example ff shows a sequence of eighth notes.
- Staff 9:** Examples gg, hh, ii, and jj. Example gg shows a sequence of eighth notes with dynamic markings *p* and *tr*. Example hh shows a sequence of eighth notes. Example ii shows a sequence of eighth notes. Example jj shows a sequence of eighth notes.
- Staff 10:** Examples kk and ll. Example kk shows a sequence of eighth notes. Example ll shows a sequence of eighth notes.

* (v) (w) (x) (y) (z) (aa) nesses exemplos, pode-se ocasionalmente subir meio tom a apojetura por meio de um #, assim como se pode ver em (v)

§34.

Tabela 12, Figura 9. Em (a), (b), (c) e (d), os saltos descendentes de terça podem ser preenchidos com apojeturas; todavia, as notas principais em *crescendo*. Em (e), Dó *crescendo*; Mi *diminuendo*; Mi *crescendo*; Sol *diminuendo*; o trinado no Mi *crescendo* e *diminuendo*. Em (g) e (m) as notas principais *forte*, as notas de passagem *piano*.

Fig. 9

* (a) (b) (c) (d) os saltos descendentes de terça podem ser preenchidos com apojeturas.

§35.

Tabela 13, Figura 10. Em (b) e (d) os saltos de terça podem ser preenchidos com apojeturas. Em (e) as cinco primeiras notas *forte*; as três últimas *piano*. Em (f), Dó e Lá *piano*; Sol e Fá *forte*; Lá e Fá *crescendo*. Em (g), Dó *forte*; Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Sib *diminuendo*; Dó *forte*; Lá, Sol e Fá *piano*. Em (h), o trinado em Dó com a terminação *forte*; Fá *piano*; Lá *forte*; Fá *piano*. Em (i) a primeira e a terceira notas *crescendo*; a segunda e a quarta *piano*; e as demais da mesma maneira.

Fig. 10

* (b) (d) os saltos de terça podem ser preenchidos com apojeturas

§36.

Tabela 13, Figura 11. Em (a), cada uma das notas *crescendo*. Em (c), Dó *crescendo*; Ré, Mi, Fá, Sol *diminuendo*; Sol *forte*; Ré e Fá *piano*. Em (h), Dó, Ré, Mi, Fá sustentados; Sol, Sol, Sol curtos e iguais¹⁷²; Ré *piano*; Sol e Fá *piano*. Em (j), Dó, Si, Dó *forte*; Sol, Sol *crescendo*; Sol, Lá, Sol, Fá *piano* e também articulados de modo curto e igual¹⁷³.

§37.

Tabela 13, Figura 12. Em (a), Sol *crescendo*; Lá *pianissimo*. Em (b), Sol *forte*; Mi e Dó *piano*. Em (c), Sol *forte*; Fá, Mi, Ré, Dó *piano*. Em (f), Sol *forte*; Fá e Mi *piano*; Fá e Mi *forte*; Ré e Dó *piano*; Ré *forte*.

¹⁷² Sem *inégalité*.

¹⁷³ Sem *inégalité*.

§40.

Os exemplos restantes e os que eu deixei de lado aqui, ou já foram esclarecidos no capítulo das ornamentações livres, ou aparecerão no exemplo a seguir sobre o Adagio, que se encontra nas tabelas 17, 18 e 19. Procura-se então, na tabela 17, o segundo sistema em que as ornamentações estão: os números e as letras sobre as notas mostram, respectivamente, de qual figura e de qual exemplo desta figura elas foram retiradas¹⁷⁴.

§41.

Tabela 17. A primeira nota Sol *crescendo*. Em Fig. 26 (c), as duas apojeturas *piano*; Dó *più forte* e *crescendo*. Em 9 (l) Mi com o trinado *forte* e *diminuendo*; Ré e Dó *piano*. Em 28 (d) Ré *forte*; Dó *piano*; Si *forte*; Lá e Sol com o trinado *piano*. Em 8 (i), Sol *piano*; Si e Ré *più forte*. Em 26 (f), as duas primeiras apojeturas *piano*; Fá e Fá *crescendo*. Em 8 (aa), Lá e Sol *piano*; Fá, Mi, Ré *più forte*. Em 26 (e), as duas apojeturas *piano*. Em 28 (b), Mi *forte*; Ré *piano*; Dó *forte* e *diminuendo*; Mi *crescendo*. Em 3 (a), Ré *crescendo*; Fá e Mi *piano*; Ré *crescendo*; Dó com o trinado e a terminação *piano*; o Dó apojetura *forte*; Si *piano*. Em 7 (f), Mi *forte*; Dó *piano*; Sol *forte*; Mi *piano*. Em 3 (j), Ré *forte*; Sol *crescendo*; Ré e Dó *piano*; Lá *crescendo*; Dó *piano*; a apojetura Dó *crescendo*; Si com o trinado *diminuendo*. Em 8 (v), Ré *crescendo*; Dó, Si, Mi, Ré *piano*. Em 6 (c), Mi *crescendo*; Fá $\sharp$ e Sol *piano*. Em 6 (g), Fá $\sharp$

¹⁷⁴ Mudamos o texto para ficar de acordo com os exemplos editados a seguir.

forte; Ré e Mi *piano*; Fá# *forte*; Sol e Lá *piano*. Em 23 (b), Sol com o trinado *forte*; Fá# e Mi *piano*; Ré *forte*. Em 8 (f), Ré *forte*; Mi, Ré, Mi *piano*; Fá *forte*; Em 6 (v), Fá *forte*; Mi *piano*; Dó, Lá, Mi *diminuendo*; Mi *forte*; Fá# *piano*; Ré, Lá e Fá# *diminuendo*; Fá# *forte*; Sol *piano*. Em 20 (d); Sol, Si, Lá *crescendo*; Sol, Lá e Si *diminuendo*; Dó *crescendo*. Em 25 (l) as quatro apojeturas *piano*. Em 25 (m), Lá e Si *forte* e duramente articulados¹⁷⁵; as quatro apojeturas *piano*; Dó *forte* e duramente articulado; Si *piano*; Lá com o trinado *crescendo*; Sol *piano*. Em 20 (a)¹⁷⁶, Sol *crescendo*; as quatro apojeturas *diminuendo*. Em 20 (g), Lá, Sib, Si[♯], Dó, Dó# *crescendo*. Em 2 (b), Ré *piano* e *crescendo*; Mi e Fá *piano*. Em 2 (j), Mi *forte*; Sol e Fá *piano*; Mi *forte*; Fá e Sol *piano*; Fá como trinado *forte*; Mi *piano*; Fá *crescendo*; Sol *forte*. Em 23 (b), o trinado *forte* e *diminuendo*; Sol e Fá *piano*. Em 14 (k) Mi *forte*; Sib, Sol, Mi *piano*; Ré *crescendo*; o trinado em Dó# *diminuendo*. Em 8 (x), Mi *crescendo*; Ré, Dó#, Si, Dó#, Lá *diminuendo*; Fá e Lá *crescendo*. Em 13 (c). Lá *forte*; Sol, Fá, Mi *piano*; Ré *forte*; Dó *piano*; a apojetura Dó *crescendo*; Si com o trinado *diminuendo*. Em 18 (p), Ré curto e *forte*; Ré, Mi, Fá *piano*; o trinado em Mi *forte*; Ré e Mi *piano*. Em 5 (c) Fá *forte*; Ré *crescendo*; Fá *piano*; Mi *forte*; Dó *crescendo*; Mi *piano*.

§42.

Tabela 18. Em 22 (e), o trinado em Mi *forte*; Sol e Mi *piano*; Ré *forte*. Em 8 (z), Ré *crescendo*; Dó, Ré, Si *diminuendo*; as apojeturas *piano*; Dó e Lá *crescendo*. Em 14 (e), Fá, Ré, Fá, Mi *piano*; Ré, Dó, Si, Lá *forte*; Lá com o trinado *forte*; Sol# *piano*. Em 8 (a), Mi, Sol# e Si *crescendo*; Dó e Ré *piano*; o trinado em Dó *forte*; Si *piano*; Lá *forte* e *diminuendo*. Em 8 (j) Mi *forte*; Sol#, Si, Sol#, *piano*; Ré, Sol#, Si, Lá, Sol# *forte*; Fá, Mi, Ré *piano*; o trinado no Dó *forte*; Si *piano*; Lá *forte*. Em 8 (ff), Lá *crescendo*; Sol, Fá, Mi *piano*; a apojetura Mi *crescendo*; Fá *piano*; Mi, Ré, Mi, Dó *forte*. Em 14 (p) as seis notas¹⁷⁷ *piano* e agradáveis; o trinado no Sol# *forte*. Em 19 (i), Fá, Fá, Mi, Mi, Ré *pianissimo*. Em 3 (u), as duas tercinas, junto com o trinado em Si *forte*; Lá *diminuendo*. Em 11 (e) as quatro tercinas, junto com o trinado em Fá e as duas notas que seguem *pianissimo*, e sem muito movimento do diafragma. Em 8 (q), as oito semicolcheias, junto com o trinado em Mi, e até o Dó *forte*, mas cada uma dessas notas *crescendo*; Sol *crescendo*; as quatro apojeturas *piano*. Em 5 (c), Lá *forte*; Si e Dó *piano*; Sol *forte*; Si e Dó *piano*. Em 5 (d), Fá *crescendo*; Lá, Sol, Fá *piano*; Mi e Dó *crescendo*. Em 25 (c), Ré *crescendo*; as quatro apojeturas *diminuendo*; Mi e Fá *forte*; as

¹⁷⁵ *Hart gestoßen*: articulado duramente. Na flauta, Quantz ensina a fazer esta articulação usando a sílaba ‘te’. O contrário disso, a articulação branda (*weich gestoßen*), deve ser feita com a sílaba ‘de’.

¹⁷⁶ Está escrito errado no original, está (g) em vez de (a). Pelo exemplo se pode constatar que se trata do exemplo 20 (a).

¹⁷⁷ Começando no Ré, indo até o Si.

quatro apojeturas *piano*; Sol *forte*. Em 13 (m), Lá *forte*; Fá, Fá, Mi *piano*. Em 13 (n), Ré, Fá#, Lá *forte*; Dó *piano*. Em 21 (d), como já foi detalhadamente explicado no capítulo 13, §36, na Figura 21, exemplo (d), e, para não se fazer uma repetição desnecessária aqui, pode-se reler tudo lá¹⁷⁸. Em 20 (c), Sol *piano*; as outras *diminuendo*. Em 9 (k), Dó *forte*; Ré e Mi *piano*; Mi, Fá, Sol *forte*; Mi, Fá, Sol *piano*; Mi, Ré, Dó *forte*. Em 24 (o), até o Sol com trinado *forte*. Em 27 (f), Sol *crescendo*; as demais *diminuendo*.

§43.

Tabela 19. As tercinas em 1 (s) e 8 (cc) *piano*; Ré *forte*; Fá *piano*; o trinado em Mi e o Dó *forte*. Em 15 (c), Lá, Si, Dó, Ré *forte*; Sol *piano* e *crescendo*; Dó, Si, Dó, Mi, Sol, Fá *piano* e *crescendo*; Si, Ré, Fá *forte*; Mi *piano* e *crescendo*; Sol, Fá, Mi *piano*. Em 8 (jj), Ré e as notas rápidas seguintes (5 quartifusas) *forte*; Fá e as notas rápidas seguintes (5 quartifusas) *piano*; Lá *forte*; Dó *piano*. Em 4 (h), o trinado em Si juntamente com o Lá e o Sol *forte*. Em 25 (m), do Dó juntamente com as apojeturas seguintes e o trinado até o Dó semínima *forte*; o Dó seguinte *piano*; Si *crescendo*; Dó e Ré *piano*. Em 14 (o), Sol, Si, Ré, Dó *forte*; Ré e Fá *piano*; o trinado em Mi, Fá e Sol *forte*; Dó e o Dó em 23 (m) junto de ambas as tercinas *piano*. Em 8 (kk) as oito notas até o trinado no Mi *forte*. Em 20 (b), Sol, Lá, Sol, Fá, Sol *crescendo*; Si e Dó *piano* e *crescendo* até Dó, Ré, Dó de 16 (d); Si, Dó e Lá *diminuendo*; Ré *crescendo*. Em 16 (c), Si, Dó, Ré *forte*. Em 26 (e), Ré, Fá, Mi *piano* e *crescendo*. Em 16 (a), Sol, Fá, Mi *piano*; Fá, Fá *crescendo*; Lá, Sol, Fá *forte*. Em 8 (hh), Sol *forte*; Ré *crescendo*; Fá *piano*; o trinado em Mi junto com Ré e Mi *forte*. Em 5 (m), as oito fusas *piano*. Em 22 (n), Fá e Mi *piano*; Dó, Sol, Mi, Ré *forte*; Sol e as semicolcheias seguintes juntamente com as apojeturas em 18 (a) *piano* e apazíveis. Em 5 (o) as quatro tercinas *forte* e sustentadas. E deste modo, continua-se em frente até a cadência, e se finaliza a última nota com um *piano perdendosi*.

¹⁷⁸ **21 (d)** Tomam-se as duas pequenas semicolcheias (as apojeturas, no exemplo) – as que estão antes da mínima que possui um trinado – na mesma velocidade do trinado; faça a nota inferior do trinado crescer e diminuir pouco a pouco; e imagine-se o tempo do trinado correspondente ao de quatro colcheias lentas. Quando estas completarem o seu tempo, deixa-se então o dedo que se usou para trinar repousar sobre a nota com o diminuindo do som, todavia, não tão longamente como se precisasse do tempo da nota com três bandeirolas, e no lugar desta, faz-se a segunda das quatro fusas seguintes. Na apojetura antes da terceira nota, deve-se fazer um pouco de pressão ou dar um sopro com o diafragma e se terminar as duas notas restantes com um *piano perdendosi*.

Adagio

The musical score is written for piano and features a variety of dynamic markings and technical instructions. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and ornaments like trills. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and specific figures or exercises are labeled throughout the piece.

System 1:

- Fig. 26 (c) *p*
- 9 (l) *f*
- 28 (d) *p*
- 8 (i) *piu f*
- 26 (f) *p*
- 8 (aa) *p*
- 26 (e) *p*
- 28 (b) *p*

System 2:

- 3 (a) *p*
- 7 (f) *f*
- 3 (j) *f*
- 8 (v) *p*

System 3:

- 6 (c) *p*
- 6 (g) *f*
- 23 (b) *f*
- 8 (t) *f*
- 6 (v) *f*
- 20 (d) *p*

System 4:

- 25 (l) *p*
- 25 (m) *p*
- 20 (a) *p*
- 20 (g) *p*
- 2 (b) *p*
- 2 (j) *f*

The score concludes with a final measure in the fourth system, marked with a fermata and a key signature change to one sharp (F#).

[illegible]

17

11 (e)

pp e sem muito movimento do diafragma

8 (q)

f (cada uma dessas notas cresce.)

6 6 6

19

5 (c) 5 (d) 25 (c) 13 (m) 13 (n) 21 (d) * 20 (c)

f p f p *p* *f* *f f p* *f* *p*

6 6 6 6 5

21

9 (k) 24 (o) 27 (f) 1 (s) 8 (cc)

f p f p f f *p p f p f*

6 6 5 6

23

15 (c) 8 (ii)

f p p *f p p* *f p*

7 6 7 7 7 6 5

25 *tr* 4 (h) 25 (m) 14 (o) *tr*

f *f* *p* *p* *f* *p*

4 2 6 6 5 3 6

27 23 (m) 8 (kk) 20 (b) 16 (d) 16 (c) 26 (e)

f *tr* *p* *f* *p*

6 6 5 6 5 6

29 16 (a) 8 (hh) 5 (m) 22 (n) 18 (a)

p *f* *f* *p* *f* *p* *p* *f* *p* *e*

5 6 5 6 6 5 6 4 3 6

31 5 (o)

aprazível *f* e sustentado

continua-se em frente até a cadência, e se finaliza a última nota com um p perdendosi

6 6 6 4 6 6 6 5 3 2 4 3

3.5 SOBRE AS CADÊNCIAS.

15. Sobre as cadências.

§1.

Neste ponto, não considero cadência os finais ou cesuras na melodia, e menos ainda os trinos, que alguns franceses chamam de *cadence*. Eu trato aqui daquelas ornamentações livres que são feitas pela voz concertante ao final da peça – sobre a penúltima nota do baixo contínuo, respectivamente, sobre a quinta da tonalidade na qual a peça é composta – de acordo com a intenção e o gosto daquele que apresenta.

§2.

Talvez ainda não faça nem meio século que estas cadências surgiram entre os italianos, em seguida, contudo, elas foram imitadas pelos alemães e por outros que se interessaram pelo gosto italiano ao cantar e tocar. Os franceses sempre se abstiveram delas. Supostamente, as cadências ainda não tinham se tornado moda no momento em que Lully deixou a Itália, pois, de outra forma, quem sabe se ele não teria introduzido também, mais esta ornamentação aos franceses¹⁷⁹. Todavia, é mais provável crer que as cadências se tornaram usuais apenas depois que Corelli publicou seus 12 solos para violino, editados em placas de cobre. Esta é a informação mais segura que se pode dar sobre a origem das cadências: que desde alguns anos antes do final do século passado, e nos dez primeiros anos do atual, fazia-se ao final de uma voz concertante uma pequena passagem, anexada a um bom trinado, sobre o baixo contínuo. Contudo, foi entre 1710 e 1716 que se tornaram usuais as cadências comuns aos dias de hoje, nas quais o baixo deve parar. As fermatas, ou também chamadas suspensões *ad libitum* no meio de uma peça, todavia, talvez tenham origem um pouco mais remota.

* Logo após a primeira edição, estas sonatas apareceram novamente editadas¹⁸⁰, em nome de seu autor, e juntamente aos doze Adagios das primeiras seis sonatas¹⁸¹, encontram-se gravadas as ornamentações. Contudo, não havia ali uma cadência *ad libitum* sequer. Pouco tempo depois, o famoso violinista Nicola Mattei, que estava previamente a serviço da corte austríaca, adicionou sobre estes mesmos doze Adagios e mais algumas ornamentações. Este talvez tenha feito um pouco mais que o próprio Corelli, por finalizar os mesmos Adagios com um tipo de ornamentação curta. Estas ainda não são, no entanto, cadências *ad libitum* como as que se faz

¹⁷⁹ Quantz parece dizer que a música francesa não evoluiu após Lully, citando-o neste caso como o único modelo (*auctoritas*) de gosto francês, e que perdurou até meados do século XVIII. Vale ressaltar que Lully possuía uma tendência ao conservadorismo. (PAOLIELLO, 2017, p. 118)

¹⁸⁰ No original: *in Kupfer gestochen*, gravadas em cobre.

¹⁸¹ Cada sonata tem dois Adagios.

atualmente, ao contrário, elas se movimentam de acordo com o rigor do pulso, sem a suspensão do baixo. Já tenho em mãos ambos exemplares há mais de 30 anos.

§3.

Se com o nascimento das cadências surgiram também as regras com as quais elas devem ser feitas, ou se elas foram inventadas por algumas pessoas habilidosas, arbitrariamente e sem regras, não sei ao certo. Acredito, porém, nesta última hipótese, já que há uns vinte anos os compositores, na Itália, se incomodaram com o uso equivocado, que nesta época tão frequentemente acontecia nas óperas, entre os cantores medíocres. Para descartar a possibilidade de que os cantores inaptos tivessem a oportunidade de cadenciar, os compositores finalizavam a maioria das árias com passagens movimentadas como um baixo, em uníssono.

§4.

O uso equivocado das cadências não acontece somente desta maneira, quando elas não são propriamente adequadas em si mesmas. Mas também, na música instrumental, quando elas não combinam de maneira alguma com os movimentos em que são utilizadas, como, por exemplo, nos movimentos alegres e rápidos, compostos em compasso 2/4, 3/4, 3/8, 12/8 e 6/8. Elas se portam apenas às peças patéticas e lentas, ou às peças sérias e rápidas.

§5.

O propósito da cadência não é outro, senão inesperadamente, ao final, surpreender mais uma vez o ouvinte, e, além disso, deixar uma impressão ainda mais especial em seu ânimo. Em respeito a esse propósito, portanto, uma única cadência seria suficiente em um movimento. Consequentemente, deve-se observar como um uso deveras equivocado se um cantor na primeira parte da ária faz duas cadências, e na segunda parte faz mais outra; e desta maneira, por conta do *da capo*, haverá cinco cadências em uma ária. Um exagero desses não só pode cansar facilmente o ouvinte – ainda mais, como muito frequentemente ocorre, quando as cadências são sempre semelhantes umas às outras – mas também, este exagero oferece a um cantor não muito rico em invenção a chance de se exaurir mais rapidamente. Contudo, se o cantor fizer apenas uma cadência no final principal, ele ficará então em vantagem, e a audiência com apetite.

§6.

Não se deve, contudo, negar que as cadências, quando saem de acordo com o que é necessário, e são utilizadas no lugar correto, servem como um adorno. Entretanto, admitir-se-á também que, por seguirem raramente a maneira correta, consequentemente – e especialmente ao cantar – elas apenas se tornaram um mal necessário. Quando nenhuma

cadência é feita, supõe-se que isso faz uma grande falta. Alguns, no entanto, finalizariam sua peça com mais honra, caso não fizessem cadência alguma. Embora todos que se dedicam ao cantar ou tocar solos queiram ou devam fazer cadências, uma vez que nem todos conhecem, porém, as características nem o jeito correto de se fazê-las, esta moda se torna, na maioria das vezes, um fardo.

§7.

Como eu já disse, as regras para as cadências nunca foram dadas. Também se tornaria difícil estipular em regras pensamentos que são arbitrários, que não devem constituir uma melodia formal, para os quais não há uma voz fundamental, cuja abrangência, com relação às tonalidades que podem ser tocadas, é muito pequena, e que devem, sobretudo, soar somente como algo indeterminado. Logicamente, existem algumas vantagens fornecidas pela arte da composição das quais se pode utilizar – quando não se quer cometer o que muitos fazem, apenas decorando as cadências de ouvido, como os pássaros aprendem seu canto, sem saber do que eles são feitos, e para que eles servem, ouvindo-se assim, ocasionalmente, uma cadência alegre numa peça triste, ou uma cadência triste numa peça alegre.

§8.

As cadências devem fluir do afeto principal da peça, e devem conter em si uma breve repetição ou emulação das frases mais prazerosas contidas na peça. Encontra-se eventualmente alguém em tal distração de pensamentos que, por conta disso, não sabe como inventar rapidamente algo novo: aqui não se tem meio melhor senão escolher uma das frases mais prazerosas e fazer a cadência partindo dali. Com isso, pode-se não apenas suprir, a todo o momento, a falta de invenção, como também se estará sempre de acordo com o afeto predominante da peça. Gostaria de sugerir isto a todos, como um benefício não suficientemente conhecido.

§9.

As cadências são de uma ou duas vozes. As mais comuns de uma voz são, como já indiquei acima, feitas livremente. Elas devem ser breves e inéditas, e devem surpreender o ouvinte, como um *bon mot*¹⁸². Sucessivamente, elas devem soar como se estivessem nascendo naquele exato momento em que são feitas. Não se deve utilizá-las de modo excessivo, mas sim lidar como um bom estalajadeiro¹⁸³, especialmente quando se tem frequentemente os mesmos ouvintes diante de si.

¹⁸² *Bon mot*: Aforismo, frase curta impactante, de caráter jocoso ou sério.

¹⁸³ Agir de modo econômico, ponderado.

§10.

Já que a abrangência é muito pequena, e facilmente se esgota, deve-se evitar bastante a igualdade. Não se deve, portanto, colocar diversos pensamentos numa cadência.

§11.

Nem as figuras musicais, nem os intervalos simples, com os quais se começa e termina uma cadência, devem ser repetidos mais que duas vezes na transposição sequencial das notas¹⁸⁴, pois assim elas se tornam repulsivas. A respeito disso, quero dar como modelo duas cadências de um mesmo estilo: veja a tabela XX Figuras 1 e 2. Na primeira se encontram, de fato, um par de tipos de figuras; mas, já que cada uma das figuras é ouvida quatro vezes, isto se faz um incômodo para a audição.

Na segunda, no entanto, as figuras são repetidas somente uma vez, e interrompidas com novas figuras. Portanto, esta tem preferência sobre a primeira. Pois quanto mais se pode enganar a audição com novas invenções, mais agradável isto se torna a ela. Consequentemente, as figuras devem sempre ser permutadas umas com as outras de maneiras diferentes. Na primeira cadência se encontra, além deste, outro erro: ela é formada do começo ao fim sempre em um só tipo de compasso, e numa só disposição de notas, o que igualmente vai contra a natureza das cadências. Caso se queira fazer intervalos simples sobre a segunda cadência, deve-se tomar a primeira nota de cada figura, veja a Figura 3, esta que serve ao Adagio, aquela outra, ao Allegro.

¹⁸⁴ *Transposition* no original, porém, se tratada do desenvolvimento sequencial, a *Sequenz*, conforme o Riemann Musiklexikon, quando a mesma frase é feita uma segunda acima ou abaixo do tom original.

§12.

Já que não se pode repetir com muita frequência as figuras ou frases em desenvolvimento sequencial¹⁸⁵ de notas, deve-se repetir isto ainda menos em um mesmo tom. Nas cadências, deve-se, sobretudo, precaver para não se deixar ouvir as notas com as quais são iniciadas as frases com muita frequência. Estas notas impressionam a audição mais que as outras, especialmente no final, quando é necessário parar um pouco nos intervalos de sexta ou de quarta, com relação ao baixo. Isto também pareceria repulsivo, como se, numa conversa de diversas frases consecutivas, sempre se quisesse começar ou terminar cada frase com a mesma palavra.

§13.

Mesmo que as cadências sejam livres, seus intervalos devem receber a resolução correta, especialmente quando se modula por meio de dissonâncias em tonalidades estranhas, que podem ocorrer através dos saltos na quinta diminuta, ou na quarta aumentada. Veja a tabela 20, Figura 4.

§14.

Não se deve modular para tonalidades muito distantes e não se deve tocar notas que não tenham relação alguma com a nota principal. Uma cadência breve não deve, de maneira alguma, modular para fora de sua tonalidade. Uma cadência um pouco mais longa pode modular, mais naturalmente, para o quarto grau; e uma cadência um pouco maior para o quarto e o quinto. Em tonalidades maiores, a modulação ao quarto grau acontece através da sétima menor, veja na Figura 5 o Mi $\flat$ abaixo da letra (a)¹⁸⁶; a modulação ao quinto grau acontece através da quarta aumentada, veja o Si $\sharp$ abaixo da letra (b); e o retorno à tonalidade principal acontece através da quarta justa, veja o Si $\flat$ abaixo da letra (c).

Em tonalidades menores, a modulação ao quarto grau acontece por meio da terça maior, veja na Figura 6 o Si $\sharp$ abaixo da letra (a)¹⁸⁷; a modulação ao quinto grau e o retorno à

¹⁸⁵ *Transposition*, no original.

¹⁸⁶ Quantz se refere à tonalidade de Fá maior.

¹⁸⁷ Quantz se refere à tonalidade se Sol menor, cuja terça maior é um Si $\sharp$.

tonalidade principal acontecem da mesma maneira que nas tonalidades maiores, veja Dó# e Dó $\flat$ abaixo das letra (b) e (c).

Da tonalidade maior, pode-se também ir à menor, porém isto deve acontecer com brevidade e muito cuidado para que se possa voltar com grande estilo à tonalidade principal. Nas tonalidades menores, pode-se, por graus conjuntos, subir ou descer meios-tons. Contudo, não podem ser mais que três, até no máximo quatro consecutivamente, caso contrário eles podem, como todas as outras cláusulas semelhantes, tornar-se repulsivos.

§15.

Assim como uma cadência alegre é construída com saltos grandes, frases alegres, com tercinas e trinados intercalados, etc., veja na tabela XX, Figura 7.

Em vez de uma cadência melancólica, que é formada quase que somente por notas próximas umas às outras, misturadas com intervalos dissonantes, veja a Figura 8.

A primeira delas serve a uma peça vivaz, já a outra serve a uma peça bem triste. Neste ponto deve-se prestar muita atenção com relação a isso, para que não se arruíne a peça, confundindo o alegre com o melancólico e cometendo excessos incoerentes.

§16.

Um estilo regular de compasso raramente será encontrado; e de fato, ele não deve sequer ser encontrado. Uma vez que as cadências não devem ser constituídas por uma melodia contínua, mas sim por pensamentos separados; isto somente se elas estiverem de acordo com os afetos precedentes.

§17.

As cadências de uma voz, para canto ou instrumento de sopro, devem ser constituídas de tal modo que possam ser feitas numa só respiração. Um instrumento de cordas pode fazê-la tão longa quanto desejar, desde que seja diversamente rico em invenção. Logicamente, uma cadência curta e econômica lhe trará mais proveito que de uma irritantemente longa.

§18.

Eu não apresento os exemplos que aqui se encontram como cadências completas e elaboradas, mas apenas como modelo, através do qual se ensina como compreender a modulação das tonalidades, o retorno à tonalidade principal, a mescla das figuras musicais e, sobretudo, a natureza das cadências. Talvez alguns desejassem que eu tivesse publicado uma quantidade de cadências elaboradas. Mas como não se é possível escrever as cadências da maneira como devem ser tocadas, logo, todos os exemplos de cadências elaboradas não seriam, deste modo, ideais, para se dar uma concepção completa sobre isso. Deve-se, portanto, procurar ouvir com atenção várias pessoas habilidosas para que se compreenda como é possível fazer boas cadências. Caso se tenha previamente algum conhecimento da natureza das cadências, assim como este que me preocupo em compartilhar aqui; pode-se então comprovar de modo ainda melhor aquilo que se ouve dos outros, e adotar o bom para benefício próprio, e, contudo, evitar o mal. Com relação às cadências, frequentemente ocorrem fraquezas também entre os músicos mais habilidosos; ou devido a uma má disposição de ânimo, ou por excesso de vivacidade, ou por frieza e negligência, ou por sequidão da invenção, ou por desdém dos ouvintes, ou por demasiada artificialidade, ou ainda por outras causas que não podem ser definidas. Quanto a isso, não se deve deixar ser cegado pelo preconceito, já que às vezes um bom *Musicus* também pode fazer uma cadência ruim, assim como um músico medíocre pode fazer uma que seja boa. As cadências requerem, devido à sua invenção momentânea, mais habilidade de agudeza que erudição. Sua maior beleza é feita disso: que ela, inesperadamente, coloque o ouvinte em um novo e comovente deslumbre; e, ao mesmo tempo, leve a excitação do afeto pretendido ao mais alto patamar. Porém, não se deve acreditar que apenas uma quantidade de passagens rápidas seja o suficiente para conquistar isso. Não. Os afetos podem ser excitados muito mais por meio de diversos intervalos simples, em meio a dissonâncias habilidosamente intercaladas, que por meio de muitas coloraturas¹⁸⁸.

§19.

As cadências a duas vozes não são tão livres como as de uma voz. As regras da composição têm sobre aquelas a duas vozes uma influência ainda maior: conseqüentemente, aqueles que querem lidar com este tipo de cadências, devem, no mínimo, compreender a preparação e a resolução das dissonâncias, e as leis da imitação¹⁸⁹, caso contrário, será

¹⁸⁸ *Bunte Noten*: literalmente notas coloridas.

¹⁸⁹ Contraponto imitativo, todos os exemplos de cadências a duas vozes dados por Quantz são compostos em contraponto imitativo.

impossível criar algo engenhoso. Entre os cantores, a maioria dessas mesmas cadências são estudadas com antecedência, e decoradas: uma vez que é uma grande raridade reunir dois cantores juntos, que entendem algo de harmonia ou de composição. Por conta de um preconceito que fora propagado, que tem a preguiça como mãe e ama, a maioria desses cantores faz de conta que tal esforço seria prejudicial para a voz. Encontram-se entre os instrumentistas ainda alguns aos quais não lhes falta este conhecimento sobre composição.

§20.

As cadências a duas vozes podem ser feitas de modo um pouco mais longo que as de uma voz: pois a harmonia ali contida não se torna tão facilmente incômoda à audição; além disso, a respiração também é permitida.

§21.

Aqueles que não conhecem muito de harmonia contornam isso, na maioria das vezes, meramente com passagens em terças ou em sextas. Contudo, isso não é o bastante para causar admiração aos ouvintes.

§22.

Embora seja muito fácil inventar as cadências duplas, e escrevê-las no papel; é muito difícil fazê-las sem combinação prévia, já que ninguém pode adivinhar os pensamentos do outro. Contudo, caso se tenha interiorizado um pouco dos proveitos que as imitações e o uso das dissonâncias dão em nossas mãos; desta forma será fácil superar essa dificuldade. A improvisação súbita¹⁹⁰ das cadências é aqui o meu principal interesse. Quero, portanto, adicionar alguns exemplos como modelo, que devem ser considerados um esboço em que serão dadas as diferentes maneiras de imitação, bem como a preparação e resolução das dissonâncias que devem servir a isto aqui. Os ornamentos, todavia, que fluem da força inventiva, e não podem ser restringidos em alguns poucos exemplos, entrego ao gosto pessoal e à invenção de cada um.

§23.

Além das terças e sextas, que juntas caminham em movimento regular, as cadências a duas vozes são formadas principalmente por imitações, que uma voz apresenta, e a outra imita. Nestas imitações, as suspensões são de suma importância. Suspende-se, respectivamente, ou a **segunda**, que vem terça, e se resolve na terça ou na sexta; ou inverte-se isso, para que a **sétima**, que vem da sexta, esteja suspendida e seja resolvida na sexta ou na terça. Ou se vai da terça até a **quarta aumentada**, e o contrário, da sexta até a **quinta**

¹⁹⁰ *Aus dem Stegreif*: ‘fora do estribo’, expressão idiomática que significa fazer algo subitamente, sem que se possa refletir muito sobre aquilo.

diminuta. Ou se retarda a resolução na terça da quinta diminuta da voz superior; o que formará uma **quarta justa**, que em seguida é resolvida na terça. Agora, caso duas pessoas tenham interiorizado essas regras, então elas podem, sem que tenham combinado antes, e sem exceder as regras da composição, caminhar de uma dissonância à outra.

§24.

Em um intervalo de sexta, quando não se quer tocar nenhuma dissonância, uma das duas vozes deve antecipar uma nota, ascendentemente, ou descendentemente, para que a outra voz possa se acertar depois; veja tabela XX Figura 9, nos lugares em que a voz inferior tem a movimentação, e se sabe que a voz superior ascende nos primeiros compassos, e em seguida torna a descer.

Na Figura 10.

A voz superior faz a movimentação e a voz inferior a segue. Nesses dois trechos, quem converter a voz de cima na de baixo, e a voz de baixo na de cima, encontrará então a maneira de se fazer os intervalos de terça.

§25.

Os intervallos de sexta intercalados com sétima são de dois tipos, respectivamente o que ascende e o que descende. Nos que ascendem, a voz superior está na oitava, e a voz inferior vai da sexta até a sétima, veja tabela XX, Figura 11.

No caso do intervalo de sétima descendente, a voz inferior faz a suspensão e a voz superior resolve; a inferior pode fazer a suspensão e também resolvê-la, como se pode ver no segundo compasso do exemplo da Figura 12.

Caso se queira fazer, nestes dois últimos exemplos, da primeira voz a segunda, e da segunda a primeira, ter-se-á então a passagem de terça, na qual é suspensa a segunda que vem da terça, e que será resolvida na terça ou na sexta.

§26.

A primeira voz, que normalmente comanda a execução, não deve somente dar à segunda voz a oportunidade de responder, e depois esperar por ela; mas deve também, frequentemente, saber escolher um tal intervalo, sob a resposta da segunda voz, que permita uma nova suspensão; para que as suspensões não saiam todas iguais. No exemplo da Figura 13, a primeira suspensão é formada por uma segunda menor; a seguinte pela sétima diminuta; e enquanto a segunda voz imita a figura da primeira, a primeira prepara a sétima seguinte com o Si, e o resolve na sexta. Neste ponto, a segunda voz suspende mais uma vez a sétima por meio do Si; e através do Dó# contra o Sol, ou seja, através da quinta diminuta, ela vai até a suspensão da quarta – Ré, e assim por diante, de modo que o ouvido seja enganado de diferentes maneiras.

§27.

As cadências também podem ser conduzidas no estilo de um cânone, como pode ser visto na tabela XX, Figura 14. Esta faz a imitação uma quarta abaixo:

A da tabela XXI, Figura 1, imita através da quinta e da sexta:

A da Figura 2 imita através da segunda ascendente, que se resolve na terça:

A da Figura 3 imita alternadamente através da quarta aumentada e da quinta diminuta, bem como através da quinta justa e da sexta:

A da Figura 4 suspende a segunda que vem da terça; e a sétima que vem da sexta:

A primeira suspensão, o intervalo de segunda, resolve-se na sexta, e a segunda, o intervalo de sétima, na terça. Esta passagem, contudo, devido ao salto de quarta não pode ser utilizada mais que duas vezes em transposição sequencial.

§28.

Nos exemplos adicionados aqui, a maioria dos trechos é feita de modo que uma voz possa imitar a outra sem que tenha sido combinado antes. Porém, deve-se ainda observar que é normalmente responsabilidade da primeira voz, que em geral inicia a proposta, conduzir os trechos de tal modo que a segunda voz consiga imitar, tanto no que diz respeito à clareza, quanto também à tessitura, em particular. Caso a primeira voz nada entenda das regras requeridas aqui, a segunda voz também nada poderá ajudar com o seu conhecimento. Aquele que faz a segunda voz deve apenas procurar, tanto quanto possível, seguir a primeira em terça ou em sextas, e evitar as dissonâncias, pois ouvir dissonâncias sem resolução provoca uma sensação muito desagradável.

§29.

Devido ao retorno ao final da cadência, deve-se prestar atenção para que o intervalo de quarta das notas do acorde final, ou sétima, em relação à nota fundamental da cadência (o que é a mesma coisa), indique o final da cadência. Ele ocorre, na maioria das vezes, na primeira voz, quando a cadência termina respectivamente em um uníssono que vem da terça. A segunda voz deve então se orientar por isso, e deve procurar fazer abaixo dessa quarta a quinta diminuta, calculada em relação à voz superior; para que, por meio da resolução na terça, prepare-se para o final, como foi indicado nos exemplos descritos acima. Na Figura 11 da tabela XX, no penúltimo compasso, a nota Dó ligada à primeira voz, veja (a), e o Fá# na segunda, veja (b), anunciam o final.

Na Figura 12, isto é atribuído ao Fá# com a sétima Sol, veja (c) e (d).

E nas Figuras 13 e 14, Ré com Sol#, veja (e) e (f), (g) e (h).

Tabela XXI, Figura 1, Mi $\flat$ com Lá, veja (i) e (k).

Na Figura 2, Sol com Dó#, veja (l) e (m).

Na Figura 3, Fá com Si, veja (n) e (o).

E na Figura 4, Dó com Fá#, e Si $\flat$ com Mi, veja (p), (q), (r) e (s).

Todos esses trechos são sucedidos por trinados. Todavia, caso a cadência seja finalizada pela sexta indo para a oitava, nesse caso o intervalo de quarta da nota principal seria feito pela segunda voz, e a quarta aumentada (calculada com relação à voz inferior) seria feita pela voz superior. O contrário seria a quinta diminuta na primeira voz.

§30.

Nas execuções musicais e imitações, ainda sobre a preparação e resolução das suspensões, pode-se alongar ou encurtar as figuras, ou ornamentações, como se queira. Considera-se as Figuras 5 e 6 da tabela XXI, uma delas longa, e a outra, breve:

Ambos estes exemplos foram criados a partir da Figura 2:

O exemplo da Figura 5 é alongado por meio das figuras, e o da Figura 6 é encurtado por meio da omissão das mesmas. Pode-se proceder assim com os restantes, de modo que, por meio da modificação e combinação das figuras, esses mesmos trechos se tornem sempre novos e diferentes.

§31.

Não é necessário suspender as cadências duplas sempre em um compasso regular, como indicado nos exemplos acima, à exceção das figuras em que uma das vozes já tenha demonstrado a cadência. Assim, elas devem ser imitadas pela outra voz com o mesmo valor das notas e na mesma figura de compasso. Em geral, quanto menos se atém à ordem nas cadências, melhor; pois, por meio disso, evita-se que as cadências pareçam ter sido planejadas de antemão. Não queiram entender com isso que as cadências devem ser feitas, sobretudo, a partir de um incompreensível emaranhado de ideias, e nada possuírem de melódico em si. Isto daria aos ouvintes pouco deleite. Sustento, como indicado anteriormente, ao discorrer sobre as

cadências simples¹⁹¹, que as cadências não devem ser constituídas por uma melodia de formato contínuo, como um *Arioso*, e sim, por frases separadas, porém agradáveis. Tais frases podem se parecer tanto com os compassos pares quanto com os ímpares. Só não se deve permanecer muito tempo em um único estilo, aconselhando-se que se os alterne, quando conveniente.

§32.

Falta ainda considerar a **meia-cadência**¹⁹², em que a voz superior é suspensa com a voz fundamental por meio da sétima maior, e através da sexta, resolvida na oitava*. Essa meia-cadência surge no meio ou no final de uma peça lenta em tonalidade menor. Veja a tabela XXI, Figura 7.

Elas foram usadas à exaustão nos tempos passados, especialmente na música sacra, até se tornarem enfadonhas. Por essa razão, quase saíram de moda. Porém, elas ainda podem causar uma boa sensação nos tempos de hoje, quando utilizadas de modo escasso e em seu devido lugar.

* Esta oitava é a quinta da tonalidade da peça, e requer sempre a terça maior em seu acorde.

§33.

As ornamentações que podem ser adicionadas a uma dessas meia-cadências, quando ela é simples, tem uma abrangência muito pequena. As notas principais devem ser tiradas do acorde da sétima, calculada a partir da nota fundamental, e devem ser formadas pela terça e pela quinta, que na voz superior, acima da sétima que faz a suspensão, formam uma quarta e uma sexta. Podem-se utilizar estas notas tanto acima quanto abaixo, veja tabela XXI, Figura 8.

¹⁹¹ De uma só voz.

¹⁹² Aqui Quantz se refere à cadência frígia.

Tudo depende do como se quer fazer a ornamentação, se longa, ou breve. Caso queira fazer breve, pode-se tocar apenas a quarta acima, (veja a nota Sol embaixo da letra (c) desta figura,) e dali se vai até o fim. Caso ela seja um pouco mais longa, pode-se tocar a quarta e a sexta uma após a outra (veja abaixo das letras (a) e (b)). Caso se queira aumentá-la ainda mais, pode-se descer até a sétima, que indica a nota principal, como se pode ver na Figura 8. Contudo, as notas principais podem ser modificadas e acrescidas de diferentes maneiras por meio de figuras musicais.

§34.

Esta cadência aparece em duas partes, frequentemente, nos trios. Seus ornamentos são constituídos dos mesmos intervalos que aqueles da cadência simples. Deve-se apenas observar que a voz que suspende a sétima contra a voz fundamental, que deve fazer a proposta. A outra voz, no entanto, deve permanecer tempo suficiente na terça até que a primeira tenha finalizado a sua figuração e esteja fazendo o trinado sobre a sexta. Além disso, a segunda voz pode imitar a mesma figura uma quinta abaixo, como mostra o exemplo da Figura 9, tabela XXI.

Porém, quando a sétima está na segunda voz, esta deve também iniciar a execução, e a primeira deve imitá-la uma quarta acima. Pode-se ter um modelo disso colocando a segunda voz no exemplo da Figura 9 uma oitava acima, tornando-a a primeira voz.

§35.

Ainda há algo a se observar sobre a **fermata** ou a parada **ad libitum**, que embora apareça em assuntos relacionados ao canto, no começo de uma ária, na voz que canta, em contrapartida, apareceria muito raramente numa voz instrumental concertante, às vezes no Adagio de um concerto. Na maioria das vezes, ela é formada por duas notas que fazem entre si um salto de quinta. Sobre a primeira delas há um semicírculo com um ponto (veja a tabela XXI, Figura 10), e é composta de tal maneira que o cantor tem a oportunidade de adicionar nela uma ornamentação. A fermata é feita sobre uma palavra de duas sílabas, sobre uma vogal longa e confortável de uma palavra, tal como *vado*, *parto*, etc.

Esta ornamentação deve ser formada apenas por aquelas notas principais que se encontram no acorde da voz fundamental, e não permite modulação alguma para outras tonalidades. O exemplo da tabela XXI, Figura 11, pode servir de modelo.

Um cantor pode imaginar como se isso estivesse escrito na clave da sua própria voz¹⁹³. A primeira nota abaixo da fermata pode ser mantida tanto quanto a respiração permitir, como uma sustentação (*messa di voce*), com o aumentar e diminuir do som; porém, de modo que se guarde ainda o tanto de ar necessário para se terminar a ornamentação que segue na mesma respiração. Caso se queira desmembrar as figuras, pelas quais essa grande ornamentação é formada; pode-se então dividi-las em diferentes partes, e sempre com a finalidade de encurtá-las; como mostram as letras encontradas acima. Por exemplo, pode-se ou tirar as figuras sob as letras (b) (c), ou as sob (a) (b) (c) (d), ou as sob (a) (b) (c) (d) (e), ou as sob (a) (b) (c) (d) (e) (f), sem que isso deixe de ser uma ornamentação. Assim como os intervalos aqui sobem ao agudo por meio do acorde, pode-se também ir ao grave por meio do mesmo acorde, somente quando se conduz as figuras de maneira que, pelo menos ao final do ornamento, toque-se novamente a nota inicial, e somente quando se chega à última figura com um trinado vindo de cima e não de baixo: pois esse trinado sobre a terça deve ter sua origem vinda de cima e não de baixo. Depois desse trinado, não se deve fazer qualquer terminação; e, mesmo que essa terminação seja feita também entre os maiores cantores, isto ainda é e continua sendo um erro. Em vez disso, deve-se tocar ou cantar esse final do mesmo jeito que aqui está impresso em notas. No capítulo sobre as Ornamentações Livres, no §36, isto foi tratado detalhadamente.

¹⁹³ Clave de sol ou claves de dó e fá em suas diversas posições.

§36.

Nas peças de tonalidade menor, o trinado final da cadência é ocasionalmente feito sobre a sexta em vez da quinta¹⁹⁴, porém, na maioria das vezes, isso ocorre apenas no que diz respeito ao canto. Procede-se com relação a isso do mesmo modo como se ensinou sobre a cesura na terça, no capítulo 13, §36¹⁹⁵, tabela XV, Figura 21, letra (d)¹⁹⁶.

Embora esta maneira de se terminar a cadência – caso utilizada no tempo correto e com bom gosto¹⁹⁷ – de todo modo, não cause uma sensação ruim; todavia, não se deve pensar que se pode utilizá-la muito excessivamente; como da maneira que alguns cantores quase sempre resolvem fazer este trinado final, na segunda parte da ária, quando ela termina em tonalidade menor. Ao final de uma peça, tal trinado soa um pouco ingênuo. Mesmo que ainda seja bastante habitual hoje em dia colocar no meio da peça o que se descreveu no §36 capítulo 13, por outro lado, no final da peça isto já quase saiu de moda, e conseqüentemente remete à Antiguidade. Contudo, o principal motivo de se utilizá-lo apenas em casos bem raros, é que este trinado requer a sexta e a quarta no acompanhamento e, uma vez que, antes do final de uma peça devem ser tocadas normalmente a terça maior e a quinta justa, desta forma, esse acorde não tem relação alguma com o trinado na sexta, o que, conseqüentemente, deixaria novamente uma dissonância ao final da peça, e, portanto, despertaria mais incômodo que prazer à audição.

¹⁹⁴ Quantz relaciona estes intervallos com o baixo da cadência final que toca a quinta da tonalidade, portanto, nas tonalidades menores se faz ocasionalmente o trinado sobre a terça menor da tonalidade, em vez de fazê-lo sobre a segunda, o que seria o mais comum.

¹⁹⁵ Tomam-se as duas pequenas semicolcheias (as apojeturas, no exemplo) – as que estão antes da mínima que possui um trinado – na mesma velocidade do trinado; faça a nota inferior do trinado crescer e diminuir pouco a pouco; e imagine-se o tempo do trinado correspondente ao de quatro colcheias lentas. Quando estas completarem o seu tempo, deixa-se então o dedo que se usou para trinar repousar sobre a nota com o diminuendo do som, todavia, não tão longamente como se precisasse do tempo da nota com três bandeirolas, e no lugar desta, faz-se a segunda das quatro fusas seguintes. Na apojetura antes da terceira nota, deve-se fazer um pouco de pressão ou dar um sopro com o diafragma e se terminar as duas notas restantes com um *piano perdendosi*

¹⁹⁶ Exemplo (d) da Figura 21 modificado para modo menor.

¹⁹⁷ *Mit guter Art*: ‘com boa maneira’, ‘de um bom jeito’, ‘com bom estilo’.

(página intencionalmente deixada em branco)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa é possível perceber que Quantz foi um profícuo músico e minucioso teórico setecentista. Partindo da síntese apresentada sobre o bom gosto na prática musical, constatou-se que a boa execução musical, segundo o autor, está basicamente fundamentada na Retórica clássica, principalmente nos âmbitos da **elocução** e da **pronúnciação**. Com isso, comprova-se que o *Versuch* se trata de um detalhado texto sobre a Retórica Musical diretamente aplicada à execução musical.

As referências aqui elencadas buscaram esclarecer o que significa, afinal, o bom gosto na música setecentista. Conforme dito anteriormente, pôde-se delinear o bom gosto do autor pela união do **gosto natural**: a aptidão inata de cada indivíduo para certo assunto; ao **gosto adquirido**: os estudos e a experiência. Além disso, viu-se que para executar uma música adequadamente requer-se decoro, de modo que tal música esteja de acordo com o conteúdo da composição, com a situação, com o lugar, e com os ouvintes. Ademais, Quantz ressalta o gosto misto, ou seja, deve-se compor e executar a música com variedade, juntando o que há de melhor no âmbito do gosto francês, italiano e da escrita alemã tradicional – concebendo-se, desta forma, o ‘gosto alemão’, ou ‘gosto nacional’. Por intermédio do gosto adquirido: os estudos e a experiência, é necessário também saber discernir o que é errado, para sempre evitá-lo. A execução musical, por fim, deve cativar o coração dos ouvintes, para que eles possam, assim, ser emocionalmente movidos.

Visto que a tradição de se executar a música dos séculos anteriores, conforme a fundamentação teórica da sua respectiva época, é uma prática bastante comum na atualidade, pretendeu-se, com respeito a isso, fornecer uma importante fonte em português, que pudesse ser útil aos estudos dessa prática musical. Estas fontes, como o *Versuch* de Quantz, mostram claramente como a música da primeira metade do século XVIII deveria ser executada. Desse modo, o intérprete que busca interpretar fielmente a música dessa época poderá buscar na presente pesquisa as informações pertinentes para aperfeiçoar sua *performance*.

Visando ainda atender a importância na divulgação do *Versuch*, que, como diria Edward Reilly, é “frequentemente mencionado, mas raramente lido” (1963, p. 163), foram criteriosamente traduzidos os capítulos referentes ao bom gosto na execução musical. Com auxílio de técnicas dos estudos da Tradução, procurou-se oferecer uma versão traduzida que estivesse em conformidade com o valor histórico do texto e que pudesse atender às necessidades do público alvo.

Este trabalho, além de contribuir para traduções de tratados musicais de época e para a compreensão do bom gosto musical do século XVIII, teve também o intuito de fornecer parte de uma significativa fonte teórico-musical em português. Para isso, buscou-se disponibilizar neste idioma a parte do *Versuch* que mais pudesse ser útil à prática musical em geral.

Nesta tradução, que compreendeu os capítulos 11 ao 15, identificou-se uma enorme quantidade de informações sobre a música em geral, confirmando a ideia de que ela não é apenas um método para flauta transversal, o que permite classificá-la como uma fonte de pesquisa importante e essencial aos estudos musicológicos.

Os exemplos musicais editados e elaborados especialmente para esta pesquisa elucidam ainda mais o que se pode ler no texto traduzido. São modelos excepcionalmente compreensíveis de ornamentações, dinâmicas e cadências, que poderão ser consultados por todos aqueles que se interessarem em estudar tais procedimentos da música do século XVIII.

É importante ressaltar que ainda não se dispõe de uma tradução integral do *Versuch*, nem da autobiografia de Quantz ao português. A tradução integral desses dois objetos, devido sua grande dimensão, permaneceu em aberto nesta pesquisa, que se propôs, todavia, em validar a importância de tais textos. Contudo, é possível afirmar que tanto o tratado quanto a autobiografia possuem informações inestimáveis sobre a prática e a Retórica Musical, o que valida futuras pesquisas acerca desses assuntos.

Por fim, a presente pesquisa cumpre ampliar a quantidade de textos referenciais às futuras pesquisas sobre a prática da música europeia setecentista, colaborando também com outras pesquisas sobre Retórica Musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

BACH, C. P. E. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado** (Berlin, 1762). Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BURNEY, C. **The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces**, Volume the second. Londres, 1775.

<https://books.google.com.br/books?id=O1EUAAAAQAAJ> (acesso em 8 de janeiro de 2018).

_____. **A General History of Music**. From the Earliest Ages to the Present Period, Volume the second, (1789) with critical and historical notes by Frank Mercer. New York: Harcourt, Brace and Company, 1935.

CASTIGLIONE, B. *Il Cortegiano* (Veneza, 1528), or, **The Courtier**. Londres: Olive Payne, 2.^a edição, 1737.

<https://books.google.com.br/books?id=o7CARY7sYr8C&pg> (acesso em 18 de maio de 2019)

pseudo-CICERO, M. T. **Retórica a Herênio** (ca. 90 a. C.). trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

_____. **Ad C. Herennium De Ratione Dicendi** (ca. 90 a. C.). With an english translation by Harry Caplan. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

GAFFURIUS, F. **Theorica Musicæ**. Mediolanum (Milão): Philippium Mantegatium 1492.

[https://imslp.org/wiki/Theorica_musicae_\(Gaffurius%2C_Franchinus\)](https://imslp.org/wiki/Theorica_musicae_(Gaffurius%2C_Franchinus)) (acesso em 6 de janeiro de 2018)

HOTTETERRE, J. M. **Premier Livre de pieces pour la Flûte traversiere, et autres instruments**, Paris: Foucault, 1715.

[https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%B4te_traversiere%2C_Op.2_\(Hotteterre%2C_Jacques\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%B4te_traversiere%2C_Op.2_(Hotteterre%2C_Jacques)) (acesso em 4 de maio de 2019)

_____. **Principes de la flute traversiere ou flute d'Allemagne. De la flute a Bec ou flute douce, et du haut-bois**, 7.^a edição. Amsterdam: Estienne Roger, 1728.

[https://imslp.org/wiki/Principes_de_la_flute_traversiere%2C_de_la_Flute_a_Bec%2C_et_du_Haut-bois%2C_Op.1_\(Hotteterre%2C_Jacques\)](https://imslp.org/wiki/Principes_de_la_flute_traversiere%2C_de_la_Flute_a_Bec%2C_et_du_Haut-bois%2C_Op.1_(Hotteterre%2C_Jacques)) (acesso em 4 de maio de 2019)

Histoire de l'Academie Royale des Sciences et des Belles Lettres de Berlin. Année 1745. Berlin: Ambroise Haude, 1746.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433009864095;view=1up;seq=16> (acesso em 9 de janeiro de 2018)

LONGINO, D. **Do Sublime**. Tradução do grego, introdução e comentários Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

<https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf> (acesso em 2 de junho de 2019)

MARPURG, F. W. **Der Critische Musicus an der Spree**. V. 1. Berlin: A. Haude, J. C. Spener e Königl. Academie der Wissenschaften privilegirtem Buchhändler. 1750.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Critische_Musicus_an_der_Spree.pdf?page= (acesso em 20 de abril de 2017).

_____. **Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik**, Bd. 1, Berlin: Johann Jakob Schützens Witwe, 1755.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Historisch-Kritische_Beytr%C3%A4ge_zur_Aufnahme_der_Musik_Bd.1.pdf (acesso em 20 de abril de 2017).

MARPURG, F. W. **Kritische Briefe über die Tonkunst**. 3 vols. Berlin: F. W. Birnstiel. 1760-1764

https://de.wikisource.org/wiki/Kritische_Briefe_%C3%BCber_die_Tonkunst (acesso em 25 de abril de 2017)

Neue Miscellaneen, historischen, politischen, moralischen, auch sonst verschiedenen Inhalts. St. 13. Leipzig: bey Friedrich Gotthold Jacobäer, 1781.

<https://books.google.com.br/books?id=S1AoAAAAYAAJ&pg> (acesso em 15 de maio de 2019)

NORD, C. **Translating as a Purposeful Activity**: functionalist approaches explained. Manchester: St. Jerome, 1997.

_____. **Text Analysis in Translation**: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis. Amsterdam-New York: Rodopi, 2nd. revised edition, 2005.

PETRARCA, F. "The Ascent of Mount Ventoux," **The Renaissance Philosophy of Man**, editado por E. Cassirer et al. Chicago: University of Chicago Press, 1948, pp. 36-46.

PREUß, J. D. E. **Friedrich der Große**, eine Lebensgeschichte. Berlin: Rauckschen Buchhandlung, 1832.

https://archive.org/details/bub_gb_kKQwAAAAYAAJ/ (acesso em 22 de maio de 2018)

QUANTZ, J. J. **Essai d'une Méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière**, avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique le tout éclairci par des exemples et par XXIV. tailles douces. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752.

http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP89604-PMLP183623-Quantz_-_Méthode_flûte.pdf (acesso em 15 de abril de 2017)

QUANTZ, J. J. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, August, 1754. **Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik** von Friedrich Wilhelm Marpurg, Bd. 1, St. 3. Berlin: Johann Jakob Schützens Witwe, 1755. p. 197-250.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Historisch->

[Kritische_Beytr%C3%A4ge_zur_Aufnahme_der_Musik_Bd.1.pdf](#) (acesso em 20 de abril de 2017)

_____. Johann Joachim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusik, **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen**; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert, nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin: Johann (Christian) Friedrich Voss, 1752.

[http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_\(Quantz%2C_Johann_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_(Quantz%2C_Johann_Joachim)) (acesso em 15 de abril de 2017)

_____. **On Playing the Flute** (1752). Trad. Edward R. Reilly (1966). 2.^a edição. New York: Schirmer Books. 1985.

QUINTILIANO, M. F. **Instituição Oratória** (c. 95). Trad. Bruno Basseto. Vols. 1-4. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

_____. **Institutes of Oratory**; or, Education of an Orator (c. 95). Tradução, notas e revisão de John Selby Watson. V. 1. Londres: George Bell and Sons, 1903.

_____. **Institutes of Oratory**; or, Education of an Orator (c. 95). Literalmente traduzido com notas por John Selby Watson. V. 2. Londres: Henry G. Bohn, 1856.

_____. **The Institutio Oratoria of Quintilian** (c. 95). Trad. H. E. Butler, v. 3 e 4. Londres: LOEB (William Heinemann), 1922.

SCHEIBE, J. A. **Der Critische Musicus**. Hamburgo: Thomas von Wierings Erben, 1738. <http://goo.gl/s9bQHB> (acesso em 10 de janeiro de 2018)

SCHLEIERMACHER, F. et al. Über die verschiedene Methode des Übersetzens. Traduções Sinóticas. **Scientia Traductionis**, n. 9, UFSC, Santa Catarina, 2011.

SENECA. **Ad Lucilium epistolæ morales**. Moral Letters to Lucilius, trad. Richard M. Gummere), Vol. 2, Letter LXXXIV. 1920 Londres: Loeb Classical Library (William Heinemann).

<https://archive.org/details/adluciliumepistu01seneuoft/page/n7> (acesso em 4 de maio de 2019)

ZARLINO, G. **Le Istitutioni Harmoniche**, Veneza, 1558.

[https://imslp.org/wiki/Le_Istitutioni_Harmoniche_\(Zarlino%2C_Gioseffo\)](https://imslp.org/wiki/Le_Istitutioni_Harmoniche_(Zarlino%2C_Gioseffo)) (acesso em 3 de fevereiro de 2019)

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

ADELUNG, J. C. et al. **Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart**. Viena, 1811. <https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/suche/> (acesso em 2 de maio de 2019)

BLUTEAU, R. **Vocabulario Portuguez & Latino, aulico, anatomico, architectonico**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.

<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1> (acesso em 19 de abril de 2017)

BROCKHAUS, F. A. **Conversations-Lexicon**, oder kurzgefaßtes Handwörterbuch. 1. Bd. A-L. Amsterdam: Im Kunst- und Industrie-Comptoir, 1809.

<http://www.zeno.org/Brockhaus-1809> (acesso em 17 de setembro de 2018)

_____. **Damen Conversations Lexikon**, Adorf: Verlags-Bureau, Bd. 5, p.183-185 (Faustina Bordoni-Hasse), 1835.

<http://www.zeno.org/DamenConvLex-1834/L/DamenConvLex-1834-Bd-05> (acesso em 2 de junho de 2019)

REES, A. **The Cyclopaedia**; Or, an Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature. Em 39 volumes. V. 25 e 32. Londres: Longman et al, 1819.

v. 25: <https://books.google.com.br/books?id=1fh42Xpxl5YC> (acesso em 2 de junho de 2019).

v. 32: <https://archive.org/details/cyclopaediaoruni32rees/> (acesso em 2 de junho de 2019).

ERSCH, J. S. e GRUBER, J. G.. **Allgemeine(n) Encyklopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge**. Zweite Section (H-N), Teil 3 (Haarich Hebung). Leipzig: Gleditsch p. 91–93 (Faustina Hasse), 1828.

Duden Online. <https://www.duden.de/> (acesso em 14 de março de 2019)

GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Deutsches Wörterbuch**. 16 vols. Leipzig: S. Hirzel. 1854-1961.

http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB (acesso em 2 de abril de 2018)

RIEMANN, H. **Riemann Musik-Lexikon** (1882), ed. H. H. Eggebrecht, 12.^a edição. Mainz: Schott's Söhne, 1967.

WALTHER, J. G. **Musicalisches Lexicon** oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

[https://imslp.org/wiki/Musicalisches_Lexicon_\(Walther,_Johann_Gottfried\)](https://imslp.org/wiki/Musicalisches_Lexicon_(Walther,_Johann_Gottfried)) (acesso em 2 de junho de 2019)

ZEDLER, J. H. **Universal Lexikon**. Halle, Leipzig, 1708. <https://www.zedler-lexikon.de/> (acesso em 23 de maio de 2019)

FONTES SECUNDÁRIAS

AUGSBACH, H. **Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV)** Johann Joachim Quantz-Werkeverzeichnis, Stuttgart: Carus, 1997.

BARTEL, D. **Musica Poetica**: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque. Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.

BORTOLETTO, C. R. **Johann Joachim Quantz e a arte de ornamentar: O *Arioso Mesto*** do concerto para flauta e orquestra em sol maior (QV 5: 174), ornamentado com base no *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

_____. Quantz e a performance musical: uma reflexão sobre a experiência estética. **Debates**, UNIRIO, n. 21, 2018, p. 134-154.

CIRILLO, D. A. **Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII**. 2015. Tese (Doutorado). Departamento de Historia del Arte, Universidade de Murcia, Murcia, 2015.

DOMINGOS, N. **Tradução comentada da primeira parte do tratado *A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597)* de Thomas Morley**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

DRUX, R. „Eine höchst vollkommene Maschine“: Von der poetischen Faszination einer mechanischen Ente im späten achtzehnten Jahrhundert. *Literatur- und Naturwissenschaften* Bd. 5. **Zwischen Literatur und Naturwissenschaft**, Debatten – Probleme – Visionen 1680–1820. Herausgegeben von Rudolf Freiburg, Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Erlangen: De Gruyter, p. 105-120, 2017.

FLAHERTY, G. Mattheson and the aesthetics of theater. **New Mattheson Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 75-100, 2006.

FURLAN, M. **Ars Traductoris**, questões de leitura-tradução da *Ars Poetica* de Horácio. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

GALLE, H. P. E. **O Gênero autobiográfico: Possibilidade(s), particularidades e interfaces**. 2011. Tese (Livre-docência). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

GJERDINGEN, R. O. **Music in the Galant Style**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HAAS, O. **Kritische Briefe über die Tonkunst** – (Berlin, 1759-1763), RIPM, 2013.

<http://goo.gl/s9bQHB> (acesso 8 de janeiro de 2018)

HELD, M. **Francesco Geminiani (1687-1762)** - comentários e tradução da obra teórica completa. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

LEAL, A. B. **Funcionalismo e tradução literária** – o modelo de Christiane Nord em três contos ingleses contemporâneos. 2005. Monografia (Bacharelado em Letras Inglês-Português, com ênfase nos estudos da tradução). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes; Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005.

LUCAS, M. I. A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* (“O mestre-de-capela perfeito, 1739), de Johann Mattheson. **Anais: Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical**. São Paulo: ECA/USP, p. 75-92, 2017.

_____. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da música poética. **Opus. Revista da ANPPON**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 71-94, 2014.

_____. **Humor e Agudeza em Joseph Haydn**: quarteto de cordas Op. 33. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

MALAVOLTA, M. G. **Sobre a Arte e a Necessidade da Dissimulação** em *Il Libro del Cortegiano*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

OLESKIEWICZ, M. The Court of Brandenburg-Prussia. **Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities**. Editado por Samantha Owens et al. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, p. 79–130.

PAOLIELLO, N. **Gosto e Estilo na música do século XVIII**, os *Concertouvertures* de Georg Philipp Telemann. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2017.

PASCHOAL, S. **Tradução anotada e comentada de A arte de tocar instrumentos de teclado de Friedrich Wilhelm Marpurg**. 2001, Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PEREIRA, R. **Flauta doce e a arte de preludiar**: tradução comentada do tratado L'Art de Preluder (1719) de Jacques Martin Hotteterre - Le Romain. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. **Gosto ou licença?** Como interpretar as *Suite Sonates* de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain através da Flauta Doce. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

PORTO, D. R. **Girolamo Diruta: Il transilvano** - diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do tratado e da música em princípios do séc. XVII. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

REILLY, E. R. **Quantz and his 'Versuch'**: Three Studies, New York: American Musicological Society, 1971.

_____. Quantz on National Styles in Music. **The Musical Quarterly**, V. 49, No. 2, 1963, p. 163-187.

REZENDE, F. S. R. **A boa expressão ao cantar ou tocar**: tradução comentada do Versuch Einer Anweisung Die Flöte Traversiere Zu Spielen de Quantz (extratos). 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de comunicação, Turismo e Artes. Universidade Federal da Paraíba, 2015.

RÓNAI, L. **Em busca de um mundo perdido** - Métodos de flauta do barroco ao século XX. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SANTOS, M. Nord's Documentary versus Instrumental Translation: The Case of Hugo's Demain, dès L'aube. **English Language and Literature Studies**; Vol. 6, No. 3, 2016. Canadian Center of Science and Education, 2016.
<http://dx.doi.org/10.5539/ells.v6n3p76> (acesso em 11 de Janeiro de 2018)

SNELL-HORNBY, Mary. A 'estrangeirização' de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução? **Pandaemonium Germanicum** v. 15, n. 19. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

STOCKIGT, J. B. The Court of Saxony-Dresden. **Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities**. Editado por Samantha Owens et al. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, p. 17–50.

TETTAMANTI, G. **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 em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2010.

ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, A. The Saxon Court of the Kingdom of Poland. **Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities**. Editado por Samantha Owens et al. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, p. 51–78.

ZWILLING, C. **The schoole of musicke, de Thomas Robinson**: tradução comentada e transcrição musical de um tratado do século XVII. 1996. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.