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

RENATA PEREIRA

GOSTO OU LICENÇA?

COMO INTERPRETAR AS *SUITE SONATES* DE JACQUES MARTIN
HOTTETERRE — LE ROMAIN ATRAVÉS DA FLAUTA DOCE

São Paulo
2014

RENATA PEREIRA

GOSTO OU LICENÇA?

COMO INTERPRETAR AS *SUITE SONATES* DE JACQUES MARTIN
HOTTETERRE — LE ROMAIN ATRAVÉS DA FLAUTA DOCE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música,
Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de
Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,
como exigência para obtenção do Título de Doutor em Música,
sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro.

São Paulo
2014

Folha de Aprovação

Nome: PEREIRA, Renata.

Título:

Gosto ou licença? Como interpretar as *suite sonates* de Jacques Martin Hotteterre — Le Romain através da flauta doce

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do Título de Doutor em Música.

Área de concentração: Processos de Criação Musical

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

“Os homens de gênio que mais investigam descobrem apenas aquilo que já existia anteriormente. Eles só são criadores por terem observado e, reciprocamente, só são observadores por estarem em condição de criar”.

Charles Batteux, 1746

Agradecimentos

Somente pode haver felicidade para o homem quando seus gostos são conformes com sua razão. O bom gosto é um amor habitual à ordem. Ele recebe o nome de gosto nas coisas que deleitam e guardam o de virtude quando se trata dos costumes. Se julgássemos os gostos e as paixões dos homens menos por seu objeto e pelas forças que movem para alcançá-los do que pelo tumulto que engendram na alma, veríamos que as idades não introduzem mais diferença do que as condições.

(Charles Batteux, 1746)

Sou (e serei) eternamente grata *aos meus pais*, que me auxiliaram na formação do meu *gosto* e que, à sua *maneira*, me deram o presente de conhecer a felicidade, de perceber e respeitar o outro, de buscar ser um bom exemplo sempre, e, assim, obter sucesso.

Recentemente li uma frase do filósofo americano Ralph Waldo Emerson (1803-1882), que afirma que ter sucesso é

Rir muito e com frequência; ganhar o respeito de pessoas inteligentes e o afeto das crianças; merecer a consideração de críticos honestos e suportar a traição de falsos amigos; apreciar a beleza, encontrar o melhor nos outros; deixar o mundo um pouco melhor, seja por uma saudável criança, um canteiro de jardim ou uma redimida condição social; saber que ao menos uma vida respirou mais fácil porque você viveu. Isso é ter tido sucesso.

Desse modo, agradeço carinhosamente o exemplo de humildade, respeito e inteligência de meu orientador *Eduardo Monteiro*, que me ensinou muito durante todo esse processo, me mostrando um bom exemplo do que é ser Professor.

Sou grata *aos meus alunos e aos pais deles*, pois com todos aprendo sempre a cada dia e ainda exercito a generosidade e a gentileza; e com eles renovo o meu prazer de aprender e de compartilhar sempre.

Sou grata *aos amigos verdadeiros* que me auxiliam com suas críticas sinceras e que me apoiaram nos momentos mais difíceis desses meus dois últimos anos. Agradeço também *aos falsos amigos*, aqueles que tentaram tornar mais difícil a minha vida, de forma que, por sua falta de virtude, me fizeram enxergar a força que reside em mim.

Aos que lutam todos os dias contra a inveja e o egoísmo, pois sabem que, de outro modo, estarão apenas com sua própria infelicidade.

Àqueles que mantêm sua palavra, minha admiração por tal ação, pois não há nada mais honroso em agir de maneira a saber que em nossas escolhas têm seu lugar os prazeres e as consequências.

Aos que não se esquecem do motivo pelo qual escolheram a carreira musical em detrimento do ego, aos que não perdem o contentamento em fazer música, àqueles que em nosso país alimentam o gosto pelo fazer música de câmara, obrigada.

Agradeço ao querido Walter Sano pela revisão atenciosa deste texto.

Por fim, agradeço imensamente *ao Gustavo* por todos esses anos de amor, confiança e liberdade, características sem as quais seria impossível viver.

Ainda é preciso dizer, agradeço à *Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música*, pela oportunidade de pesquisa em música em nosso país e à *FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo)*, pela concessão de subsídio para a realização deste trabalho.

Resumo

A pesquisa para a elaboração da tese “Gosto ou Licença? Como interpretar as suite sonates de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain (1674-1763) através da flauta doce” teve por finalidade investigar se a forma híbrida da música instrumental europeia – suite sonate [suite sonate] do compositor francês setecentista – foi um exemplo precursor do gênero que conhecemos como gostos reunidos. Os objetos estudados são de fundamental importância, pois no século XVIII fomentaram a criação de um novo estilo musical nacional, o estilo alemão. Para tal contextualização, foi necessária a busca pelos significados dos termos ‘gosto’, ‘gênio’, ‘maneira’, ‘estilo’ e ‘licença’, relacionados ao conceito de imitação da natureza nas artes setecentistas através da fundamentação teórica de Charles Batteux (1713-1780), apresentando neste texto uma teoria do percurso do termo ‘gosto’. Essa transformação do termo ‘gosto’ está presente tanto no âmbito da criação da obra quanto no da execução – interpretação da prática musical do período barroco. Por essa razão, esse texto avalia os elementos cabíveis a uma interpretação atual de um texto musical setecentista. Dessa forma, além dos conceitos teóricos e práticos, será possível conhecer também a grande contribuição do flautista e compositor francês para a sua arte, como sua preocupação didática em seu tratado, em seu manual, além de seu cuidado não usual de prover informações de execução em suas partituras; sua expressiva e repleta de licenças música de câmara; sua inventividade na reunião de dois estilos musicais setecentistas; e sua responsabilidade nas mudanças da técnica flautística da época.

Palavras-chave: *suite sonate; Hotteterre; gostos reunidos; maneira; gênio; licença; imitação; belas-artes; flauta doce.*

Abstract

The research for writing this dissertation, titled “Taste and Licence? How to interpret the Jacques Martin Hotteterre – Le Romain (1674-1763) sonates on the recorder”, was meant to investigate whether a hybrid European instrumental music form – suite sonate [suite sonate] by the eighteenth century composer – was a forerunner example of the genre we know as Reunited Styles. The objects studied herein have great importance, because they promoted a new musical style created in the eighteenth century, the German style. For such context, it was necessary to investigate the meanings of terms such as ‘taste’, ‘genius’, ‘manner’, ‘style’, and ‘license’, related to the seventeenth century arts’ concept of imitation of nature, as per the theoretical fundamentals by Charles Batteux (1713-1780). A theory about the course of the term ‘taste’ is presented in this dissertation. Such transformation of that term can be found both in the creation of the musical work and in its execution – baroque music historically informed performance. For the aforementioned reasons, this dissertation assesses the appropriate elements necessary for a contemporary interpretation of an eighteenth century musical text. Thus, besides the theoretical and practical concepts, it will be possible to know the French composer and flautist’s greatest contribution to his art: the didactic concerns in his treatise, in his practical guide, as well as having the unusual care to provide performance information in his scores; his chamber music, so expressive and filled with licenses; his resourcefulness when uniting two eighteenth century musical styles and his part in the flute technique changes in that time.

Keywords: *suite sonate*; *Hotteterre*; *mixed taste*; *manner*; *genie*; *license*; *mimesis*; *fine arts*; *recorder*.

Sumário

Lista de Exemplos Musicais	ix
Lista de Tabelas	xii
Lista de Figuras	xiii
Introdução	1
Jacques Martin Hotteterre – Le Romain (1674-1763)	2
<i>As suite sonates</i> (1715)	4
Interpretação	6
Fundamentação teórica	8
PARTE I: Do gosto na música e das suas relações	12
1. Do conceito de imitação na música	13
2. Do gosto	24
3. Do progresso do gosto	32
3.1. Maneira	33
3.2. Estilo	35
3.3. Das <i>licenças</i> à criação de um novo <i>estilo</i>	39
PARTE II - Referente à <i>República da Música: Suite Sonates</i> abrindo caminho para os <i>Gostos Reunidos</i>	43
4. O ambiente musical: das maneiras que influenciaram Hotteterre	47
4.1. França: à maneira de Lully, Marais e D'Anglebert	47
a) Características Estruturais	52
b) Características de âmbito interpretativo	56
4.2. Itália: à maneira de Arcangelo Corelli	59
a) Características Estruturais	60
b) Características de âmbito interpretativo	65
4.3. Hotteterre à sua maneira	69
4.4. Forma híbrida, gostos reunidos	78
PARTE III Proposta de Interpretação das <i>Suite Sonates</i>	82
5. <i>Suite Sonates</i> : Notação, Percepção e Interpretação	86
5.1. Notação	86
5.2. Percepção: <i>Quantitas Intrinseca</i>	90

5.2.1. Padrões de articulação utilizados na música francesa para sopros do início do século XVIII	97
a) Da desigualdade de notas igualmente escritas	97
b) Da articulação da flauta doce: influenciando a percepção da métrica musical	100
5.3. Interpretação: Dos elementos fixos e dos elementos de escolha	103
5.3.1. <i>Dessein</i> [estrutura]	103
5.3.2. Da Ornamentação	105
5.3.3. Da instrumentação	111
a) Da produção do som da flauta doce	117
b) Dedilhados segundo Hotteterre (1707)	118
c) Do tratamento de uma nota longa	120
5.3.4. Referências atuais de interpretação	122
5.4. <i>Troisième Suite Sonate</i>	123
5.5. <i>Quatrième Suite Sonate</i>	146
Considerações finais	158
Referências Bibliográficas	163
Anexos	172

Lista de Exemplos Musicais

- Ex. 1: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Deuxième Suite* – vii. Primeiro *couplet* com cadência na quinta nota do tom, compasso 11-20. p. 53
- Ex. 2: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Deuxième Suite* – iv. Forma binária fechada com frases simétricas, compasso 1-12. p. 54
- Ex. 3: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata I – iv. Cadência frígia, compasso 43-44. p. 55
- Ex. 4: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Deuxième Livre, Deuxième Suite* – i. Dissonâncias e suspensões. p. 56
- Ex. 5: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Premier Livre, Troisième Suite* – ii. La Petite Reprise. p. 57
- Ex. 6: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Premier Livre, Troisième Suite* – iii. Courante L'indifferente. p. 58
- Ex. 7: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Premier Livre, Troisième Suite* – iii. Courante L'indifferente double. p. 58
- Ex. 8: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata VIII – iii. Sarabanda-Largo. p. 60
- Ex. 9: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata VIII – i. Melodia ascendente, compassos 1-2. p. 62
- Ex. 10: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata II – i. Melodia que inicia com a nota mais aguda da seção, compassos 1-3, 4-6. p. 62
- Ex. 11: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata IV – ii. Melodia estilo fugato. p. 62
- Ex. 12: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata IV – v. Melodia em padrões harmônicos circulares. p. 63
- Ex. 13: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata VII – ii. Hemiólias, compassos 10-11, 16-17, 32-33. p. 64
- Ex. 14: GANASSI, S. [Veneza, 1535], Berlim: Lienau, 1959. *Opera Intitulata Fontegara*. Regola Prima, XII. Diminuição com figuras pontuadas. p. 65
- Ex. 15: GANASSI, S. [Veneza, 1535], Berlim: Lienau, 1959. *Opera Intitulata Fontegara*. Regola Prima, III, V. Diminuição com figuras pontuadas. p. 66
- Ex. 16: CORELLI, A. [Roma, 1700], Amsterdam: Estienne Roger, 1740. Sonata IV – i. Ornamentação supostamente realizada pelo próprio Corelli, ou à maneira de. p. 67
- Ex. 17: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1712. *Sonates en Trio*. Sonate V- i. Dissonâncias, compasso 18-20. p. 73
- Ex. 18: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Deuxieme Livre. Quatrieme Suite* Sonate - v. Linha cromática no baixo, compassos 16-19. p. 74
- Ex. 19: CORELLI, A. Roma, 1700. Op. 5, Sonata I – iii. Baixo caminhante por saltos. p. 88

- Ex. 20: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Courante* da terceira *suite sonate*. Baixo caminhante por saltos. p. 88
- Ex. 21: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Courante* da quarta *suite sonate*. Melodia que iniciam com um ápice e caminham por movimento descendente. p. 88
- Ex. 22: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Rondeau Le Plaintiff* Op. 2 – *Troisième Suite* (2.^a edição). Ornamentação escrita seguindo padrões italianos na repetição do refrão do *rondeau*. p. 101
- Ex. 23: CORELLI, A. Roma, 1700. Op. 5, Sonata 1 – iv. Exemplo do grave corelliano. p. 104
- Ex. 24: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Grave*– *Troisième suite sonate*. Exemplo do grave de Hotteterre. p. 104
- Ex. 25: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Table des Agréments*. p. 106
- Ex. 26: QUANTZ, J. J. Berlim, 1752. Tabela de exemplo de ornamentação italiana de número XVII do *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*. p. 107
- Ex. 27: HOTTETERRE, J. M. Paris, [1708], 1715. Tema da *courante L'indifferente* da *Troisième Suite*. p. 109
- Ex. 28: HOTTETERRE, J. M. Paris, [1708], 1715. Tema ornamentado da *courante L'indifferente* Op. 2/3. p. 110
- Ex. 29: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Prélude* – *Troisième Suite Sonate* p. 126
- Ex. 30: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Allemande* – *Troisième Suite Sonate* p. 134
- Ex. 31: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Courante* – *Troisième Suite Sonate* p. 137
- Ex. 32: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Grave* – *Troisième Suite Sonate* p. 140
- Ex. 33: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Doux e Cadence* p. 143
- Ex. 34: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Gigue* – *Troisième Suite Sonate* p. 144
- Ex. 35: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Prélude* – *Troisième Suite Sonate*. Relação harmônica entre as peças da *suite sonate*, conforme normalmente encontrada nas sonatas de Corelli. p. 145
- Ex. 36: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Allemande* – *Troisième Suite Sonate*. Relação harmônica entre as peças da *suite sonate*, conforme normalmente encontrada nas sonatas de Corelli. p. 145
- Ex. 37: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Courante* – *Troisième Suite Sonate*. Relação harmônica entre as peças da *suite sonate*, conforme normalmente encontrada nas sonatas de Corelli. p. 145
- Ex. 38: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Gigue* – *Troisième Suite Sonate*. Relação harmônica entre as peças da *suite sonate*, conforme normalmente encontrada nas sonatas de Corelli. p. 145
- Ex. 39: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Prélude* – *Quatrième Suite Sonate* p. 146
- Ex. 40: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Allemande* – *Quatrième Suite Sonate* p. 149
- Ex. 41: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Courante* – *Quatrième Suite Sonate* p. 150
- Ex. 42: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Rondeau* – *Quatrième Suite Sonate* p. 152

Ex. 43: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Grave – *Quatrième Suite Sonate* p. 154

Ex. 44: HOTTETERRE, J. M. Paris, [1708], 1715. Gigue – *L'Italienne, Premier Livre, Troisième Suite*.
Exemplo de ritmos pontuados em uma giga italiana, uma licença de Hotteterre. p. 156

Ex. 45: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Gigue – *Quatrième Suite Sonate* p. 157

Lista de Tabelas

Tabela 1: Resumo comparado das características dos estilos nacionais baseado nas obras instrumentais francesas (Lully, Marais e D'Anglebert) e italianas (op. 1, 2, 3, 4 e 5 de Corelli). p. 68

Tabela 2: Da forma híbrida: a maneira de Hotteterre baseada nas influências francesas a italianas apresentadas anteriormente neste capítulo. p. 76

Tabela 3: elementos italianos na obra francesa de Couperin p. 80

Tabela 4: HOTTETERRE, J.M. Paris, 1707. Dedilhados para flauta doce contralto em fá. p. 118

Lista de Figuras

- Fig. 1: HOTTETERRE, J.M. Paris, 1715. Capa da publicação de 1715 do segundo livro de peças para flauta transversa e outros instrumentos, com baixo. p. 4
- Fig. 2: Do progresso do gosto p. 32
- Fig. 3: DORNEL, A. Paris, 1711. Capa da publicação de 1711 das sonatas para violino solo e das suítes para flauta transversa com baixo. p. 45
- Fig. 4: COUPERIN, F. Paris, 1724. Capa da publicação dos Gostos Reunidos. p. 79
- Fig. 5: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Índice ao final do *Deuxième Livre*. p. 105
- Fig. 6: BOSSE, A. (1604-1676). Os cinco sentidos: ouvir, sociedade musical, 1635. Exemplo dos instrumentos próprios ao baixo contínuo no acompanhamento da música de câmara. p. 116
- Fig. 7: VEILHAN, J. C. 1980. Tabela de *flattement* segundo Hotteterre. p. 122
- Fig. 8: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Agréments* p. 127
- Fig. 9: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Exemplo de *battement* da *table* de Hotteterre (1708, 1715). p. 139
- Fig. 10: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Exemplos de *double cadence*, *double cadence coupée*, e *chute*. p. 141
- Fig. 11: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Exemplo de ritmos lombardos utilizados por Hotteterre. p. 149

Introdução

A obra de Jacques Martin Hotteterre — Le Romain, conhecida dos flautistas e amantes da interpretação da música setecentista, é pouco conhecida dos outros músicos, ainda que interessados pela prática da música barroca. O presente trabalho surgiu da vontade de contribuir para a divulgação da obra de Hotteterre e de compreender o papel das *suite sonates*¹ na história da música instrumental.

Para compreendermos melhor a importância das *suite sonates*, precisamos ressaltar que, no período que compreende os anos de 1655 a 1665, os instrumentos como a flauta transversa, a flauta doce, o oboé e o fagote — aqueles que conhecemos como “barrocos” — tornaram-se *moda* no *atelier* da família Hotteterre. Através do interesse por esses instrumentos, a flauta transversa foi, cada vez mais, incorporada ao *gosto*, tanto de músicos profissionais quanto de amadores da França setecentista.

A Itália, em 1700 — ano da publicação das sonatas para violino de Arcangelo Corelli (1653-1713) —, possuía a *sonata* como seu exemplo de obra instrumental virtuosística e sua *maneira* de execução ao violino. A França, na mesma época, possuía um conjunto de *pièces de caracteres*, porém ainda não denominado suíte; contudo, além de não possuir especificamente esse nome, a suíte não tinha o mesmo *status* de obra representativa de um estilo, tal qual a *sonata*. Ainda sim, a música francesa dos primeiros anos do século XVIII não possuía a virtuosidade direcionada a um instrumento musical específico.

Em 1702, Michel de la Barre (1675-1745) publica seu *Pièces pour la Flûte Traversière avec la Basse-Continue, [...] Œuvre Quatrième, [...] [peças para flauta transversa com baixo contínuo]*, e, seis anos depois, Hotteterre publica seu *Premier Livre de Pièces* para a flauta transversa. Vale ressaltar aqui que os títulos das publicações ainda não recebem a denominação de livro de suítes, ou *suite de pièces*. Apesar de constar o termo *suite* no interior

¹ Nesta tese será utilizado o termo *suite sonate* com a grafia do francês moderno. No francês do século XVIII, o termo *suite* era grafado com T duplo [suinte], conforme encontramos no *Deuxième Livre* de J. M. Hotteterre em 1715.

das publicações, essa nomenclatura ainda não era comum no âmbito da música instrumental francesa setecentista.

Em 1715, Jacques Martin Hotteterre — Le Romain publicou seu *Deuxième livre de Pièces pour la flûte-traversière et autres instruments, avec la basse* (Opus 5). Tal coleção inclui 4 suítes, duas delas denominadas *suite sonate*. Embora vejamos ao longo deste texto que essas obras são um gênero misto, elas também são apontadas como as primeiras *sonatas* para flauta traversa e baixo contínuo que surgiram na França setecentista² e precursoras da técnica flautística dos compositores seguintes.

Essa pesquisa lidou com fontes primárias e secundárias estrangeiras e nacionais. Todas as traduções que constam neste texto (inglês, francês e italiano) foram realizadas pela autora desta tese, salvo quando indicada a tradução para português publicada por outro autor.

Neste momento, faremos uma explicação a respeito dos assuntos relacionados à esta tese, tais como: o flautista Jacques Martin Hotteterre, as *suite sonates*, a respeito da interpretação dessas peças, e a fundamentação teórica.

Jacques Martin Hotteterre – Le Romain (1674-1763)

Jacques Martin Hotteterre, além de compositor e detentor do título *Flûte de la Chambre du Roy* Luís XIV [flauta da câmara do Rei], teve uma importante participação na arte da *lutherie* durante o período barroco. Hotteterre e outros membros de sua família foram os principais responsáveis pelas modificações nas flautas doces, oboés e flautas traversas “barrocos”, como são conhecidos hoje³.

Dentre as suas atuações profissionais variadas como instrumentista, compositor e *luthier*, estava também uma preocupação didática constante, a qual pode ser confirmada por meio das diferentes publicações, tais como:

² HOUSE, 1991, p.54.

³ Uma bibliografia mais detalhada de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain pode ser facilmente encontrada na dissertação de mestrado PEREIRA, R. 2009. *A flauta doce e a Arte de Preludiar: Tradução comentada do Tratado L'Art de Préluder (1719) de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain*. São Paulo: USP.

- composições publicadas no periódico *Recueil d'Airs sérieux et à boire de différents auteurs* publicada por Christophe Ballard em 1701;
- um tratado de 1707 sobre os *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce, et du hautbois, divisez par traitez* [Princípios da flauta traversa ou flauta da Alemanha, da flauta de bico ou flauta doce e do oboé, divididos em tratados], ou como Johann Mattheson citou em 1713 no *Das Neu-Eröffnete Orchester* [A Orquestra Recém-Inaugurada], “três pequenos tratados sobre a flauta traversa, a flauta doce e o oboé”⁴;
- um primeiro livro de peças para flauta traversa e outros instrumentos, com baixo contínuo, publicado em 1708;
- um primeiro livro de *sonatas em trio* e um conjunto de peças para dois instrumentos sem baixo contínuo, ambos publicados em 1712;
- um segundo livro de peças para a flauta traversa e outros instrumentos, com baixo contínuo, publicado em 1715 juntamente com a reedição do primeiro livro de 1708;
- o manual prático *L'Art de Préluder* [A Arte de Preludiar] de 1719;
- e o *Méthode pour la Musette* [Método para Musette] de 1737.

Quinze anos antes de compor as suas *suite sonates*, Hotteterre residiu e trabalhou na Itália, mais precisamente na região do Lazio, para o Príncipe Francesco Maria Ruspoli, como “Giacomo Hauteterre” *maestro di flauto* [flauta doce], de outubro de 1698 a agosto de 1700⁵. Sua relação com a Itália não teria fim nessa data. Sabemos que, 30 anos mais tarde, Hotteterre retornou para a Itália, na região norte do país, entre 1730 e 1735 (HAYNES, 2001, p. 411).

⁴ Ibid.

⁵ Hotteterre trabalhou em Vignanello (VT) de outubro de 1698 a agosto de 1700, conforme referência de *Giacomo Hauteterre* como empregado de Francesco Maria Ruspoli encontrada nos arquivos do Príncipe Ruspoli por Saverio Franchi. In: LASOCKI, David. The Recorder in print: 2004. *American Recorder Magazine*, edição de maio de 2006. U.S.A: American Recorder Society, 2006. p. 15.

As suite sonates (1715)

Após a publicação do primeiro livro de *Sonatas em trio* (1712), sua primeira experimentação de composição “alla italiana” – sete anos após a publicação das *Sonates en Trio pour la flûte traversière* de seu contemporâneo Michel de la Barre –, Hotteterre escreve o seu segundo livro de peças para flauta transversa e outros instrumentos, no qual podemos perceber a influência do contato com a cultura italiana. Com efeito, essa influência torna-se patente já no título de duas composições integrantes do livro *suite sonate*, objeto deste trabalho.

A obra de Jacques Martin Hotteterre, publicada em 1715, o *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments, avec la basse* [Segundo livro de peças para a flauta transversa e outros instrumentos, com o baixo], contém duas *suites* e duas *suite sonates*.

Fig. 1: HOTTETERRE, J.M. Paris, 1715. Capa da publicação de 1715 do segundo livro de peças para flauta transversa e outros instrumentos, com baixo.

Nas *suite sonates* percebe-se uma diferença na construção musical de acordo com as estruturas propostas nas suítes do primeiro livro (1708), que são formas musicais

genuinamente francesas. Para Castellani, autor do prefácio da edição fac-similar de 1980 do primeiro e do segundo livros de peças para flauta transversa, essa mudança na estrutura composicional de Hotteterre é considerada como o nascimento de uma forma híbrida.

Assiste-se assim ao nascimento de uma forma híbrida, definida como Suite Sonate, com a qual se tenta dar coerência e organicidade à suíte dotando-a de alguns esquemas construtivos "abstratos" de origem italiana; emblematicamente recorrente no interior dessa forma (e da Sonata em Trio) um movimento grave em 3/2, como um momento de reflexão e, ao mesmo tempo, de costura entre as diferentes tensões expressivas.

(HOTTETERRE, 1715/1980, Prefácio)⁶

A forma híbrida referida por Castellani seria a junção de dois estilos nacionais musicais rivais no período barroco: o estilo italiano e o estilo francês, ou o que autores setecentistas também conheciam por gosto italiano e gosto francês.

Durante o reinado de Luís XIV, a música italiana era proibida na França. Muitos compositores, após a morte do Rei, em 1715, passaram a afirmar que haviam composto música no estilo italiano e, inclusive, que haviam publicado música no estilo “rival” sob um pseudônimo italiano, para não se indispor politicamente⁷.

No período barroco, o gosto musical era a essência no debate das respectivas qualidades da música francesa e da música italiana. Couperin, em 1724, afirmou que o gosto italiano e o gosto francês dividiram durante muito tempo a *República da Música* e que ele sempre valorizou aquilo que é “louvável, independente de autores ou de nação”. Esse pensamento fez com que Couperin compusesse a obra *Les Goûts Réunis*⁸.

A relação sinonímia do termo ‘gosto’ com o termo ‘estilo’, conforme empregada por muitos autores italianos e franceses no início do século XVIII, não foi de todo equivocada,

⁶ No original: “Si assiste così alla nascita di una forma ibrida, definita come Suite-Sonate, con la quale si cerca di conferire coerenza e organicità alla suite dotandola di alcuni schemi costruttivi 'astrati' di derivazione italiana; emblematicamente ricorrente all'interno di tale forma (e della Sonate en Trio) un movimento grave in 3/2, quale momento di riflessione e contemporaneamente sutura fra differenti tensioni espressive”. In: HOTTETERRE, J. M. (Paris, 1715). *Pièces pour la flûte traversière*. Ed. fac-similar de 1980. Firenze: S.P.E.S.

⁷ Sobre a postura musical de Luís XIV e as modificações que a sua morte ocasionou, ver: BOND, A. 1997. French Baroque Style in Performance. In: *A Guide to the Harpsichord*. Portland, Oregon: Amadeus Press, p. 160.

⁸ In: COUPERIN, F. (Paris, 1724). Prefácio da Obra *Les Goûts Réunis*. Ed. fac-similar de 1989. Paris: Anne fuzeau.

uma vez que os conceitos estão de fato interligados. Veremos no decorrer deste texto como se dá essa relação.

Uma vez que os conceitos ‘gosto’ e ‘estilo’ na música setecentista foram ora empregados para designar de um lado o gosto italiano e, talvez oposto, de um outro lado o gosto francês, seriam as *suite sonates* – a forma híbrida apontada por Castellani – um exemplo antecessor dos gostos reunidos de Couperin ou apenas um exemplo do gosto francês munido das licenças tomadas pelo compositor? Que conjunto de regras, como mencionam as definições de gosto setecentistas, possibilitam a afirmação de que uma *suíte* (forma musical genuinamente francesa) possa também chamar-se *sonata*, um termo tipicamente italiano? De que forma essas hipóteses poderiam influenciar uma interpretação atual das *suite sonates*?

O objeto principal desta pesquisa é o estudo da interpretação das *suite sonates*, fundamentado nas definições de gosto musical do início do século XVIII. Com isso, espera-se que o resgate desses conceitos setecentistas e as respostas às questões acima proporcionem uma interpretação coerente da obra de câmara de Jacques Martin Hotteterre, e de repertórios semelhantes.

Interpretação

A proposta de interpretação das *suite sonates* elaborada para esta tese de doutorado será uma sugestão, uma *maneira* de tocar, sem pretensão de ser um método, pois entendemos que a “interpretação não é um processo através do qual chegamos à versão definitiva de uma coisa” (DUPRAT, 2001, p. 2). Dessa forma, compreendemos que

as especulações e experimentos interpretativos encarados como alternativas e não como apaixonada exclusividade, só poderão contribuir para enriquecer a visão do problema da interpretação de época.

(DUPRAT, 2001, p. 3)

O período em que estão inseridas as *suite sonates* de Jacques Martin Hotteterre foi marcado por uma tradição retórica nas artes e também pelo início de uma transição no modo de apreciação do objeto artístico. Durante a segunda metade do século XVII até a primeira metade do século XVIII, um grande número de investigações teóricas e críticas sobre a obra

de arte, na França, esteve associado à prática⁹. Esses escritos parecem obedecer a divisão antiga *musica theorica* e *musica practica* que remonta a Boécio, século V, deixando claro o limite entre os tratados e os manuais práticos da época¹⁰.

Entendemos por tratado uma obra que expõe de forma didática um ou vários assuntos a respeito de uma ciência ou arte (Houaiss, 2001) e por método um procedimento, técnica ou meio de fazer alguma coisa; conjunto de regras e princípios normativos que regulam o ensino ou prática de uma arte (2001). Desse modo, o tratado está relacionado à teoria, a um conhecimento especulativo de caráter hipotético ou sintético. Por sua vez, o método está relacionado à prática, ao modo de fazer algo, ou seja, um relato didático de como se introduzir em um determinado assunto, um instrutor para os que não o possuem.

Contudo, percebemos que, em nossa relação atual com os métodos e manuais setecentistas, com muito mais frequência, tendemos a classificá-los como tratados do que propriamente como métodos. Poucos são os que se aventuram a seguir os procedimentos dos métodos antigos para se tornar proficientes nos assuntos propostos por esses manuais. Sendo assim, faremos uso dos conselhos dados por Hotteterre tanto em seu tratado (*Principes*) quanto em seu manual prático (*L'Art de Préluder*) para fundamentar as escolhas da interpretação proposta nesta tese.

No prefácio de seu tratado de 1707, Hotteterre refere-se à explicação sobre ornamentos, encontrada na mesma obra, afirmando que ela é necessária para os que se interessam em tocar adequadamente e com gosto¹¹. Essa observação de Hotteterre nos auxilia nas escolhas de interpretação, embora não tenhamos a pretensão de fazer uma execução de acordo com o costume da época, mas sim de realizar uma pesquisa com o objetivo de manter viva a prática da música setecentista francesa para sopros.

Como fica evidente, pela citação de Hotteterre, a sua preocupação com a formação do gosto do seu leitor por meio de um esclarecimento a respeito da ornamentação, faz-se

⁹ BATTEUX, C. (Paris, 1746). *As Belas-Artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trad.: Natalia Maruyama; Marco Aurélio Werle (dir.), 2009. São Paulo: Humanitas, 5.

¹⁰ PEREIRA, R. *Op. Cit.*, p. 55.

¹¹ HOTTETERRE, J.M. *Op. Cit.*, (Paris, 1707). Edição fac-similar: Paris, 1973, p. 3.

necessária uma pesquisa acerca do termo ‘gosto’ e das suas relações, uma vez que esse conceito foi também amplamente discutido, desde 1690 na França, por pensadores como Antoine Furetière (1619-1688), em seu *Dictionnaire Universel* [Dicionário Universal] (1690), através do moralista e ensaísta Jean de la Bruyère (1645-1696), através do teólogo e escritor François Fénelon (1651-1715), e em seguida, pelo músico François Couperin (1668-1733), e mais tarde por Nicolas Ragot de Grandval (1676-1753), Louis Bollioud de Mermet (1709-1794), dentre outros (BENOIT, 1992).

Os questionamentos desta tese percorrem as definições setecentistas de gosto e as sugestões de Hotteterre e outros autores para tentar compreender se o *grave* (movimento comum às sonatas italianas) das *suite sonates* é passível de ornamentação livre (italiana).

Por fim, organizamos este texto em uma primeira parte discutindo os conceitos de gosto, licença, maneira e estilo; na segunda parte seus desdobramentos ao extremo *gostos reunidos*, para então abordar novamente o gosto na terceira parte, no âmbito da interpretação.

Fundamentação teórica

Durante a pesquisa a respeito da parte conceitual desta pesquisa, deparamo-nos com o texto *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) [As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio] do abade Charles Batteux (1713-1780), que nos pareceu apropriado e pertinente à proposta de percurso do termo ‘gosto’ que pretendemos tratar aqui.

Se considerarmos a acepção atual do conceito de gosto – imbuído de significado relacionado à estética – e a importância da obra de Batteux para as transformações do pensamento estético da segunda metade do século XVIII, pode parecer anacrônica a utilização de um texto datado de 1746 para uma discussão a respeito do gosto, no que tange ao âmbito de peças compostas em 1715.

Apesar de termos encontrado, durante a pesquisa bibliográfica, alguns autores que se referem à obra de Batteux para fundamentar as mudanças de uma *objetividade racional* para uma *subjetividade intimista* no campo das artes e, principalmente, da música; Marco Aurélio Werle, professor de estética do departamento de filosofia da Universidade de São Paulo e

autor da apresentação da tradução para língua portuguesa do *les beaux-arts*, comenta que o texto de Batteux foi fortemente criticado pelos principais autores da segunda metade do século XVIII, tais como Diderot e Goethe (BATTEUX, 2009, p. 11).

O autor acrescenta, ainda, que o pensamento de Batteux “se insere numa rica tradição de reflexão artística e está comprometido com uma visão de mundo do Antigo Regime, portanto, anterior à revolução burguesa nas artes” e que está em conformidade com os antigos da *Querela dos antigos e dos modernos* (2009, p. 12). Para Werle, através do texto do *les beaux-arts*, “talvez possamos perceber que, por exemplo, nem sempre a originalidade livre e genial constituiu o padrão de medida para a produção artística” (p. 12).

Desse modo, entendemos que o texto de Batteux é apropriado para justificar a discussão acerca do termo ‘gosto’, uma vez que o encaramos como uma teoria explicativa a respeito de uma prática comum até o momento da publicação do texto: a prática da observação das obras de arte, pois, segundo o próprio Batteux, “somos muito ricos em observações. Trata-se de um fundamento que cresceu dia após dia desde o nascimento das artes até nós” (2009, p. 15).

Compreendemos que o texto de Batteux propõe uma teoria que sintetiza a prática do gosto nas artes até aquele momento. Suas próprias palavras legitimam esse pensamento partindo da ideia de que a prática precede a teoria, pois é através das observações de um trabalho artístico que surgem os conjuntos de regras:

Há quem reclame todos os dias do grande número de regras: elas embaraçam tanto o autor que quer compor quando o amante que quer julgar. Não tenho de modo algum a intenção de aumentar-lhes aqui o número. Meu desígnio é inteiramente diferente: quero tornar o fardo mais leve e o caminho mais simples. As regras multiplicaram-se pelas observações feitas sobre as obras; elas devem ser simplificadas, remetendo essas mesmas observações a princípios comuns. Imitemos os verdadeiros físicos, que recolhem experiências e fundam em seguida sobre elas um sistema que as reduz a um princípio. (2009, p. 15)

Nesses termos, entendemos que Batteux está em conformidade com o pensamento de Hotteterre, pois, em seu manual prático de 1719, o *A arte de preludiar*, o flautista apresenta o seu método de trabalho no prefácio:

Eu procurarei reduzi-lo (prelúdio) em regras e delas dar os princípios certos e claros, que eu acredito que ninguém o tenha tratado até agora; seja porque havíamos negligenciado esse estudo, seja porque o tínhamos julgado ingrato e difícil de tratar. [...] [E]sta obra poderá ser de grande utilidade aos que querem se instruir e se aperfeiçoar nesta Ciência.

(HOTTETERRE, 1719)¹²

O comentário dos dois autores torna evidente o pensamento de que a prática antecede a teoria. Para o primeiro, as regras são criadas após a observação de uma determinada arte e que é de profunda inteligência reduzi-las. Para o segundo, esse é o principal objetivo de seu manual prático: após a sua própria reflexão, pois ninguém havia feito até então – fornecer as regras em princípios certos e claros – com o único propósito de auxiliar os que querem se aperfeiçoar na arte de preludiar.

Contudo, sabemos que o *les beaux-arts* não pode ser utilizado para justificar as questões de interpretação das *suite sonates*, uma vez que o autor faz poucas referências à música e, menos ainda, à música instrumental, sendo assim apropriado apenas para a questão conceitual do percurso do gosto.

No que tange à fonte primária de Batteux – Aristóteles – faremos referência apenas quando seu pensamento for mais apropriado para fundamentar nossas ideias do que as reflexões de Batteux, pois este foi profundo estudioso de Aristóteles tendo traduzido a Poética para o francês em 1771¹³. Assim sendo, consideramos pertinentes apenas as observações de Batteux sobre as explicações do termo ‘gosto’, pois sua reflexão nos parece o resumo do movimento artístico de seu tempo com o cotejamento das ideias de Aristóteles. É interessante citar que o próprio Batteux adverte não ter sido prática comum daquele tempo recorrer aos escritos de Aristóteles.

¹² In: PEREIRA, R., 2009, p. 89.

¹³ BECQ, Annie. 1984/1994 [2.ª ed.]. *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*. Paris: Albin Michel.

Após tantas buscas inúteis e não ousando entrar sozinho em uma matéria que, vista de perto, parecia tão obscura, atrevia-me a abrir Aristóteles, do qual eu havia escutado exaltarem a Poética. Eu acreditava que ele tinha sido consultado e copiado por todos os mestres da arte, mas vários nem mesmo o haviam lido, e quase ninguém tinha tirado algo dele, com exceção de alguns comentadores que, tendo constituído em doutrina somente o que era necessário para esclarecer mais ou menos o texto, só me deram começos de ideias; e essas ideias eram tão sombrias, tão encobertas, tão obscuras que eu quase me desesperava de encontrar em algum lugar a resposta precisa à questão que eu me propusera [...]. (2009, p. 17)

A respeito do termo *beaux-arts*, podemos concluir que foi um termo utilizado anteriormente ao tratado de Batteux¹⁴. O próprio Hotteterre, em 1712, em sua dedicatória que fez ao Duc D'Orléans na obra *Sonates en Trio*, escreve:

Sua Alteza Real, Monsenhor o duque D'Orleans

Monsenhor,

O gosto que Sua Alteza Real sempre demonstrou pelas **belas artes**, e a proteção com que se dignou a honrá-las, contribuiu em muito para a emulação que vemos hoje reinar entre aqueles que delas fazem profissão¹⁵. (**grifo nosso**)

Todas essas evidências tornam adequada a utilização do texto de Charles Batteux para a fundamentação teórica deste trabalho. Podemos dizer ainda que, dessa forma, fazendo uso de seu pensamento para contextualizar obras musicais das primeiras décadas do século XVIII, reforçamos a relação do pensamento de Batteux com o pensamento retórico no âmbito da música setecentista francesa.

¹⁴ Um dos principais textos seiscentistas sobre as paixões humanas, *De l'usage des passions* [do uso das paixões] do filósofo Jean-François Senault, publicado em 1641, quando explica 'quando as artes seduzem os homens por meio das paixões', apresenta em seu texto o termo *bel art*. (p. 158). Disponível em: <http://archive.org/details/delusagepassi00sena>. Acesso em 25/08/2012.

¹⁵ No original: "*A Son Altesse Royale, Monseigneur le Duc D'Orléans, Monseigneur, Le goût que Votre Altesse Royale, a toujours témoigné pour les beaux-arts, et la protection dont Elle a bien voulu tes honorer, n'a pas peu contribué à l'émulation que l'on voit régner aujourd'hui parmi ceux qui en font profession*". In: HOTTETERRE, J. M. (Paris, 1712) *Sonates en trio*. Ed. fac-similar, 1980. Firenze: S.P.E.S.

PARTE I:

Do gosto na música e das suas relações

“sigo essa ordem porque é o gosto que nos conduz nessa matéria¹⁶”

¹⁶ In: BATTEUX, C. [1746], 2009, p. 60.

1. Do conceito de imitação na música

“imiter é copiar um modelo”¹⁷

Sabemos que o ato de imitar é inerente ao homem. Essa ação mimética teve seu significado modificado pelo pensamento filosófico contemporâneo a cada era e em todas as formas de atuação dessa imitação. Neste capítulo, nos concentraremos em buscar o real sentido da imitação durante o período em que estão inseridas as *suite sonates* [suinte sonate] de Jacques Martin Hotteterre, tentando nos distanciar ao máximo da ideia que repudia qualquer tipo de imitação, ou seja, do pensamento atual do conceito de originalidade da criatividade, único. Essa exposição, e, por consequência, a dos conceitos que se relacionam com a imitação como gênio [génie] e gosto [goût], servirá para elucidar as nossas reflexões em relação à prática da música setecentista europeia.

A imitação foi comentada, estudada e aconselhada por diversos filósofos, artistas, pensadores e, também, por outros autores que investigaram a imitação da natureza, especificamente nas artes. Citamos aqui apenas alguns, pois nosso objetivo não é listar a totalidade dos autores que despenderam qualquer que seja o tempo de seu trabalho em relação à imitação da natureza nas artes, a saber:

- filósofo Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) em sua *Poética*;
- Dionísio de Halicarnaso (60 a.C. – 7 a.C.) em seu *Tratado da Imitação*;
- autores e artistas dos séculos XVII e XVIII, como o abade Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) em seu *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) [Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura];
- Charles Batteux (1713-1780) no *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) [As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio].

Iniciamos então com o filósofo Aristóteles, revisitado por muitos autores e artistas do século XVII e XVIII, talvez o caminho mais justo a ser percorrido em busca do significado da imitação para os pensadores setecentistas. Para o filósofo grego, o ato de imitar

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também igualmente, aos demais homens [...].

(ARISTOTELES, [384 a.C. – 322 a.C.] 1991, p. 248)

A citação de Aristóteles confirma que a imitação é inata ao ser humano e que está relacionada ao aprendizado. Nessa relação da imitação com o aprendizado, é interessante perceber o vínculo estabelecido com o prazer: cuja satisfação em reconhecer o objeto imitado conclui a ação de adquirir uma habilidade. Essa definição nos apresenta características importantes da ação mimética, por exemplo, o aprendizado como aquisição de uma habilidade, distinguir algo já conhecido por situações anteriores e satisfazer-se com essa ação. Essas condições estão contidas também nos textos de muitos dos autores setecentistas com que tivemos contato para a redação deste texto, o que comprova o resgate e a influência do pensamento aristotélico no período barroco.

Judy Tarling em seu livro *The Weapons of Rhetoric* (2004) [As armas da Retórica], comenta que a “imitação é uma parte importante do processo de aprendizagem”. A autora cita que alunos em tempos antigos aprendiam a escrever por imitação e prática no estilo dos importantes escritores. Os estilos dos mestres eram absorvidos através da imitação, para que os alunos pudessem compor e interpretar seus próprios textos¹⁸ (TARLING, 2004, p.18).

Dessa mesma maneira, comentada por Tarling, dava-se também o aprendizado das artes nos séculos XVII e XVIII. Na música, quando um compositor imitava o outro em uma obra de sua autoria, fazendo uma citação, o primeiro era visto como alguém que presta

¹⁸ No original: “*Imitation forms an important part of the learning process. Schoolboys in both ancient and Tudor times learned to write by imitation and practice in the style of the best writers, considered in the sixteenth century to be Cicero and Terence. Learning the rhetorical style was achieved by writing and performing one's own oration having absorbed the style of the masters*”. Tradução nossa: “A imitação forma uma parte importante do processo de aprendizagem. Garotos em idade escolar nos tempos antigos e no tempo dos Tudors aprendiam a escrever por imitação e prática no estilo dos melhores escritores, considerado no século XVI, a saber: Cícero e Terêncio. O aprendizado do estilo retórico foi atingido por escrever e interpretar suas próprias orações tendo absorvido o estilo dos mestres”. In: TARLING, J. 2004. *The weapons of Rhetoric*. UK: Corda Music Publications, p. 18.

uma homenagem a uma obra, um estilo, uma pessoa ou um mestre. Contudo, podemos perceber que a nossa relação atual com a imitação se apresenta de um modo diverso.

Quando imitamos alguém em alguma coisa, muitas vezes não somos considerados autores, e em certos casos somos menosprezados em nossa arte e até criticados, podendo ser julgados como plagiadores de algo, de alguma maneira pertencente a outrem. Esse pensamento, definitivamente, não era o mesmo para os músicos profissionais e amadores que viviam no período em que estão inseridas as *suite sonates* de Jacques Martin Hotteterre.

Nos séculos XVII e XVIII, a ideia predominante era a da música como linguagem imitativa, e essa relação da imitação com as artes, novamente, teve sua origem na tradição da *Poética* de Aristóteles. Influenciado também pelo princípio aristotélico¹⁹, Batteux afirmou em seu texto que as artes imitavam a natureza e o que as diferenciava era a forma com que cada uma efetuava essa imitação (BATTEUX, 2009, p. 17). Para fazer sua explicação, o abade afirma que o espírito humano “só pode criar impropriamente: todas as suas produções carregam a marca de um modelo”, ou seja, que tudo que é criado pelo homem não é único – como atualmente somos cobrados –; toda criação é uma observação.

Considerando o texto de Batteux (1746), o pensamento do gênio inventor, único, definitivamente, não existia no séculos XVII e XVIII. Segundo o autor, “inventar nas artes não é dar existência a um objeto, mas reconhecê-lo onde ele está e como ele é” (p. 26).

O princípio das artes como imitadoras da natureza, no século XVIII, estava relacionado ao homem que as criou através de seu gênio. Sabemos que, para uma leitura atual, pode parecer anacrônico um autor setecentista fazer uso do termo *gênio* [génie]. No entanto, Batteux explica que “gênio é o pai das artes” (2009, p. 24-25) e “é como a terra que não produz nada que não tenha recebido a semente”. Dessa maneira, o autor deixa claro os limites

¹⁹ A respeito do conhecimento da *Poética* de Aristóteles por Batteux: “*Após tantas buscas inúteis e não ousando entrar sozinho em uma matéria que, vista de perto, parecia tão obscura, atrevia-me a abrir Aristóteles, do qual eu havia escutado exaltarem a Poética. Eu acreditava que ele tinha sido consultado e copiado por todos os mestres da arte, mas vários nem mesmo o haviam lido, e quase ninguém tinha tirado algo dele, com exceção de alguns comentadores que, tendo constituído em doutrina somente o que era necessário para esclarecer mais ou menos o texto [...]. Entretanto, o princípio da imitação, que o filósofo grego estabelece para as belas-artes, me atingira*”. In: BATTEUX, C. 1746/2009. *Op. Cit.*, p. 17.

da atuação do gênio setecentista, um espírito que não cria sozinho, que tem seu apoio na natureza, e, sendo assim, “tudo o que ele produz só pode ser imitação” (2009, p. 27).

O texto de Charles Batteux resume de maneira brilhante o pensamento filosófico que envolvia as atividades artísticas até o momento da sua publicação (1746). O autor, em nossa opinião, esclarece o significado do espírito inventivo setecentista, fundamentado claramente no pensamento Aristotélico e principalmente na convivência do autor com as práticas artísticas da época.

Procurando compreender o conceito de imitação nas artes setecentistas e validar o uso do raciocínio de Batteux nesta tese, buscamos uma outra definição do termo ‘*génie*’ anterior ao período do nosso objeto de pesquisa (as *suite sonates*). No *Dictionnaire Universel: Contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences e des arts*²⁰ publicado no fim do século XVII, de Antoine Furetière (1619-1688), o autor explica que gênio [*génie*] “se diz de um talento natural e da disposição que se tem para uma coisa mais do que à outra”²¹.

As definições de ‘gênio’ apontadas pelos dois autores, um do final do século XVII (1690) e outro já no fim da primeira metade do século XVIII (1746), estão em conformidade com o sentido de habilidade natural. Contudo, ressaltamos que ‘natural’ é utilizado em relação à natureza, e não a um dom divino, como presume a acepção romântica, e, por consequência, o pensamento dos séculos XX e XXI. O autor de 1746 reforça ainda que o gênio não cria apenas da sua imaginação; ele tem uma causa anterior que o alimenta, assim como na analogia da semente, citada anteriormente. Assim, o gênio, no âmbito da imitação, alimenta-se de um modelo.

²⁰ FURETIÈRE, A. (La Haye, 1690). *Dicionário Universal: contendo todas as palavras francesas, tanto antigas quanto modernas, e os termos de todas as ciências e das artes*. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 19/02/2009.

²¹ Durante a tradução do tratado *L'Art de Preluder* de J. M. Hotteterre para nossa dissertação de mestrado (2009), observamos o mesmo termo gênio [*génie*] utilizado por Hotteterre em seu prefácio para explicar que os modelos de seu “método” serviriam para “formar” o *gênio*. Na ocasião, utilizamos o termo ‘engenho’ para a tradução do termo *génie*, por se tratar de um conceito mais adequado para o período histórico. No entanto, com a continuidade da pesquisa para a tese de doutorado, nos deparamos com uma grande utilização do termo *génie* na França da segunda metade do século XVII em diante. Por isso, neste trabalho, não faremos a substituição dos termos, dando preferência para a tradução direta da terminologia francesa para a língua portuguesa.

Daqui em diante, faremos uso do termo ‘gênio’ imbuído do significado setecentista, e não de acordo com o senso comum atual, cujo significado ainda está relacionado ao pensamento e ao fazer artístico do final do século XIX e primeira metade do século XX.

Neste ponto, temos uma reflexão importante sobre o pensamento artístico barroco em comparação com o pensamento artístico atual. No período barroco, as artes eram produzidas por meio da imitação da natureza através do gênio do homem, com um espírito observador capaz de criar através daquilo que ele observa e de como ele observa. Atualmente, entender o artista como alguém possuidor de um “dom divino” faz com que ele se obrigue a criar algo único, novo, diferente, sem tentar estabelecer nenhuma relação, para não diminuir o valor da criação.

Para artistas e filósofos do período barroco, essa comparação do objeto com o que já existe de forma alguma empobrecia os artistas. Pelo contrário, servia para que eles reconhecessem suas fontes, “já que todos os conhecimentos que o espírito pode adquirir na natureza tornam-se o germe de suas produções nas artes, o gênio não tem outros limites, do lado de seu objeto, senão daqueles do universo” (BATTEUX, 2009, p. 27).

Para Batteux, a natureza era “tudo o que existe” ou “o que nós concebemos facilmente como possível”. Essa definição de natureza serviu de auxílio para explicar que a imitação da natureza continha em si duas ideias: a do modelo que se quer imitar e a da cópia que o representa. Com isso, o autor reforçava o papel do gênio do homem setecentista, afirmando que o imitador deveria ter “os olhos pregados” na natureza, ou seja, que “ele a contemplasse incessantemente”, pois a função das artes era “a de transportar os traços [*traits*] que estão na natureza e apresentá-los em objetos que não são naturais” (p. 27).

A respeito da dupla ação de *observar* e *transportar os traços*, podemos abrir parênteses para estabelecer uma relação com o pensamento composicional de Hotteterre. Após seu “curto” período de trabalho na Itália, Hotteterre compõe um livro de sonatas em trio (no estilo italiano), suas *suite sonates* — sendo o objeto desta tese encontrar as relações do estilo italiano com essa forma híbrida —, e seu manual *A arte de preludiar*, cujos exemplos para se iniciar nessa arte são denominados *traits* [traços].

Os traços de Hotteterre são os fragmentos que ele apresenta no capítulo quatro de seu manual para “caracterizar o *gosto* dos caprichos”²². Esses exemplos, apresentados por Hotteterre para evidenciar o gosto, são modelos de prelúdios baseados em arpejos no estilo de Arcangelo Corelli²³ (1653-1713), não comuns à técnica para os instrumentos de sopro, com o objetivo de instruir o instrumentista e formar o gosto da *Arte de Preludiar*. Apresentamos, através desse exemplo de Hotteterre, uma maneira de imitação na música. Desse modo, a imitação é usada como estímulo, a fim de atingir a eficácia de certos modelos, tornando-os um hábito.

A respeito dessa maneira, Tarling cita que o compositor italiano Lorenzo Penna (1613-1693) e o compositor alemão Johann Mattheson (1681-1764) “aconselhavam artistas para irem aos concertos para ouvir muitos [outros] artistas, a fim de selecionar bons pontos, dignos de serem imitados”. A autora cita ainda que Mattheson afirmava “Ouvi muitos, imitai poucos”²⁴ (TARLING, 2004, p. 66).

Com essa reflexão, acreditamos que Hotteterre, como observador da música italiana *in loco*, passou a ser criador da forma híbrida *suite sonate*, de acordo com as regras da arte musical italiana. Retomaremos esse assunto mais adiante, na terceira parte desta tese, na qual falaremos da interpretação das *suite sonates*, objeto de pesquisa deste trabalho.

De volta ao conceito de imitação na música, o abade Dubos em seu *Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura* (1719) escreve, vinte e sete anos antes do tratado de Batteux, e no mesmo ano da publicação do manual *A Arte de Preludiar* de Hotteterre, que os

²² In: PEREIRA, R., 2009, p.119.

²³ Arcangelo Corelli, compositor italiano cujas obras de número 3 e de número 5 são citadas onze vezes por Hotteterre em sua *Arte de Preludiar*. In: HOTTETERRE, J. M. (Paris, 1719). *L'Art de Préluder*. Ed. Fac-similar, 1999. Firenze: SPES. Prefácio de Marcello Castellani.

²⁴ Conforme texto original: “Both Lorenzo Penna and Mattheson advise performers to go to concerts to hear many performers in order to select good points worth imitating. Mattheson says ‘Hear many, imitate few’”. Tradução nossa: “Ambos Lorenzo Penna e Johann Mattheson advertiam intérpretes para ir aos concertos para ouvir muitos intérpretes de forma a selecionar bons pontos para serem imitados. Mattheson dizia ‘Ouvi muitos, imitai poucos’”. In: TARLING, J. 2004. *Op. Cit.*, p. 66.

princípios da música são os mesmos da poesia e da pintura. Ou seja, “assim como a pintura e a poesia, a música é uma imitação”²⁵.

Para os homens do século XVIII, quando alguém reconhecia um modelo em algo criado pelo gênio humano setecentista, essa ação o conduziria a uma sensação de prazer, uma vez que o gênio humano que produz as artes é uma disposição natural para a criação, que não realiza nada sem um conhecimento anterior. No âmbito da música, os objetos retirados da natureza eram as representações sonoras de efeitos e sons da natureza e das paixões humanas.

Anteriormente ao tratado de Dubos, cabia à música, com ou sem palavra, a imitação dos ruídos, dos sons e dos efeitos da natureza. No *Reflexões sobre a poesia* encontramos a seguinte citação:

Assim como o pintor imita os traços [traits] e cores da natureza, da mesma [forma] o músico imita os tons, os acentos, os suspiros, as inflexões da voz, enfim todos esses sons, pelo quais a natureza mesma expressa seus sentimentos e suas paixões. Todos esses sons, como já exposto, têm uma força maravilhosa para nos mover [movere] porque eles são sinais das paixões, instituídos pela natureza, da qual receberam sua energia [...].²⁶

(DUBOS, 1719, p. 444)

O século XVIII foi uma época fértil em palavras devido ao retorno aos teóricos clássicos. Desse modo, vemos mais uma vez a atuação da imitação inerente ao homem²⁷. A associação da palavra à música foi sempre algo importante para os autores de textos e reflexões sobre a poesia. No entanto, tanto para Dubos quanto para Batteux, a música sem palavras,

²⁵ No original: “Ainsi que la poésie et la peinture, la musique est une imitation”. In: DUBOS, Jean-Baptiste. (Paris, 1719) *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.*, p. 461. Disponível em: <http://archive.org/details/reflexionscritiq00dubo>. Acesso em 19/02/2012.

²⁶ No original: “Ainsi que le Peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l’aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions. Tous ces sons, comme nous l’avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu’ils sont les signes des passions, instituez par la nature dont ils ont reçu leur énergie, au lieu que les mots articulez ne tirent leur signification et leur valeur que de l’institution des hommes que n’ont pu leur donner cours que dans un certain Païs.” In: DUBOS, J. B. *Op. Cit.*, p. 444.

²⁷ A relação sobre Música e Retórica durante o período barroco recebeu sua devida reflexão e explicação no corpo final do trabalho “A flauta doce e a Arte de Preludiar” (2009). Essa relação – cientificamente fundamentada por muitos estudos e textos na área da Interpretação Historicamente informada [do inglês HIP] – comprovou a utilização de diversos termos e seus significados utilizados por Hotteterre em seu texto da Arte de Preludiar. Os principais fatores que levaram os músicos teóricos setecentistas a estabelecerem relação com a Retórica foram a imitação das antigas culturas clássicas e o poder comovente da música, tal como o de um orador. PEREIRA, R. *Op. Cit.*, 2009, p. 54.

*sinfonia*²⁸, era “sempre música” e, dessa forma, considerada também imitação da natureza (BATTEUX, 2009, p. 38).

Além dos efeitos citados por Dubos – imitação na música das inflexões da voz, sons, ruídos e efeitos da natureza –, Batteux afirmou mais tarde que a música deveria imitar os sentimentos e as paixões humanas (2009, p. 136). Tarling comenta que no período barroco “o mais nobre objetivo da música foi visto como sendo a imitação das emoções, com ou sem palavras”, pois a representação dos efeitos ou de objetos (cenas de batalha, tempestade, etc.) “era cada vez mais ridicularizada pelos compositores e comentaristas do século XVIII cujo gosto musical havia mudado”²⁹ (p. 92).

Esses conceitos das paixões humanas e as suas devidas imitações nas artes, eram conhecidos desde a França seiscentista através de importantes tratados, como:

- *Tableau des Passions humaines, de leurs Causes et de leurs Effets* (1620) [Quadro das paixões humanas, das suas causas e de seus efeitos] do teólogo, poeta e historiador Nicolas Coëffeteau (1574-1623);
- o *De l'Usage des Passions* (1641) [Do uso das paixões] do filósofo Jean-François Senault (1599-1672);
- o *Les Caractères des Passions* (1640-1662) [As características das paixões] do físico e filósofo Marin Cureau de La Chambre (1594-1669);
- o *Les Peintures Morales* (1640-43) [As pinturas morais] do poeta Pierre Le Moyne (1602-1672)³⁰;

²⁸ “A música que utiliza instrumentos para imitar esses ruídos, em que não há nada articulado, e chamamos essas imitações comumente Sinfonias”. No original: “*La musique ne se sert que des instruments pour imiter ces bruits, dans lesquels il n'y a rien d'articulé, et nous appellons communément ces imitations des Symphonies.*” In: DUBOS, J.B. *Op. Cit.*, p. 448. Para Batteux: a música “exprime a queixa e o gozo independentemente das palavras, que a auxiliam em verdade, mas que não lhe trazem e nem lhe subtraem nada que altere sua natureza e sua essência”. In: BATTEUX, C. *Op. Cit.*, p. 38.

²⁹ No original: “*The noblest objective of music was seen to be the imitation of emotions, with or without words. The representation of either a physical effect or an object (up to heaven, down to hell, flying languishing, battle scenes etc.) was increasingly ridiculed by eighteenth century composers and commentators as musical taste changed.*” In: TARLING, J. *Op. Cit.*, p. 92.

³⁰ In: KUIZENGA, D. Once more with feeling: Rhetorics of the Passions. *Cadernos da Société d'études pluridisciplinaires du dix-septième siècle français* [Sociedade dos estudos interdisciplinares do século XVII francês]. N.º 17, pp. 41-57. Disponível em: <http://se17.bowdoin.edu/>. Acesso em 15/09/2012.

- e, mais tarde, através do livro *As Paixões da Alma* ou o também chamado *Tratado das Paixões* (1649), do filósofo René Descartes (1596-1650).

Todos esses tratados tornam corrente, na França barroca, o que em música era conhecido desde 1400, mesmo quando de maneira menos esclarecida, como *affectus*³¹. Foi somente a partir da Renascença Italiana com a *Camerata Fiorentina*, que a teoria musical identificava cada afeto como um diferente estado da alma, mais próximo das paixões definidas por Descartes.

O desenvolvimento da *teoria dos afetos*, ou, como é conhecida, *Doutrina dos Afetos*, ou os procedimentos de imitação das paixões humanas na música, passa a se consolidar a partir do início do século XVIII, e foi de tal importância, que sua prática culminou na chamada estética musical. Para Enrico Fubini, importante musicólogo italiano da atualidade, foi nessa época

[...] que se afirma em geral que a música é imitação ou expressão dos sentimentos e das emoções; e se quer afirmar, com isso, que a música tem uma relação mais privilegiada com o nosso mundo emotivo do que com a razão e os conceitos: esta importante afirmação constituiu uma base fundamental, sobre a qual se baseia toda a futura estética musical.³²

(FUBINI, 2002)

A *teoria dos afetos* teve, na Alemanha, uma sistematização minuciosa de recursos técnicos para o ofício da composição musical, por meio de importantes teóricos, tais como Andreas Werckmeister (1645-1706), Johann David Heinichen (1683-1729) e Johann

³¹ O termo '*affectus*' é o mais indicado para traduzir as paixões humanas na música, conforme Teresa Cristina Rodrigues Silva em seu artigo *Alegria, fúria, medo e majestade: ornamentos e affectus segundo Francesco Geminiani*, publicado em 2008 na revista *Claves* n.º 6 (pp. 28-35). Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/claves/pdf/claves06/claves0603.pdf>. Acesso em 09/10/2010. Além disso, de acordo com Juliana da Silveira Pinheiro, em sua dissertação de mestrado, *Paixões na Doutrina Cartesiana*, publicada em 2008 pela Universidade Federal de Santa Catarina, p. 52, citando Abbagnano, 1999 p. 19, o termo paixão, muitas vezes é utilizado como sinônimo de afecção [*affectus*], devido à tradição filosófica que os define como "condição ou qualidade que consiste em sofrer uma ação ou ser influenciado ou modificado por ela". Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/11737/247305.pdf?sequence=1>. Acesso em 10/09/2012.

³² No original: "*A partire dal Settecento si afferma genericamente che la musica è imitazione o espressione dei sentimenti e delle emozioni e si vuole affermare con ciò che la musica ha un rapporto privilegiato con il nostro mondo emotivo piuttosto che con la ragione e i concetti: questa importante affermazione ha costituito una base fondamentale su cui impostare tutta la futura estetica musicale*". In: FUBINI, E. 2002. Disponível em: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm6/dm6mafef.htm>. Acesso em 15/09/2012.

Mattheson (1681-1764). Contudo, alguns autores afirmam que, na França da mesma época, não existia essa ciência sistematizada das figuras musicais, nem regras precisas de elaboração do discurso musical³³. Por esse motivo, acreditamos que a música francesa do início do século XVIII tenha tido uma maior “liberdade” em relação ao seu discurso, porém não queremos afirmar isso e confundir o nosso leitor quanto à música francesa dos primeiros 20 anos do século XVIII não ter princípios e características de estilo bem definidos.

Dubos, que também acreditava no princípio de imitação da natureza nas artes, explicou que a música “sem palavras”, no século XVIII, possuía dois meios de mover as paixões nos homens, a saber, a harmonia e o ritmo. Para o abade, o baixo contínuo ajudava a melodia [*chant*] a exprimir o assunto da imitação (DUBOS, 1719, p. 445). Dessa maneira, a natureza era bem imitada na música francesa setecentista — a harmonia, o baixo contínuo com maior importância na composição do que o *dessus* ou melodia, de modo diferente da música italiana setecentista.

Em suma, vimos nesta primeira parte que a imitação é própria do homem e que ela está relacionada ao aprendizado das artes. Na música setecentista ela se dava de diferentes formas:

1. de acordo com o objeto: num primeiro momento, como representação dos sons e efeitos da natureza, como por exemplo inflexões e expressões da voz humana; e, mais tarde, de acordo com a harmonia e o ritmo, como representação das paixões humanas.
2. de acordo com os meios: aprendizado responsável por formar *maneiras* de apreciar e de compor; da exercitação do modelo até a citação do traços do mesmo modelo em algumas obras, ação que não inferiorizava as qualidades daquele que cria.
3. de acordo com o modo, segundo o tratamento: imita quem diz “à maneira de” e não o mesmo. Assim, experimentamos uma sensação de prazer quando percebemos o objeto imitado e a maestria do olhar daquele que imita. Trata-se da emulação da arte que aprofunda a semelhança das ideias.

³³ In: BENOIT, M. 1992 apud PEREIRA, R. *Op. Cit.*, p. 55.

Todas as formas de imitação nos são importantes e estão relacionadas com o nosso objeto de pesquisa. No entanto, a última delas parece resumir a forma híbrida – *suite sonate* – de Hotteterre pois, para Batteux – nossa fundamentação teórica sobre a imitação –, “para ser a mais perfeita possível, a imitação deve ter duas qualidades: a exatidão e a liberdade” (BATTEUX, 2009, p. 64).

Assim sendo, conforme veremos nos próximos capítulos, a exatidão de Hotteterre está no tratamento dos traços do modelo da música italiana setecentista, e a sua liberdade, na licença de misturar dois estilos, o italiano e o francês, a fim de dar origem a algo novo: os *gostos reunidos* [*Les Goûts-Réunis*].

Ainda, seja pelo princípio de imitação do abade Batteux – referindo-se ao pensamento de Aristóteles –, seja pela capacidade congênita do homem, seja pela relação da imitação na construção de uma habilidade, uma *maneira*, de todas as formas, a imitação está ligada com a prática musical setecentista e atual, com o gosto, e com as nossas escolhas, com a nossa liberdade, ou talvez, como podemos denominar, nossas licenças.

Retomando a citação de Aristóteles, no início deste capítulo, na qual “os homens se comprazem no imitado”; a imitação das paixões na música, quando reconhecidas, provocavam um sentimento imediato, uma sensação de deleite. Esse deleite estabelecido pelo reconhecimento da imitação, pela natureza das artes pelo gênio do homem que as criou, faz com que nos aproximemos do âmbito do sentimento e, dessa forma, cheguemos mais perto do principal termo envolvido nessa pesquisa – o gosto – conforme veremos no decorrer deste capítulo.

2. Do gosto

*o gosto é nas artes o que a inteligência é nas ciências.*³⁴

Vimos no capítulo anterior que a música é imitação da natureza. Essa ação, quando bem realizada, ou seja, de maneira sábia e esclarecida, está de acordo com a exatidão – no que diz respeito à precisão, no que concorda com o modelo original – e com a liberdade – no que é relativo ao conhecimento das regras e da não obediência a elas, na expressão de acordo com a sua vontade. Dessa forma, a imitação é criada pelo gênio e avaliada pelo gosto. Segundo Batteux,

O gênio e o gosto têm uma ligação tão íntima nas artes que há casos em que não se pode uni-los sem que pareçam confundir-se, nem separá-los sem quase lhes subtrair suas funções. É o que se experimenta aqui, onde não é possível dizer o que deve fazer o gênio, ao imitar a natureza, sem supor o gosto que o guia”. (2009, p. 31). [...] “o gênio e o gosto têm o mesmo objeto nas artes. Um o cria, o outro o julga. Assim, se é verdade que o gênio produz as obras de arte pela imitação da bela natureza, como acabamos de provar, o gosto que julga as produções do gênio deve satisfazer-se somente quando a bela natureza é bem imitada (2009, p. 47).

Dessa maneira percebemos a importância do gosto nas artes de duas formas: quando o gosto é um sentimento que guia o gênio em sua imitação; e quando o gosto avalia as produções do gênio, satisfazendo-se com o bom e o belo de acordo com a exatidão e a liberdade da imitação. Assim, iniciamos aqui a reflexão sobre o conceito de gosto na música setecentista.

Segundo o artigo da primeira edição da *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des métiers*³⁵, editada na França durante os anos de 1751 a 1772 sob a direção de Diderot e D’Alembert, o gosto é dividido em *gosto sensório*³⁶ e *gosto das artes/intelectual*. O primeiro, relacionado à sensibilidade gustativa, sentido pelo qual se

³⁴ BATTEUX, C. p. 49.

³⁵ DIDEROT, M., D’ALEMBERT, M. (Paris, 1751-1765) *Encyclopédie ou Dictionnaire fondamental das Ciências, das Artes e dos Ofícios* [Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers]. Disponível em: <http://membres.multimania.fr/>. Acesso em 25/01/2012.

³⁶ O termo gosto sensual [*sensuel*] foi traduzido por *gosto sensório* por se tratar de um termo setecentista mais adequado à utilização do verbete da Encyclopédie. No original: *goût sensuel et goût intellectuel*. In: DIDEROT, M. e D’ALEMBERT, M. *Op. Cit.*

distinguem os sabores, “produziu também a metáfora que exprime o sentimento das belezas e dos defeitos de todas as artes”. Assim o gosto das artes é similar ao gosto sensorio: “é um discernimento rápido como o da língua e do palato, e que precede à reflexão”³⁷. Contudo, essa similaridade é apenas um aspecto do gosto das artes comentado no artigo da *Encyclopédie*. O texto menciona ainda que é necessário o hábito para se formar o gosto das artes.

Os dois aspectos do gosto nas artes (sensorial e intelectual), apresentados na definição anterior, são explicados por Batteux não como similaridades, mas, sim, como sendo duas faces de um mesmo conceito, ou do gosto exercido nas artes: o *gosto natural*³⁸. Para ele,

o gosto exercido nas artes não é um gosto **artificial**. Trata-se de uma parte de nós mesmos que nasceu conosco e cujo ofício é nos levar àquilo que é bom. O conhecimento o precede: ele é a chama (2009, p. 51, **grifo nosso**).

Batteux defende o gosto natural como sendo o *gosto das artes*, baseando-se no seu princípio de imitação da natureza. O gosto natural, para o autor, contém em si dois aspectos: o inerente; e o que é desenvolvido. Segundo ele, a natureza é eminentemente sábia para separar duas ações importantes ao ser humano, a saber, a faculdade de sentir de acordo com as necessidades humanas e a faculdade de conhecer. Para ele o conhecimento é um importante aspecto do gosto, pois a ignorância e o preconceito podem afastar o falso bem do verdadeiro (2009, p. 51).

Se os homens estivessem bastante atentos para logo reconhecerem neles mesmos esse gosto natural, e se depois tratassem de estendê-lo, desenvolvê-lo, refiná-lo com observações, comparações e reflexões etc., eles teriam uma regra invariável e infalível para julgar as artes (2009, pp. 52-53).

Assim sendo, as definições de Batteux e dos autores da *Encyclopédie* concordam nos aspectos do gosto relacionado às artes. Para ambos, o gosto das artes está aliado à prontidão do discernimento e ao juízo³⁹, pois

³⁷ No original: “[...]C’est un discernement prompt comme celui de la langue & du palais, & qui prévient comme lui la réflexion [...]”.

³⁸ Nas palavras de Batteux: “É esse sentimento que se chama gosto natural, porquanto nos foi dado pela natureza”. In: BATTEUX, C. *Op. Cit.*, p. 52.

³⁹ In: DIDEROT, M. e D’ALEMBERT, M. *Op. Cit.*

não é suficiente para o gosto ver e conhecer a beleza de uma obra; é necessário senti-la, e ser tocado. Não é suficiente sentir e ser tocado de uma maneira confusa; é necessário separar as diferentes nuances; nada deve escapar da prontidão do discernimento; e é ainda uma semelhança desse **gosto intelectual**, desse **gosto das Artes**, com o **gosto sensório** [sensual]: assim o *gourmet* sente e reconhece prontamente a mistura de dois licores, o homem de gosto, o conhecedor, verá num piscar de olhos prontamente a mistura de dois estilos; ele verá um defeito ao lado de um enfeite [...].⁴⁰ (grifo nosso)

Como vimos anteriormente, a música setecentista é baseada na prática da imitação. Pelo sentimento e pelo julgamento, essa relação mimética é esclarecida através do gosto. Relacionando os conceitos de imitação e de gosto à arte culinária, podemos construir uma segunda analogia do gosto em relação à música.

Quando experimentamos algo através do sentido do paladar podemos expressar que o alimento está *com* ou *sem* graça, *com* ou *sem* tempero; na música, por metáfora, quando experimentamos algo através da audição, podemos dizer o mesmo em relação aos ornamentos, à harmonia, às regras de um determinado estilo. Dessa forma, o gosto nas artes, e por consequência na música, julga o bom e o mau conforme o quanto ele se aproxima ou se distancia das belezas que a natureza, a reflexão, a arte, a aprovação de muitos séculos, nos são familiares pelo estudo⁴¹, pois o conhecimento apura os sentidos e, assim, influencia o julgamento de algo — assim é o gosto natural.

Revisitando as ideias de Batteux, encontramos uma explicação semelhante à nossa quando o autor organiza seu pensamento através das suas leis gerais do gosto:

1. Primeira lei geral do gosto: imitar a bela natureza. “A bela natureza é, segundo o gosto, aquela que tem mais relação com nossa perfeição, nosso proveito, nosso interesse” (2009, p. 60).

⁴⁰ No original: “Il ne suffit pas pour le goût, de voir, de connaître la beauté d'un ouvrage; il faut la sentir, en être touché. Il ne suffit pas de sentir, d'être touché d'une manière confuse, il faut démêler les différentes nuances; rien ne doit échapper à la promptitude du discernement; & c'est encore une ressemblance de ce goût intellectuel, de ce goût des Arts, avec le goût sensuel: car si le gourmet sent & reconnaît promptement le mélange de deux liqueurs, l'homme de goût, le connaisseur, verra d'un coup – d'oeil prompt le mélange de deux styles; il verra un défaut à côté d'un agrément[...].”

⁴¹ LACOMBE, J. (Paris, 1752) Dicionário portátil das belas-artes. [Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique]., pp. 295-296. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5400956f> . Acesso em 05/05/2011.

2. Segunda lei geral do gosto: que a bela natureza seja bem imitada, de acordo com a exatidão (unidade) e a liberdade (variedade), de maneira sábia e esclarecida para ser coerente e convincente.
3. Terceira lei geral do gosto: “que há regras particulares para cada obra, e que o gosto só as encontra na natureza” (p. 68).

As leis acima nos apresentam um resumo do pensamento artístico setecentista, ou um guia para a coerência artística e o caminho para o êxito através do convencimento do público:

- a) imitar a natureza;
- b) fazer isso de maneira sábia, a contemplar a unidade e a variedade;
- c) o conhecimento da prática em questão, suas regras, motivos, e exceções familiares através do estudo e do hábito.

Assim, na imitação da natureza nas artes, o gosto assume papéis importantes, como:

- i. ao escolher o objeto da imitação, o gosto natural guia o gênio;
- ii. para realizar a ação da imitação, o gosto interfere na maneira como observamos tal objeto, em nossas escolhas;
- iii. e é através do gosto estendido, desenvolvido, refinado, através de comparações e reflexões que adequamos, que polimos a imitação.

Essas leis gerais de Batteux parecem nos esclarecer o termo ‘gosto’ utilizado por diversas vezes, em diferentes contextos, por autores, artistas e músicos tratadistas setecentistas, como Jacques Martin Hotteterre. Não são raras as vezes em que encontramos o termo ‘gosto’ referindo-se a um julgamento, às escolhas do intérprete, ou referindo-se a um estilo⁴².

⁴² Em sua primeira obra, o tratado dos *Princípios para flauta transversa* (1707), Hotteterre utiliza por três vezes o termo ‘gosto’. No prefácio, o autor utiliza ‘gosto’ com sentido de escolha, “aqueles que têm o gosto por este instrumento [flauta transversa]”. Em seguida, faz uso novamente do termo referindo-se a estilo: “quais são os ornamentos necessários para se tocar [flauta] apropriadamente e com gosto”. No capítulo oitavo da mesma obra, por sua vez, o autor explica a articulação TTRTR [inegalité francês] e diz que “é o gosto que decide”, como um árbitro que decide sobre o uso da articulação. No capítulo quarto da sua *Arte de preludiar* (1719), o autor

Assim sendo, o autor do *les beaux-arts* parte da asserção de que “existe um bom gosto” e “aqueles que duvidam disso não são capazes de conseguir as provas que requerem” (p. 48), pois, se “a natureza é o único objeto do gosto, logo só há um único bom gosto, que é o da natureza”. Contudo, acrescenta ainda que pode haver vários gostos em particular:

Entretanto, vê-se gostos diferentes nos homens e nas nações que têm a reputação de serem esclarecidas e polidas. Seremos suficientemente ousados para preferir o gosto que temos ao dos outros, e para condená-los? Isso seria uma temeridade, e mesmo uma injustiça, porque os gostos em particular podem ser diferentes, ou mesmo opostos, sem deixarem de ser bons em si. A razão disso está, de um lado, na riqueza da natureza e, de outro, nos limites do coração e do espírito humano. A natureza é infinitamente rica em objetos e cada um desses objetos pode ser considerado de um número infinito de maneiras. (p. 70, grifo nosso)

Essas diferentes definições do termo ‘gosto’, segundo Batteux, apresentam quatro consequências naturais: a) que só há um bom gosto em geral, e que pode haver vários deles em particular; b) sendo as artes imitadoras da natureza, é por comparação que devemos julgá-las, e que há duas maneiras de comparar; c) sendo o gosto da natureza o mesmo que o das artes, há apenas um gosto que se aplica a tudo, até mesmo aos costumes; d) o quanto é importante formar o gosto o mais cedo possível e como devemos formá-lo.

As definições e consequências do autor a respeito do termo ‘gosto’ nos permitem estabelecer uma relação com o objeto de pesquisa desta tese. Acreditamos que Hotteterre estava em conformidade com esse princípio de imitação da natureza regido pelo gosto, principalmente com a consequência de que há diferentes gostos em função da pluralidade das maneiras, uma vez que apresenta, em uma forma híbrida, as duas faces – suíte e sonata – de um mesmo objeto: a música instrumental.

Com referência à segunda consequência, a da comparação, temos uma espécie que é a comparação entre a arte e a natureza, e uma outra cujo cotejo se dá nas diferentes impressões causadas por obras de uma mesma arte. A primeira é realizada pelo espírito [*esprit*]; a segunda, pelo gosto. Para Batteux, o espírito se exercia nas artes através da

novamente utiliza o termo ‘gosto’ para exemplificar *estilo* dos prelúdios, o “*gosto dos Caprichos*”. Em seu *avertissement* [aviso, prefácio] do primeiro livro de peças para flauta transversa (1708), o termo ‘gosto’ aparece novamente em relação ao uso dos ornamentos, em estar de acordo com o estilo francês.

comparação do modelo com a imitação, por exemplo, a observação de um quadro em pintura, ou seja, estabelecendo um julgamento a respeito do modelo real e da coisa imitada. Segundo ele, esse julgamento causava ao espírito um grande prazer, posto que lhe servia como “testemunho da sua inteligência”, do seu raciocínio (2009, p. 29), de acordo também com Aristóteles, na citação “os homens se comprazem no imitado”, segundo vimos anteriormente.

Essa acepção de espírito era a mais difundida desde o fim do século XVII, como apresentada na definição do dicionário de Furetière. “Diz-se espírito para os raciocínios”. São sinônimos desse termo para o autor do dicionário: o julgamento, a memória e a imaginação⁴³. Sobre a relação do gosto e espírito, Furetière explica que “[...] gosto em Moral, se diz dos julgamentos do espírito. As maneiras daquele homem estão ao gosto de todo mundo. Este espírito tem bom gosto”⁴⁴.

Com a utilização dessa definição, podemos inferir que Batteux e Furetière estão em conformidade, atribuindo ao gosto uma função de medida, como um árbitro mediando a primeira sensação da observação de uma obra de arte e os julgamentos que se podem fazer em seguida. O espírito, ou seja, o raciocínio julga, e esse julgamento é o gosto.

A terceira consequência do gosto exemplifica para nós a sinonímia setecentista dos termos ‘gosto’ e ‘estilo’, o que demonstraremos no capítulo seguinte. “Este é o progresso do gosto: pouco a pouco o público se deixa levar pelos exemplos. De tanto ver, mesmo sem notar, formamo-nos insensivelmente sobre o que vimos” (p. 78).

No que toca à quarta consequência, a respeito da formação do gosto, entendemos como aquilo que alguns autores setecentistas denominaram por gosto adquirido [*acquis*]. Nicolas Racot de Grandval assegurava em seu *Essai sur le bon goût en Musique* [Ensaio sobre o bom gosto em Música], publicado em Paris, em 1732, que o bom gosto “é o sentimento natural purificado pelas regras”. Através do estudo de regras específicas sobre um determinado

⁴³ No original: “[...] *Se dit aussi des raisonnements, des fonctions de l’âme agissant diversement par ses organes, le jugement, l’imagination et la mémoire [...]*”. In: FURETIÈRE, Antoine. *Op. Cit.*

⁴⁴ No original: “[...] *Se dit figurément en Morale des jugements de l’esprit. Les manières de cet homme-là sont au goût de tout le monde. Cet esprit au goût fin [...]. Le bon goût consiste à se former une idée des choses la plus parfaite qu’on peut, & à la Suivre.[...]*”.

assunto, o gosto natural, em seu primeiro impulso, adquire conhecimento, passando de um estado de juízo nato para a ação do discernimento, ou seja, o gosto adquirido [*acquis*].

Observamos que os autores concordam entre si, porém denominam de formas diferentes um mesmo conceito. Para Batteux, esse conceito de gosto adquirido é uma consequência do gosto natural, uma vez que a faculdade de conhecer nos é dada também pela natureza; para Grandval, o gosto adquirido trata de um segundo momento, uma espécie de gosto que ele reconhece como o *bom gosto*: o gosto natural estendido pelo aprendizado e conhecimento das regras da arte.

O *Dictionnaire Portatif des Beaux Arts* [Dicionário Portátil das Belas-Artes] (Paris, 1752) nos apresenta três espécies de gosto em pintura. A primeira, o gosto natural, está relacionada à “ideia e ao talento que um pintor adquire consultando somente a natureza, sem ter recorrido às obras dos bons mestres”. A segunda, o gosto artificial [*artificiel*], “se forma por observar os quadros dos outros, em uma palavra, aquele que se obtém da educação”. A terceira, do qual falaremos mais adiante, é o gosto nacional, que é o conjunto de “certas belezas ou certos defeitos que se perpetuam nas obras dos artistas de um mesmo país”⁴⁵.

Pretendemos esclarecer aqui que a utilização do termo ‘artificial’ pelo dicionário das belas-artes possui o mesmo significado do conceito de gosto adquirido de Grandval. No entanto, fazem uso do termo ‘artificial’ (como vimos em uma das citações anteriores de Batteux com grifo nosso) os autores que estão em conformidade com o princípio de imitação da natureza nas artes. Assim, tudo o que não é natural é artificial. Os que fazem uso do termo ‘adquirido’ [*acquis*] são autores que estão em conformidade com um outro princípio muito em voga no século XVIII, o do empirismo, ou seja, da crença de que todo o conhecimento provém unicamente da experiência⁴⁶.

⁴⁵ No original: “On distingue trois sortes de goût en Peinture. 1^o: Le goût naturel, c’est-à-dire, l’idée et le talent qu’un Peintre acquiert en consultant seulement la nature, sans avoir recours aux Ouvrages des bons Maîtres.[...]. 2^o: Le goût artificiel; c’est le goût qu’on se forme par la vue des tableaux d’autrui; c’est en un mot, celui qu’on tient de l’éducation.[...]. 3^o: On appelle goût national, certaines beautés ou certaines défauts qui se perpétuent dans les Ouvrages des Artistes d’un même pays”. In: LACOMBE, J. (Paris, 1752). *Dictionnaire Portatif des Beaux Arts* [Dicionário Portátil das Belas-Artes]. Disponível em: http://books.google.com.br/books/about/Dictionnaire_portatif_des_beaux_arts. Acesso em 14/08/2012.

⁴⁶ In: HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, 2001.

Desse modo, as espécies do gosto, citadas anteriormente, estão presentes nas opiniões sobre gosto nas artes no século XVIII. Os conceitos de gosto natural e gosto artificial estão mais claramente expostos na definição moderna do dicionário de música francesa de Benoit (1992) na qual a autora diz que gosto, no século XVIII,

[é aquilo que,] para certos músicos e melômanos dos séculos XVII e XVIII, se identificava como a submissão às regras; para outros, o gosto deveria estar próximo da natureza⁴⁷.

(BENOIT, M. 1992, p. 324)

Pela visão de todos os autores, setecentistas e modernos, o gosto é uma opinião emitida após uma apreciação crítica sobre algo. Isso pode estar relacionado ao discernimento (espírito) e, também, pode estar baseado em critérios subjetivos como preferência, entendimento. Ele pode ser constituído de algo nato somado a um fator inconstante que afeta, muda, aumenta e diminui, através do espírito, ou seja, do raciocínio mais o aprendizado — gosto natural, segundo Batteux, e gosto natural e gosto adquirido, segundo Grandval.

Contudo, o princípio de Batteux – de que o gosto nas artes é o gosto natural, porquanto que nos foi dado pela natureza, e ela não separa a faculdade de sentir da faculdade de conhecer – é o que para nós parece mais natural e adequado para fundamentar esta tese. Assim, não faremos distinção, como fez Grandval, quando fizermos referência ao gosto natural; estará nesse conceito a definição de ‘primeiro sentimento’ unido à faculdade de raciocinar de maneira fundamentada mediante o aprendizado e hábito.

Assim sendo, percebemos então que o gosto nas Artes no século XVIII era constituído de um aspecto disparador e natural somado a um aspecto intelectual gerado pelo grau de conhecimento do indivíduo em uma determinada arte. Esse conhecimento estava diretamente ligado ao quão afetado pela obra de arte estaria o seu apreciador, e aos seus argumentos inteligentes para a discussão da qualidade de uma obra. Portanto, para os apreciadores setecentistas das artes, quanto maior o seu conhecimento dos modelos providos

⁴⁷ No original: “Pour certains musiciens et mélomanes des XVIIe et XVIIIe s., le goût s’identifie à la soumission aux règles; pour d’autres, il doit être proche de la nature”. In: BENOIT, Marcelle. 1992. *Dictionnaire de la Musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Fayard. p. 324.

pela natureza, e quanto maior o grau de conhecimento do conjunto de regras da arte apreciada, mais provido de bom gosto estava o seu apreciador.

3. Do progresso do gosto

O gosto na música setecentista, através das suas leis e consequências, como acabamos de conferir, apresenta-se sob diferentes faces, de acordo com a relação com o sujeito e a obra de arte. Na música barroca, o gosto possui conexão com a composição, com a interpretação e com a recepção da obra pelo público. Em cada um desses encontros, durante o seu progresso — e não queremos aqui dar o sentido de evolução, melhoria, mas sim de um percurso que o modifica de acordo com o tempo e outras atuações —, o gosto recebe denominações diversas. Esses conceitos evidenciam as transformações do termo ‘gosto’, cujas linhas e contornos iremos traçar aqui.

A relação dos termos ‘gênio’, ‘gosto’ e ‘espírito’, apresentada anteriormente, levaram-nos a outros vocábulos, como ‘maneira’, ‘estilo’ e ‘licença’, fundamentais para o desdobramento do termo ‘gosto’ e sua aplicação na música setecentista. Faremos uso desses conceitos na verificação dos mesmos por meio da prática na terceira parte desta tese, cujos termos serão aplicados na proposta de interpretação das *suite sonates*.

Vejamos a seguir o plano da nossa proposta:

Fig. 2: Do progresso do gosto

Conforme vimos anteriormente, o gosto é o conhecimento das regras pelo sentimento. Quando esse sentimento nos leva a fazer escolhas ou quando observamos de modo diferente do senso comum as regras naturais de uma determinada arte, discernindo e qualificando, elegendo algo como agradável ou desagradável, o gosto passa a ser conhecido como *maneira*.

Antoine Furetière, na definição de ‘gosto’ em seu dicionário, complementa que gosto é, por vezes, confundido com o conceito de ‘maneira’. “Às vezes confundimos essa palavra [*gosto*] com maneira [*manière*], e diz-se: Eis uma obra de grande maneira, para dizer, de grande gosto”⁴⁸.

3.1. Maneira

Essa sinonímia⁴⁹ dos termos ‘gosto’ e ‘maneira’, apresentada por Furetière, foi herança do século XVI, na qual os termos *gusto* [gosto] e *maniera* [maneira] eram complementares⁵⁰. Foi nessa época também que a palavra ‘maneira’ deu nome inclusive a um movimento artístico: o Maneirismo. No século XVI, a valorização da originalidade e das interpretações individuais e, para os artistas, a atraente aventura da liberdade com todos os riscos e glórias que ela pudesse acarretar, foram expressões marcantes do movimento da maneira.

Sobre esse novo termo relacionado ao gosto, Furetière, já no fim do século XVII, explicou que maneira

⁴⁸ No original: “On confond quelquefois ce mot [*gout*] avec *manière*; et l’on dit, Voilà un ouvrage de grande *manière*, pour dire de grand *gout*”. In: FURETIÈRE, Antoine. *Op. Cit.*

⁴⁹ Entende-se por sinonímia a relação de sentido entre dois vocábulos que têm significação muito próximo, permitindo que um seja escolhido pelo outro em alguns contextos, sem alterar o sentido literal da sentença como um todo. In: HOUAISS. *Op. Cit.*

⁵⁰ O texto de Robert Klein, sobre o Renascimento e a Arte Moderna, aponta a relação entre *maneira* e *gosto* na descoberta da individualidade na expressão e na apreciação das obras. In: KLEIN, Robert. 1998. A forma e o inteligível. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 332.

é uma característica em particular que cada um tem de agir, de falar, ou vontade de fazer as coisas. [...] Diz-se [maneira] também do que é normalmente feito por costume. [...] Diz-se também da invenção, da arte de fazer as coisas. [...] Diz-se também das características particulares que possuem os pintores, poetas e outras pessoas que trabalham com arte, aos quais reconhecemos seus pincéis, seu estilo, seu país [...]⁵¹

Através da definição de Furetière podemos afirmar que maneira é a ação natural que cada um tem de agir, de se expressar; é o jeito de proceder; é a forma como escolhemos, como criamos algo, é o modo particular como cada artista compõe, pinta e escreve. De acordo com o princípio de imitação da natureza nas artes – conforme vimos anteriormente – no século XVIII as maneiras eram infinitas de acordo com a infinidade de objetos providos pela natureza.

Da relação do gosto com a maneira, podemos dizer que tanto o sentimento natural quanto o conhecimento adquirido – como o gosto adquirido de Grandval, como aquele que é estendido, desenvolvido, apreendido – são as causas da maneira.

O gosto possui qualidades fundamentais que permitem formar maneiras de apreciar e de fazer: a faculdade de discernir e exercer o juízo; a capacidade de estabelecer relação com o conceito de imitação – que permite moldar o gosto segundo determinado modelo; o julgamento que se apoia em critérios comuns a um grupo – que derivam de características predominantes concebidas como modelo e que se perpetuam nesse grupo. Todos esses fatores, inerentes ao gosto, tornaram possível concluir que ele é responsável pela formação das maneiras. Ou, ainda, que ele determina a maneira, pois, segundo Robert Klein, a maneira “é uma espécie de autorretrato involuntário do artista” (1998, p. 339).

Estabelecendo uma relação desta tese com o gosto enquanto maneira, veremos que esse conceito se aplicará em dois âmbitos distintos, conforme aplicava-se também no século

⁵¹ No original: “*Caractère que chacun a en particulier pour agir, pour parler, ou pour vouloir qu'on fasse les choses [...] Se dit aussi de ce qui est ordinaire, qu'on fait par costume [...] Se dit aussi de l'invention, de l'art de faire les choses [...] Se dit aussi de ce caractère particulier qu'ont les Peintres, les Poètes e autres gens qui travaillent par art, à quoi on reconnaît leur pinceau, leur style, leur pays [...]*”. In: FURETIÈRE, Antoine. *Op. Cit.*

XVIII⁵²: no campo da composição – em relação à expressão de Hotteterre – e no campo da interpretação – em nossas escolhas para uma interpretação atual das *suite sonates*.

Assim, concluímos que maneira é um modo de fazer, um toque, um gosto, uma escolha, um exemplo que caracteriza algo, a maneira ou expressão particular de um artista ou, até, de uma escola inteira. Quando tornamos repetida essa “maneira de fazer”, essa ideia passa a ser percebida por outrem, saindo da percepção particular para a percepção coletiva, e por essa razão torna-se estilo. “Este é o progresso do gosto: pouco a pouco o público se deixa levar pelos exemplos” (BATTEUX, 2009, p. 78).

3.2. Estilo

“Estilo é em geral a **maneira** [grifo nosso] ou o jeito particular de exprimir seus pensamentos, de escrever, ou fazer qualquer outra coisa”, esse é o modo como o músico e escritor Sébastien de Brossard (1655-1730) define *estilo* em seu *Dictionnaire de Musique* [Dicionário de Música] publicado em 1708. Para Brossard, o estilo é uma maneira de fazer que depende de muitos fatores que permitem com que a mesma passe a ser reconhecida como um estilo, por exemplo, segundo o gênio dos autores, da nação, segundo as matérias, os lugares, os tempos, os assuntos, as expressões, dentre outros⁵³.

Tomamos conhecimento no início deste capítulo que o dicionário portátil das belas-artes (LACOMBE, 1752) considera para a pintura três espécies de gosto. Das três, o gosto nacional – aquele que é comum a um determinado grupo – em algum momento, já foi

⁵² Em seu livro *Interpretação da Música*, Thurston Dart ([1960], 1990), faz uso do termo ‘maneirismo’ para exemplificar os problemas de notação e execução da música francesa setecentista. “*De modo geral, [o estilo francês] estava baseado nos traços característicos da música francesa escrita entre 1650 e 1700 por Lully, seus contemporâneos e sucessores[...]. Os problemas de notação que apresenta, são substanciais, e o estilo de execução ao qual estavam associados era repleto de maneirismos [...]. Talvez o melhor exemplo atual do maneirismo na interpretação possa ser encontrado no jazz. As estilizações deliberadamente associadas a ele são incontáveis: sons vocálicos especiais, o uso da entonação justa na rigorosa harmonia vocal, blue notes, escrita policoral para metais, contínuo nas guitarras e seção rítmica, uma preferência por colcheias desiguais em movimento conjunto, ritmos exageradamente pontuados, ornamentos de todos os tipos, etc.[...]*” (DART, T. 1990, p. 94).

⁵³ No original: “[...]C’est en general la maniere ou façon en particuliere d’exprimer ses pensées, d’écrire, ou faire quelqu’autre chose. En Musique, on le dit de la manière que chaque particulier a de composer, ou d’exécuter, ou d’enseigner, et tout cela est fort différent selon le génie des Auteurs, du Pays et de la Nation; comme aussi selon le matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions, etc. [...]”. In: BROSSARD, Sébastien de. (Amsterdam, 1708) *Dictionnaire de Musique*. 3.^a ed. Paris: Minkoff, 1992, p. 135.

uma maneira particular gerada pelo gosto. Dessa forma, através da imitação e da percepção, ou conforme mencionado por Batteux – do progresso do gosto – a maneira particular passa a ser uma maneira coletiva, pois o gosto determina as maneiras e forma estilos próprios. Assim nasce o estilo de uma escola, de uma nação.

Desse modo, o estilo possui suas especificidades enquanto forma de escrita, que determinam o emprego da imitação da natureza, no que consiste copiar um modelo, seguir suas regras em relação às expressões, ao tempo, e ao lugar. No âmbito coletivo, pode ser aplicado também à maneira de compor e interpretar segundo o gosto de um determinado grupo. O gosto determina o estilo, ele julga através das regras que nos são familiares pelo estudo. Ou seja, o gosto forma maneiras, que através da imitação tornam-se estilo.

No período barroco, essa noção de estilo era parte importante das artes, principalmente dos discursos retóricos. Na música, os principais modelos de expressão de uma nação foram os estilos italiano e francês⁵⁴. Para alguns autores setecentistas, esses estilos eram rivais; para outros, como Batteux, que acreditava numa infinidade de maneiras providas pela natureza, a música italiana e a música francesa eram “duas faces do mesmo objeto” (p. 71).

Apesar de as raízes da música barroca estarem relacionadas com a Itália, a música francesa da mesma época surge como um exemplo oposto, para ostentar a hegemonia do reinado de Luís XIV. O Rei Sol incentivou todas as áreas artísticas na busca de uma produção genuinamente francesa.

Em 1666, cinco anos após ter naturalizado o italiano Lully – que passaria a ser o responsável pela música da corte francesa –, Luís XIV demite todos os músicos italianos estabelecidos na França, deixando claro o seu desejo de manter uma produção artística puramente francesa. Essa postura foi decisiva para o crescimento dos debates sobre estilos e para a produção musical, determinando a conduta dos músicos franceses. No entanto, mesmo sendo fiéis ao estilo pregado pelo rei, muitos compositores da corte publicavam músicas sob um pseudônimo italiano, quando estas não estavam escritas no gosto francês. Com a morte de Luís XIV, em 1715, o estilo italiano tornou a ser cultivado na França.

(PEREIRA, 2009, p. 7)⁵⁵

⁵⁴ In: PEREIRA, R., p. 5-12.

⁵⁵ HOUSE, Delpha LeAnn apud PEREIRA, R. *Op. Cit.*, p. 7.

O ano de 1715 é de extrema importância para esta tese. É o ano de publicação das *suite sonates* e é, também, o ano em que o estilo italiano voltou a ser apresentado na França em função da morte do Rei Sol.

Diversos fatores como os citados acima, por exemplo, são importantes para contextualizar as *suite sonates* de Hotteterre: a proibição do estilo musical italiano na França de 1666 até 1715; a viagem de Hotteterre para Itália de 1698 a 1700; a prática “às escondidas” de imitar, compor no estilo italiano e publicar essas obras por meio de um pseudônimo italiano. Todos esses fatos destacam a importância da forma-híbrida de Hotteterre.

Enquanto a música italiana era dominada pelas formas musicais como a *sonata* e o *concerto*, com seus *adagios* com ornamentação rica provida pelo intérprete, e o virtuosismo típico do barroco italiano; a música francesa concebida por Lully possuía uma forma clara e concisa, com movimentos curtos, ornamentos fixos e escritos, sendo, sobretudo, voltada para a dança.

Charles Henri de Blainville (1711-c.1770), músico francês, em seu *L'Esprit de L'Art Musical ou Réflexions sur la Musique* [O Espírito da Arte Musical ou Reflexões sobre a Música], de 1754, salienta que o “estilo [em música] consiste no caráter, no desenho melódico, e na *maneira* de acrescentar o baixo e as outras partes”⁵⁶. Vimos anteriormente que a harmonia e o ritmo são características importantes na imitação das paixões humanas, para que a natureza na música seja bem imitada. Essas qualidades, no século XVIII, estavam associadas ao estilo, ou seja, às regras da arte musical, e, por consequência, quando bem empregadas, relacionadas ao bom gosto.

Através das definições de Brossard e Blainville podemos inferir que estilo é algo referente ao caráter [maneira] do autor e da nação, ao modo de compor particular ou coletivo, pressupondo um decoro de lugar e de tempo, referido por Brossard. Essa definição se completa com o pensamento de Blainville, cuja citação afirma que tudo isso se reflete na escrita musical em si, no seu conjunto de regras.

⁵⁶No original: “Style qui consiste dans le caractère, le tour de chant, e dans la manière d'ajouter la basse, e les autres parties.” In: BLAINVILLE, C. H. (Genebra, 1754). *L'esprit de l'art musical ou Réflexions sur la musique, et ses différentes parties*. Ed. fac-similar, 1974. Genebra: Minkoff, p. 43.

Assim sendo, podemos inferir que, no século XVIII, os estilos francês e italiano gerados como maneiras particulares – como exemplo de autoridade máxima citados por Hotteterre em sua *Arte de Preludiar*, Lully e Corelli – através da imitação, e deixando-se levar pelos exemplos, possuíam um conjunto de regras comuns a um grupo de pessoas. Esses conjuntos de regras eram diferenciados de acordo com o lugar, o tempo e os costumes.

Blainville acreditava na continuidade desses estilos distintos, dizendo que “para resumir, [os estilos francês e italiano] são dois rivais que sempre existirão em razão da sua oposição”⁵⁷.

Toda essa discussão, presente desde o século XVII, culminou na defesa de uma verdadeira música no início da segunda metade do século XVIII, aquela que para alguns soaria como uma unificação dos estilos — ou, como Johann Joachim Quantz (1697-1773) preferiu denominar, *gosto universal*⁵⁸ — e que outros defenderiam como sendo apenas música, sem nacionalidade (Couperin, 1724).

Na definição de estilo do dicionário de belas-artes, o autor esclarece que o termo pertence à composição e à execução, conforme vimos anteriormente em relação a maneira e o que comprova a nossa teoria do percurso do gosto. O mesmo autor, sobre os diferentes estilos, conclui que “é da união que nasce o justo temperamento que conduz à perfeição” (1752, p. 616). Esse pensamento foi também explicitado por Batteux, quando afirma que a música italiana e a música francesa são irmãs:

Vamos ainda mais longe. A natureza tem uma infinidade de desígnios que nós conhecemos, mas tem também uma infinidade deles que não conhecemos. Nada arriscamos ao lhe atribuir tudo que concebemos como possível segundo as leis ordinárias [...]. Pode-se formar pelo espírito seres que não existem e que entretanto sejam naturais.

⁵⁷ No original: “[...] Enfin, pour dire en un mot, ce sont deux rivales qui subsisteront toujours par la raison même de leur opposition”. In: BLAINVILLE, C. H. *Op. cit.*, p. 47.

⁵⁸ J. J. Quantz em seu tratado em alemão *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen; mit verschiedenen...* (Berlin, 1752), ou em inglês *On Playing the flute...*, ou ainda na tradução italiana como *Trattato sul flauto traverso*, afirma que é necessário conhecer os dois estilos [italiano e francês] a fim de formar “um gosto mais universal, pois o gosto universal não se aprende de uma nação apenas”. (Cap. X, §19).

Pode-se aproximar o que está separado, e separar o que está unido na natureza. Ela presta-se com a condição de que se saiba respeitar suas leis fundamentais [...]. Basta então pintar o que é verossímil; não se pode levar um poeta mais longe.

(BATTEUX, 2009, p. 71)

Acreditamos que esse tenha sido o pensamento de Hotteterre ao criar a forma híbrida *suite sonate*, unindo o que até então estava separado e que eram apenas duas faces do mesmo objeto.

Através de tudo o que vimos, podemos estabelecer uma primeira relação dos termos ‘espírito’, ‘gosto’, ‘maneira’ e ‘estilo’. Em primeiro lugar está o espírito, o seu raciocínio que é moldado de acordo com o *gosto* ou conforme o julgamento que se faz de algo. Em seguida, esse gosto imprime no gênio uma maneira de fazer algo que, na relação de apreciação (particular e coletiva), se torna um estilo, cuja imitação, torna-o um *estilo novo*, que eventualmente, passa a ser um *estilo* ou *gosto coletivo*, de um grupo, de uma nação.

3.3. Das *licenças* à criação de um novo *estilo*

Segundo vimos anteriormente, o estilo é um conjunto de regras já consolidadas de uma determinada arte. Vimos também que essa consolidação das regras no século XVIII era volátil, ou seja, mudava de acordo com tempo, com o lugar, com os costumes. Desse modo, o gosto pode ser formado por essas regras, mas, ao mesmo tempo, ser independente delas.

O estilo pressupõe um conjunto de regras que passaram a ser senso comum. Para quem se encontra fora do contexto dessas regras existe a *licença*, pois essa pessoa não está subjugada às regras comuns. Em relação a isso, vimos anteriormente que o gênio cria e o gosto o guia. Se o gosto influencia o gênio a criar uma licença, como isso procede? Veremos a seguir o que alguns autores setecentistas explicam sobre as licenças em relação ao gosto.

O barão Charles Louis de Montesquieu (1689-1755) em seu *Ensaio sobre o gosto* (1757) esclarece que “a arte fornece as regras, e o gosto as **exceções** [grifo nosso]; o gosto nos diz quando a arte deve governar e quando deve ser governada” (2005, p. 70). O autor anônimo responsável pelo prefácio da obra *Grand Motet: De Profundis* de Michel Richard Delalande (1657-1726), da edição de 1729, está de acordo com a afirmativa de Montesquieu. Ele faz uma importante observação do gosto em relação ao estilo, à qual entendemos como definição

de licença. “[...] é este gosto, naturalmente, que leva, às vezes, um Autor a se afastar das regras da sua arte, e a se abandonar a um feliz **entusiasmo**[...]”⁵⁹ (**grifo nosso**).

Entendemos que as citações se complementam e esclarecem o que chamamos aqui de licença. Os dois autores partem da premissa de que a arte possui regras e que a ação de abandoná-las – denominada pelo primeiro autor como exceção e pelo segundo como consequência do entusiasmo – é causada pelo gosto.

Batteux explica que

há momentos felizes para o gênio, quando a alma inflamada como por um fogo divino, representa toda a natureza e expande sobre todos os objetos esse espírito de vida que os anima, esses traços tocantes que nos seduzem ou nos arrebatam (p. 34).

A esse momento feliz o autor dá o nome de *entusiasmo*. Quando o gênio está em seu momento de entusiasmo, o gosto guia a criação de obras-primas e dá a elas esse “ar de liberdade e de desembaraço que lhes confere sempre o maior mérito” (p. 49).

Essas exceções da arte, esse “ar de liberdade e de desembaraço”, cuja origem é causada pelo gosto, para Furetière, são consideradas uma licença. Pois, para ele, licença

Diz-se também [...] da sua intenção ou liberdade que nós tomamos para nós mesmos. [...] Os versos sofrem algumas licenças poéticas. Os pintores também possuem **licenças, quando têm algumas características que são contra as regras da sua arte**. Esse libertino possui a licença de emendar as Escrituras, de interpretá-la à sua **maneira** [...].⁶⁰ (**grifo nosso**)

Para Furetière a licença está associada à liberdade de composição, quando os pintores são conduzidos pelo gosto “contra as regras de sua arte”, e à interpretação, uma expressão à sua maneira. Nesta tese, trabalharemos com o conceito de licença nesses dois âmbitos: quando da composição, a liberdade de Hotteterre em relação a sua forma híbrida

⁵⁹ No original: “[...] *C'est ce gout bien entendu qui porte quelquefois un Auteur à s'écarter des règles de son art, e à s'abandonner à un heureux enthousiasme [...]*”. In : DELALANDE, M. R. *Op. Cit.*, p.16.

⁶⁰ No original: “*Se dit aussi [...] de leur intention ou de la liberté qu'on prend de soi-même. [...] On souffre dans le vers quelques licences poétiques. Les Peintres prennent aussi des licences, quand ils sont quelques traits qui sont contre les règles de leur art. Ce libertin prend la licence de gloser sur l'Ecriture, de l'interpréter à sa mode [...]*”. In: FURETIÈRE, Antoine. *Op. Cit.*

suíte sonata; quando da interpretação, a liberdade que podemos ter na performance atual da música setecentista.

Voltemos ao conceito de arte como imitação da natureza. Segundo vimos anteriormente, a imitação mais perfeita possível deve ter duas qualidades: a exatidão e a liberdade. É nessa liberdade que se inserem as licenças. Nisso Batteux concorda com Furetière:

É para atingir essa liberdade que os grandes pintores deixam às vezes que seu pincel brinque sobre a tela: ora é uma simetria rompida, ora uma desordem afetada em alguma pequena parte; aqui, trata-se de um ornamento negligenciado; lá, de um defeito mesmo, deixado deliberadamente. É a lei da imitação que quer assim: nos pequenos defeitos notados na pintura, o espírito com prazer percebe a natureza. (2009, p. 65)

Para o autor do belas-artistes, esse movimento de liberdade da ação artística, também apresentada por Furetière, está associado ao gosto. Desta forma, as licenças estão associadas ao bom gosto através do equilíbrio na imitação da natureza. Uma vez que temos um gosto que nos move e nos leva a fazer algo à nossa maneira, essa maneira imitada e percebida por outras pessoas se torna um estilo. Ao lidar com um estilo e nos deixar levar pelo gosto novamente, fazemos uso de uma licença para não atingir as regras da arte estabelecidas pelo tempo.

Quando Batteux explica em seu tratado “em que a eloquência e a arquitetura diferem das outras artes”, ele comenta da mistura de ficções poéticas e poemas didáticos e históricos dizendo que

essa ficções em prosa e essas histórias em versos não são nem pura prosa nem poesia pura. Trata-se de uma mistura das duas naturezas que a definição não deve levar em conta. São **caprichos** feitos para permanecerem fora da regra, e cuja **exceção** é absolutamente sem consequência para os princípios. (2009, p. 42-43, **grifo nosso**)

Vejamos que Batteux, nessa última citação, refere-se às mesmas exceções, às mesmas licenças como *caprichos*. Para o autor, essas licenças não modificam em nada o princípio de imitação da natureza das artes segundo o gosto, suas leis e consequências. Neste momento, podemos fazer uso dessa reflexão para exemplificar que a forma híbrida de Hotteterre, a qual parece ter sido uma licença na música francesa do início do século XVIII,

assim como o exemplo de Batteux, é uma mistura das duas naturezas (suíte e sonata) criando uma nova possibilidade dentre as formas musicais instrumentais. Através do percurso do gosto que mostramos aqui, fundamentado nas leis do gosto de Batteux, reforçamos a nossa tese de que essa licença, imitada por outros compositores, tornou-se estilo: os gostos reunidos.

Segundo Batteux, o gênio e o gosto se unem na criação e uso de uma licença, pois

o gênio pode encontrá-las [as regras da arte] e apresentá-las ao artista; mas quem as escolherá, quem as perceberá? O gosto, e somente o gosto. É ele que guiará o gênio na invenção das partes, que as disporá, que as unirá, que as polirá. Em uma palavra, é ele que será aquele que irá ordená-las e será seu principal agente. (2009, p. 69)

Sendo o gosto o principal agente das licenças, apresentamos aqui os caminhos do gosto. O gosto provido pela natureza – com suas leis e consequências, através do raciocínio, do discernimento, e do estudo sob o princípio da imitação –, gera a maneira particular de fazer algo. Essa maneira, influenciada pelo gosto no domínio da apreciação, dá origem a um estilo particular que pode se tornar comum de um público. Assim, podemos resumir que o estilo é um aspecto coletivo do que um dia, no âmbito particular, foi maneira regida pelo gosto.

Assim sendo, concluímos que é nessa relação, quando se tem um conjunto de regras de senso comum em arte – de acordo com o tempo, com o lugar, com os costumes –, que o gosto pode influenciar novamente as regras consolidadas, dando, tanto ao autor quanto ao intérprete, o poder de fazer sua própria vontade, de inventar através de seu gênio. Essa ação, para alguns autores setecentistas, era conhecida como *entusiasmo* (atualmente o senso comum a reconhece como criatividade) e para outros, uma licença à qual poderia gerar uma nova maneira e, por consequência, um novo estilo. Eis então, o progresso do gosto.

**PARTE II - Referente à *República da Música*:
Suite Sonates abrindo caminho para os *Gostos*
*Reunidos***

Formavam-se, nos diferentes centros artísticos – econômicos e sociais, que alguns anos mais tarde passaram a se solidificar como nações – dos séculos XVII e XVIII, estilos musicais muito particulares, devido à comunicação “de certa forma” restrita, dependente do interesse individual dos “virtuosos e melômanos que iam por toda parte e podiam apreciar *in loco*” essas diferentes maneiras (HARNONCOURT, 1998, p. 183) — uma difícil situação de se imaginar atualmente em razão das misturas e influências de todas as culturas por meio da comunicação exacerbada.

A exemplo de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), italiano naturalizado francês, “os compositores que vivam no estrangeiro, num país estilisticamente ‘inimigo’, esforçavam-se por conciliar as propriedades musicais de suas duas pátrias, a antiga e a nova” (p. 183). Por esse mesmo motivo – de conhecer o estilo vizinho *in loco* – acreditamos que Jacques Martin Hotteterre compartilhava desse pensamento, haja vista que residiu na Itália por quase dois anos, trabalhando como *maestro di flauto* em Vignanello (VT), *comune* ou município hoje a 70 km de Roma.

Essa busca pelo conhecimento dos diferentes estilos realizada por alguns compositores do início do século XVIII foi instrutiva e rica artisticamente. Nela residia o estudo da natureza dos estilos, com o objetivo único de serem bem imitados.

Lully, nascido em Florença, levou seu estilo italiano para a França e, com suas licenças e alterações, deu origem ao gosto francês. Por sua vez, compositores que foram alunos de Lully, como Georg Muffat (1653-1704) e o próprio Hotteterre, conhecedores desse gosto francês em formação tanto quanto do estilo que originou a música barroca – o italiano –, influenciaram a mistura dos gostos que culminou na origem do estilo alemão e, conseqüentemente, na maneira transitória ao estilo clássico.

As obras de Hotteterre em questão nesta tese, publicadas em 1715, ano do falecimento do Rei Luís XIV, apresenta a junção de dois termos que carregam em si características de cada um dos estilos nacionais citados. O termo ‘suíte’ no início do século XVIII estava relacionado diretamente com o gosto francês e, por consequência, com a flauta transversa, a representante mais significativa dos sopros franceses. Já o termo ‘sonata’ era próprio do *stilo italiano*, representado pelo violino.

Essa associação óbvia para a prática musical setecentista, iniciou em 1711 com a publicação de Louis-Antoine Dornel (1685-1765) de suas *Sonates a Violon Seul et Suites pour La Flûte Traversière avec la Basse* [Sonatas para violino solo e Suítes para a flauta traversa com baixo], representando claramente uma separação dos gêneros musicais.

Fig. 3: DORNEL, A. Paris, 1711. Capa da publicação de 1711 das sonatas para violino solo e das suítes para flauta traversa com baixo.

Diferente de Dornel, Hotteterre em 1715 uniu os dois conceitos em duas obras originalmente escritas para flauta traversa e baixo contínuo, embora, como advertido pelo próprio flautista, essas peças pudessem ser tocadas também na flauta doce, como veremos na próxima parte desta tese.

Essa união realizada por Hotteterre não foi apenas terminológica; foi uma reunião de dois estilos expressivos da música instrumental setecentista em um contexto social relevante; foi a primeira reunião de dois gostos – o francês e (o proibido) italiano na França até a morte do Rei Sol – o primeiro exemplo dos *gostos reunidos*, ainda que sem o uso definido do termo, porém implícito na reunião do termo *suite* e *sonate*.

Paoliello, em sua dissertação de mestrado sobre *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann* (2011), afirma que

É comum relacionar o termo gostos reunidos a François Couperin, devido ao seu conjunto de concertos de câmara intitulado *Les Goûts-Réunis* (1724). Entretanto, apesar de ele ter usado o termo, seria errôneo atribuir a ele a criação dos gostos reunidos.

(PAOLIELLO, 2011, p. 103)

Paoliello refere-se dessa maneira para valorizar o “longo e particular” percurso percorrido pelos alemães no início do século XVIII na busca pela mistura dos gostos [*vermischter Geschmack*], e, conseqüentemente, da criação do estilo alemão. Para isso, a autora faz menção ao uso do termo ‘*gemischten Goût*’ [gosto híbrido] que aparece na autobiografia de Telemann em 1718, 6 anos antes da obra de Couperin.

Embora o que tenha sido levantado pela autora em sua pesquisa seja apenas uma investigação sobre o termo ‘gostos reunidos’ e seu desdobramento para o surgimento do gosto alemão, o que queremos destacar aqui é o “nascimento dessa forma híbrida”, ou ainda, “o ponto de encontro [através da música instrumental] entre duas culturas”, apresentada de forma séria e não apenas em contrastes, ou ainda, como “*ironica o distaccata parodia*” (CASTELLANI, 1980, prefácio), conforme realizado por Hotteterre à sua maneira nas *suite sonates* em 1715.

Por fim, o presente capítulo consiste em apresentar o raciocínio que nos levou a relacionar as *suite sonates* de Hotteterre com a obra *Les Goûts-réunis* [Os gostos reunidos] (1724) de François Couperin (1668-1733) reafirmando a nossa tese de que a iniciativa de Hotteterre ao compor as *suite sonates* parte de uma premissa instrutiva de

suavizar e minimizar os contrastes entre os dois estilos, adaptando habilmente os modelos italianos ao diferente ambiente cultural [francês] e

provendo a eles uma nova forma na qual todavia a estrutura originária vem a ser perfeitamente integrada⁶¹.

(CASTELLANI, 1980, prefácio do *Sonates en Trio*).

Isto é, trata-se de um ensaio da junção de dois estilos conhecidos, a primeira tentativa na França dessa reunião dos gostos, e talvez a primeira que de fato tenha alcançado essa reunião no âmbito da obra/escrita e, conseqüentemente, no âmbito da interpretação, mesmo sem o uso do termo, que foi empregado na Alemanha por volta de 1718 e, mais tarde, na França, por Couperin, em 1724.

4. O ambiente musical: das maneiras que influenciaram Hotteterre

4.1. França: à maneira de Lully, Marais e D'Anglebert

Dissertar sobre a maneira de Hotteterre se torna uma tarefa difícil quando não conhecemos a natureza dos estilos que foram suas influências desde a infância. Durante o período em que viveu Jacques Martin Hotteterre existia um debate contínuo sobre as diferenças e os méritos relativos aos estilos francês e italiano⁶².

De um lado, havia o exemplo italiano admirado e imitado, expoente da música instrumental, Arcangelo Corelli (1653-1713), com quem Hotteterre teve contato por suas obras: Opus 1, um conjunto de doze trio *sonate da chiesa*, publicado em Roma em 1681; Opus 2, doze trio *sonate da camera* (1683); Opus 3, mais doze trio *sonate da chiesa* de 1689; Opus 4, mais doze trio *sonate da camera* (1694); além do Opus 5, doze *sonatas para violino e contínuo*

⁶¹ No original: “*smussare e minimizzare i contrasti fra i due stili, adattando abilmente i modelli italiani al diverso ambiente culturale e provvedendoli di una forma nuova nella quale tuttavia la struttura originaria viene ad essere perfettamente integrata*”.

⁶² Foi um debate agitado, com adeptos de um estilo ou de outro, que fomentavam as características de cada um dos gostos nacionais. Essas defesas de um estilo ou de outro foram comentadas por pensadores e filósofos da época, como no *Comparaison de la Musique Italienne et de la Française* [comparação da música italiana e da música francesa] (1705) de Jean Laurent Le Cerf de la Viéville (1674-1707); o que se estendeu também para a defesa de seu paralelo, como registrado no *Défense du parallèle des italiens et des français, en ce qui regarde la musique & les Opéra* [Defesa do paralelo dos italianos e dos franceses, no que concerne à música e às óperas] (1705) de François Ragueneau (1660?-1722) e no pensamento de Batteux, no qual a música francesa e a italiana “são duas irmãs, ou antes, duas faces do mesmo objeto” (*Op. Cit.*, p. 71).

publicado em 1700, durante o período que Hotteterre esteve trabalhando como *maestro di flauto* no Castelo Ruspoli em Vignanello (VT).

Do outro lado, Jean-Baptiste Lully, que, desde 1673 – data da sua primeira *tragédie en musique* ou *tragédie lyrique*⁶³ [tragédia lírica] – até o ano de sua morte, solidificou seu monopólio da produção dos dramas musicais, definindo o estilo francês com o auxílio do Rei Luís XIV (1638-1715), que não conteve esforços para reprimir a “superioridade” da música italiana na França⁶⁴.

François Couperin, o segundo compositor de maior destaque nesta tese, no prefácio de sua obra *Les Goûts-réunis* [Os gostos reunidos], publicada em Paris em 1724, ressalta que

O gosto Italiano e o gosto Francês compartilharam por muito tempo (na França) a **República da Música**; ao meu ver, eu sempre estimei as coisas merecedoras, sem aceção de Autores, nem de Nação; as primeiras sonatas italianas que apareceram em Paris há mais de trinta anos, e me encorajaram a compor disso em seguida, não fizeram nada de errado em minha mente [esprit], nem às obras de Monsieur Lully, nem àquelas dos meus antepassados, que serão sempre mais admiráveis, que imitáveis⁶⁵.

(COUPERIN, 1724, prefácio, grifo nosso)

O parágrafo do prefácio de Couperin nos apresenta a rivalidade da música italiana e francesa na França – impressa nas publicações da época alimentadas por ações como a de Luís XIV citada anteriormente, e como a de Dornel, definindo gêneros e termos de um estilo ou de outro aguçando assim essa separação – e a justificativa do autor em reunir esses estilos em sua obra.

⁶³ Gênero maior da ópera francesa dos séculos XVII e XVIII que corresponde à ideia de ‘reconstituição moderna’ da grande tragédia greco-latina com coros, cantos e danças que despertou o interesse de muitos dos teóricos e filósofos ao fim do século XVII na França. Dentre os que admiravam essa arte e contribuíram muito para as suas diversas realizações estão: Corneille (1606-1684), Racine (1639-1699), Boileau (1636-1711), Perrault (1628-1703) e evidentemente Quinault (1635-1688) que contribuiu com Lully nos exemplos de tragédia lírica como *Alceste* (1674), *Proserpine* (1680), e *Armide* (1686).

⁶⁴ Ver nota 54 desta tese.

⁶⁵ No original: “*Le goût Italien et le goût François, ont partagé depuis longtemps (en France) la République de la Musique; à mon égard, J’ay toujours estimé les choses qui le méritaient, sans acception d’Auteurs, n’y de Nation; et les premières Sonades Italiennes qui parurent à Paris il y a plus de trente années, et qui m’encouragèrent à en composer ensuite, ne firent aucun tort dans mon esprit, n’y aux ouvrages de Monsieur de Lulli, ni à ceux de mes ancêtres; qui seront toujours plus admirables, qu’imitables*”.

Outra consideração importante é a data de aparição das sonatas italianas na França, que, segundo o autor, foi por volta de 1694. Contudo, no prefácio da obra *Les Nations* [As Nações] publicada dois anos após o *Les Goûts-réunis*, o próprio autor comenta que publicou a primeira sonata do *Les Nations* muitos anos antes da publicação da obra inteira (1726) sob um pseudônimo italiano. A edição moderna de 1933⁶⁶ indica 1692 como sendo o ano da publicação da primeira sonata.

O exemplo de Couperin foi uma prática muito comum entre os compositores. Como a música italiana era proibida na França pelo Rei Luís XIV, muito compositores escreviam música no estilo italiano e as publicavam sob um pseudônimo italiano. Como um exemplo bem conhecido entre nós, flautistas, temos as sonatas *Il Pastor Fido* publicadas em 1737 sob o ‘pseudônimo’ de Antonio Vivaldi (1678-1741) quando sabemos que elas foram compostas por Nicolas Chédeville (1705-1782). Neste caso, temos uma situação diversa daquela da proibição da música italiana na França; na situação de Chédeville tivemos um cenário de ‘invasão’ da música italiana - o que alguns autores trataram pejorativamente como uma mudança ‘do gosto’ -. A “música da moda”, após esse período de rejeição artística limítrofe, e a arrecadação financeira oriunda das vendas das sonatas sob o nome do famoso Antonio Vivaldi, foram fatores fundamentais para justificar a atitude do compositor francês.

Esses exemplos demonstram a experimentação dos estilos musicais vigentes por diversos compositores da época. Acreditamos que, assim como Couperin, Hotteterre partilhava da mesma ideia de conhecer e valorizar maneiras admiráveis providas pelo gênio. Esse pensamento talvez o tenha levado à conhecer *in loco* o estilo italiano, a compor nesse estilo (1712) e a misturá-lo com o gosto francês de Lully e seus seguidores de forma tão inteligente, concebendo uma forma híbrida (1715): a sua licença, sua contribuição em meio a polêmica da *República da Música* que influenciaria Couperin, compositores alemães como Telemann, o gosto alemão e outras consequências do percurso musical setecentista.

As maneiras francesas que influenciaram Hotteterre foram a música de Jean-Baptiste Lully, e por consequência, a música de Jean-Henri D’Anglebert (1629-1691) e

⁶⁶Paris: Durand & Cie., 1933. Disponível em:
[http://imslp.org/wiki/Les_Nations_\(Couperin,_François\)](http://imslp.org/wiki/Les_Nations_(Couperin,_François)). Acesso em 19/02/2013.

Marin Marais (1656-1728). Através da análise do repertório instrumental desses compositores, isto é, de suas *pièces de caractère*, do período que compreende os anos da década de 1680, House (1991) chegou às características gerais da música do estilo francês durante o período de formação de Hotteterre.

As *pièces de caractère*, referem-se a um gênero de peças que foram escritas pelo mais antigos compositores franceses, cuja prática consistia em dar um subtítulo que ilustrava o *affectus* das *pièces*. Assim como normalmente é encontrado no Op. 2 de Hotteterre [primeiro livro de peças 1708], essa prática no domínio artístico da flauta transversa iniciou com o compositor e flautista Michel de la Barre em seu primeiro livro de peças (1702).

Anterior a isso, Marais também atribuiu subtítulos em algumas peças de seu segundo livro para viola da gamba (1701), mas, ainda que fosse uma prática pouco comum na música francesa, era ainda menos usual para as publicações de flauta na primeira década do século XVIII (HOUSE, 1991, p.187); desse modo, la Barre e Hotteterre estavam à frente em seu *métier*, fazendo isso, por exemplo, muito antes de Couperin (1713).

Couperin em 1717 afirmou que essa prática havia surgido para facilitar a expressão do *affectus* da peça que não seja facilmente compreendido apenas pela fórmula de compasso [*mesure*]. O autor diferencia o termo compasso de *mouvement*, explicando que compasso define apenas a quantidade e a igualdade dos tempos, e *cadence* ou *mouvement* “o espírito e a alma que a ele [compasso] devem ser combinados” ([1717], 2013, p. 73).

Assim, não tendo imaginado sinais ou caracteres para comunicar nossas ideias particulares, tentamos remediar isso através de algumas palavras indicadas no início das peças [*pièces*] como *tendrement*, e *vivement* etc., o que se aproxima do modo que gostaríamos de nos fazer entender (p. 73).

Quantz afirma em seu tratado que as *pièces de caractère*,

em geral os movimentos de dança típicos da música francesa, [são] particularmente composições inspiradas em um título, em um programa descritivo, em um estado de ânimo, como normalmente encontramos em Couperin e em Rameau.⁶⁷ ([1752], 2010, cap. X, §19)

À luz dessa consideração, a cada peça de uma suíte, por exemplo, atribui-se um determinado caráter expressivo. Johann Mattheson (1681-1764) faz considerações resumidas sobre os *affectus* de algumas danças, como

a allemanda[, que] é um movimento sério e representa a satisfação da paz e da ordem das coisas. A corrente representa a esperança ansiosa e doce. A sarabanda representa o respeito. A giga à inglesa representa a paixão efêmera, a ira fugaz; a loure um caráter altivo e superior. A canarie exprime desejo; a giga alla italiana não é dançada mas escorre velozmente como o fluxo de um riacho.⁶⁸

(MATTHESON, [1739] apud BALESTRACCI, 2010, p. 339)

Segundo Quantz, o instrumentista deve formar o seu conhecimento de base com a execução dessas peças, sabendo escolher o tempo (velocidade) correto, prevendo e interpretando corretamente as figuras rítmicas, assim como o *mouvement* e a estrutura, mas também representando adequadamente a expressão típica de cada peça ([1752], 2010, cap. X §13 e § 19).

Compositores como Lully, Marais e D'Anglebert, agruparam suas *pièces* por tonalidade. Embora nenhum desses grupos de peças tenha sido denominado como suíte, House comenta que nas publicações modernas, normalmente os editores as denominam suítes. Com raras exceções, o número de peças por grupo, ou suíte, em uma mesma tonalidade, geralmente é de sete a doze.

No *Premier Livre de Pièces pour la Flûte Traversière* [primeiro livro de peças para a flauta transversa] publicado em 1708, Hotteterre compôs 3 suítes. A primeira foi formada por 8

⁶⁷ No original: “in generale i movimenti di danza tipici della musica francese, sono particolarmente composizioni ispirate ad un titolo, o ad un programma descrittivo, o ad uno stato d'animo, come spesso si trovano in Couperin e in Rameau”.

⁶⁸ No original: “l'allemanda è un movimento serio e rappresenta la soddisfazione della pace e dell'ordine delle cose; la corrente rappresenta la speranza trepida e dolce; la sarabanda rappresenta il rispetto; la giga all'inglese rappresenta la passione effimera, l'ira fugace; la loure ha un carattere altezzoso e superbo; la canarie esprime desiderio; la giga all'italiana non viene danzata, mas scorre velocemente come la corrente di un ruscello”.

peças, a segunda por 14 peças e a terceira por 12 peças, parecendo seguir os exemplos de Lully, Marais e D'Anglebert. No entanto, na publicação do *Deuxième Livre de Pièces pour la Flûte Traversière* [segundo livro de peças para flauta transversa] em 1715, o autor publica uma segunda edição do *Livre Premier* separando as três suítes de 1708 em cinco suítes, sendo duas com 8 peças, duas com 7 peças e uma outra suíte com apenas 4 peças.

Sendo a maioria das *pièces* escrita *para* ou *inspirada* pela dança, os movimentos não-danças de Marais, Lully e D'Anglebert consistem basicamente, com algumas exceções, de prelúdios — característica presente também na obra de Hotteterre.

Das qualidades distintivas fundamentais da música instrumental francesa de 1680, encontramos aspectos estruturais [*dessein*] referentes à obra, e aspectos relacionados à maneira de interpretação.

a) Características Estruturais

Uma vez que a música instrumental francesa de 1680 é fortemente influenciada pela dança, as peças de Lully, Marais e D'Anglebert possuem grande preponderância em métricas ternárias. As *allemandes*, *courantes*, *gigues* e *gaillardes* normalmente iniciam com uma anacruse, enquanto minuetos, sarabandas e chaconas começam no tempo forte, com algumas poucas exceções.

Algumas medidas [*measure*] são mais comuns do que outras na música instrumental desse período. House (1991) aponta as evidências mais importantes aparentes na obra de Lully, Marais e D'Anglebert. Para exemplificarmos, faremos uso da terminologia de Hotteterre sobre as diferentes espécies de medidas em seu capítulo XI da sua *Arte de Preludiar* (1719).

O *medida do triplo simples*, representada pelo 3, está presente na maioria das peças instrumentais dos compositores que influenciaram Hotteterre. Segundo House (1991), essa fórmula de compasso foi utilizada primeiramente pelos franceses. Das outras métricas ternárias, a do *triplo maior* ou *triplo duplo*, representada pelo 3/2, também é encontrada em poucas peças. Já a medida do *triplo menor*, representada pelo 3/8, é raramente utilizada.

Das métricas quaternárias, a medida a 4 tempos lentos, representada pelo C, é utilizada tanto quanto a medida do C cortado. A medida a 2 tempos, representada pelo 2, com frequência utilizada pelos compositores franceses anteriores a Hotteterre, é uma medida tipicamente francesa. Hotteterre afirma que esta “não é conhecida nas músicas italianas” ([1719], 2009, cap. XI, p. 181).

Outras medidas utilizadas na música francesa desse período são a de 6/4 “a qual se vê raramente na música italiana”; a de 6/8 particularmente utilizada para as gigas; a medida de 9/8, segundo Hotteterre “adequada às sonatas, particularmente às gigas” e “utilizada com frequência na França”; e, por fim, a medida de 12/8 “muito comum na música instrumental”, “conveniente sobretudo às gigas”, cujo “uso é muito novo na França” ([1719], 2009, cap. XI, p. 189).

Quanto à forma, House encontrou nos exemplos de Lully, Marais e D’Anglebert formas binárias abertas – por exemplo o *rondeau* – e formas binárias fechadas – gavotas e minuetos. Normalmente as binárias abertas (ABACA...) contêm uma primeira seção, chamada *couplet*⁶⁹, que cadencia na dominante do tom. Por sua vez, o que caracteriza melhor as formas binárias fechadas é uma primeira seção curta contendo uma ou duas frases simétricas.

EX. 1: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Deuxième Suite – vii. Primeiro *couplet* com cadência na quinta nota do tom, compasso 11-20.

⁶⁹ No *rondeau*, denominamos *couplet* cada parte nova adicionada entre as repetições do refrão.

Ex. 2: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Deuxième Suite* - iv. Forma binária fechada com frases simétricas, compasso 1-12.

No que concerne à harmonia e aos modos (maior e menor), nesse repertório, peças em tonalidade menor normalmente concluem a primeira seção com uma cadência na relativa maior. Cadências frígias [iv^6-V], comuns ao repertório instrumental italiano, não são encontradas nesse repertório (ver exemplo 3).

As melodias francesas desse período são construídas normalmente em graus conjuntos. Quando são utilizados saltos melódicos, eles não são diferentes dos intervalos da tríade tônica, com exceção ao *stile brisé*⁷⁰ (conforme exemplo 1, compasso 1-4). A tessitura de uma melodia francesa é relativamente pequena, uma nona ou uma décima ao longo de uma peça inteira. O desenho (subir e descer) das linhas melódicas francesas não é previsível; o padrão frequente é aquele que a nota mais aguda da melodia aparece relativamente cedo em uma frase descendente até a cadência.

⁷⁰ No francês atual *style brisé* [estilo quebrado, ou estilo dos alaúdes]. O *style brisé*, embora os trabalhos musicológicos atuais tendem a evitar seu uso, é um termo inventado por Lionel de La Laurencie em 1928 para definir a maneira dos alaudistas franceses do século XVII. A característica que o define é o uso de diversas formas imprevisíveis de romper as progressões de acordes e melodias. Essa técnica foi utilizada pela primeira vez pelos primeiros alaudistas franceses, e rapidamente ganhou popularidade na França. La Laurencie faz uso também de “estilo dos Gaultiers” referindo-se Ennemond Gaultier (c.1575-1651) e Denis Gaultier (1603-1672). Os primeiros cravistas a adotar essa maneira foram Jacques Champion de Chambonnières (c.1601-1672) e Johann Jakob Froberger (1616-1667). In: BENOIT, 1992, p. 90.

Adagio

cadência frígia

voti

Ex. 3: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata I – iv. Cadência frígia, compasso 43-44.

Dissonâncias na música francesa resultam mais de eventos melódicos do que de eventos harmônicos. Suspensões ocorrem, ocasionalmente nas cadências.

Ex. 4: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Deuxième Livre, Deuxième Suite - i. Dissonâncias e suspensões.*

b) Características de âmbito interpretativo

Outra característica importante, tanto estrutural quanto pertencente ao âmbito da interpretação – das maneiras – é o uso da *petite reprise*. Uma *reprise* é parte de um trecho que se repete, assim como as partes **A** e **B** de uma dança/forma binária. Além da função de contraste, a reprise ou repetição, tornou-se um dos princípios essenciais da coerência estrutural da música instrumental barroca (BOUISSOU, 1996, p. 176).

No repertório francês temos dois tipos de reprise, a *grande reprise* e a *petite reprise*, que segundo Brossard, são correspondentes às italianas *ripresa maggiore* e *ripresa minore* (BROSSARD, [1708], 1992, p.116). A função da pequena repetição é a mesma de uma *coda* – repetição dos últimos compassos de uma *grande reprise* – adicionada ao final de uma forma binária, realizando um enriquecimento da forma através do contraste e através da maneira (interpretação), pois, normalmente, a *petite reprise* deve ser mais ornamentada.

Ex. 5: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Premier Livre, Troisième Suite* - ii. La Petite Reprise.

A respeito das maneiras (interpretação) do repertório em questão, temos como características o uso da desigualdade rítmica (*inégalité*) e a ornamentação. Veremos no capítulo seguinte que, para Hotteterre, a prática da desigualdade na música instrumental para sopros estava diretamente associada à articulação. *Pointer*, segundo o flautista em seu *Principes de la flûte traversière* (1707, 1720), significa a desigualdade rítmica produzida pelo efeito das sílabas da articulação da língua (no caso da flauta) somado às informações dadas por ele sobre os menores valores de cada medida, as quais são apropriadas para a prática da desigualdade no capítulo XI da sua *Arte de Preludiar* (1719).

Assim como a prática da desigualdade, o uso da ornamentação não é um elemento fácil de acessar, em se tratando da música setecentista, sem mergulhar profundamente no ato da performance. Sabemos que a música desse período era normalmente embelezada na performance, contudo o mais concreto aspecto a esse respeito envolve a realização dos ornamentos indicados na partitura através de seus símbolos, característica comum da música setecentista francesa – *agréments* (HOUSE, 1991, p. 115).

Um segundo tipo de ornamentação, que envolve a adição de notas não indicadas por símbolos, foi frequentemente improvisada em performances desse tempo. Apesar de ser uma característica inerente da música italiana setecentista, era também comum na prática instrumental francesa da mesma época, conforme House comenta:

É muito mais difícil determinar a natureza desses ornamentos e em que extensão eles foram aplicados, mas nós temos dicas nos inúmeros doubles e em alguns conjuntos de variações⁷¹.

(HOUSE, 1991, p. 115)

Ex. 6: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Premier Livre, Troisième Suite* - iii. Courante L'indiferente.

Ex. 7: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Premier Livre, Troisième Suite* - iii. Courante L'indiferente double.

⁷¹ No original: "It is much more difficult to determine the nature of these ornaments and to what extent they were applied, but we have clues in the numerous doubles and some sets of variations".

Em suma, a música francesa das últimas décadas do século XVII foi em grande parte composta por peças *para* ou *inspirada* nas espécies de danças, que foram sendo agrupadas por tonalidade em conjuntos de peças iniciadas, na maioria das vezes, por prelúdios os quais poderiam ser compostos, ou livres (*prélude de caprice*), improvisados em sua natureza. Embora esses grupos não fossem identificados como suítes, as danças apareciam em uma ordem consistente — prelúdio, alemanda, corrente, sarabanda, giga —, com outras danças aparecendo ao final dos grupos. Minuetos foram especialmente populares nas obras de Lully, exclusivos da prática musical francesa (HOUSE, 1991, p. 126).

4.2. Itália: à maneira de Arcangelo Corelli

A música de Arcangelo Corelli estabeleceu muitos dos traços que dominaram a música do século XVIII, os quais se tornaram recursos estilísticos comuns à prática da música instrumental. O contato dos compositores franceses com sua obra é evidente. O próprio Hotteterre cita 11 vezes o italiano em sua *Arte de Preludiar* (dois exemplos do Op. 3 e nove do Op. 5). A giga final da quarta *suite sonate* é uma homenagem evidente ao compositor nascido em Fusignano (RA).

Couperin também faz uma importante homenagem ao italiano – embora com uma peça de escrita tipicamente francesa –, cujo título refere-se à inclusão de Corelli entre os deuses da Arte, com a trio sonata *Le Parnasse* ou *l'Apothéose de Corelli* (1724) ao fim de seu *Les Goût-Réunis*. Essas evidências deixam claro que Corelli e sua obra eram conhecidos e respeitados pelos dois compositores franceses citados.

Com as maneiras de Lully, Marais e D'Anglebert como exemplos dos *traits* da música instrumental francesa conhecida por Hotteterre e Couperin, a música de Corelli para os mesmos, era a *auctoritas* italiana. Talvez a mais óbvia diferença entre a música francesa do final do século XVII e as obras de Corelli (*sonate da camera*, *sonate da chiesa* e *sonatas para violino* op. 5) sejam os grupos de movimentos denominados sonatas. Cada uma das sonatas continha em seu conjunto de 3 a 5 movimentos.

Assim como vimos anteriormente, as características pertencentes às maneiras francesas, veremos em seguida as que são próprias à maneira de Arcangelo Corelli.

a) Características Estruturais

A maioria das sonatas italianas iniciam com um prelúdio, (igualmente aos grupos de *pièce* na música francesa). Semelhante à organização das *pièces* francesas, as sonatas apresentavam sequências variáveis com movimentos de danças, por exemplo, alemanda, corrente, gavota; movimentos lentos como *adagio* ou *grave* (sempre posicionados como penúltimo movimento da sonata) e a giga final. Muitas danças são intituladas apenas como *allegro* exceto pela sarabanda, conforme *opera quinta*, que vem marcada como *largo*.

Ex. 8: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata VIII – iii. Sarabanda-Largo.

A ordem das danças na sonata italiana é menos previsível do que nas suítes francesas, contudo as sonatas op. 5 apresentam duas sequências específicas para os movimentos: a primeira, lento-rápido-rápido-lento-rápido (4 vezes) – da qual Hotteterre fez uso como modelo para a terceira *suite sonate* – e a segunda, lento-rápido-lento-rápido-rápido (4 vezes também).

Contudo, diferente das suítes francesas, nas quais as peças são agrupadas apenas por tonalidade, nas sonatas de Corelli os movimentos possuem relação entre si, dando à obra um caráter de unidade.

Os movimentos de dança em Corelli, sem exceção, são formas binárias. A cadência das primeiras seções de uma forma binária rondó na tonalidade menor, em Corelli é menos frequente terminar na relativa maior. O *rondeau* francês inexistente nos op. 3, 4 e 5 de Corelli.

Os movimentos *grave* ou *adagio* terminam sempre com uma cadência frígia [iv⁶-V], dando a impressão de ter uma função introdutória para o movimento que segue, geralmente último da sonata (ver exemplo musical 3 deste capítulo). As cadências finais dos *graves* estão na tonalidade original; uma pequena *coda* conduz para a cadência frígia, comumente uma oportunidade para improvisar “pequenas *cadenzas* antes da resolução do acorde final da dominante”. “Essa situação é mais encontrada em sonatas com tonalidade maiores, cujo movimento lento está sempre na relativa menor” (HOUSE, 1991, p. 136).

O ritmo harmônico é muito mais regular na música italiana em comparação à música instrumental francesa. A dissonância na música italiana é, normalmente, um evento harmônico e é geralmente acentuada, encontrada com frequência em suspensões. A maioria dos movimentos de Corelli terminam com um uníssono.

A respeito das linhas melódicas de Corelli, normalmente, elas são ascendentes à nota mais aguda da tessitura, mesmo que às vezes, por caminhos de forma descendente, esse clímax ocorra com frequência na última parte da frase. Outra característica existente são melodias que iniciam com um ápice e depois continuam por uma escala descendente. Estão também presentes nas sonatas de Corelli, melodias em *estilo fugato*, em círculos – de acordo com a tonalidade —, e melodias cromáticas ascendente e descendente.

Ex. 9: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata VIII – i. Melodia ascendente, compassos 1-2.

Ex. 10: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata II – i. Melodia que inicia com a nota mais aguda da seção, compassos 1-3, 4-6.

Ex. 11: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata IV – ii. Melodia estilo fugato.

Ex. 12: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata IV – v. Melodia em padrões harmônicos circulares.

A métrica binária é a mais utilizada por Corelli, representada pelas fórmulas de compasso como C, C cortado e C2/4. No entanto, o compositor italiano também faz uso do compasso 3/4 extremamente italiano, 3/2 que é utilizado nos dois estilos e, poucas vezes, o 3/8. Das métricas compostas, Corelli apresenta a fórmula de compasso 6/8 e 12/8 para as gigas, e uma única exceção, utilizando a métrica 6/4.

As hemíolas ou hemiólias⁷² são encontradas nos dois estilos, mais constantemente em *courantes* [correntes] e sempre antecedendo uma cadência.

⁷² Em música são utilizados os termos 'hemíola', 'hemíola' e 'hemíolia'. O significado do último termo, que consta no dicionário HOUAISS, "é na proporção de um e meio pra um", ou seja, quando temos uma relação de duas quantidades onde uma contém a outra uma vez e meia. Frequentemente nas danças instrumentais ou cantadas ela consiste em integrar métricas nessa relação de 1,5:1, ou seja, 3:2, 6:4 e assim por diante. Musicalmente temos uma mudança de acentuação métrica quando temos dois compassos ternários que se transformam em três binários. Isso é frequentemente perceptível pela indicação do baixo contínuo.

Como a hemiólia está associada aos dois estilos nacionais, ela pode ser encontrada em quase qualquer tipo de composição de métrica tripla, quer em um minuetto ou em um grave⁷³.

(HOUSE, 1991, p. 238)

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Corrente Allegro". The score is written in treble and bass staves, with various musical notations including notes, rests, and accidentals. The piece is in 3/4 time. The score is divided into six systems, each with a key signature change indicated by a double bar line and a sharp sign. The first system is marked "Corrente Allegro". The second system has a "Piano" marking. The third system has a "For." marking. The fourth system has a "Piano" marking. The fifth system has a "Piano" marking. The sixth system has a "Piano" marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, and is annotated with "Hemiólia" and "Piano".

Ex. 13: CORELLI, A. [Roma, 1700], Londres: Walsh, 1740. Sonata VII – ii. Hemiólías, compassos 10-11, 16-17, 32-33.

⁷³ No original: "As hemiola is associated with both national styles, it can be found in almost any type of composition in triple meter, whether a menuet or a grave movement".

b) Características de âmbito interpretativo

Apesar de a desigualdade rítmica ser considerada por alguns autores uma característica francesa, sabemos que ela é uma qualidade distintiva da música que não contém informações de execução escritas na partitura. Assim sendo, a música italiana setecentista também está incluída neste tipo de notação musical.

Por este motivo, apesar de os italianos escreverem “a própria música com os exatos valores que tinham pensado”, sabemos que existe uma tradição de desigualdade rítmica também na prática musical italiana. Salvatore, em seu artigo sobre a terceira *suite sonate* de Hotteterre, cita o artigo de Luigi Rovighi para confirmar o hábito da desigualdade rítmica existente na música setecentista italiana:

na realidade a alteração rítmica, prescrita pelos autores franceses, pelos autores italianos é deixada à livre escolha do executor” reconhecendo “sem fundamento a asserção bastante frequente de uma exclusividade francesa no que diz respeito à prática da desigualdade”⁷⁴.

(ROVIGHI, apud SALVATORE, 2005, p. 29)

Ex. 14: GANASSI, S. [Veneza, 1535], Berlim: Lienau, 1959. *Opera Intitulata Fontegara*. Regola Prima, XII. Diminuição com figuras pontuadas.

⁷⁴ No original: “*in realtà l’alterazione ritmica, prescritta dagli autori francesi, è lasciata dagli autori italiani alla libera scelta dell’esecutore*» riconoscendo «*infondata l’asserzione abbastanza frequente di una esclusività francese riguardante la prassi dell’ineguaglianza*».

Moto de seconda descendente
[Absteigende Sekunde / Descending second]

Ex. 15: GANASSI, S. [Veneza, 1535], Berlim: Lienau, 1959. *Opera Intitulata Fontegara*. Regola Prima, III, V. Diminuição com figuras pontuadas.

No que diz respeito à ornamentação, diferente da francesa – símbolos notados na partitura – a italiana era “livre”, improvisada, fundamentada na estrutura harmônica da peça, a qual exigia muito mais daquele que a executa. Assim como a prática dos agréments franceses eram oriundos das inflexões do canto, a prática das *passagi* italianas é procedente da técnica chamada *diminuzione*⁷⁵ – do inglês *divisions*.

Assim, a ornamentação italiana é muito livre ritmicamente e pode conter saltos melódicos em direção ao próximo tempo preenchidos com muitas notas rápidas como um floreio, uma improvisação.

⁷⁵ Por diminuição entende-se o preenchimento de um intervalo melódico com outras notas de valores menores. Uma das primeiras obras que apresentam essa técnica de forma didática, através de exemplos, para os instrumentos de teclado, é o *Fundamentum Organisandi* de Conrad Paumann (1452). Silvestro Ganassi fez esse mesmo papel em sua *Opera Intitulata Fontegara* (1535).

Ex. 16: CORELLI, A. [Roma, 1700], Amsterdam: Estienne Roger, 1740. Sonata IV – i. Ornamentação supostamente realizada pelo próprio Corelli, ou à maneira de.

Após evidenciarmos algumas características de âmbito estrutural e de interpretação existentes nos dois estilos, abaixo, apresentamos um quadro resumido dos elementos inerentes aos estilos que influenciaram o gosto e, conseqüentemente, a maneira de Hotteterre.

Tabela 1: Resumo comparado das características dos estilos nacionais baseado nas obras instrumentais francesas (Lully, Marais e D'Anglebert) e italianas (op. 1, 2, 3, 4 e 5 de Corelli).

	<i>música francesa</i>	<i>música italiana</i>
<i>grupos de peças</i>	<i>suíte – danças</i>	<i>sonata – movimentos, alguns baseados em danças ex.: tempo di gavotta</i>
<i>peças com tonalidades contrastantes</i>	<i>não</i>	<i>sim</i>
<i>conexão harmônica entre as peças/movimentos</i>	<i>não</i>	<i>sim</i>
<i>forma binária aberta – rondeau</i>	<i>comum</i>	<i>não utilizado</i>
<i>forma binária fechada – gavota e minueto</i>	<i>comum</i>	<i>comum com exceção do minueto</i>
<i>fim da peça/movimento em uníssono</i>	<i>comum</i>	<i>comum</i>
<i>métrica</i>	<i>ternária</i>	<i>binária</i>
<i>fórmulas de compasso</i>		
<i>3</i>	<i>comum</i>	<i>não utilizado</i>
<i>3/4</i>	<i>não utilizado</i>	<i>comum</i>
<i>3/2</i>	<i>comum</i>	<i>comum</i>
<i>3/8</i>	<i>raro</i>	<i>poucas vezes utilizado</i>
<i>2</i>	<i>comum</i>	<i>não utilizado</i>
<i>2/4</i>	<i>não comum</i>	<i>comum</i>
<i>C e C cortado</i>	<i>comum</i>	<i>comum</i>
<i>6/8</i>	<i>somente para gigas</i>	<i>comum</i>
<i>6/4</i>	<i>comum</i>	<i>não utilizado</i>
<i>9/8</i>	<i>comum</i>	<i>não utilizado</i>
<i>12/8</i>	<i>não utilizado</i>	<i>comum</i>
<i>hemiólia</i>	<i>comum</i>	<i>comum</i>
<i>cadência frígia</i>	<i>não utilizada</i>	<i>comum</i>
<i>ritmo harmônico</i>	<i>irregular</i>	<i>regular</i>
<i>uso de agréments – símbolos como trinado, mordente, etc.</i>	<i>comum</i>	<i>menos comum</i>
<i>uso de ornamentação livre – passagi</i>	<i>comum – ex. double</i>	<i>comum</i>
<i>petite reprise</i>	<i>comum – também marcada como doux</i>	<i>comum – ex. piano/echo</i>
<i>inégalité</i>	<i>comum – associada à articulação, menores valores da métrica e graus conjuntos</i>	<i>relacionada à rítmica – à escolha do intérprete</i>
<i>melodia por grau conjunto</i>	<i>inerente</i>	<i>comum</i>
<i>imitação/estilo fugato</i>	<i>não comum</i>	<i>muito comum</i>
<i>melodia por salto</i>	<i>não comum</i>	<i>comum</i>
<i>uso de pausa interna</i>	<i>não comum</i>	<i>comum</i>
<i>linha do baixo cromática</i>	<i>não utilizado</i>	<i>comum</i>
<i>linha do baixo caminhante – walking bass</i>	<i>não utilizado</i>	<i>comum</i>
<i>pontos de pedal – notas longas baixo e dessus</i>	<i>não comum</i>	<i>comum</i>
<i>dissonância</i>	<i>não acentuada</i>	<i>acentuada</i>
<i>textura</i>	<i>menos contrapontística</i>	<i>mais contrapontística</i>
<i>simetria – compassos por frase</i>	<i>assimetria</i>	<i>simetria – números pares</i>
<i>tamanho das frases</i>	<i>pouca variação</i>	<i>grande variação</i>

4.3. Hotteterre à sua maneira

“as qualidades mais indispensáveis de um compositor são o gênio, o método, e o gosto”⁷⁶

Os franceses têm muitos escrúpulos para a arte de compor, e é verdade que eles são mais modestos em sua música para a igreja, do que os italianos são na deles; mas esses caem mais facilmente na insipidez. Colocando o som natural antes do cromático. Você sempre pode compreender nas melodias deles a sequência dos pensamentos, e não tem tanta abundância de invenções, quanto os italianos têm. Eles não têm maior respeito que se refere à expressão das palavras, daqueles que têm um canto atrativo, e encantador. Os italianos fazem todos seu estudo de atribuir ao máximo as belezas da composição apenas na parte principal, de modo que não as põem no baixo. Os franceses, ao contrário, colocam a maior beleza na parte fundamental do que põem na principal. O seu acompanhamento participa de forma bastante simples que de modo sublime. Há muito canto em seus recitativos e pouco em suas árias, e você não consegue compreender com franqueza em suas obras, se o que você ouve cantar é um recitativo, ou uma ária. Quando uma Air Tendre segue após um recitativo francês, você permanece adormecido, você não tem mais atenção, o que é contrário à finalidade da Ópera, [...] Os franceses têm na arte de compor muito espírito, muita expressão, e muita naturalidade, como são agradáveis, fazem-se claramente ser entendido por todos, e dão mais a atenção para as métricas do que se empenham os italianos; mas são desprovidos de delicadeza, e de confiança, não se julgam de nada, colocam-se muitos limites, são muito semelhantes entre eles, eles têm muita simplicidade no seu modo de pensar, eles não têm abundância de invenções, repetem quase sempre os pensamentos de seus antecessores, e compõem mais difícil para aqueles que são amadores, do que para aqueles que têm conhecimento da Música. [...] Os franceses têm uma **maneira** mais simples **de cantar**, do que artificiosa, mais falante, que cantabile; têm a expressão das paixões, bem como a voz mais afetada, que natural; ela não tem muito no que diz respeito ao gosto, e à expressão, não é enriquecida de muitas variações, serve mais para aqueles que são diletantes na música, do que serve para aqueles que têm a verdadeira inteligência; compete mais a canzonni da bere, do que a ária séria, não deixa de animar os sentidos, mas não captura o espírito da música, e não solicita a compreensão musical. [...] Os franceses têm uma **maneira de tocar** cheia de submissão, mas modesta, simples, clara e apropriada para a execução, fácil de imitar: ela não tem nem delicadeza, nem escuridão, ela faz com que seja inteligível para todos, e também adaptável aos amantes da música, ela não exige muito conhecimento de harmonia, enquanto os agréments são na sua maioria prescritos pelo compositor, então ela não requer muita reflexão aos conhecedores de música. Em uma palavra, a música italiana é arbitrária, e a francesa é muito limitada, de modo que se a música francesa quiser ser agradável, esta adequação vai depender mais da composição do que da execução, e se de encontro a música italiana quiser

⁷⁶ No original: “*Les qualités les plus indispensables du Compositeur sont le génie, la méthode, le goût*”. In: BOLLIOUD DE MERMET. *De la Corruption du Goust dans la Musique Française* [1746]. Genebra: Minkoff, 1991, p. 7.

causar um bom efeito, tais embelezamentos devem ter sua origem, em alguns casos mais da execução, do que através da composição. Você deve antepor a **maneira de cantar** que os italianos têm àquela de tocar, e no sentido oposto, a **maneira francesa de tocar** anteposta à **maneira de cantar**.⁷⁷

(QUANTZ, [1752], 2010, cap. XVIII §76)

Muitos autores setecentistas preferiram definir os estilos francês e italiano pelo seu caráter. Contudo, vimos anteriormente que além da polêmica da República da Música, causada em parte por comentários e definições comparativas como a de Quantz, existem diferenças de composição muito reais entre os dois estilos.

A habilidade de Hotteterre consistiu em sintetizar esses elementos de ambos os estilos à sua maneira, conforme anseio também daqueles que admiravam música apenas por

⁷⁷ No original: “li Francesi hanno molti scrupoli per l'arte del Comporre, ed è vero che sono più modesti nelle loro Musiche da Chiesa, di quello gl'Italiani lo siano nelle loro; ma essi cadano più agevolmente nella insipidezza. Antepongono il tuono naturale al cromatico. Si può sempre comprendere nelle loro melodie il seguito dei pensieri, e non hanno tanta abbondanza d'invenzioni, quanta gli Italiani hanno. Eglino hanno maggior riguardo all'espressione delle parole, di quello abbiano a un canto allettivo, e vezioso. Gli Italiani fanno ogni suo studio di porre per lo più le bellezze della Composizione nella sola parte principale, talmente che non vi pongono qualche volta il Basso. Li Francesi all'incontrario pongono per lo più maggior bellezza nella parte fondamentale, di quello mettano nella principale. Il loro Accompagnamento partecipa più tosto di semplice, che di sublime. Evi troppo canto nei loro Recitativi, ed havvene poco nelle loro Arie; e non si può sempre comprender con franchezza nelle loro Opere, se ciò che si senta cantare sia un Recitativo, ovvero uno Arioso. Allorché un'Aria tenera segue dopo un Recitativo Francese, si rimane talmente sopito, che non si ha più attenzione, il che è contrario allo scopo della Opera, [...] Li Francesi hanno nell'arte del Comporre molto spirito, molta espressione, e molta naturalezza, come pure sono aggradevoli, si fanno chiaramente intendere da tutti, ed usano maggiore attenzione per la metrica di quello adoprino gl'Italiani; ma sono affatto sprovvisti di finezza, e di ardire, non si arbitrano di nulla, si assoggettiscono di troppo, sono troppo fra di loro somiglievoli, hanno molta semplicità nella loro maniera di pensare, non hanno abbondanza d'invenzioni, ripetono quasi sempre i pensieri dei loro predecessori, e compongono più tosto per coloro, che sono dilettanti, di quello componghino per quelli, che hanno cognizione della Musica. [...] Li Francesi hanno una maniera di cantare più semplice, che artificiosa, più parlabile, che cantabile; hanno la espressione delle passioni, come pure la voce più tosto affettata, che naturale; ella manca di molto in riguardo al gusto, ed alla espressione, non è arricchita di molte variazioni; serve più tosto a quelli che si diletano di Musica, di quello serva per coloro, che ne hanno vera intelligenza; compete più tosto a canzoni da bere, che ad Arie serie, non manca di rallegrare li sensi, ma non coglie lo spirito della Musica, non sollecita la comprensione musicale. [...] Li Francesi hanno una maniera di suonare piena di soggezione, ma modesta, schietta, chiara, e convenevole alla esecuzione, facile da imitare: ella non ha né finezza, né oscurità, ella si rende intelligibile a tutti, ed anche adattabile agli amatori di Musica; ella non esige molta cognizione dell'armonia, mentre gli abbellimenti sono per lo più prescritti dal Compositore; così ella non somministra molti pensamenti ai conoscitori di Musica. In una parola la Musica Italiana è arbitraria, e la Francese è molto limitata, così che se la Musica Francese dovrà riuscire di aggradimento, tale incontro dipenderà più tosto dalla Composizione, che dall'esecuzione; e se all'incontro la Musica Italiana sarà aggradevole, tale aggradimento deve avere la sua origine quando dalla esecuzione, quando dalla Composizione, ed in alcuni casi più dalla esecuzione, che dalla Composizione. Si deve anteporre la maniera di cantare, che gl'Italiani hanno, a quella di suonare, ed all'incontro la maniera Francese di suonare anteporsi deve alla maniera di cantare”.

sua arte, sem predileção por nacionalidades, baseado no preceito do bom gosto “lugar comum” no século XVIII⁷⁸.

O interesse de Hotteterre em combinar o melhor dos estilos musicais francês e italiano, o qual ele deva ter acreditado ser desnecessário descrever ou defender verbalmente, era característico à quase todos os compositores franceses progressistas da sua e da geração seguinte. Os estilos musicais francês e italiano foram frequentemente definidos pelo seu caráter; a música francesa era considerada refinada e esotérica, sutil e intimista, e adequada para a dança. Por outro lado, a música italiana foi frequentemente definida como extravagante e chocante, virtuosística e brilhante, popularizada e derivada do estilo do canto. É possível argumentar que as diferenças são em grande parte dependentes de estilos de performance contrastantes.⁷⁹

(HOUSE, 1991, p. 259)

No *Comparaison de la Musique Italienne et de la Française* [comparação da música italiana e da música francesa] (1705) de Jean Laurent Le Cerf de la Viéville (1674-1707), o qual surgiu quase como uma resposta ao *Défense du parallèle des italiens et des français, en ce qui regarde la musique & les Opéra* [Defesa do paralelo dos italianos e dos franceses, no que concerne à música e às óperas] (1705) de François Raguenet (1660?-1722), o bom gosto consiste de dois tipos:

O primeiro em discernir à fundo as belezas da Música, e seus interesses. Em distingui-la apenas pelos seus graus de coisas boas e ruins, medíocres, excelentes e as detestáveis. O segundo, que eu creio que seja o principal,

⁷⁸ Cf.: SANTOS, 2011, p.147.

⁷⁹ No original: “Hotteterre’s interest in combining the best of the French and Italian musical styles, which he must have believed was unnecessary to describe or defend verbally, was characteristic of nearly all progressive French composers of his and the succeeding generation. The French and Italian musical styles are often distinguished by their character, with French music considered refined and esoteric, subtle and intimate, and attuned to the dance. On the other hand, Italian music is often distinguished as flamboyant and shocking, virtuosic and brilliant, popularized and indebted to a singing style. An argument might be made that the differences are largely dependent upon contrasting styles of performance”.

consiste em saber focar nas coisas ou as rejeitar, à medida do grau de beleza ou de desagrado que se tem conhecido delas⁸⁰.

(DE LA VIÉVILLE, 1705, p. 285)

Acreditamos que Hotteterre compartilhava dessa ideia de bom gosto, uma vez que conhecer a fundo um estilo desconhecido como o gosto italiano, para o flautista, significou aprender e conhecer essa maneira *in loco*. No que concerne à reunião dos dois estilos, podemos inferir que Hotteterre focou naquilo que parecia interessante ou bom de cada um deles, rejeitando aquilo que lhe desagradava. A partir deste ponto, veremos quais características foram ressaltadas e quais não consideradas pela maneira de Hotteterre.

Hotteterre, em sua obra, encontrou o *justo meio* entre os extremos franceses e italianos na tessitura das suas melodias, na frequência das modulações, na variedade dos valores das notas utilizadas e nos seus ritmos harmônicos. Fez uso das duas métricas, francesa e italiana – ternária e binária –, contudo escreveu proporcionalmente menos peças em métrica tripla do que seus predecessores franceses, embora ainda o tenha feito mais do que fez Corelli.

Em relação ao gosto francês do início do século XVIII, sua obra compartilha da identificação de um grupo de peças como uma suíte – conforme afirma House (1991) “com a ideia de que a suíte precisava se tornar uma entidade de performance aproximando-se da coesão dramática de uma sonata” – da composição de obras significativas para duas partes *dessus* sem baixo; da criação de formas ternárias grandes pela composição de pares de peças; geralmente minuetos, no qual o segundo normalmente muda o modo; da adição de títulos às peças, além de uma dança e/ou designação de *mouvement*; e por fim, da formação de elegantes contornos melódicos.

⁸⁰ No original: “Le premier, à discerner à fond les beautés de la Musique, et leurs différentes prix. A distinguer juste par leurs degrés les bonnes choses et les mauvaises, les médiocres, les excellentes et les détestables. Le second, que je croirais presque le principal, consiste à savoir s’attacher aux choses ou les rejeter, à proportion du degré de beauté ou de désagrément qu’on leur a connu”.

A música de Hotteterre é parte de uma tendência geral na direção de um vocabulário harmônico simples e uma maior especificidade no ritmo e indicações dinâmicas durante o curso do século XVIII. Com poucas exceções, as segundas partes das formas binárias de Hotteterre são mais longas do que as primeiras, muitas vezes de forma considerável. Esta consistência é incomparável com Corelli ou compositores franceses anteriores à ele. É uma outra tendência do século XVIII, que, juntamente com o arredondamento das formas binárias, levaria à forma sonata-allegro clássica.⁸¹

(HOUSE, 1991, p. 257)

Na obra de Hotteterre encontramos as suspensões típicas da música instrumental italiana, contudo são obviamente menos frequentes do que nas composições do violinista italiano. Hotteterre usa duplas suspensões ocasionalmente, criando uma sonoridade mais rica do que é normalmente encontrada nas obras de Corelli e estando de acordo com o bom gosto da época⁸², conforme exemplo musical 17 (ver também exemplo 4 desta parte da tese).

Ex. 17: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1712. *Sonates en Trio*. Sonate V- i. Dissonâncias, compasso 18-20.

⁸¹ No original: "Hotteterre's music is part of a general trend toward a simpler harmonic vocabulary and a greater specificity in tempo and dynamics indications during the course of the eighteenth century. With few exceptions, the second parts of Hotteterre's binary forms are longer than the first, often considerably so. This consistency is unmatched by Corelli or earlier French composers. It is another eighteenth-century trend which, along with the rounding of binary forms, would lead to the classical sonata-allegro form".

⁸² Sobre as dissonâncias, Quantz afirma que "Quando se tem muitas consonâncias em sequência, e que depois de algumas notas rápidas segue uma longa consonância, o ouvido pode facilmente cansar-se. Então convém a qualquer momento excitá-lo e reatualizá-lo com as dissonâncias, as appoggiaturas podem contribuir muito para isso ([1752], cap. VIII § 1). Contudo, as appoggiaturas são consideradas dissonâncias breves, as dissonâncias italianas se dão também por notas longas, suspensões, do inglês *pedal point*. Quando a música italiana se tornou moda na França, o livro *De la Corruption du goût dans la Musique Française* [Sobre a corrupção do gosto na música francesa] (1746) de Bollioud de Mermet (1709-1794) traduziu esse aspecto como prejudicial ao bom gosto da prática da música francesa com a exclamação: "é a temporada das dissonâncias". Mais uma vez, com o uso equilibrado das dissonâncias, Hotteterre parece ter encontrado neste aspecto o *justo meio*, ou a reunião dos gostos.

As melodias de Hotteterre apresentam o *justo meio* entre o movimento em graus conjuntos da música francesa logo no início de uma *pièce*, e os intervalos grandes surpreendentes e ousados que podem ser encontrados na música de Corelli.

Embora melodia com saltos seja característica idiomática do violino e não da flauta, em sua *Arte de Preludiar* Hotteterre põe fim a esse conceito, inaugurando também uma nova técnica flautística que será compartilhada pela geração seguinte. No entanto, Hotteterre evitou em suas melodias tanto o tamanho e a quantidade de saltos melódicos (italiano) quanto o uso exclusivo das linhas em graus conjuntos (francês).

Normalmente, nas melodias que contêm saltos, Hotteterre adverte com subtítulo *croche égale* em algumas situações. No caso das *suite sonates*, esse termo não é utilizado. No entanto, ligaduras de articulação são colocadas pelo próprio compositor.

Linhas cromáticas no baixo são encontradas ocasionalmente, com progressões similares às utilizadas por Corelli, nas trio sonatas e no *grave* da quarta *suite sonate*.

Ex. 18: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Deuxieme Livre. Quatrieme Suite Sonate - v. Linha cromática no baixo, compassos 16-19.

Em geral, Hotteterre modula com mais frequência em uma peça do que seus predecessores franceses. Sua música não é, no entanto, um 'ir e vir' entre as tonalidades tão rápido quanto Corelli faz. Além disso, o flautista faz usos esparsos da *petite reprise*, ao contrário de seus antecessores franceses e também do italiano Corelli.

Suas frases são geralmente assimétricas, de 5, 7 compassos, conforme Lully e seus seguidores, embora o tamanho de suas frases seja mais *alla italiana*. Hotteterre termina com frequência suas peças em uníssonos, assim como os movimentos italianos e as *pièces* francesas.

Uma curiosidade em relação à forma binária rondó, ao *rondeau* francês, em suas composições deste gênero, Hotteterre faz uso de *passages*, ou seja, fornece-nos exemplos de ornamentação italiana à sua maneira em algumas das reprises.

Em relação às *suite sonates*, veremos no quadro abaixo quais elementos italianos e quais elementos franceses foram escolhidos por Hotteterre para tornar evidente a forma híbrida, a reunião dos gostos à sua maneira.

Tabela 2: Da forma híbrida: a maneira de Hotteterre baseada nas influências francesas a italianas apresentadas anteriormente neste capítulo.

	<i>troisième suite sonate</i>		<i>quatrième suite sonate</i>	
	<i>français</i>	<i>italiano</i>	<i>français</i>	<i>italiano</i>
<i>grupos de peças</i>	✓	✓	✓	✓
<i>peças com tonalidades contrastantes</i>		✓	✓	
<i>conexão harmônica entre as peças/movimentos</i>		✓		✓
<i>uso do rondeau</i>			✓	
<i>fim da peça/movimento em uníssono</i>	✓	✓	✓	✓
<i>métrica</i>	✓	✓	✓	✓
<i>fórmulas de compasso</i>				
<i>3</i>			✓	
<i>3/4</i>		✓		
<i>3/2</i>	✓	✓	✓	✓
<i>2</i>			✓	
<i>C</i>	✓	✓	✓	✓
<i>6/8</i>	✓	✓		
<i>12/8</i>				✓
<i>cadência frígia</i>		✓		✓
<i>uso de agréments – símbolos como trinado, mordente, etc.</i>	✓		✓	
<i>uso de ornamentação livre – passagi escrita</i>		✓		
<i>petite reprise</i>		✓		✓
<i>inégalité</i>		✓		✓
<i>melodia por grau conjunto</i>	✓		✓	
<i>melodia por salto</i>		✓		✓
<i>imitação – fugato</i>		✓		✓
<i>uso de pausa interna</i>		✓		✓
<i>linha do baixo cromática</i>				✓
<i>linha do baixo caminhante – walking bass</i>		✓		✓
<i>pontos de pedal – notas longas baixo e dessus</i>	✓			✓
<i>dissonância</i>	✓			✓
<i>textura</i>	✓	✓	✓	✓
<i>simetria – compassos por frase</i>	✓	✓	✓	✓
<i>tamanho das frases</i>	✓	✓	✓	✓

Observando com maior atenção as *suite sonates* de Hotteterre, dos 29 elementos qualitativos inerente aos estilos (os quais listamos acima), vemos que o compositor faz por 13 vezes a opção pelos traços franceses na terceira *suite sonate*, e por 20 vezes, opta pelos recursos italiano. No que concerne ao uso da ornamentação à italiana, vale ressaltar que essas passagens estão escritas na partitura, como já era de costume dos franceses como encontrado nos *doubles* (conforme exemplos 6 e 7 deste capítulo).

Além disso, Hotteterre faz a junção das *pièces de caracteres* com os movimentos de sonata, evidenciando a conexão harmônica entre as peças. A respeito da estrutura melódica, o flautista reúne todos os elementos, aqueles que pertencem aos dois estilos e aqueles que são próprios à cada uma das maneiras. Assim, a verdadeira junção dos estilos nas *suite sonates* se dá pelo equilíbrio na escolha de alguns elementos como:

1. uso de movimentos e danças, sendo o prelúdio abertura característica pertencente aos dois estilos;
2. fim das peças em uníssono, característica dos dois gostos;
3. variação de uso tanto de métrica binária quanto da ternária;
4. textura equilibrada como é característico em toda a sua obra (dessus e baixo ora homogêneo ora contrapontístico);
5. simetria e tamanho das frases (ora números ímpares, ora números pares, ora frases muito maiores do que o comum para seus antecessores franceses);
6. melodias em graus conjuntos e saltos (às vezes *fugato*)

Na quarta *suite sonate*, dos 29 elementos listados, 14 são franceses e 20, italianos. A principal *licença* de Hotteterre nesse caso é uso do *rondeau* francês inexistente nas obras de Corelli, modificando a igualdade da quantidade de 5 movimentos das duas *suite sonates* para 6 peças na quarta suíte. Contudo, embora Hotteterre tenha acrescentado à *suite sonate* um gênero inexistente na música italiana, o flautista equilibrou o gênero *rondeau* francês sem alterar a cadência da primeira seção, mantendo o modo da peça, o que é esperado dos italianos em uma forma binária rondó como a gavota em tonalidade menor (ver exemplo musical 42 na terceira parte desta tese).

Outro justo meio na quarta *suite sonate* é a escolha das fórmulas de compasso para os movimentos. Diferente da terceira que utiliza apenas fórmulas que são comuns aos dois estilos, com exceção do 3/4, “próprio dos italianos”, como adverte o próprio Hotteterre; a quarta suíte tem fórmulas de compasso que são comuns aos dois estilos e aquelas que são próprias de um ou de outro: o 3 da *courante* e o 2 do *rondeau*, típicos franceses⁸³; e o 12/8,

⁸³ Houle em seu livro *Meter in Music, 1600-1800* [métrica em música] (1987, 2000) afirma que quando a métrica 2 era encontrada fora da França, era identificada como estilo francês.

ainda “muito novo na França”, como o próprio Hotteterre sinaliza em sua *Arte de Preludiar* anteriormente citada neste texto.

Por fim, a tabela anterior apresenta uma verdadeira mistura dos elementos inerentes aos dois estilos, o que confirma a nossa hipótese de a forma híbrida de Hotteterre ser um exemplo dos gostos reunidos. Como essa reunião de características se dá tanto no âmbito da obra quanto no âmbito interpretativo, veremos na parte final desta tese quais escolhas podemos fazer em relação à interpretação das *suite sonates*.

4.4. Forma híbrida, gostos reunidos

Vimos anteriormente que muitas das características estruturais e de interpretação das músicas instrumentais francesas e italianas que influenciaram Hotteterre, existem em ambos os estilos. A esse ponto, certamente seria muito cômodo aceitar, como única perspectiva, que “os franceses fazem tudo o oposto daquilo que os italianos fazem” (QUANTZ, [1752], 2010, p. 25).

Saber discernir entre esses aspectos é muito importante, principalmente quando nos deparamos com composições provenientes das nações referindo-se ora a este ora àquele modelo; neste caso – da música como obra de um eixo mestre-aprendiz, ou seja, sem informação a respeito da interpretação – a escolha não poderá depender apenas da capacidade de ler a partitura e de saber traduzi-la de forma correta; esse é um dos motivos, talvez o mais importante, pelo qual essa pesquisa se faz tão necessária.

A obra *Les Goûts-Réunis* de François Couperin (1724) é um conjunto de 10 concertos formado por peças instrumentais “ao uso de todos os tipos de instrumentos musicais” com a proposta de apresentar a reunião dos estilos francês e italiano. Esses concertos são a sequência dos *Concerts Royaux* (1722), tanto que são numerados de 5 a 14 sob o subtítulo de *Nouveaux Concerts*.

Fig. 4: COUPERIN, F. Paris, 1724. Capa da publicação dos Gostos Reunidos.

Em um olhar mais aproximado da obra, podemos perceber que são poucos os elementos italianos utilizados por Couperin, sobretudo em uma escrita musical que pouco se difere da tradição francesa para cravo, sua especialidade.

Seguindo a estrutura das sonatas de Corelli em cinco movimentos – assim como Hotteterre também o fez nas *suite sonates* – podemos dizer que dos 10 concertos da obra apenas os dois primeiros seguem essa ideia. Desse modo podemos considerar a adição “de

certa maneira” do gosto italiano nos concertos de número 5 e 6, e apenas pelo pouco número de movimentos, os concertos 10, 12, 13 e 14.

Definitivamente, os outros concertos, como o de número 8 *dans le goût teatral* [no gosto teatral], o número 9 *ritratto dell'amore* [retrato do amor] apesar do nome italiano, e o de número 11 (sem título), possuem uma predominância de elementos franceses, ou seja, não há de fato uma reunião dos gostos, mas, sim, alguns detalhes do estilo italiano como licenças de um compositor em uma tentativa tímida de junção dos dois estilos.

Vejamos abaixo a relação das características italianas empregadas por Couperin em seus concertos da obra *Les Goûts-Réunis*:

<i>Les Goût-Réunis</i>	<i>italiano</i>
<i>peças com tonalidades contrastantes</i>	✓
<i>conexão harmônica entre as peças/movimentos</i>	✓ <i>mais claramente nos dois primeiros concertos</i>
<i>métrica</i>	✓
<i>fórmulas de compasso</i>	
<i>3/4</i>	✓
<i>3/2</i>	✓
<i>C</i>	✓
<i>12/8</i>	✓ <i>nas sicilianas</i>
<i>inégalité</i>	✓
<i>imitação – fugato</i>	✓
<i>uso de pausa interna</i>	<i>raro</i>
<i>linha do baixo caminhante – walking bass</i>	✓
<i>dissonância</i>	✓

Podemos observar que Couperin faz pouco uso das características italianas em relação às *suite sonates* de Hotteterre conforme visto anteriormente. Por esse motivo, consideramos a adição desses elementos, feita por Couperin, uma licença na música instrumental francesa.

São licenças italianas de Couperin em um estilo francês:

- título da obra (concerto 9);
- o uso de métricas como 2/4 (no *je ne-sçay-quoy* do concerto 9);
- a escrita do *la vivacité* (concerto 9);

- o contraste e não-reunião dos estilos entre as duas alemandas do 11.º concerto (a primeira no estilo francês e a segunda no estilo italiano);
- peças em estilo fugato ou intitulada *fugate* (nos concertos 5, 6, 7 e 14)

De certa forma, dependendo da escolha do concerto e da instrumentação que for realizada para a performance dessa obra, é possível torná-la relativamente mais híbrida (se pudermos utilizar esse termo) através da *maneira* do intérprete.

Ainda que tenhamos características dos dois estilos na obra de Couperin, elas parecem estar colocadas sempre em uma relação de contraste, de comparação e não de junção. Na forma híbrida de Hotteterre, suas licenças aparecem como algo a mais, a sua contribuição artística criativa, a sua intervenção em uma obra de escrita mista, ou seja, não há de fato uma reunião das escritas em Couperin como encontrada em Hotteterre; ao contrário, o compositor utiliza uma escrita predominantemente francesa da tradição das peças de teclado e, apesar do título, essas peças são na verdade, suítes de danças francesas, mesmo que possamos torná-las mais italianas através da interpretação.

PARTE III

Proposta de Interpretação das *Suite Sonates*

*“uma bela composição pode perder toda a sua beleza mediante uma
execução ruim”⁸⁴*

⁸⁴ No original da tradução italiana: “Una bella Composizione può perdere tutta la sua bellezza mediante una cattiva esecuzione”. In: QUANTZ, [1752], 2010, cap. XVIII §8.

Nesta parte da tese trataremos dos elementos fundamentais que envolvem a interpretação das *suite sonates* de Hotteterre por meio da flauta doce. Sabemos que essas obras são um exemplo de uma forma híbrida, do justo meio e do bom gosto na junção de dois estilos setecentistas (francês e italiano).

Sendo assim, queremos investigar nesta terceira parte soluções para uma proposta de interpretação das *suite sonates* fundamentada em exemplos da própria obra de Hotteterre, de seus contemporâneos e de autores que possivelmente foram consultados pelos músicos, compositores e artistas do período em que viveu *o romano*, assim como de autores que fizeram reflexões anteriores e posteriores ao mesmo período. Nossa proposta como “um experimento interpretativo” visa a enriquecer a atividade do intérprete atual da música setecentista, e em especial dos flautistas que comumente desconhecem a importância da sucinta obra de Jacques Martin Hotteterre — Le Romain.

Na França setecentista, o conhecimento artístico era transmitido por meio da relação mestre/aprendiz. Vimos na primeira parte desta tese como acontecia esse processo na música, no qual a construção de uma habilidade ocorria por meio da imitação. Hotteterre, a exemplo de um mestre artesão cauteloso, compartilhou conosco muitas informações importantes de seu *métier* através dos modelos contidos em seus tratados e também em suas próprias composições.

É na reimpressão (1715) de seu *Premier Livre de Pièces* (1708) que o autor adiciona uma tabela explicativa em conjunto com seu prefácio [advertência] sobre como tocar os símbolos utilizados na ornamentação das *pièces*, bem como indicações relativas ao fraseado, à expressão, à correta execução rítmica, com a perceptível intenção de reduzir ao mínimo o problema de interpretação de seu texto musical. Tal acréscimo – fruto de, ao que tudo indica, um zelo extremo com sua prática – deve-se à difusão da flauta transversa na França do início do século XVIII junto a um público de amadores, o que findou por exigir de Hotteterre uma dedicação maior em suas publicações, a fim de garantir a boa execução, o bom gosto. Essa tabela explicativa é introduzida com o seguinte texto:

Prefácio

Aqui estão as peças que eu havia prometido no tratado de flauta que publiquei no ano passado; elas teriam aparecido antes se eu não tivesse atendido às solicitações dos meus amigos: mas, antes de publicá-las, fiquei bem satisfeito em fazê-los ouvir e em consultar os sentimentos das pessoas capazes de julgá-las com conhecimento e sem prejulgamentos.

Embora estas peças sejam compostas para a flauta transversa, poderão no entanto convir para todos os instrumentos que tocam a melodia [le dessus]⁸⁵, como a flauta doce, o oboé, o violino, a viola da gamba soprano [dessus de viole], etc. Algumas podem até mesmo ser tocadas no cravo en manière de Pièces, ou seja, a melodia [le dessus] com uma mão, e o baixo com a outra. De resto, para as que forem muito graves para a flauta doce, deve ser utilizado o recurso da transposição, quando se quiser tocar neste instrumento; transpõe-se por exemplo o [modo] de D lá ré terça maior, para F ut fá natural; o G ré sol terça maior para B fá si bemol terça natural, e o [modo] de E si mi em G ré sol terça menor.

No que diz respeito ao gosto [goût]⁸⁶ e à elegância [propreté], eu marquei, da melhor forma possível, os ornamentos [agréments]⁸⁷ nos lugares mais essenciais; não vou deixar de dar aqui alguns avisos sobre este assunto, que poderão ser utilizados não só para estas peças, mas também para todas as outras que convêm à flauta.

Observar-se-á que temos que fazer os flattements sobre quase todas as notas longas, e que se deve fazê-los assim como os tremblements e os battements, mais lentos ou mais apressados, segundo o movimento e o caráter das peças.

Deve-se fazer um coulement em quase todos os intervalos de terça descendente [...]. Deve-se fazer uma double cadence, logo após os tremblements, se sobe um grau. Deve-se fazer os tremblements em quase todos os sustenidos ocorrentes [fora da armadura de clave], exceto naqueles que se encontram em notas muito breves [curtas]⁸⁸; marquei todos estes [agréments] nesta edição⁸⁹.

A respeito do port de voix⁹⁰, marquei em quase todos os lugares onde se deve fazê-lo; acrescentaria que ele deve ser quase sempre acompanhado por um battement.

⁸⁵ O termo *dessus*, refere-se a um registro vocal ou instrumental, e também à parte superior de uma peça musical, pode ser substituído pelo termo *instrumento melódico*. “Parte superior de uma peça de música, aquela que reina acima de todas as outras”. In: ROUSSEAU apud BENOIT, 1992, p. 230.

⁸⁶ Termo muito utilizado na literatura a respeito das artes setecentistas, ver a primeira parte deste trabalho.

⁸⁷ “Símbolos ou pequenas notas adicionados à melodia para à ela dar seu caráter e sua expressão, sem fazer parte da medida [mesure]. [...] O modelo da sua execução é dado pelo canto, os instrumentistas devem se fundamentar nisso e obedecer suas regras. A boa realização dos agréments forma o gosto do canto [*goût du chant*], ou denomina-se tocar ‘apropriadamente’ ou ‘com propriedade’”. In: LESCAT apud BENOIT, 1992, p. 6.

⁸⁸ A primeira publicação da advertência (1708) contém algumas frases que foram retiradas quando da ocasião da reimpressão em 1715. Por exemplo: “como sobre as colcheias, semicolcheias nas Árias de movimento [*Air de Mouvement*]”.

⁸⁹ Segunda edição, 1715.

⁹⁰ Texto que consta na primeira publicação 1708: “eu o marquei [port de voix] com esta figura (v) assim como pratica-se na música vocal”.

Difícilmente podem-se identificar todos os locais onde devem ser colocados os accents; geralmente devem ser utilizados no fim de uma semínima pontuada, quando esta é seguida de uma colcheia sobre o mesmo grau, eu entendo em todos os compassos [medidas] onde as colcheias são desiguais [inégaes]⁹¹. Quando se tem duas notas, uma sobre a outra, escolhe-se aquela que se quer.

Eis o que me parecia necessário para uma compreensão destas Peças; observando essas pequenas indicações, espero que cheguemos a uma conveniente execução destas peças e de muitas outras, uma vez que estas regras são gerais. Por outro lado, tive o cuidado de incluir no meu tratado de flauta transversa uma explicação e demonstração mais ampla da forma de tocar todos esses ornamentos [agréments]: aqueles portanto que tiverem necessidade [de mais informações], lá poderão encontrar algo que poderá satisfazê-los.⁹²

Com esse exemplo de Hotteterre reforçamos também a importância da informação na interpretação, do conhecer uma prática através dos registros que circundam a mesma, do saber o **porquê** e do **como** fazer, e por consequência, como fundamentar essa escolha interpretativa.

Nesta proposta de interpretação, nossas escolhas serão relacionadas aos aspectos que envolvem os estilos setecentistas francês e italiano, e da sua junção. Dentre esses aspectos encontram-se: movimento/andamento [do francês *mouvement, caractere*], ornamentação, articulação, rítmica, estrutura da peça, a instrumentação, os conceitos técnicos do instrumento musical na adaptação para flauta doce, bem como os instrumentos que fazem o baixo contínuo. Faremos a divisão das *suite sonates* em suas peças para dissertarmos sobre os aspectos citados acima em cada uma delas.

No entanto, primeiramente discorreremos sobre três áreas que são importantes para a compreensão do texto musical de Hotteterre, a saber, problemas recorrentes à notação musical desse período, percepção musical e elementos que são inerentes à interpretação das *suite sonates* na flauta doce.

⁹¹ Texto que consta na primeira publicação 1708: “nas outras medidas poder-se-á proceder por relação. Faz-se ainda sobre certas notas longas, mas isso é utilizado raramente”.

⁹² O texto original pode ser encontrado nos anexos desta tese.

5. *Suite Sonates*: Notação, Percepção e Interpretação

Para os intérpretes que trabalham com o repertório dos séculos XVII e XVIII, a notação musical parece ser sempre um quebra-cabeças. Harnoncourt explica que os problemas de notação musical acontecem porque o repertório musical contém em si duas maneiras de serem escritos.

A primeira é a composição em si, ou seja, a notação como obra, sem indicar a execução através da mesma notação. A segunda, é a execução notada, “uma indicação da maneira de tocar”. “Em geral, a música composta até cerca de 1800 é notada segundo o primeiro princípio, o da obra, e, em seguida, como indicação de execução”, ainda assim, o autor considera também “as numerosas [interseções] de um princípio no outro” como, por exemplo, a tablatura (HARNONCOURT, 1998, p. 35).

As *suite sonates* de Hotteterre se encaixam no primeiro princípio de Harnoncourt e, por isso, “exige[m] de nós, nos dias atuais, para sua leitura, o mesmo conhecimento que era requerido do músico para o qual esta obra foi escrita na época” (1998, p. 37).

5.1. Notação

Vimos na segunda parte desta tese os estilos – *gosto francês* e *gosto italiano* – que influenciaram Hotteterre a compor. Embora tenhamos em sua obra exemplos das *pièces de caractère française* e das *trio sonate* italianas, é na *suite sonate* que o autor encontra o seu justo meio, a reunião dos dois estilos, pois suas obras anteriores apresentam traços bem definidos da música composta na França segundo o estilo de Lully, e, anterior às *suite sonates*, temos as suas *sonates en trio* com traços bem definidos do estilo italiano de Corelli.

É apenas nas *suite sonates* que esses dois estilos se fundem e apresentam licenças, escolhas de Hotteterre à sua maneira, nem somente italiano nem apenas francês, mas, sim, o estilo de Hotteterre. Segundo um importante prefaciador das edições fac-similares da editora italiana S.P.E.S – Marcello Castellani –, “Hotteterre [diferente de outros autores como

Michel de la Barre (1675-1745)] tem o dom de saber atenuar e minimizar os contrastes entre os dois estilos” (CASTELLANI, 1980, prefácio)⁹³.

Do ponto de vista da notação da música instrumental setecentista e das características de cada estilo, de um lado temos uma melodia como parte principal virtuosística embelezada pela sua ornamentação livre – por meio dela também se identificava a harmonia –, como característica fundamental da interpretação italiana. Por outro lado, encontramos a música francesa e sua linha do baixo como parte fundamental da composição, com uma melodia embelezada por ornamentos fixos e curtos, na maioria das vezes, uma expressão musical com relação direta com a métrica da dança, ou seja, uma música instrumental que possuía o “respiro da dança”.

Na análise interpretativa de cada *pièce* contida nas duas *suite sonates* de Hotteterre, veremos quais as características de cada estilo e, principalmente, as escolhas do compositor – em se tratando de uma fusão –, que são pertinentes para enriquecer a execução das *suite sonates*.

A respeito das linhas do baixo de Hotteterre, segundo House, que estudou o estilo composicional do compositor, “na maioria das vezes [as linhas do baixo] oferecem uma linha melódica adicional para a textura, além de servir como a função de apoio harmônico. Ele nunca escreve uma parte virtuosística de solo ou baixo[...]”⁹⁴ (HOUSE, 1991, p. 249).

Além da característica apresentada por House (p. 249), adicionamos ainda o uso do baixo caminhante (*walking bass*) e do baixo caminhante com saltos, tão característico em Corelli, conforme comparação dos exemplos abaixo.

⁹³ No original: “Hotteterre ha il dono di saper smussare e minimizzare i contrasti fra i due stili”. Prefácio da edição fac-similar das *Sonates en Trio* [1712] de Hotteterre-Le Romain publicada em 1980 pela S.P.E.S Firenze, Itália.

⁹⁴ No original: “Hotteterre’s bass lines most often provide an additional melodic line to the texture, besides serving their function of providing harmonic support. He never writes a virtuososo part of either solo or bass...”.

Ex. 19: CORELLI, A. Roma, 1700. Op. 5, Sonata I – iii. Baixo caminhante por saltos.

Ex. 20: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Courante* da terceira *suite sonate*. Baixo caminhante por saltos.

Sobre a melodia de Hotteterre, é possível perceber que, com frequência, são utilizadas frases que atingem um ápice no início e, em seguida, caminham por movimento descendente. Para House, “essas formas melódicas são mais comuns nos movimentos italianos” (HOUSE, 1991, p. 226). Assim, apresentamos a *courante* da *suite sonate* de n.º 4 como exemplo melódico, embora “estas formas [possam] parcialmente ser atribuídas à necessidade da resolução descendente de uma série de suspensões”⁹⁵.

Ex. 21: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Courante* da quarta *suite sonate*. Melodia que iniciam com um ápice e caminham por movimento descendente

As formas instrumentais *sonata* e *suite* – italiana e francesa – possuem movimentos comuns e próprios a cada um dos estilos. Sobre a ordem dos movimentos de acordo com o estilo italiano, nas *sonate da camera* (exemplo Corelli, 1683, Opus 2), uma grande quantidade delas inicia com um prelúdio, assim o mesmo se faz na música francesa. O *prelúdio*

⁹⁵ No original: “These melodia shapes are somewhat more common in Italianate movements[...]These shapes can only partially be ascribed to the necessary downward resolution of a series of suspensions”. *Ibidem*, p. 226.

normalmente é seguido por uma *allemanda*, que é seguida pela *corrente*. Movimentos lentos como *adagio* ou *grave* são sempre posicionados como penúltimo movimento das *sonatas*. O movimento final geralmente é uma *giga*. Contudo, nas *sonate da camera* de Corelli, percebemos a ausência dos *menuets* comuns nas suítes francesas, por se tratar de uma dança tipicamente francesa.

Se compararmos a estrutura citada acima com a das *suite sonates*, percebemos que a forma híbrida de Hotteterre corresponde à sugestão de Corelli. Nenhuma das *suite sonates* possui um *minueto*, e os *graves* são sempre penúltima peça antecedendo à *giga* final, conforme verificamos abaixo. Vale aqui ressaltar a licença de Hotteterre em acrescentar um *rondeau* à quarta *suite sonate*, anterior ao penúltimo movimento, sem prejudicar a estrutura padrão italiana do *grave* seguido pela *giga*.

Troisième Suite Sonate

Prélude

Allemande

Courante

Grave

Gigue

Quatrième Suite Sonate

Prélude

Allemande

Courante

Rondeau

Grave

Gigue

Não é apenas na escolha das danças que Hotteterre foi influenciado pelo estilo de Corelli. Além da questão do baixo e da melodia, citados anteriormente, essas *suite sonates* mostram não somente a variedade tonal comum nas sonatas italianas, mas também a relação estrutural e harmônica entre os movimentos correspondente às sonatas de Corelli. Ainda, segundo House,

A influência italiana de Hotteterre é óbvia também na quantidade das suas imitações e composições ‘fugatas’, nas fortes progressões tonais e padrões harmônicos, em seu uso da forma binária circular, na rítmica independência das partes, e na variedade das texturas e intervalos melódicos que ele usa.

O comprimento das sequências, especialmente aquelas que são tanto melódica quanto harmônica, e a quantidade de suspensões, são visivelmente ampliados nas sonatas de Hotteterre, bem como nas peças com associações italianas, assim como as síncofes e pausas internas.⁹⁶

(HOUSE, 1991, p. 256)

Neste momento, o que queremos investigar, ao falarmos de estilo das *pièces* que pertencem às *suite sonates* de Hotteterre, é o quanto essa influência italiana presente no compositor pode também influenciar nossa interpretação. A resposta negativa – de que a influência italiana está apenas na composição e não na execução, pois Hotteterre é um compositor francês – talvez pareça óbvia para os que estão acostumados com a prática da música francesa setecentista. Contudo, em se tratando de uma forma híbrida, estamos em busca da resposta à seguinte questão: será possível nos apropriarmos dessa junção também em nossa interpretação? Definitivamente isso não é óbvio, pois alguns flautistas já foram criticados pela “italianização”⁹⁷ em suas interpretações das *suite sonates*.

5.2. Percepção: *Quantitas Intrinseca*

“O não escrito, o suposto, seria, assim, de valor maior que o escrito!”⁹⁸

Durante o estudo da interpretação das *suite sonates* através da flauta doce, nos deparamos com três aspectos importantes da execução e que geralmente não estão contidos na notação do repertório desse período, a saber, articulação, ornamentação e a prática da *inégalité*.

Para fazermos as nossas escolhas interpretativas, recorreremos às informações fornecidas por Hotteterre em seus tratados e manuais práticos, com o intuito de nos aproximarmos do conhecimento colocado à disposição pelo próprio autor, para se interpretar suas obras. E, ao estar em contato com essas informações, encontramos alguns

⁹⁶ No original: “The Italian influence on Hotteterre is also obvious in the quantity of his imitative and fugal compositions, in the strongly tonal and patterned harmonic progressions, in his use of the rounded binary form, in the rhythmic independence of the parts, and in the variety of textures and melodic intervals that he used. The length of the sequences, especially those which are both melodic and harmonic, and the quantity of suspensions are noticeably magnified in Hotteterre’s sonatas, as well as in pièces with Italianate associations, as are syncopations and internal rests”.

⁹⁷ Esse fato levou o flautista italiano Daniele Salvatore a escrever um artigo para defender a interpretação da terceira *suite sonate* realizada por sua aluna em banca. Cf.: SALVATORE, D. *A proposito della Troisième Suite di Hotteterre: Alcune precisazioni*. Rimini, 2005.

⁹⁸ In: HARNONCOURT, 1998, p. 39.

esclarecimentos sobre a prática da *inégalité* e da articulação que afirmam a maneira de Hotteterre no que diz respeito ao significado dessa prática. Para ele, a prática da desigualdade de figuras notadas igualmente, tão difundida na França até o fim da primeira metade do século XVIII, estava diretamente ligada à articulação e não apenas a uma divisão matemática dos tempos.

Vejamos a explicação de Hotteterre abaixo, parte integrante do capítulo VIII do *Principes de la flûte traversière* (1707, 1720).

Capítulo VIII

Dos golpes de língua [articulação], *Ports-de-voix*, *Accents* e *Doubles Cadences* na flauta transversa e outros instrumentos de sopro.

Depois de ter explicado a maneira de fazer os tons e semitons com todas as suas cadências [*cadences*, ou *tremblements*], nos resta ainda falar dos golpes de língua e dos ornamentos [*agréments*] que são absolutamente necessários para a perfeição do tocar. Esses ornamentos consistem em *ports-de-voix*, *accents*, *doubles cadences*, *flattements* e *battements*, etc. Eu começarei por uma explicação de todos os golpes de língua articulados e ligados [*coulez*, francês atual: *coulé*], dos quais eu darei muitos exemplos, como também dos *ports-de-voix*, dos *accents* e das *doubles cadences*, que poderão servir para todos os instrumentos de sopro. Em seguida, eu explicarei a maneira de fazer os *flattements* e os *battements*, na flauta transversa.

Para tornar o tocar mais agradável e para evitar muito da uniformidade dos golpes de língua, variam-se [os golpes de línguas] em muitas maneiras. Por exemplo, utilizamos duas articulações principais, a saber: **Tu** e **Ru**. O **Tu** é o mais usado, e serve-se dele quase para tudo, como nas semibreves, nas mínimas, nas semínimas e na maior parte das colcheias: porque quando as últimas estão na mesma linha [notas repetidas], ou quando elas saltam [intervalos], pronuncia-se **Tu**. Quando elas sobem ou descem por graus conjuntos, utilizamos também o **Tu** mas sempre intercalado com o **Ru**, como se pode ver nos exemplos abaixo, onde as duas articulações se sucedem uma à outra.

Premier Exemple.

Mesuré à Deux temps.

Deuxième Exemple.

Autre Mesure à Deux temps.

Deve-se ressaltar que o **Tu**, **Ru** definem-se pelo número das colcheias. Quando o número é ímpar, pronuncia-se **Tu Ru** imediatamente como se vê no primeiro exemplo. Quando o [número] é par, pronuncia-se **Tu**, nas duas primeiras colcheias, em seguida **Ru** alternativamente, como se pode ver no segundo exemplo.

Vale observar que não se deve sempre tocar [*passer*] as colcheias igualmente, e que deve-se em algumas medidas [*mesure*]⁹⁹, fazer uma longa e uma breve; isto se rege também pelo número. Quando o [número de colcheias] é par, faz-se a primeira [colcheia] longa, a segunda breve, e assim as outras. Quando o [número] é ímpar, faz-se tudo o contrário; isso se chama pointer. As medidas [*mesures*] cuja as quais pratica-se isso mais comumente, são aquelas à dois tempos, aquelas do triplo simples, e aquela de seis por quatro.

Deve-se pronunciar **Ru**, na nota seguinte à colcheia, quando ela sobe ou desce por graus conjuntos.

Exemple.

Triple simple.

Autre Exemple.

Six pour quatre.

⁹⁹ "*Mesure* [medida] é o número de batimentos iguais que servem para reger a duração dos sons". In: LOULIÉ, 1696, p. 30.

Existem também alguns movimentos [mouvements]¹⁰⁰ onde se serve apenas do Tu, para as colcheias.

Exemple.

Autre Exemple.

Autre Exemple.

Pronuncia-se **Tu** em todas as colcheias, e faz-se uso do **Ru** nas semicolcheias. É que as colcheias assumem [o lugar] das semínimas, e que as semicolcheias assumem [o lugar] das colcheias simples nos tipos de movimentos [mouvements], assim como nas medidas de 6/8, 12/8 e 9/8.

É necessário também nessas medidas tocar [passer] as colcheias igualmente, e pontuar [pointer] as semicolcheias.

Faz-se uso do **Ru** nas semicolcheias, segundo as regras que dei para as colcheias simples: É mais frequentemente usado aqui, porque, se essas semicolcheias estão em uma mesma linha ou saltam, não se deixa de fazer.

¹⁰⁰ “*Mouvement* [movimento] é a velocidade ou a lentidão dos batimentos”, o tempo. In: LOULIÉ, 1696, p. 31.

Exemples.

Embora essas regras sejam gerais, elas admitem contudo algumas exceções, em algumas passagens, como se pode ver aqui.

Exemples.

Entende-se que se deve pronunciar Tu, Ru nas duas primeiras colcheias simples ou duplas [semicolcheias], em número par. Isso se pratica frequentemente quando encontra-se duas colcheias intercaladas com duas semínimas: ou também duas semicolcheias, com colcheias simples. Isso é feito para um grande suavizar e é o gosto que o decide. Deve-se portanto consultar esse mesmo gosto, quando os golpes de língua parecerem rudes quando forem feitos da maneira que eu os expliquei nos primeiro exemplos, e deve-se parar assim que [os golpes de língua] parecerem o mais agradável possível ao ouvido, sem se preocupar com o arranjo das notas, nem aos diferentes movimentos. Observa-se apenas de não pronunciar Ru nos tremblements, nem nas duas notas seguintes, porque o Ru deve sempre ser intercalado com o Tu. Na medida tripla dupla pronuncia-se Tu, Ru entre as semínimas, e Ru nas mínimas que é precedida de uma semínima, subindo e descendo, por graus conjuntos.

Exemple.

Triple double.

Nós podemos, portanto, promover que todas as [medidas] triplas se relacionam com o triplo simples, e nós podemos dizer que, no triplo duplo, as mínimas estão no lugar das semínimas, e as semínimas das colcheias, isso porque é necessário pontuar as semínimas nessas medidas, segundo a explicação que dei anteriormente sobre as colcheias.

Vale ressaltar que os golpes de língua devem ser mais ou menos articulados segundo o instrumento que se toca, por exemplo, o que é suave na flauta transversa, é mais marcado na flauta doce, e pronuncia-se mais fortemente no oboé.¹⁰¹

Em primeiro lugar, Hotteterre reúne em um único capítulo informações sobre articulação e ornamentação¹⁰², afirmando que elas são fundamentais para se atingir a perfeição do tocar. Através dessa informação de Hotteterre, podemos afirmar que a articulação e a ornamentação, para o autor, estavam relacionadas ao bom gosto da prática interpretativa setecentista.

Ainda sobre a articulação, o autor menciona a desigualdade das notas aliada às sílabas dos golpes de língua por ele sugeridos (Tu e Ru), e explica que a prática da desigualdade está relacionada ao número de colcheias e à medida [*mesure*, compasso], ao fato de se tocar uma nota longa e outra mais curta. Essa prática da desigualdade, à qual chamamos de *inégalité*, era denominada *pointer* por Hotteterre.

Inégalité significa desigualdade — toda e qualquer desigualdade rítmica, e não apenas a desigualdade característica da rítmica francesa setecentista. Dessa forma, atualmente fazemos uso do termo geral [*inégalité*] para denominar algo específico. Através do termo apresentado por Hotteterre, e com as informações que veremos a seguir, acreditamos que o *pointer* [pontuado] seja o vocábulo mais adequado para a prática francesa de execução musical, pois outros termos foram utilizados para qualificar tipos diferentes de desigualdade.

Esses conceitos apresentados por Hotteterre foram muito discutidos também por outros autores europeus. A respeito do número de colcheias, ou seja, quando temos frases rítmicas que são formadas por números pares ou ímpares de colcheias (conforme exemplo

¹⁰¹ Texto original nos anexos desta tese.

¹⁰² Não citamos a parte dos ornamentos do texto acima traduzido. O texto que corresponde aos ornamentos consta no original anexo a este trabalho, e será utilizados em parte para explicação dos ornamentos das *suite sonates* quando necessário.

anterior na citação de Hotteterre), associamos essa característica à articulação, e para música francesa dos instrumentos de sopro, faremos uso do conceito apresentado por Hotteterre.

Em relação à medida [*mesure*], essa característica apresenta em si dois aspectos: 1. o aspecto da notação, das informações fornecidas por Hotteterre em seu capítulo XI do *L'Art de Préluder*; 2. o aspecto da percepção métrica, da *quantitas intrinseca*, ou seja, das notas boas e ruins de uma métrica, ou, como os italianos preferiam denominar, *note buone* e *cattive* – do inglês *long and short notes*.

Essa percepção métrica auxilia a realização de padrões de articulação na interpretação de repertórios que não possuem indicações de execução, e, portanto, a prática da desigualdade [*inégalité*] surge dessa ideia de *quantitas intrinseca*, ou seja, de italianos como Girolamo Diruta (1625), quando enfatizam em seus tratados os conceitos de *nota buona* e *nota cattiva* (HOULE, 2000, p. 81).

Um importante tratado anônimo, publicado em Paris em 1722 e associado a Rameau, apresenta quatro elementos que devemos saber para entender o espírito de uma ária e pulsar o tempo de forma exata. A saber: 1. o número de tempos por compasso; 2. a composição de cada tempo (métrica); 3. a expressão, que consiste, na maioria dos casos, em saber quais notas são iguais e quais notas são desiguais; 4. o tempo (andamento) (ANONIMO/RAMEAU [1722] apud MATHER, 1973, p.3).

Dos quatro elementos apresentados pelo tratado anônimo, três deles são simples de reconhecer mediante a medida em música, ou seja, a fórmula de compasso. No que concerne à “expressão”, é ainda motivo de dúvidas e aversão (em relação à dificuldade de interpretar música francesa) quando se opta por executar uma obra francesa do início do século XVIII.

Neste momento, talvez tenhamos encontrado um dos motivos pelo qual alguns estudantes brasileiros demonstram insegurança em relação à prática da música barroca francesa. Luís Otavio de Sousa Santos, violinista brasileiro, em sua tese sobre a relação mestre/aprendiz do violino, aponta que, no âmbito teórico,

para que o aluno aprenda [...] a prática da execução da *inégalité*, ele passa por um processo de ‘reeducação’ de suas bases de teoria musical; ao contrário do conceito canônico, a notação musical passa a ser vista como imprecisa e voluntariamente vaga, ou seja, não se toca necessariamente o que está escrito. É a rejeição da prática da execução literal da partitura – axioma do conceito de obra de arte fechada no canonicismo – que norteia o processo de aprendizado de outros hábitos musicais.

(SANTOS, 2011, p. 125)

Tendo observado novamente a importância da fundamentação teórica a respeito de uma prática não atual como um processo de reeducação das bases de teoria musical, de uma habilidade construída através da relação mestre/aprendiz, com o objetivo de não ficarmos restritos apenas à escrita do compositor, discorreremos sobre a métrica e também sobre o uso da prática da *inégalité* durante a interpretação de cada peça das *suite sonates*. Pois,

se por um lado a prática da execução desigual, documentada amplamente por mais de 100 autores, é fundamentada, nem sempre é evidente **como e onde** a desigualdade rítmica deve ser aplicada¹⁰³.

(SALVATORE, 2005, p.5, grifo nosso)

5.2.1. Padrões de articulação utilizados na música francesa para sopros do início do século XVIII

a) Da desigualdade de notas igualmente escritas

A primeira menção da prática da desigualdade de notas igualmente escritas data de 1550¹⁰⁴. Diego Ortiz, em 1553, também descreve a desigualdade como recurso de ornamentação, uma variação rítmica de uma melodia de valores iguais por graus conjuntos. Embora, em 1650, essa prática da desigualdade já estivesse associada à prática musical francesa na França, o primeiro autor a explicar os tipos de desigualdade e a influenciar as

¹⁰³ No original: “*Se da una parte la prassi dell’esecuzione ‘puntata’, documentata ampiamente da più di un autore, è assodata, non sempre è evidente come e dove l’ineguaglianza rítmica vada applicata*”.

¹⁰⁴ No original: “*La première mention de notes inégales se trouve dans le Droict chemin de musique (1550) de L. Bourgeois; mais ce n’est qu’au cours du XVIIIe s.*”. “A primeira menção de notas desiguais [*inégales*] encontra-se no *Droict chemin de musique* (1550) de L. Bourgeois; mas é durante o século XVIII que a técnica foi especificada”. In. LESCAT apud BÉNOIT, 1992, p. 355.

regras dos autores seguintes, até o fim da prática da *inégalité*, foi Etienne Loulié (1654-1702) com o seu tratado *Eléments ou Principes de Musique* de 1696 (HOULE, 2000, p.86).

Da mesma maneira que faria Hotteterre mais tarde, as explicações de Loulié, sobre a prática da desigualdade, vinham sempre em conjunto com as informações sobre as fórmulas de compasso e suas correspondentes *mesure*¹⁰⁵.

Na explicação das fórmulas de compasso ternárias, Loulié afirma que há maneiras de tocar as metades dos tempos de formas diferentes, mesmo quando notadas do mesmo modo. A primeira delas o autor intitula *détacher* [solto, separado], ou seja, notas escritas igualmente, tocadas destacadas porque a melodia segue por graus interrompidos. A segunda, chamada *lourer* [ligado, sem ligadura], são notas escritas igualmente, com uma melodia em graus conjuntos (não interrompidos) e a primeira figura de cada meio tempo tocada mais longa, e a segunda, mais curta. A terceira maneira seria o *piquer* [picado] ou *pointer* [pontuado], quando o primeiro meio tempo é tocado ainda mais longo que o segundo. Loulié explica que o primeiro meio tempo deverá ter um ponto. A quarta e última maneira para o autor é quando o ritmo notado igualmente é tocado o primeiro meio tempo mais curto do que o segundo, o oposto do *pointer*.

A nomenclatura que Loulié apresenta em seu tratado de 1696 é um resumo das práticas da execução musical seiscentista e setecentista. Dentre as três *maneiras* citadas pelo autor, encontramos apenas duas maneiras de execução desigual, pois o *détacher* corresponde ao não tocar desigual, quando a melodia apresenta, em seus valores menores, graus interrompidos (saltos).

Das três maneiras descritas por Loulié de se fazer uma desigualdade de notas igualmente escritas, temos o *lourer* e o *pointer*. Adicionaremos uma quarta maneira que intitularemos aqui, segundo Quantz, de ritmo *lombardo*¹⁰⁶, ou seja, o exemplo da prática de

¹⁰⁵ Ver nota 16 deste mesmo capítulo.

¹⁰⁶ Cf.: QUANTZ, [1752], 2010, cap., XI §16. O ritmo lombardo ficou conhecido como a desigualdade dos italianos em função da popularidade dos violinistas da lombardia como Giuseppe Torelli (1658-1709) e Antonio Vivaldi (1678-1741).

execução desigual italiana. Diferente do *pointer* francês que não está escrito na partitura, os italianos escreviam a alteração rítmica com frequência.

A esse respeito, Couperin em seu tratado *A Arte de tocar cravo* (1717) explicou que, em sua opinião,

existem defeitos em nossa maneira de escrever música que correspondem à maneira de escrever nossa língua. O fato é que nós escrevemos de modo diferente daquele que executamos. Isso é o que faz com que os estrangeiros toquem nossa música menos bem do que nós a sua. Os italianos, ao contrário, escrevem sua música nos verdadeiros valores [rítmicos] que pensaram. Por exemplo, nós pontuamos várias colcheias consecutivas por graus conjuntos, entretanto nós a indicamos iguais [égales].

(COUPERIN, [1717], 2013, p. 73)

A associação da prática musical com a língua era um pensamento em voga na época, no qual o estilo estava relacionado ao caráter e à língua de uma nação¹⁰⁷. Ainda assim, se observarmos a língua francesa contemporânea, na qual sua escrita é muito diferente da língua falada, teremos a associação direta – do mesmo modo fez Couperin – da prática da desigualdade para a escrita musical da época.

Sabemos que esse resumo de Couperin, embora seja uma característica relevante, está longe de ser a “receita” da execução da desigualdade para intérpretes estrangeiros da época e para os intérpretes “fora de época”, como nós atualmente, devido às inúmeras diferenças e regras que encontramos em diversos autores setecentistas. Não podemos aceitar apenas esta preceptiva, principalmente se levarmos em consideração a prática maneirista da performance musical, sabendo que as maneiras são plurais (conforme nota 51 desta tese).

A maneira referida por Hotteterre para designar a desigualdade – “quando se faz a primeira [colcheia] longa, a segunda breve,...]; chama-se *pointer*” –, apesar de não ser suficiente para findar a pesquisa sobre o termo mais adequado, é a explicação do flautista que está mais próxima do que Loulié denominou *lourer*, pois o *pointer* de Hotteterre não é marcado com um ponto. Contudo, quando o autor ressalta que em algumas medidas essa

¹⁰⁷ Para saber mais sobre esse conceito ver BLAINVILLE, [1754], 1974, p. 43-44 e PEREIRA, 2009.

prática é mais comum, podemos inferir que ela possa ser mais ou menos exagerada, dando a ideia de um pontuado.

Mesmo que Hotteterre, no capítulo da articulação contido no *Principes* (1707), nos forneça maiores detalhes do que Couperin, isso não é suficiente para findarmos a definição da prática do *pointer*. Desse modo, utilizaremos as informações do capítulo XI do *L'Art de Preluder* (1719), já citado aqui anteriormente, para exemplificar o uso do *pointer* em nossa proposta de interpretação das *suite sonates*, de acordo com as regras apresentadas por Hotteterre.

b) Da articulação da flauta doce: influenciando a percepção da métrica musical

“a língua faz o mesmo efeito que o golpe de arco faz no violino”¹⁰⁸

A articulação é uma das características principais da interpretação da música europeia setecentista e, para nós, flautistas, é ainda de maior importância, por se tratar de um elemento inerente à prática da flauta doce.

Nikolaus Harnoncourt, em seu *Discurso dos Sons*, comenta que em Música

compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o legato e o staccato, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado. Deparamo-nos com o problema da articulação principalmente na música barroca, mais precisamente na música de 1600 até 1800, pois esta é fundamentalmente orientada pela linguagem. Os paralelos com a linguagem foram acentuados por todos os teóricos daquele tempo, e a música era frequentemente descrita como uma ‘linguagem dos sons’.

(HARNONCOURT, 1998, p. 49)

Em nossa pesquisa, pudemos observar que Hotteterre tinha um comportamento não comum ao seu tempo, como o cuidado em indicar articulações. Podemos notar essa característica de escrever símbolos de execução – por exemplo, a articulação – no *Rondeau Le plaignif* [1708, 1715] *Op. 2*. Além disso, as informações a respeito da articulação, fornecidas pelo autor em seus tratados, como também o seu cuidado em escrever os ornamentos

¹⁰⁸ No original: “La lingua [...] fa lo stesso effetto, il quale i colpi di archetto fanno del Violino”. In: QUANTZ, [1752], 2010, cap. VI, §1.

conforme citamos anteriormente, são evidências da fina habilidade de artesão, e, portanto, tornam-se recursos estilísticos para a interpretação da música francesa setecentista.

Ex. 22: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Rondeau Le Plaignif* Op. 2 – *Troisième Suite* (2.^a edição).
Ornamentação escrita seguindo padrões italianos na repetição do refrão do rondeau.

Além da articulação de execução de uma melodia específica (como staccatos, tenutos, ligaduras, etc.), na flauta doce – assim também em outros instrumentos de sopro – temos a articulação para a produção do som, o movimento que fazemos com a língua para permitir ou impedir a passagem do ar delineando o som. Vimos anteriormente que, para Hotteterre, esse tipo de articulação estava diretamente relacionado à prática da *inégalité*.

Mather em seu *Interpretação da Música Francesa de 1675 a 1775* (1973) afirma que

uma certa relação entre desigualdade de notas rápidas e a alternância de sílabas de articulação para os instrumentos de sopro existiu na França durante as primeiras décadas do século XVIII. Hotteterre em seu *Principes* (1707) discutiu sobre a desigualdade das semínimas, colcheias e semicolcheias juntamente com as suas instruções das sílabas utilizadas para a articulação dessas figuras¹⁰⁹.

(MATHER, 1973, p. 32)

Essa relação entre articulação e a prática da desigualdade das notas, aconteceu pelo fato de os manuais práticos do século XVI, XVII e XVIII ensinarem articulações de maneira a agrupar notas e assim definir melhor a organização das medidas [*mesure*], ao contrário do que

¹⁰⁹ No original: “A certain relationship between the inequality of quick notes and the alternation of articulation syllables seems to have existed in France during at least the first quarter of the eighteenth century. Hotteterre, in his popular *Principes* of 1707, discussed the inequality of quarter-notes, eighth-notes, and sixteenth-notes immediately following his instructions on the alternating syllables used for each”.

as articulações modernas muitas vezes fazem¹¹⁰. As articulações dos séculos XVI, XVII e XVIII, apresentavam padrões de pequenos agrupamentos de notas, enquanto as articulações modernas são de grandes seções.

São muitas as sílabas de articulação sugeridas pelos manuais dos séculos XVI, XVII e XVIII. As sílabas **Tu** e **Ru** sugeridas por Hotteterre, foram apresentadas também por outros autores franceses dos séculos XVII e das primeiras décadas do século XVIII, algumas vezes apenas com a vogal modificada, de **u** para **i**. Poucos autores do mesmo período faziam menção à articulação dupla (do inglês *double tonguing*).

Para a utilização atual das sílabas propostas por Hotteterre e seus contemporâneos, no Brasil, a fim de produzirmos um som mais suave ou *agréable*, devemos fazer o uso da vogal **i** com os lábios em forma de **u**¹¹¹. Essa seria a sonoridade mais próxima do **u** francês. Essas articulações propostas por Hotteterre são fundamentais para a interpretação da música composta nas duas primeiras décadas do século XVIII, e ainda muito mais adequadas a esse repertório do que as definições de outros autores como Quantz, por exemplo¹¹².

Mather avaliou a música setecentista francesa para sopros e elaborou um quadro de resumo da variação de articulação na França de 1700 a 1720. Nesse período, as características mais evidentes foram:

1. prática da *inégalité* abundante;
2. muita variação de articulação;
3. ligaduras de duas notas eram frequentemente utilizadas;
4. grupos de quatro notas, sendo as três primeiras ligadas, e o oposto disso – as três últimas ligadas – eram pouco utilizados na França;
5. longas ligaduras de articulação eram pouco utilizadas;
6. A articulação dupla não era utilizada.

Todas essas informações são necessárias para uma proposta fundamentada de interpretação das *suite sonates* de Hotteterre através da flauta doce.

¹¹⁰ Houle coloca a articulação moderna tendo a função de aumentar ideias melódicas ou introduzir um efeito dramático. In: HOULE, 2000, p. 103.

¹¹¹ Em Linguística é descrita como sendo uma vogal anterior alta arredondada.

¹¹² In: MATHER, 1973, p.33.

5.3. Interpretação: Dos elementos fixos e dos elementos de escolha

Na prática da música francesa setecentista, o intérprete conta com elementos fixos – os que servem de matéria para a construção da sua proposta de interpretação – e elementos de escolha – as possibilidades dentre as regras apresentadas por autores setecentistas – que poderão tornar-se nossas licenças, e mais tarde, maneiras em nossa atividade como intérpretes.

Dos elementos fixos temos a estrutura da composição e suas características. No caso da música francesa, temos também a ornamentação como um elemento fixo, mesmo que nas *suite sonates* estejamos supondo o uso da ornamentação italiana, por se tratar de uma forma híbrida; e, por fim, contamos com a escolha da instrumentação, não fixa, característica ainda inerente à prática musical do Barroco.

5.3.1. *Dessein* [estrutura]

O termo *dessein* – desenho, traduzido aqui como *estrutura* – para Furetière significa o pensamento que se tem na imaginação da ordem, da distribuição e da construção de um quadro, de um poema, de um livro. Brossard, em 1708, diz que *le dessein* é para ele a intenção de fazer qualquer coisa, um motivo. Blainville, mais tarde, em 1754, prefere a palavra ‘*tissu*’ [estrutura] e sugere que exista uma espécie de retórica tanto para a melodia [*chant*] quanto para o discurso. Essas definições nos auxiliam a contextualizar o significado de estrutura musical na França setecentista, o que Loulié em 1696 chamou de plano [*plan*].

O que temos no caso das *suite sonates* é o plano de Hotteterre baseado em estilos musicais distintos. Tonalidade, caráter [*affectus*], linhas melódicas, padrões harmônicos e ornamentações com variações de acordo com os estilos francês e italiano em uma única grande composição, ou seja, um plano geral.

A terceira *suite sonate* foi composta na tonalidade de ré maior ou **D lá ré terça maior** (denominação setecentista), e a quarta *suite sonate* está na tonalidade de Si menor ou **b fá si terça menor**. Dentro da estrutura maior que são as *suite sonates*, temos estruturas menores como as *pièces* (baseadas em danças, originárias da forma tipicamente francesa, a *suíte*) e como os movimentos das *sonatas da chiesa* (originárias da forma tipicamente italiana, a *sonata*).

As duas *suite sonates* contêm, nesta ordem, um *prelúdio*, uma *allemande*, uma *courante*, um *grave* em 3/2 e uma *giga*. A quarta *suite sonate* acrescenta um *rondeau* inserido depois da *courante*. Os movimentos *graves* são, conforme exemplo abaixo, em homenagem aos *graves* existentes nas sonatas do exemplo maior do estilo italiano para os músicos contemporâneos de Hotteterre: Arcangelo Corelli (1653-1713).

Ex. 23: CORELLI, A. Roma, 1700. *Op. 5*, Sonata 1 – iv. Exemplo do grave corelliano.

Ex. 24: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Grave– Troisième suite sonate*. Exemplo do grave de Hotteterre.

No âmbito da interpretação, veremos a respeito do aspecto estrutura, por exemplo, quando a tonalidade dos movimentos *graves* encontra-se na relativa menor, e, ainda, se eles terminam com uma cadência frígia conforme os *graves* de Corelli. Faremos uma comparação das estruturas encontradas nas *pièces* de Hotteterre com os movimentos das *sonatas* do compositor italiano.

Veremos ainda se a terceira e a quarta *suite sonates* possuem alguma diferença quanto à estrutura, além da inserção do *rondeau* na quarta, uma vez que ela é intitulada *sonate* apenas no cabeçalho da peça – assim como a terceira *suite sonate* – embora no quadro, ao final da edição do *Deuxième Livre*, o nome *sonate* não conste ao lado da quarta obra.

TABLE.

<i>Première Suite,</i>	<i>En g, re, sol, mineur,</i>	<i>Page</i>	<i>1^{re}.</i>
<i>Deuxième Suite,</i>	<i>En c, sol, ut, mineur,</i>	<i>Page</i>	<i>13.</i>
<i>Troisième Suite, Sonate,</i>	<i>En d, la, re, majeur,</i>	<i>Page</i>	<i>24.</i>
<i>Quatrième Suite,</i>	<i>En b, fa, si,</i>	<i>Page</i>	<i>29.</i>

FIN

Fig. 5: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Índice ao final do *Deuxième Livre*.

5.3.2. Da Ornamentação

Autores setecentistas e atuais dividem a ornamentação no século XVIII em dois tipos. A primeira inclui as ornamentações curtas, representadas por símbolos como trinados, grupetos, mordentes, etc. A segunda inclui longas ornamentações, uma decoração mais imaginativa. Autores utilizam nomes diferentes como *agréments* [adorno] e *ornements* [ornamento] para indicar esses dois tipos de ornamentação. Assim faremos uso da ornamentação fixa [*agréments*] e da ornamentação livre [*ornements*] – longas passagens ornamentadas [do italiano *passagi*; do francês *passage*, *broderies* (bordado), ou ainda, *double*¹¹³] – na interpretação das composições envolvidas neste trabalho.

No que concerne à ornamentação, sabemos que a **ornamentação fixa** – escrita, ou os *agréments* – era própria do estilo francês. E, ainda, que a **ornamentação livre**¹¹⁴, repleta de

¹¹³ Alguns movimentos de peças publicadas foram ornamentados pelo próprio compositor, na França setecentista. Esses movimentos são claramente identificados como *double*.

¹¹⁴ “A ornamentação italiana do século XVII era similar à ornamentação apresentada por Ganassi em seu tratado de flauta doce de 1535. A ornamentação do século XVII era chamada de *divisions*, *diminutions* e *double*, na qual uma melodia era dividida, diminuída e dobrada por notas, essencialmente o mesmo processo de Ganassi. No século XVIII, as repetições ornamentadas dos *doubles*, ou dos *rondeaux*, ou das formas binárias, são consideradas uma extensão da técnica da *diminuição*”. In: MATHER; LASOCKI, 1976, p. 11.

passagi – melodias completadas pelas notas contidas na harmonia –, eram próprias do gosto italiano.

Foram inúmeras as variações dos símbolos utilizados para identificar cada adorno da ornamentação francesa. Por esse motivo, cada autor passou a utilizar uma explicação, uma *table des agréments*, para facilitar a identificação de cada ornamento, a fim de não correr o risco de obter uma interpretação equivocada ou repleta de excessos pela falta de conhecimento da correta execução de cada símbolo.

Ex. 25: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Table des Agréments*

No caso da *suite sonates* nossa reflexão percorrerá a execução dos sinais de ornamentação indicados por Hotteterre em sua obra, e também acerca dos dois movimentos intitulados *grave*, o *adagio* tipicamente italiano. Como ornamentar um movimento com características italianas tão definidas pertencentes a uma obra de gênero misto? Podemos (ou não) adicionar à ornamentação livre nesse caso?

No âmbito da prática musical setecentista, sobre como tocar um adagio, Quantz explica:

Pode-se considerar o Adagio em relação à maneira, com a qual se convém tocá-lo e embelezá-lo, e isso se pode fazer de duas formas: a primeira segundo o **gosto francês**; a segunda segundo o **gosto italiano**. A primeira maneira requer uma execução direta e sustentada em tudo pela melodia [*chant*] e também um gosto acompanhado sempre dos ornamentos essenciais, como são as *appoggiaturas*, os simples e os duplos *trinados*, *mordentes*, *grupos* [*tour de gosier*], os *battements*, os *flattements*, etc. Mas não extensivo nem as passagens, nem aos ornamentos voluntários. [...]

Não se contenta na segunda maneira, quer dizer, aquela do gosto italiano, dos pecíolos ornamentos franceses, mas se procura encontrar os grandes ornamentos trabalhados e refinados [...].

(Quantz, [1752], 2010 cap. XIV, § 2, grifo nosso)¹¹⁵

Novamente, Quantz esclarece as diferenças entre a ornamentação dos dois estilos. Para exemplificar seu texto, o flautista alemão apresenta tabelas de exemplos referentes a esses ornamentos. Contudo, ao citar o exemplo de ornamentação italiana apresentado aqui abaixo, o autor faz uma observação importante:

5 *Adagio.* *Tabl. XVII.*

Ex. 26: QUANTZ, J. J. Berlim, 1752. Tabela de exemplo de ornamentação italiana de número XVII do *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert.*

¹¹⁵ No original: “Si può considerare l’Adagio per rapporto ala maniera, con cui convien suonarlo, ed abbellirlo, e ciò si può fare in due guise; la prima secondo il gusto francese, la seconda secondo il gusto italiano. La prima maniera richiede una esecuzione schietta, e sostenuta in tutto il canto, ed anche un gusto accompagnato sempre dagli ornamenti essenziali, come sono le appoggiature, i semplici, e doppi tremoli, le tasteggiate forti, i doppi, i battimenti, gli allettamenti, ecc., ma non vi bisogna in oltre molti raggiri, né molti abbellimenti volontari [...]. Non si è pago nella seconda maniera vale a dire in quella del gusto italiano, di quei piccioli ornamenti francesi, ma si cerca de trovare di quei grandi abbellimenti lavorati, e raffinati”.

Encontrar-se-á ainda uma regra para a maneira de tocar *à francesa*, não tocando senão a melodia simples desse exemplo com os ornamentos essenciais; mas observar-se-á, ao mesmo tempo, que ela não basta para um Adagio composto desta forma.¹¹⁶
(Quantz, [1752], 2010, cap. XIV, § 2)

Com a afirmação do flautista alemão de que somente a ornamentação fixa francesa não é suficiente para se tocar um adágio, vemos abrir-se um espaço para utilização da ornamentação italiana nos *graves* das *suite sonates*. Pois, se o exemplo dado por ele é um *adagio* e para tal não bastam apenas os ornamentos essenciais, entendemos que, segundo Quantz, na prática da música da época se fazia necessário a adição de mais ornamentos de acordo com o estilo. Como o *grave* da *suite sonate* é um verdadeiro exemplo típico italiano, isso nos autoriza a fazer uso da maneira italiana de ornamentação para a nossa interpretação.

Alguns flautistas mais ‘puristas’ podem nos criticar neste momento com o argumento de que Hotteterre marcou e advertiu que escreveu todos os ornamentos nas suítes, assim como publicou uma explicação sobre como tocar cada ornamento na reedição de seu *Premier Livre de Pièces pour la Flûte Traversière*. Contudo, é com a afirmação de Quantz e com o pensamento de House que chegamos à conclusão de que talvez Hotteterre não quisesse correr o risco de dizer para seus leitores que a ornamentação italiana era uma possibilidade para os adágios. Sobre isso, House explica:

É razoável assumir que muitos músicos franceses não teriam se sentido tão livres ou tiveram o treinamento ou a experiência necessária para adicionar a ornamentação italiana, mesmo quando Hotteterre poderia ter desejado isso. Felizmente, existem vários casos em que Hotteterre escreveu ornamentos, dando-nos pistas sobre o quanto ele foi influenciado pelo estilo italiano de ornamentação. Esses exemplos incluem a ornamentação escrita das repetições ornamentadas da Sarabanda *La Fidelle* Op. 2 [...]. Também há o *Rondeau Le Plaintif* [...] e a *Sarabanda La St. Maurice* do Op. 6. A mais italiana ornamentação de Hotteterre é encontrada, contudo, no *double* da *Air Serieux de Monsieur Hauteterre le Jeune* que apareceu em outubro de 1701 na edição do *Recueil d'Airs Serieux et a Boire* publicada por Ballard.
(HOUSE, 1991, p. 231)¹¹⁷

¹¹⁶ No original: “Si troverà ancora una regola per la maniera di suonare alla francese, non suonando, se non il canto semplice di questo esempio con gli abbellimenti essenziali; ma si osserverà nello stesso tempo, ch’ella non basta per un’Adagio composto in questa forma”.

¹¹⁷ No original: “It is reasonable to assume that many French musicians would not have felt as free or have had the training or experience necessary to add italianate ornamentation, even where Hotteterre might have desired that. Fortunately, there are several instances where Hotteterre has written out ornaments, giving us clues as to how much he

Na França, “os artistas eram autorizados a mudar a ornamentação onde a música era repetida várias vezes, e omitir qualquer uma que tenham encontrado inadequada”¹¹⁸. Exemplos de ornamentação livre escrita aparecem nas músicas de estilo italiano e francês de compositores franceses do século XVIII. Os *doubles* são bons exemplos de variação escrita de uma mesma melodia. Em peças de forma binária AABB, os sinais de repetição [*reprise*] ao final de cada seção admitem com frequência uma ornamentação livre na repetição. Em peças como um *rondeau* (forma AABACA), as repetições do refrão A são algumas vezes ornamentadas. Tal prática é claramente identificada na escrita do *rondeau Le Plaintiff* de Hotteterre, e não especificada no *rondeau* da quarta *suite sonate* (ver exemplo n.º 22 deste capítulo).

Além dos exemplos citados acima, apresentamos aqui um exemplo de *double* do próprio Hotteterre:

Ex. 27: HOTTETERRE, J. M. Paris, [1708], 1715. Tema da *courante L'indifferente* da *Troisieme Suite*.

was influenced by the Italian style of ornamentation. These examples include the written-out and ornamented repeats of the Sarabande: La Fidelle in G major from Op. 2. There are, as well, a few rondeaux where the refrain is more highly ornamented with each repetition, as in the Op. 2 'Rondeau: Le Plaintiff in G major [...]'. The most italianate ornamentation of Hotteterre is found, however, in a double of then 'Air serieux de Monsieur Hauteterre le Jeune' appearing in the October 1701 edition of the Recueil d'airs serieux et a boire published by Ballard".

¹¹⁸ No manual de ornamentação livre na música para sopros de 1700 a 1775, organizado por Mather e Lasocki, essa menção deve-se às advertências de Jean Blanchet (1756) e Michel de Saint-Lambert (1702): “...but performers were allowed to change the ornamentation where the music was repeated several times, and to omit any they found inappropriate”. In: MATHER; LASOCKI, 1976, p. 9.

Ex. 28: HOTTETERRE, J. M. Paris, [1708], 1715. Tema ornamentado da *courante* *L'indifferente* Op. 2/3.

Esta tese busca propor linhas de reflexão para os intérpretes das *suite sonates*, possibilitando o exercício da criatividade para o frescor de uma interpretação através das escolhas e não apenas da repetição. A hipótese de House – citada anteriormente, de que talvez Hotteterre não estava seguro de autorizar o uso da ornamentação italiana em suas obras por receio do amadorismo e da falta de conhecimento do estilo por parte dos intérpretes – nos faz olhar de uma outra maneira para o que normalmente ouvimos de puristas “reproducionistas”; nos faz concordar com Bruce Haynes a respeito do conceito de *canonicismo*¹¹⁹, da relevância dada à obra fechada, levantada pelos que sentem a necessidade de transformar algo natural – realizado por meio da relação mestre/aprendiz, imerso no percurso do gosto – em algo metódico, de uma única face, circunscrito, fechado. Desse modo, essa hipótese nos faz abrir

¹¹⁹ Haynes trata do conceito de *canonicismo* em seu livro *The End of Early Music* (2007), dizendo que a ideologia canônica do século XIX incluía: 1. um grande respeito pelos compositores, representados pelo culto do gênio e originalidade; 2. o temor quase bíblico das obras musicais; 3. a obsessão pelas reais intenções do compositor; 4. a prática de ouvir música como um ritual; 5. e uma repetição constante de um número pequeno e restrito de obras. Todos esses conceitos foram questionados pelos que iniciaram o “movimento de música antiga” na Europa, por volta da década de 60. HAYNES, 2007, pp. 5-6.

possibilidades de interpretação para a junção de dois estilos de prática instrumental, algo feito pelo próprio autor na ação de compor.

Assim, tentando buscar o justo meio na interpretação, da mesma maneira que Hotteterre o encontrou em sua composição, seguiremos a análise da ornamentação de cada *pièce* das *suite sonates*. Do mesmo modo que os *graves* das *suite sonates* são um exemplo notável de ornamentação francesa em um movimento de sonata italiana, encontramos na obra de Hotteterre exemplos claros de ornamentação italiana na música francesa.

A contribuição e o cuidado em divulgar o seu *métier* fez com que Hotteterre interferisse na execução flautística. Ornamentos como *port de voix* [portamento ou condução de voz] e *coulement* [fluxo, continuidade, nota ligada, *appoggiatura* de terça descendente] foram introduzidos por ele na prática da música francesa para flauta¹²⁰. A influência italiana em seus ornamentos e composições, exemplificada claramente em sua técnica de preludiar, foi o que mais tarde se tornou a futura técnica flautística da música francesa – sucessão de saltos e arpejos e notas repetidas¹²¹.

5.3.3. Da instrumentação

Nossa proposta de interpretação das *suite sonates* passa também pela escolha da instrumentação a ser utilizada. Apesar de as *suite sonates* estarem contidas no livro de suítes para flauta transversa, a transposição de uma música para outros instrumentos que não os destinados pelo compositor era uma prática recorrente do período barroco. Haja vista o grande número de publicações de peças para violino transpostas para flauta transversa ou flauta doce, como as do editor inglês John Walsh (1665/1666-1736).

Hotteterre também admitia essa prática, conforme segue na sua advertência do *Premier livre de Pièces* (1708):

¹²⁰ Como consta no prefácio feito por Marcello Castellani da edição fac-similar [1721, 1985] das sonatas de Roberto Valentini *accomodées a la flûte traversière* por Mr. Hotteterre le Romain.

¹²¹ Ver a tradução comentada do *L'Art de Préluder* [1719, 2009]. In: PEREIRA, 2009.

Embora estas peças sejam compostas para a flauta transversa, poderão no entanto convir para todos os instrumentos que tocam a melodia [*le dessus*], como a flauta doce [...]. De resto, para as [peças] que forem muito graves para a flauta doce, deve ser utilizado o recurso da transposição, quando se quiser tocar neste instrumento; transpõe-se por exemplo o [modo] de D lá ré terça maior para F ut fá natural; o G ré sol terça maior para B fá si bemol terça natural, e o [modo] de E si mi em G ré sol terça menor.

(Hotteterre [1715] *apud* PEREIRA, 2009, p. 32, grifo nosso)

Em nossa proposta de interpretação, faremos uso de uma prática recorrente na performance barroca da música francesa, conforme instruções do próprio Hotteterre, pois o uso da transposição para flauta doce de peças que eram compostas para flauta transversa era extremamente usual.

Outro instrumento da família da flauta doce muito utilizado, a fim de se evitarem as transposições e as mudanças dos *modos*, e, por consequência, a mudança dos *affectus*, era a *voice flute* – do francês *flûte de voix*, do italiano *flauta da voce*, ou flauta de voz – uma tenor em ré¹²². Dessa forma, temos duas possibilidades de instrumentação para interpretarmos as *suite*

¹²² Edgar Hunt primeiramente definiu a *flauta de voz* como sendo um outro nome utilizado para denominar a flauta doce contralto em fá. Em um artigo de Maio de 1957 do *Galpin Society Journal*, o autor retifica sua pesquisa dizendo que a *voice flute* seria a flauta contralto em ré. Eve O'Kelly segue a mesma definição de Hunt em seu livro *The Recorder Today* de 1990. Contudo, um artigo de 1992 de David Lasocki para o mesmo *GSJ*, trata a *voice flute* como sendo uma tenor em ré. Concordamos com a afirmação de Lasocki ao entrarmos em contato com o artigo *Sixteen Recorders at four Relative Pitches* de Rodney Waterman, que se encontra no portal de flauta doce www.recorderhomepage.net. Nesse artigo o autor faz uso de 16 flautas doces para suprir a necessidade de instrumentos com diferentes diapasões e relaciona a flauta de voz com as flautas tenores. A saber:

Pitch »	A392	A415	A440	A466
Recorder 1	Sopranino g"	Sopranino f# "	Sopranino f"	Sopranino e"
Recorder 2	Sopranino f# "	Sopranino f"	Sopranino e"	Sopranino Eb"
Recorder 3	soprano Eb"	soprano d" (sixth flute)	soprano c# " or Db"	soprano c"
Recorder 4	soprano d" (sixth flute)	soprano c# " or Db"	soprano c"	soprano b"
Recorder 5	soprano c# " or Db"	soprano c"	soprano b"	soprano Bb"
Recorder 6	soprano b"	soprano Bb" (fourth flute)	soprano a" (third flute)	soprano Ab"
Recorder 7	Alto Bb'	Alto a' (third flute)	Alto Ab'	Alto g'
Recorder 8	Alto a' (third flute)	Alto Ab'	Alto g' ('Ganassi')	Alto f# ' '
Recorder 9	Alto Ab'	Alto g' ('Ganassi')	Alto f# ' '	Alto f'
Recorder 10	Alto g'	Alto f# ' '	Alto f'	Alto e'
Recorder 11	Alto f# ' '	Alto f'	Alto e'	Alto Eb'
Recorder 12	Alto f'	Alto e'	Alto Eb'	Voice Flute d'
Recorder 13	Alto e'	Alto Eb'	Voice Flute d'	Tenor Db' or c# ' '
Recorder 14	Alto Eb'	Voice Flute d'	Tenor Db' or c# ' '	Tenor c'
Recorder 15	Voice Flute d'	Tenor Db' or c# ' '	Tenor c'	Tenor b
Recorder 16	Tenor b	Tenor Bb (fourth flute)	Tenor a (third flute)	Tenor Ab

sonates na flauta doce, em relação à instrumentação do *dessus*: flauta doce contralto em fá ou a flauta de voz [*voice flute*] em ré.

Se optarmos pela primeira, devemos seguir a sugestão de Hotteterre em utilizar o recurso da transposição para uma terça menor acima. Assim, a terceira suíte, que se encontra na tonalidade de ré maior – ou na nomenclatura setecentista do modo de **D lá ré terça maior** –, ficará em Fá maior, ou **F ut fá natural terça maior**. Por sua vez, a quarta suíte, que se encontra no modo de **b fá si terça menor**, ficará em **d lá ré terça menor**. Essa opção modificaria não somente a escrita mas também, por consequência, o afeto da peça em função da expressão das tonalidades e seus temperamentos. Se optarmos pela flauta de voz, manteremos a tonalidade e, por consequência, o caráter original da peça.

Sobre a transposição — e o que também poderá facilitar a leitura tanto para flauta doce contralto quanto para a flauta de voz, e, ainda, ajudar a leitura do contínuo —, Hotteterre nos oferece um *método para aprender a transpor sobre todas as claves e sobre todos os tons*, em seu décimo capítulo da sua *Arte de Preludiar* (1719).

A clave mais usada pelos instrumentos musicais que tocam a parte solista [*dessus*] é a de G ré sol; ela tem duas posições, uma sobre a **primeira linha**¹²³ e a outra sobre a **segunda linha**. É esta primeira posição que é mais comum nas *Sinfonias Francesas*; ela é também a mais apropriada para as flautas e oboés, considerando que estes compartilham a extensão com bastante igualdade, e que não se é obrigado desenhar várias linhas acima das cinco comuns, como se pratica em alguns países estrangeiros, onde se tem o uso dessa clave apenas sobre a segunda linha, e onde as peças que se tocam sobre esses instrumentos, e **principalmente sobre a flauta doce**, são às vezes tão elevadas que não se pode notar sem desenhar três ou quatro linhas acima das usadas, enquanto as linhas inferiores não servem nunca. Não empreendo aqui condenar e nem reformar esse uso, mas dar instruções para ensinar a tocar sobre todas as diferentes posições de claves. Começarei portanto pela de G ré sol, sobre a segunda linha, supondo que se domine inteiramente a clave sobre a primeira, e direi que essa clave, assim transposta de dois graus, transpõe similarmemente todas as notas que ela governa, de modo que o sol que se acostumou encontrar sobre a primeira linha estará agora sobre a segunda.

¹²³ A clave italiana (clave de sol na segunda linha) se chama clave de violino e a francesa, a da primeira linha, é utilizada somente para a flauta na França. Cf.: QUANTZ, [1752], 2010, cap., V §1.

Tentar-se-á portanto imaginar que a linha superior é transposta abaixo das outras. Ou se suporá depois de algum tempo que ela não esteja lá de nenhum modo.

Aí está mais ou menos o que se pode dizer, creio, de mais compreensível e mais conciso em relação a esta posição, mas não se pode torná-la familiar sem um grande hábito; é por isso que se deve exercitar o suficiente. Para isso, poder-se-á servir-se dos prelúdios deste mesmo livro, tocando sobre esta clave, que se encontrará no fim de cada série.

Se optarmos por transpor a suíte uma terça menor acima, para utilizar a flauta doce contralto, podemos fazer uso do sistema apresentado por Hotteterre para a prática da leitura de transposição, sempre adicionando os acidentes fixos e ocorrentes necessários àquela tonalidade.

Se optarmos por utilizar a flauta de voz, essa técnica nos ajuda também na leitura à primeira vista. Podemos utilizar a transposição terça menor acima apenas para leitura, com os devidos acidentes, e imaginar que estamos tocando uma flauta em fá para realização dos dedilhados. Assim estaremos tocando na tonalidade original da peça; nesse caso, a transposição funciona apenas para facilitar a leitura.

No que diz respeito à instrumentação, nos deparamos mais uma vez com o cuidado de Hotteterre. A tessitura de uma típica melodia do compositor francês é de uma oitava e meia, o que justifica a transposição para a flauta doce (HOUSE, 1991, p. 224).

Sabemos que esse estudo demonstrará também a influência do gosto italiano na França em relação às mudanças ocasionadas na técnica instrumental da flauta transversa, e, por consequência, da flauta doce – a flauta transversa nesse período assume o *status* de instrumento solista. Essa influência é confirmada nos exemplos de Hotteterre em sua *Arte de Preludiar*. As sugestões de *caprichos* do flautista francês apresentam uma sucessão ascendente e descendente de notas do acorde da fundamental, e uma sucessão de intervalos de terças¹²⁴.

¹²⁴ Cf.: PEREIRA, R. *Op. Cit.*, p. 71.

Aspectos técnicos da flauta doce, de acordo com a prática de Hotteterre no que diz respeito à execução dos ornamentos, dedilhados utilizados, serão mencionados quando forem de extrema relevância para adicionar maior “graça” à nossa maneira.

Além da escolha do instrumento de *dessus*, temos também a escolha dos instrumentos relacionados ao baixo contínuo. Uma das partes essenciais da música do período barroco, o baixo contínuo é um sistema de acompanhamento que contém uma linha de baixo escrita pelo compositor, a qual é executada por um ou dois instrumentos que podem tocar acordes improvisados pela harmonia sugerida pelas cifras ou pelo estudo da combinação das partes solistas. Em geral, a linha do baixo é reforçada por um instrumento melódico de tessitura grave.

Na definição de *Basso-Continuo*¹²⁵ de 1708 do dicionário de Brossard (p. 12), o autor apresenta os seguintes instrumentos utilizados para a realização do baixo cifrado: órgão, cravo, espineta, teorba, harpa; e para o baixo sem cifra, a viola da gamba baixo, o violone, o fagote e o serpentão¹²⁶ [*serpent*].

Dos instrumentos citados por Brossard, os que hoje costumamos encontrar realizando a prática do baixo contínuo da música francesa são o cravo e a viola da gamba baixo. Contudo, uma referência de 1746, citada logo abaixo, sobre a corrupção do gosto na execução musical e a sonoridade da flauta doce, nos fazem optar por uma outra instrumentação e que também foi citada por Brossard.

Nos escritos de Mermet, *De la corruption du goust dans la Musique Française* (1746), o autor faz críticas severas às modificações da prática musical na França daquele período, considerando um abuso as mudanças referentes às características inerentes à interpretação da época em relação à escolha da instrumentação.

¹²⁵ Segundo Brossard, o baixo contínuo surge por volta de 1600 e foi inventado pelo italiano Ludovico Viadana (1560-1627). In: BROSSARD, [1708], 1992, p. 12.

¹²⁶ Instrumento de sopro de registro grave, descendente do corneto e ancestral distante da tuba, que possui bocal de metal e orifícios semelhantes aos das madeiras.

a flauta, cuja propriedade consiste em fazer os movimentos afetuosos, e os sons sustentados, é utilizada hoje para articular arpejos [*batteries*] e trinados [*roulades*]. [...] A viola hoje toca a melodia [*dessus*], e o violino, os baixos. [...] O alaúde, a teorba, se nobres, se próprios ao acompanhamento, são excluídos; e apenas podemos atribuir essa exclusão à falta de *gosto* dos tempos de hoje¹²⁷.

(MERMET, [1746], 1991, p. 33-37)

De acordo com a crítica de Mermet, com a sonoridade suave¹²⁸ da flauta doce e com os instrumentos indicados por Brossard, nossa proposta de interpretação das *suite sonates* prevê a viola da gamba baixo e a teorba para a realização do baixo contínuo, que é, ao nosso ver, uma instrumentação mais adequada à prática musical em 1715.

Fig. 6: BOSSE, A. (1604-1676). Os cinco sentidos: ouvir, sociedade musical, 1635. Exemplo dos instrumentos próprios ao baixo contínuo no acompanhamento da música de câmara¹²⁹.

¹²⁷ No original: “*La Flute, dont la propriété consiste à former des mouvemens affectueux, e des sons soutenus, est employée maintenant à articuler des batteries e des roulades. [...] La Viole veut jouer des dessus, e le Violon des bases. [...] Le Luth, le Théorbe si nobles, si propres à l’accompagnement, sont supprimés; et l’on ne peut attribuer cette suppression qu’au faux goût du temps*”.

¹²⁸ É interessante notar que a flauta doce é um instrumento de sonoridade suave, com pouco volume para os nossos dias. Hotteterre no *Principes*, 1707, nos advertiu que algumas articulações poderiam soar suave na flauta transversa e forte na flauta doce. Concluímos assim que a flauta doce é um instrumento suave apenas para os ouvidos de hoje.

¹²⁹ O original encontra-se no *Musée des Beaux-Arts de Tours* na França.

a) Da produção do som da flauta doce

Podemos dizer que a flauta doce é um instrumento fácil de se tocar, e, para nós, fácil significa o mesmo que o oposto de simples. Isso quer dizer que um tubo repleto de furos, ou seja, com poucos recursos, sem sistema moderno de chaves, de construção simples, depende muito mais do seu instrumentista. Contudo, isso não diminui em nada a beleza desse instrumento, apenas exige mais daquele que deseja aprender a tocá-lo.

O renomado flautista holandês Paul Leenhouts, em duas palestras proferidas no Brasil, durante o encontro de flauta doce ENFLAMA¹³⁰ organizado por nós (2012, 2013) em São Paulo, advertiu que para se tocar flauta doce é necessário aprender três coisas. Dessas três, uma delas, e a mais fácil considerada por ele, é visível. As outras duas, invisíveis, são mais difíceis de serem conquistadas, pois não é possível observá-las durante a performance de um flautista.

A primeira, visível, está relacionada aos dedos, aos dedilhados, à agilidade, às mudanças do abrir e fechar dos furos etc. As outras, invisíveis, são o ar e a língua, o que seria o controle do ar – respiração, e a articulação.

eu diria para aquele que deseja aprender a tocar bem a flauta doce, invista nas coisas que são invisíveis, pois elas são mais difíceis de se aprender e ensinar, pois não temos como demonstrar, e é nelas que se encontram os segredos.

(LEENHOUTS, P. 2012)

¹³⁰ Encontro Nacional de flauta doce – ENFLAMA foi primeiramente organizado em 2007 em São Paulo/UNESP e, em seguida, passou a ser um encontro itinerante com temática diversificada. Em 2008 o encontro aconteceu em Uberlândia/MG, depois em Gramado/RS (2009), Recife/PE (2010), Tatui/SP (2011), e novamente em São Paulo (2012 e 2013). A criação e todas as edições de São Paulo foram organizadas pela autora deste trabalho em conjunto com outros flautistas.

b) Dedilhados segundo Hotteterre (1707)

Hotteterre, em seu segundo capítulo do tratado para flauta doce, parte integrante do *Principes* (1707), apresenta uma relação das notas produzidas na flauta doce através de seus respectivos dedilhados.

Aqui não faremos a citação através do texto, conforme fez Hotteterre. Faremos uso da notação moderna indicando os números para os dedos que fazem parte de cada dedilhado, ou seja, os furos que se encontram fechados para a produção de cada som.

Abaixo reproduziremos a tabela de Hotteterre com o dedilhado para cada nota. Em nossa organização numérica, faremos uso do número 0, correspondente ao furo do polegar; dos números 1, 2 e 3 para mão esquerda; 4, 5, 6 e 7 para mão direita. Os números que estão grafados com dois cortes (⌘) correspondem à abertura de meio furo.

Tabela 4: HOTTETERRE, J.M. Paris, 1707. Dedilhados para flauta doce contralto em fá.

nota	fá	fá#	sol	sol#	lá	lá#	si	dó	dó#	ré	ré#	mi	fá	fá#	sol
dedilhado	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	6
	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	6	6	6	
	3	3	3	3	3	3	3	3	4	6	4				
	4	4	4	4	4	4	5	6	5		6				
	5	5	5	5	5	6	6		6						
	6	6	6	⌘			7								
	7	⌘													
nota	sol#	lá	lá#	si	dó	dó#	ré	ré#	mi	fá	sol				
dedilhado	1	1	⌘	⌘	⌘	⌘	⌘	⌘	⌘	⌘	⌘				
	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1				
	3	3	2	2	2	2	2	2	2	4	3				
	4	4	3	3	3	4		5	4	5	4				
	5	5	4	5				6	5		6				
	6		⌘					7			7				

Embora Hotteterre não faça uso de diferentes dedilhados para sustenidos e bemóis – por esse motivo colocamos na tabela acima apenas os dedilhados para as notas com sustenidos –, isso não quer dizer que o compositor desconhecia a possibilidade de alteração de dedilhado para mudança de afinação, timbre, expressão. A ausência dessa informação talvez deva-se ao fato de o texto do *Principes* ser um texto introdutório para a prática da arte de tocar flauta transversa, flauta doce e oboé.

Na prática da música instrumental setecentista, os instrumentos não temperados, como a flauta doce, a flauta transversa, o violino, entre outros, seguiam outros padrões de

afinação, diferentes da afinação igual atual. Sem predileção neste trabalho por um temperamento¹³¹ ou outro, o que sabemos da prática dos instrumentos não temperados é que, no século XVIII, a escala musical era baseada em intervalos puros¹³², isto é, sem batimentos. Assim, uma escala musical que é afinada dessa forma é, por consequência, desigual, pois favorece determinadas tonalidades que serão, desse modo, mais afinadas do que outras.

Quantz aponta para essa variação de afinação, buscando a afinação pura, sinalizando que “as notas com bemóis são mais altas em um coma¹³³ do que aquelas que estão marcadas com sustenidos”([1752], 2010, cap. III, §5).

Vale ressaltar que alguns dos dedilhados apresentados por Hotteterre são diferentes dos mais utilizados pelos flautistas atuais. Provavelmente, essa diferença deve-se à construção/afinação do instrumento que era utilizado por Hotteterre. Na referência mais completa sobre a técnica moderna da flauta doce, o livro *The Modern Recorder Player* (1984) do holandês Walter van Hauwe, encontramos uma tabela de dedilhados na qual uma das notas chega a ter 8 diferentes possibilidades de dedilhado.

Certamente, essas possibilidades de dedilhados diferentes para uma mesma nota, e o uso deles em situações diversas, não é uma técnica moderna. Apesar de Hotteterre oferecer apenas um dedilhado para cada nota, podemos ver que, na tabela dos dedilhados para a execução de ornamentos como os trinados e os vibratos de dedo, o autor faz uso de dedilhados diferentes dos apresentados anteriormente para a nota real. Essa prática de diferentes dedilhados era conhecida e registrada desde a *Fontegara* (1535) de Silvestro Ganassi.

¹³¹ O temperamento é feito em instrumentos de afinação fixa, como no cravo ou na teorba, por exemplo. Na flauta doce ou no violino, é possível mudar a afinação durante a performance. No caso de uma performance em grupo, a afinação é regulada pelo instrumento de afinação fixa; os instrumentos não temperados seguem a regra do temperado.

¹³² A afinação pura é aquela sem batimentos, ou seja, quando tocamos duas notas ao mesmo tempo, elas devem soar sem nenhuma oscilação.

¹³³ Em música, o menor intervalo.

c) Do tratamento de uma nota longa

Messa di voce

Alguns instrumentistas que tocam instrumentos modernos, como a flauta transversal, por exemplo, e nunca tiveram contato com a prática da música setecentista ou com o seu instrumento histórico correspondente, normalmente comentam que a sonoridade dos instrumentos históricos os incomoda. Em geral, o comentário é sempre “por que vocês instrumentistas da música antiga tocam sempre com essas ‘barrigas’ nas notas?”.

As referidas “barrigas” são o tratamento que damos às notas longas, constantemente referido em tratados sobre a técnica instrumental e vocal desde 1600. Para os intérpretes que não estão acostumados com essa prática, acreditamos ser de fácil compreensão quando imaginamos que, enquanto a música moderna possui macrodinâmicas, longas seções de contrastes intensos; a música dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII possui microdinâmicas, pequenos contrastes, no entanto, não menos rica do que a primeira –como alguns músicos podem ter a impressão –, sendo apenas diferentes.

Sobre esse tratamento, Quantz comenta: “as notas longas devem ser manuseadas nitidamente com o aumento e a diminuição da força do som” ([1752], 2010, cap. XII §18), isto é, as notas longas devem ser tocadas com *messe di voce*.

Esse modo de produzir o som e de tornar dinamicamente expressiva uma nota longa, recomendado por diferentes autores entre os séculos XVII e XVIII, tanto para instrumentos de arco quanto para os de sopro, deriva da prática vocal¹³⁴.

A execução na flauta doce da *messe di voce*, ou, como era utilizado no prática musical francesa, *son enflé et diminué*, consiste em atacar uma nota com um mínimo de intensidade e no mesmo sopro fazer um crescendo e um diminuendo da mesma nota retornando à intensidade inicial. É importante ressaltar que essa flutuação seja feita na medida certa, sem exageros. A afinação é a guia.

¹³⁴ O livro *Vocabulaire de l'Ornementation Baroque* de J.E. Doussot (2007) sinaliza o primeiro registro dessa prática no *Nuove Musiche* (1602) de Giulio Caccini.

Flattement

No texto da advertência do Premier Livre de Pièces (1708, 1715) de Hotteterre, o autor ressalta que

temos que fazer os *flattements* sobre quase todas as notas longas, e que se deve fazê-los assim como os *tremblements* e os *battements*, mais lentos ou mais apressados, segundo o movimento [andamento] e o caráter das peças.

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. Hotteterre escreve em seu *Principes* (1707, 1720) 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 fá grave da flauta contralto.

Apesar de o *flattement* ser considerado por alguns autores um ornamento da prática musical francesa, e, conseqüentemente, de uso cuidadoso, Hotteterre recomendava a sua utilização sobre quase todas as notas longas, ou seja, o compositor esperava uma grande quantidade de embelezamento das notas longas de suas peças, por meio deste tipo de tratamento.

Sobre o vibrato de dedo, Hotteterre fornece informações específicas da sua produção em cada nota, o que possibilitou a elaboração da tabela abaixo por Jean-Claude Veilhan em seu *La Flûte à Bec Baroque selon la pratique des XVII^e et XVIII^e siècles* (1980).

Fig. 7: VEILHAN, J. C. 1980. Tabela de *flattement* segundo Hotteterre.

5.3.4. Referências atuais de interpretação

Não é fácil encontrar registros em áudio ou vídeo de interpretações das *suites sonates*. Para uma referência auditiva da *troisième suite sonate*, contamos com duas diferentes interpretações.

A primeira, que data de 1977, foi lançada pelo selo fonográfico Seon, criado em 1970, específico para gravação de intérpretes do movimento de música antiga. Sua instrumentação apresenta o oboé barroco como instrumento de *dessus* e um baixo contínuo formado por um cravo e uma viola da gamba baixo¹³⁵. A escolha do intérprete foi de transpor a *suite sonate* um tom abaixo (de ré maior para dó maior), para maior comodidade de dedilhado,

¹³⁵ Dos quais foram intérpretes respectivamente: Bruce Haynes, Wieland Kuijken e Gustav Leonhardt.

conforme recomendado pelo próprio Hotteterre. A sua execução foi realizada com instrumentos de diapasão A=415Hz.

A segunda gravação da *troisième suite sonate* data de 1995 e foi realizada pelo selo Naxos. A instrumentação utilizada¹³⁶ difere do primeiro exemplo apenas pelo instrumento de *dessus*, a flauta transversa, sendo esta a instrumentação original, segundo o gosto de Hotteterre. Sua execução foi realizada com instrumentos de diapasão A=392Hz.

A respeito da *quatrième suite sonate*, encontramos apenas uma proposta de interpretação em áudio. O registro encontrado pertence ao selo Naxos (1995). A instrumentação utilizada¹³⁷ é constituída pela flauta doce contralto em fá, cravo e viola da gamba baixo. Para a utilização da flauta contralto, foi necessário o recurso de transposição recomendado por Hotteterre. A *suite sonate* original em si menor, foi transposta para ré menor. O diapasão utilizado foi A=392Hz.

5.4. Troisième Suite Sonate

Já fizemos anteriormente referência às nossas escolhas de interpretação no âmbito da instrumentação. Para a terceira *suite sonate* propomos a utilização da *voice flute* ou *flûte de voix* como instrumento de *dessus*, e a teorba e a viola da gamba baixo como instrumentos de *basse continue*. Uma outra opção possível de baixo contínuo é utilizar apenas a teorba, quando o instrumentista for hábil o suficiente para tal atividade, a fim de não comprometer a linha do baixo.

Diversas são as razões pelas quais escolhemos a *flûte de voix*. A primeira delas é a não alteração da tonalidade da peça. Com a flauta de voz, devemos utilizar o recurso de transposição apenas para leitura, contudo a tonalidade original da peça permanece, e com ela todo o *dessein* de Hotteterre.

¹³⁶ Da qual foram intérpretes respectivamente: Philippe Allain-Dupré, Philippe Pierlot e Yasuko Uyama-Bouvard.

¹³⁷ Da qual foram intérpretes respectivamente: Laurence Pottier, Philippe Pierlot e Yasuko Uyama-Bouvard.

A segunda razão é a utilização da flauta de voz sugerida pelo compositor francês radicado na Inglaterra, Charles Dieupart (1667-1740), para a interpretação de suas suítes (1701) para cravo, adaptadas para flauta doce com um baixo de viola e um arquialaúde¹³⁸. Essa mesma instrumentação, indicada por um compositor da época, torna verossímil a utilização desse instrumento de *dessus* e coerente a escolha que fizemos quanto à instrumentação do baixo contínuo.

Dos instrumentos originais que se encontram em posse de colecionadores e/ou em museus atualmente, Brune Haynes (1942-2011), em seu *A History of Performing Pitch: The Story of "A"* (2002), relaciona doze flautas de voz correspondentes ao período que vai de 1700 a 1730. Apenas dois dos exemplares listados são relevantes para a nossa proposta, por se tratar de instrumentos existentes nos locais e períodos relacionados às *suite sonates* e às *suites* de Dieupart: a primeira, uma flauta de voz da França, com diapasão A=415Hz, do construtor Pierre Naust (1660-1709); e a segunda, uma flauta Peter Bressan (1663-1731) da Inglaterra, com diapasão A=417Hz, modelo que pertence à coleção do flautista Frans Bruggen.

O primeiro instrumento nos apresenta o diapasão da flauta de voz existente na França no período em que foram compostas as *suites sonates*. Embora compreendamos que a lista de Bruce Haynes é apenas dos instrumentos que restaram, e que possivelmente muitos outros se perderam, deterioraram, temos nos dois instrumentos citados uma similaridade de diapasões. O segundo instrumento, que possivelmente é a referência do período em que foram adaptadas as suítes de Dieupart, é a flauta original da qual temos a cópia feita pelo construtor holandês Peter van der Poel em 2011, e com a qual realizaremos esta proposta de interpretação.

Dentre as convenções modernas de diapasões para determinados períodos e estilos, Bruce Haynes (2002) aponta para uma variedade de diapasões em uma mesma região, em um mesmo período. Desta maneira, a evidência da flauta de voz em A=415Hz na França no mesmo período das *suite sonates*, nos permite interpretar músicas francesas com esse mesmo diapasão e não no A=392Hz estabelecido pelos intérpretes de hoje.

¹³⁸ O arquialaúde ou *archlut*, como escreveu Dieupart, é um instrumento de cordas dedilhadas, desenvolvido por volta de 1600 como um meio termo entre a teorba, que é um instrumento muito grande, e o alaúde tenor renascentista, que não possui a tessitura grave da teorba.

Prélude – lentement

[prelúdio – lentamente]

A palavra prelúdio é suficientemente explicativa [...]. Eu direi somente que a respeito da Música nós podemos considerar duas diferentes espécies de prelúdios. Uma é o **prelúdio composto**, que é comumente **a primeira peça daquela que chamamos Suíte ou Sonata**, e que de fato é uma peça entre as formas; dessa espécie são também os prelúdios localizados nas Óperas e nas Cantatas, os quais precedem e anunciam às vezes o que deve ser cantado. A outra espécie é o prelúdio de capricho [*prélude de caprice*], que é propriamente o verdadeiro prelúdio [...].

(HOTTETERRE, [1719], 2009, p. 97, grifo nosso)

A primeira peça da terceira *suite sonate* é um prelúdio composto, como o próprio Hotteterre denomina. Essa “abertura” da suíte está na tonalidade de ré maior e possui uma construção harmônica mais simples do que as dos últimos prelúdios compostos por Hotteterre ao término do seu manual, exemplos da sua *Arte de Preludiar*.

Os últimos exemplos do seu manual podem ser considerados modelos de prelúdios que possuem cadências em todas as notas do tom. O prelúdio da terceira *suite sonate*, em comparação com os modelos da *Arte de Preludiar*, possui cadência na dominante, no sexto grau, e cadência final na nota do tom ré maior apenas. Das duas gravações com que tivemos contato, após a primeira cadência final, os dois intérpretes optam por um ‘*doux*’ [doce] fazendo parecer uma *petite reprise*¹³⁹.

Com relação ao caráter da peça, o compositor nos fornece a informação *lentement* [lentamente], que para os franceses setecentistas indicava, mais do que o andamento, um estado de espírito. “*Lentement* corresponde ao *lento* italiano” (BENOIT, 1992, p. 399).

As duas gravações a que tivemos acesso diferem no andamento. A gravação do selo Naxos (1995) é pouco mais lenta que a do selo Seon (1976). Dentro das escolhas das duas interpretações, a rítmica torna-se também diversa.

A fórmula de compasso identificada pelo **C** é uma métrica quaternária muito comum nos estilos italiano e francês. Assim, quanto à métrica, Hotteterre parece ter feito a

¹³⁹ “A *petite reprise*, ou pequena repetição, é uma pequena *coda* após a *reprise*, e é geralmente mais ornamentada e obrigatória, salvo indicação do compositor. Quando existem duas *petites reprises*, a segunda é ainda mais ornamentada do que a primeira”. In: DE PLACE, apud BENOIT, 1992, p. 608.

escolha apropriada ao prelúdio nos dois estilos, encontrando o primeiro justo meio para a elaboração de um prelúdio para uma *suite sonate*.

24

Troisième Suite Sonate.

Prelude.

Lentement.

Cadência sobre a 5ª do tom

Cadência sobre a 6ª terça maior

Cadência final

Doce / doux /

Ex. 29: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Prélude – *Troisième Suite Sonate*

A respeito da interpretação da métrica nessa peça, nos deparamos com nossa segunda escolha de interpretação: utilizar ou não a desigualdade das notas – *inégalité*. Num primeiro momento, se levarmos em consideração que a métrica quaternária representada pelo C pertence aos dois estilos, podemos optar por tocar a primeira *pièce* da terceira *suite sonate* como um prelúdio italiano, ou como um prelúdio francês, ou seja, sem desigualdade nas notas ou com desigualdade nas notas.

A interpretação do selo Seon opta por um *inégal* apenas nos menores valores da peça, como as semicolcheias, e em uma execução quase pontuada desses valores. Na segunda interpretação, por outro lado, apesar de também fazer desiguais os menores valores da peça,

em função de seu andamento mais lento, percebe-se também uma leve desigualdade de articulação nas colcheias.

No capítulo XI da *Arte de Preludiar*, Hotteterre explica que peças que contêm a medida de 4 tempos lentos, marcada pelo C, são normalmente lentas. “As colcheias são iguais [...] e as semicolcheias pontuadas [pointer], ou seja, uma longa e a outra breve” (1719, p.57). O autor acrescenta ainda que essa medida é raramente utilizada na Ópera Francesa, e que é frequentemente utilizada na Ópera Italiana. Na música instrumental, ele cita como exemplo os prelúdios “ou primeira *pièces des Sonates*”.

De acordo com as informações de Hotteterre, percebemos que, mesmo a medida sendo apropriada à música italiana, e referente aos prelúdios das sonatas, o autor atribui a desigualdade ainda aos menores valores.

Nossa proposta de interpretação prevê para esse prelúdio uma experiência de desigualdade através da articulação e apenas nos menores valores, na qual o contraste do baixo caminhante, característico em Corelli, ficará sem essa desigualdade, contudo respeitando as notas *boas* e *ruins* de acordo com a *quantitas intrinseca* própria dessa *measure*.

No que diz respeito à ornamentação fixa utilizada pelo compositor, nesse prelúdio encontramos, além do trinado e suas junções com notas ligadas, quatro sinais cujas execuções o próprio Hotteterre explica no prefácio da segunda edição de seu *Op. 2*, conforme citado anteriormente. Da tabela que consta no prefácio, temos abaixo os quatro ornamentos utilizados no prelúdio — esses ornamentos se repetem ao longo da peça.

Fig. 8: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Agréments*

Iniciaremos os comentários sobre a ornamentação de Hotteterre com o principal ornamento do barroco. *Cadence* ou *Tremblement*, trêmulo de dedo [do italiano *trillo*, do inglês *trill*] é o nosso conhecido trinado. Hotteterre no *Principes* além de explicar o significado desse ornamento, oferece uma tabela de dedilhados para a execução de cada *tremblement* de acordo com a flauta doce contralto em fá. Contudo, é necessária a experimentação desses dedilhados, pois algumas mudanças na construção do instrumento atual, ou as diferenças de um instrumento para o outro, podem dificultar ou até mesmo não produzir a sonoridade adequada.

Esse cuidado de Hotteterre em oferecer essa tabela de dedilhados deve-se à importância do ornamento para a prática musical da época e também por se tratar de um *agrément* que compõe muitos outros ornamentos. Hotteterre nos explica *tremblement* da seguinte maneira:

Uma agitação de dois sons afastados de um tom ou um semitom um do outro, e batidos várias vezes em seguida. Começamos [o trinado] pelo som superior, e o terminamos pelo [som] inferior, e dá-se a ele apenas a primeira articulação: é o dedo que o continua ([1707], 1720, p.15)¹⁴⁰.

Quantz, em seu tratado, dedica um capítulo inteiro [IX] ao trinado. Dentre suas observações encontram-se considerações específicas sobre a execução. “Todas as cadências [*cadence*] não devem ser feitas com a mesma velocidade” (§2). O flautista alemão faz referência ao lugar, ou seja, ao tempo que temos para fazer o trinado. Caso tenhamos uma figura de curta duração, um trinado mais rápido é mais adequado; e o oposto, pede um trinado mais longo. “Os trinados são lentos nas peças melancólicas, e ao contrário, nas alegres, são mais rápidos”.

Sobre a execução do trinado, Hotteterre adverte:

O número de golpes [dedo] que se deve fazer é regido pelo valor da nota. Sobretudo, é necessário observar para não encher de batidas [*battre*] a cadência, mas, ao contrário, a suspender, cerca de metade do valor da nota,

¹⁴⁰ No original: “...une agitation de deux sons éloignez d'un Ton ou d'un demi-Ton l'un de l'autre, et battus plusieurs fois de suite. On la commence par le Son Supérieur, on la finit par l'inférieur, et on ne lui donne que la première articulation: C'est le Doigt qui la continue”.

principalmente em movimentos graves. O mínimo que podemos bater sobre as cadências breves são três golpes de dedo, como nas colcheias, na medida em 2, e em 3 tempos mais rápidos [*legers*].

(HOTTETERRE, [1720], p. 15)¹⁴¹

Deve-se fazer uma *double cadence*, logo após dos *tremblements*, se sobe um grau. Deve-se fazer os *tremblements* em quase todos os sustenidos ocorrentes [fora da armadura de clave], exceto naqueles que se encontram em notas muito breves [curtas].

(HOTTETERRE, [1715])¹⁴²

As informações de Hotteterre (1707, 1720) e de Quantz (1752) são complementares, pois não basta reconhecer o símbolo do ornamento ou executá-lo conforme as tabelas demonstrativas dos autores da época; é necessário compreender que há diversas aplicações tanto quanto são inúmeras as maneiras de interpretação.

Um outro aspecto interessante a respeito das cadências ou trinados relacionados à interpretação da música francesa setecentista é o trinado feito com um intervalo grande, ou seja, maior de 1 tom. Na citação de Hotteterre que utilizamos anteriormente, ele afirma que a diferença intervalar permanece em 1 tom ou semitom.

Alguns autores modernos, em especial os especialistas em flauta transversa, apontam que os dedilhados para se fazerem os trinados, contidos em tabelas que vão de Hotteterre (1707) a Devienne (1795), resultam em intervalos que são maiores do que 1 tom. Outros autores relacionam essa prática dos trinados de intervalos maiores com a prática dos intervalos de terça para *dal tremulo del dito* apresentada por Ganassi em sua *Opera intitolata Fontegara* (1535)¹⁴³. Contudo, Quantz sinaliza que

¹⁴¹ No original: “*Le nombre des coups que l’on doit frapper, ne se règle que par la valeur de la Note. Sur tout il faut observer de ne se point presser de battre la Cadence, mais au contraire la suspendre, environ la moitié de la valeur de la Note, principalement dans les mouvements graves, comme je le démontre par la Tablature des Cadences. Le moins que l’on puisse frapper sur les Cadences brèves, c’est trois coups de Doigts, comme sur les Noires, dans la mesure à 2 e à 3 temps légers*”.

¹⁴² O original encontra-se nos anexos desta tese.

¹⁴³ Um explicação ampla a respeito dos trinados maiores de 1 tom, encontramos em nota da tradução italiana do tratado de J.J. Quantz, [1752], 2010, p.119.

a cadência de terça, quando é tocada a terça ao invés do tom, que segue imediatamente depois da nota principal, foi praticada há muito tempo [...]. Um trinado deve ocupar o lugar de um tom, o de um meio tom, segundo o que o modo, e a nota, dos quais o trinado tem a sua origem, o exigem (cap. 9, §4)¹⁴⁴.

Com a afirmação de Quantz, em pleno acordo com Hotteterre, esclarecemos uma dúvida interpretativa, em relação ao resultado sonoro da execução dos trinados franceses. Alguns flautistas insistem na utilização de trinados com intervalos grandes para a prática da música francesa setecentista. Nossa hipótese é que essa dúvida – de usar ou não intervalos grandes – tenha surgido em meio aos que se dedicam à prática da música francesa setecentista em função do resultado sonoro das *tables* francesas de dedilhados para flauta transversa oferecidas por diversos autores da época.

No que diz respeito à flauta doce e à tabela de Hotteterre, em geral, os dedilhados sugeridos pelo autor apresentam resultados sonoros de tons e semitons. Alguns dedilhados utilizados para os trinados são diferentes dos apresentados por ele na explicação sobre como produzir cada nota na flauta doce. Mesmo havendo essa troca de dedilhados para uma mesma nota – na situação de nota real e de nota para trinado – o resultado sonoro, em raras opções dadas por Hotteterre, só será maior do que um tom em dois casos:

1. se o dedilhado oferecido por Hotteterre não for o mais adequado para o seu instrumento, de acordo com a construção do tubo interno, como o *voicing*¹⁴⁵;
2. se a execução for realizada com um movimento muito grande de dedo, deixando o tubo do instrumento mais aberto e, por consequência, uma afinação mais aguda.

A respeito do resultado sonoro do segundo caso, Quantz ressalta a mesma situação — essa modificação sonora de acordo com o movimento do dedo, quando adverte sobre a execução da *appoggiatura* do trinado.

¹⁴⁴ No original: “La cadenza della Terza, quando viene intonata la Terza in vece del tuono, che seguita immediatamente dopo la principale nota, è stata pratica tempo fa [...]; un trillo deve occupare il luogo di un tuono, o di un mezzo tuono, secondo che il modo, e la nota, da’ quali il trillo ha la sua origine, lo esigono”.

¹⁴⁵ *Voicing* é o nome dado aos ajustes finais da construção de uma flauta doce, tais como: afinação, diâmetro interno do tubo e dos furos, ajuste do bloco, janela, canal de ar etc.

As notas que estão antes, ou as appoggiaturas, do trinado dividem-se em duas maneiras, e podemos ser de um tom inteiro ou de meio tom. Quando levanta-se o dedo da flauta, isto faz soar um tom inteiro. É necessário portanto economizar o sopro nos trinados que consistem em meio tom, e não se deve levantar muito alto o dedo, e bater velozmente, a fim de que para o ouvido seja apenas um meio tom. [...] de modo que o dedo quase não saia da madeira ([1752], cap. IX, §9)¹⁴⁶.

Dessa forma, concluímos que Hotteterre modifica seus dedilhados devido à variação de timbre, pelas possibilidades de sonoridade, como um recurso de expressão do instrumento. Quando a afinação resultante de alguns dedilhados não é a que se espera, o instrumentista deve fazer a alteração necessária, segundo Quantz, através do movimento do dedo, e do sopro.

A primeira *cadence* do prelúdio da terceira *suite sonate*, no caso de nossa escolha em interpretá-lo na flauta de voz, é o trinado da nota sol. O dedilhado utilizado na flauta de voz é o referente ao dó e si bemol (2.^a oitava) da flauta contralto em fá, conforme tabela do próprio Hotteterre que pode ser encontrada nos anexos desta tese.

No dedilhado especificado por Hotteterre, o dedo responsável pelo batimento é o dedo de número 4. Vale ressaltar aqui que o autor apresenta um dedilhado para o si bemol (na flauta contralto hotteterre) com o furo 6 fechado pela metade, o que na maioria das flautas contralto atuais soa desafinado. Provavelmente, o dedilhado original da flauta de Hotteterre pedia esse dedilhado para que o si bemol estivesse afinado. Do dedilhado sugerido pelo tratado de 1707, em nosso instrumento consideraremos apenas o dedo utilizado para o batimento da execução do trinado, por isso ressaltamos a importância da experimentação em cada caso.

Quanto aos outros ornamentos [*agréments*] apresentados por Hotteterre, os quais estão notados no prelúdio, o próximo é o *coulement*. No capítulo VIII do *Principes*, Hotteterre explica o *coulement* juntamente com o *port de voix* [portamento de voz, do italiano *portare*, do inglês *carrying the sound*]. Se observarmos a demonstração da tabela apresentada

¹⁴⁶ No original: “Le note che sono avanti, o le appoggiature, del trillo si dividono in due maniere, ed essere possono o interi tuoni, o mezzi tuoni. Quando si alza il dito sul Flauto, ciò fa per lo più sentire un intero tuono. È necessario adunque di risparmiare il fiato ai trilli, che consistono in mezzi tuoni, e non si deve alzare troppo alto il dito, e battere velocemente, acciocché para all’orecchio di udire un mezzo tuono solamente. [...] in modo che il dito stesso quasi non si alzi dal legno”.

anteriormente, veremos que na escrita da execução, esses dois ornamentos são similares. O *coulement* é uma *appoggiatura* descendente, e o *port de voix*, uma *appoggiatura* ascendente.

O *port de voix* é um golpe de língua antecipado de um grau abaixo da nota sobre a qual se vai fazer. O *coulement* é feito um grau acima, e pratica-se nos intervalos de terça descendente. As pequenas notas [conforme a escrita da execução] que marcam os *port de voix*, e os *coulements*, não fazem parte da medida; contudo, são articuladas e ligadas às notas principais¹⁴⁷.

(HOTTETERRE, 1707)

A execução do *port de voix simple* ou *double* na música francesa setecentista pode variar segundo os tipos de *appoggiatura* de acordo com o período. Ainda sim, todas as formas de *appoggiaturas* são articuladas e ligadas à nota seguinte. Quantz¹⁴⁸ adiciona uma breve interrupção antes do ornamento, para separá-lo da nota anterior, especialmente quando a *appoggiatura* repete a nota. Esses *agréments* são oriundos da prática vocal, e, portanto, para nós, o *port de voix double*, que tem sua execução marcada comumente entre um intervalo de terça ascendente, é uma espécie de *passage*¹⁴⁹ curta.

O *tour de gosier* ou ‘giro de garganta’ [do italiano *grupetto*, do inglês *turn*], é um giro no entorno da nota principal. No exemplo de Hotteterre, sua realização é feita em um intervalo de segunda ascendente com uma nota pontuada precedente, tocando sempre a nota acima da nota principal, a nota principal, a nota abaixo da nota principal e a nota principal novamente.

O *tour de chant* ou ‘giro melódico’, é uma preparação para a *cadence*¹⁵⁰ ou trinado. Sua execução prevê um pequeno silêncio entre a nota precedente e o ornamento, como um ‘suspiro’. Toca-se a nota principal, a nota abaixo e a nota principal, para em seguida executa-se o trinado com sua *appoggiatura*.

¹⁴⁷ No original: “Le port-de-voix est un coup de Langue anticipé d’un degré, au dessous de la Note sur laquelle on le veut faire. Le coulement est pris un degré au dessus, et ne se pratique guère que dans les intervalles de Tierces en descendant. Ces petites Notes qui marquent les Ports-de-voix, et les Coulements, ne son comptées pour rien dans la Mesure; on les articule néanmoins, et on coule les Notes principales”.

¹⁴⁸ QUANTZ, J. J. 1752, 2010. Capítulo VIII.

¹⁴⁹ *Passagio, passagi, passage* [do francês], ou passo, oriundo da técnica vocal do canto italiano, significa “uma sequência do canto composta de várias pequenas notas como colcheias, semicolcheias etc., que dura ao máximo uma, duas ou três medidas [tempos]”. In: BROSSARD, [1708], 1992, p. 89.

¹⁵⁰ Ver explicação anterior sobre *cadence*.

Das duas gravações consultadas, é uma unanimidade a adição de alguns outros poucos ornamentos como o *battement* e o *flattement*, o que comprova nossa afirmação de que, mesmo com algumas diferenças, a escolha dos dois intérpretes foi de tocar a abertura da terceira *suite sonate* como sendo um prelúdio francês.

Mesmo com a afirmação de Hotteterre de que um prelúdio com a medida de 4 tempos lentos possui maior relação com a música italiana do que com a francesa, em nenhum momento o autor nega ou afirma que seja um típico exemplo de música instrumental italiana.

Desse modo, percebemos que as gravações consultadas referendam nossa proposta de interpretação do prelúdio que possui características pertencentes aos dois estilos. Ainda que possamos afirmar que o caráter dessa peça introdutória está mais relacionado a uma abertura francesa, a qual os franceses e os estrangeiros setecentistas reconheceriam facilmente mais adiante como primeira parte da *ouverture*, a métrica escolhida e referida por Hotteterre na *suite sonate* e em seu tratado de 1719, nos oferece uma possibilidade de interpretar esse prelúdio de maneira a contemplar os dois estilos nacionais.

Allemande – gay[i]
[alemanda - alegre]

A *allemande* da terceira *suite sonate* é uma peça em ré maior, conforme a tonalidade principal da inteira suíte. As informações de caráter da peça, fornecidas pelo compositor (tonalidade, título e subtítulo/afeto), estão em conformidade com sua própria obra, no que concerne à escolha do afeto de acordo com a tonalidade, e com as referências utilizadas na época, por exemplo, o dicionário de Brossard: [a alemanda é] “*symphonie* grave, normalmente [escrita] em dois tempos, às vezes em quatro; ela tem duas *reprises* - que são tocadas duas vezes cada uma”¹⁵¹. A alemanda de Hotteterre possui duas *reprises* conforme citado por Brossard.

Dois termos dentro da definição de Brossard nos auxiliam no que diz respeito à interpretação dessa peça. São eles *symphonie* e *reprise*. Apesar de a alemanda ser uma dança

¹⁵¹ No original: “Symphonie grave, ordinairement à deux temps, souvent à quatre; Elle a deux Reprises qu'on joue chacune deux fois. Ce mot vient du français allemande”. In: BROSSARD. Op.cit., p. 9.

originária na Renascença, o exemplo de Hotteterre, segundo a definição de Brossard, é a típica peça baseada na dança antiga integrada à suíte apenas para ser tocada e não dançada, pois o termo *symphonie* é próprio da música instrumental¹⁵².

Ex. 30: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Allemande – *Troisième Suite Sonate*

O termo *reprise*, que aparece constantemente na música instrumental francesa, indica que uma parte da peça deve ser repetida. A esse respeito, De Place resume que: “Na suíte, por exemplo, o termo é utilizado para descrever um retorno **variado**¹⁵³ da primeira parte

¹⁵² Conforme pensamento também de outros autores. Ver verbete ‘sinfonia’ no primeiro capítulo desta tese.

¹⁵³ A repetição variada refere-se à ornamentação. Para a repetição de um trecho, era aconselhado que ele não fosse tocado da mesma maneira.

de um trecho”¹⁵⁴. Essa definição de De Place nos sinaliza a variação da repetição das duas partes que compõem a alemanda de Hotteterre.

Vimos na primeira parte desta tese que a variação na música setecentista dava-se pela ornamentação. Em se tratando de uma *reprise* ornamentada, aqui temos a oportunidade de incluir ornamentação de acordo com os padrões franceses fornecidos por Hotteterre, ou ainda, fazer uso da ornamentação livre para interpretar, buscando demonstrar uma influência italiana também no âmbito da interpretação.

As duas gravações consultadas não fazem uso de ornamentação adicional nas reprises. No entanto, a gravação do selo Seon não faz a segunda reprise, exemplificando apenas uma forma AAB e não estando de acordo com a definição de alemanda do autor setecentista Brossard.

A respeito da rítmica, as duas gravações utilizadas fazem uso da *inégalité* nos menores valores (semicolcheias). Embora a alemanda do selo Seon não utilize a desigualdade nas semicolcheias em saltos, a alemanda do selo Naxos enfatiza a desigualdade em todas as semicolcheias.

Hotteterre faz uso da mesma métrica tanto para o prelúdio quanto para a alemanda. Esta, talvez, possa estabelecer uma unidade entre as duas primeiras *pièces*. Vimos anteriormente que o compositor conceitua a fórmula de compasso quaternária marcada pelo C como medida de 4 tempos lentos.

Em 1702, Michel de Saint-Lambert, cravista, ao se referir à desigualdade de notas em peças de quatro tempos, sustenta que essa desigualdade ocorre também na *allemande*, por causa da lentidão do andamento¹⁵⁵.

Apesar de Hotteterre e Saint-Lambert concordarem com a medida de quatro tempos lentos e citarem a alemanda como um exemplo, na composição da terceira suíte o flautista acrescenta o subtítulo ‘alegre’. Aqui temos um exemplo da clara liberdade de

¹⁵⁴ No original: “Dans la suite de danses, par exemple, le mot est employé pour designer un retour varié de la première partie d’un morceau”. In: BENOIT. Op.cit., p. 608.

¹⁵⁵ SAINT-LAMBERT apud SALVATORE. Op. cit., p. 17.

escolha¹⁵⁶ de Hotteterre segundo sua influência *veramente* italiana. Quanto ao andamento da *allemande*, nossa escolha interpretativa será a de manter o afeto alegre da peça, demonstrado pelo *mouvement* escolhido por Hotteterre.

Quanto à desigualdade da *allemande*, faremos a opção de utilizar o *pointer* apenas nos menores valores, semicolcheias em graus conjuntos, pois grande parte das colcheias encontram-se em grandes intervalos.

No compasso de número 9 da segunda parte, temos uma passagem com acidentes ocorrentes (bemóis). Vimos neste capítulo que buscamos sempre uma relação de intervalos puros em nossa execução, e, portanto, para essa passagem (vide exemplo abaixo) podemos utilizar diferentes dedilhados para as notas com acidentes ocorrentes. O importante é ter a certeza de que o dedilhado escolhido produz a nota afinada e com o timbre mais adequado para a sua interpretação.

Com o recurso de transposição de leitura (visto anteriormente) para a execução na flauta de voz, o dó bemol do compasso 9 será feito com o dedilhado do mi bemol correspondente na flauta doce em fá. Para essa nota, Hotteterre nos oferece dois dedilhados, o da nota real e o da nota utilizada para fazer o trinado, além do dedilhado mais comum [♭ 1 2 4 5 6 (7)]¹⁵⁷ atualmente. Para o sol sustenido (dedilhado de si natural – flauta em fá), como precisamos tocar os sustenidos mais baixos (afinação), utilizamos o recurso de sombra no furo 7. Observar a quantidade que o furo deve ser fechado de acordo com o resultado sonoro e instrumento. Para as notas sol bemol, fá natural e dó bemol¹⁵⁸, observar também as mesmas diferenças de afinação e timbre dos dedilhados, experimentando as opções mais adequadas para o seu instrumento, considerando essas opções como recurso expressivo para a interpretação.

¹⁵⁶ No *L'Art de Préluder*, quando Hotteterre explica sobre a *mesure du 4 temps lents*, ele faz uma importante afirmação: “Será também oportuno, a propósito, avisar sobre o andamento [*mouvement*] de todos os compassos; como praticam quase sempre os italianos, tendo em conta que uma mesma espécie é às vezes muito viva e às vezes muito lenta” (1719, p. 57).

¹⁵⁷ O número entre parênteses indica que esse dedilhado é opcional, ou seja, depende da afinação/construção de cada instrumento.

¹⁵⁸ Do que está na partitura. Verificar os dedilhados para flauta de voz correspondentes aos da flauta doce em fá, caso esteja utilizando o recurso de transposição de leitura, conforme é a escolha desta proposta de interpretação.

Courante

[corrente]

Ex. 31: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Courante – *Troisième Suite Sonate*

O *Premier livre de Pièces* (1708) e o *Deuxième livre de Pièces* (1715) possuem apenas 3 *courantes*. As três *courantes* de Hotteterre são exemplos de compasso ternário 3/4 uma evidência da forte influência italiana¹⁵⁹. As *courantes alla francese* apresentam métricas como 6/4 ou 3/2 e normalmente possuem movimentos lentos e moderados; sua riqueza rítmica encontra-se na variação com *hemíolas* e síncores, além de uma textura mais contrapontística.

¹⁵⁹ A *courante* da quarta *suite sonate* possui um 3 apenas como fórmula de compasso. Contudo, a sua divisão é claramente em 3/4.

As *courantes* italianas, exemplificadas no *Op. 5* de Corelli, possuem uma métrica 3/4 ou 3/8, de texturas geralmente homofônicas, permitindo um andamento mais rápido.

Das duas gravações consultadas, a do selo Naxos parece interpretar uma *courante alla francese*, mais lenta, solene. Por sua vez, a gravação do selo Seon é claramente inspirada no gosto italiano; suas notas mais curtas nos saltos de colcheias nos remetem à definição de *courante* do flautista alemão J. J. Quantz: “a corrente deve ser tocada com majestade, e convém que o arco seja *staccato* em cada colcheia, tenha ela um ponto ou não”¹⁶⁰.

Para Hotteterre, o compasso triplo simples (representado por um 3 ou às vezes pelo 3/4), é, às vezes, intensamente lento ou às vezes intensamente vivo. Sobre a desigualdade rítmica, o autor deixa claro que, na música francesa, as colcheias continuam quase sempre *pointer*¹⁶¹, salvo quando elas “saltam por intervalos”. Essa medida [measure], segundo o autor, é utilizada nas *Passacailles*, *Chaconnes*, *Sarabandes*, nas *Árias de Ballet*, nas *Courantes à Italiana*, nos *Menuets*, etc. (1719, cap. XI).

Na mesma explicação, Hotteterre dá o exemplo de um baixo de uma sarabanda de Corelli para dizer que, quando o baixo das sarabandas italianas é notado em colcheias, elas são executadas igualmente, ou seja, sem o *pointer*.

Essas informações são importantes para compreendermos a junção dos estilos feita por Hotteterre nessa *courante*. A fórmula de compasso escolhida é a utilizada nas *courantes* italianas. Por outro lado, em seu tratado o autor especifica a desigualdade na música francesa, sem citar se há essa mesma desigualdade na música italiana. Contudo, afirma que as colcheias permanecem iguais em saltos, quando elas estão misturadas às semicolcheias e nos baixos em colcheias das sarabandas de Corelli.

Observando a *courante* em questão, na segunda parte encontramos anotações de ligaduras feitas pelo próprio compositor, a partir do baixo em colcheias, por saltos, do compasso nove, o que se repete como imitação na parte da flauta. Essa prática do *coulez*, ou

¹⁶⁰ No original: “...La corrente debbonsi eseguire con maestà, e conviene, che lo archetto sia staccato on ogni nera, abbia ella un punto o no”. In: QUANTZ, *Op. Cit.*, cap. XVII, VII §58.

¹⁶¹ HOTTETERRE, *Op. Cit.*, cap. XI.

seja, notas tocadas “de um mesmo golpe de língua”, para nós, parece um contraste de articulação requerido por Hotteterre, sem o *pointer*, enfatizando a escrita “duas a duas” à italiana iniciada no baixo conforme sinalizado pelo mesmo autor a respeito das sarabandas de Corelli.

A nossa licença na junção dos estilos no âmbito da ornamentação, será iniciar a *courante* com um *battement* sobre a segunda nota.

Fig. 9: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Exemplo de *battement* da *table* de Hotteterre (1708, 1715).

O *battement* ou *pincé* é conhecido também por mordente. É um rápido ‘batimento’ da nota real e a nota inferior, retornando para a nota real. Hotteterre sinaliza que eles são rápidos, contudo podem ser moderados nos movimentos lentos. Na música francesa setecentista, é um ornamento utilizado comumente após um *port de voix*, em saltos, em notas finais de um movimento, quando precedido por um *port de voix*, para acentuação, e em notas que iniciam uma melodia, como em nossa escolha.

Grave

Encontramos a afirmação “Estudantes e amadores preferem tocar peças rápidas” no tratado de Quantz (1752, cap. XIV), e ela nos é familiar até hoje, pois os adágios não parecem despertar o interesse desses músicos.

No entanto, é importante ressaltar que interpretar um adágio exige do flautista um grande controle de som, um conhecimento razoável do estilo, para que a obra não venha perder o sentido, ou “a graça” de sua composição. Se por um lado tocar um *adagio* é tecnicamente (em termos de agilidade) mais fácil, por outro há muito mais desafios

interpretativos que inibem aqueles que não sabem exatamente o que fazer. No caso das *suite sonates* de Hotteterre, nossos adágios são os *graves* utilizados por ele somente nessas duas obras.

Ex. 32: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Grave – *Troisième Suite Sonate*

A escolha de Hotteterre para os *graves* das *suite sonates* foi seguir os exemplos dos *graves* de Corelli. Em um conjunto, o *grave* é a peça de andamento lento composta na tonalidade relativa menor, e com a fórmula de compasso ternária em 3/2, denominada por Hotteterre como triplo maior ou triplo duplo. Segundo o autor, o triplo maior é geralmente em três tempos lentos, cujas semínimas são desiguais – como as colcheias nos outros compassos. “Emprega-se [o triplo maior] nos trechos patéticos e afetuosos, como os *Sommeils*, *Plaintes*, *Cantates*, nos **Graves em Sonatas** e para as *Courantes* para dançar etc.” (1719, p. 58, grifo nosso).

Temos então confirmada claramente a escolha de Hotteterre em fazer uso do grave italiano como movimento lento da *suite sonate*. Para nossa interpretação, essa informação é relevante para as nossas escolhas no âmbito da ornamentação.

Vimos na segunda parte deste texto que a perspectiva de que “os franceses fazem tudo o oposto daquilo que fazem os italianos” (QUANTZ, cap. XVIII, §65), ainda que muito cômoda, está longe de ser conclusiva. Não podemos desconsiderar que os estilos italiano e

francês se relacionaram por meio de seus expoentes, e que, dessa relação, a prática musical sofreu diversas influências mútuas.

Um tipo de ornamentação, por exemplo, não deve ser considerado restrito a um estilo ou outro. Novamente, como de costume no século XVIII, é o nosso gosto, formado pelo estudo e pela prática, que regerá nossas escolhas.

Na partitura do *grave*, temos ornamentos fixos; a indicação *doux* [doce] para sinalizar um “eco”, muito comum na música italiana e característica geral dos contrastes da música barroca [*chiaroscuro*]; e uma indicação *fort* [forte] na cadência final frígia (característica dos graves de Corelli).

Nas duas gravações consultadas, os dois intérpretes fazem uso de pouquíssima ornamentação extra, limitando-se apenas às indicações de Hotteterre e à repetição dos mesmos ornamentos em outros lugares não indicados pelo compositor.

Dos ornamentos fixos indicados por Hotteterre, além dos já utilizados nas *pièces* anteriores, no *grave* o compositor utiliza a *double cadence*, a *double cadence coupée*, uma espécie de appoggiatura chamada *chûte* (que não encontra-se na *table* de Hotteterre), e, por fim, uma espécie de *port de voix double* descendente.

Fig. 10: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Exemplos de *double cadence*, *double cadence coupée*, e *chute*.

A *double cadence* [cadência dupla] “é um trinado comum seguido de duas semicolcheias ligadas ou articuladas” (HOTTETERRE, [1707,1720], p. 33). Já a *double cadence coupée* [cadência dupla cortada], é um trinado duplo, ou seja, com terminação. Contudo, após a sua terminação faz-se uma pequena interrupção, um silêncio, como se o ornamento fosse interrompido, cortado.

O primeiro ornamento do segundo compasso do *grave* não faz parte da tabela de Hotteterre. No entanto, sabemos que é um dos *agréments* utilizados na prática vocal e instrumental francesa citado por Loulié (1696). O *chute* [do francês atual], ou queda, tem a forma de uma inflexão da voz que, após apoiar um som por algum tempo, cai suavemente em uma nota mais grave. Loulié sinaliza esse ornamento com um traço, conforme o do *port de voix double* de Hotteterre, embora dê o exemplo de sua execução conforme notado pelo flautista em seu *grave*.

Desse modo, consideramos que o ornamento do segundo compasso do *grave* de Hotteterre é um *chute* conforme explicado por Loulié; no entanto, o símbolo de Loulié nos confunde quanto ao primeiro *agrément* do *fort* final de Hotteterre. Na *table* de Hotteterre não consta nenhum ornamento com esse símbolo. O mais próximo seria mesmo o do *port de voix double*, apesar de o exemplo dado pelo flautista ser apenas ascendente. A autora moderna Beth Mather, citada aqui anteriormente, considera que o uso do *port de voix double* é geralmente ascendente.

Sendo assim, temos duas hipóteses para a execução do ornamento em questão: 1. um *chute*, conforme o símbolo de Loulié e por ter sido utilizado logo no início da *pièce*; ou 2. um símbolo que possa nos dar a licença da inclusão de *passages* como era usual nos finais dos movimentos lentos das sonatas italianas. Nas duas gravações consultadas, os dois intérpretes utilizam nossa segunda hipótese para a realização desse ornamento.

Importantes trechos de expressão tipicamente italiana – mais tarde catalogadas pelos alemães como correspondentes na música de figuras retóricas do discurso – estão presentes no *grave* da terceira *suite sonate*. São eles: passagem que se repete como um *eco*, ou como uma *petite reprise* francesa marcada por um *doux*, que na expressão italiana requer uma segunda versão mais ornamentada; saltos dissonantes descendentes e baixo com linha cromática descendente.

Ex. 33: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. *Doux e Cadence*

O trecho em vermelho do exemplo acima aparece repetido na sequência marcada por um *doux* [doce]. A expressão dramática italiana desse trecho é marcada pela passagem com saltos de quintas descendentes, iniciado por uma quinta diminuta [*saltus duriusculus*]¹⁶² de grande expressão pelas dissonâncias dos intervalos e da harmonia. Com uma linha de baixo cromática descendente, essa sentença é um elemento tão expressivo para Hotteterre, que ele o utiliza novamente para reafirmar uma ideia e estabelecer um contraste até a cadência final (antes da *coda*).

Em verde, temos a *coda* final, encerrando o movimento com uma cadência frígia [*iv*⁶-V], característica coreliana. Essa cadência, de acordo com a terminologia retórica, seria a figura *interrogatio*, uma ‘pergunta’ musical. Os finais dos movimentos lentos com cadência frígia apresentam uma sonoridade que produz uma conexão entre o penúltimo e o último movimento. Essa ideia de transição é comum na música instrumental italiana e normalmente oferece uma ponte para a ornamentação livre do instrumento solista.

Gigue

[giga]

A giga da terceira *suite sonate* possui a fórmula de compasso 6/8, sem ritmos pontuados (divisão em colcheias) assim como nas gigas corelianas da *Opera Quinta*. A única exceção aqui, em relação às gigas de Corelli, são as imitações em estilo *fugato*.

¹⁶² Em BARTEL, um salto dissonante. 1997, p. 381.

Alguns autores comentam que a giga italiana se distingue da francesa pela fórmula de compasso [*mesure*], que em geral é representada pelo 12/8, pela sucessão de colcheias iguais no lugar de ritmos pontuados, pela ausência de imitação, pelas frases mais regulares e pelas harmonias mais simples. Contudo, Hotteterre nos fornece exemplos de gigas em 6/8, 12/8, e uma única em 9/8, na segunda suíte do *deuxième livre de pièces*.

Ex. 34: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Gigue – *Troisième Suite Sonate*

No *L'Art de Préluder*, Hotteterre menciona que a fórmula de compasso 6/8 é própria das gigas, e que nessa medida as colcheias são iguais. Na giga da terceira suíte, o compositor delimita com extrema minúcia a articulação das colcheias iguais, fazendo uso de ligaduras nas duas primeiras colcheias de cada tempo, inclusive em saltos, uma linguagem típica do violino, porém não usual à flauta transversa e à flauta doce em 1715.

No âmbito da ornamentação, os únicos *agréments* marcados por Hotteterre são os trinados, apenas 7 em toda a peça.

Essa *suite sonate* exibe uma relação harmônica entre os movimentos agrupados pela tonalidade — exceto o *grave*, por ser na relativa menor —, o que encontramos também na obra de Corelli. A progressão harmônica dos primeiros compassos de cada movimento são similares, conforme exemplos abaixo.

Ex. 35: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Prélude – *Troisième Suite Sonate*. Relação harmônica entre as peças da *suite sonate*, conforme normalmente encontrada nas sonatas de Corelli.

Ex. 36: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Allemande – *Troisième Suite Sonate*. Relação harmônica entre as peças da *suite sonate*, conforme normalmente encontrada nas sonatas de Corelli.

Ex. 37: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Courante – *Troisième Suite Sonate*. Relação harmônica entre as peças da *suite sonate*, conforme normalmente encontrada nas sonatas de Corelli.

Ex. 38: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Gigue – *Troisième Suite Sonate*. Relação harmônica entre as peças da *suite sonate*, conforme normalmente encontrada nas sonatas de Corelli.

5.5. Quatrième Suite Sonate

A quarta *suite sonate* está na tonalidade de si menor. Hotteterre demonstra mais uma vez, com esse exemplo, a sua preocupação didática, oferecendo dois exemplos de *suite sonate*: uma no modo maior e outra no modo menor.

Prélude – Gay[i]

[prelúdio – alegre]

Ex. 39: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Prélude – *Quatrième Suite Sonate*

O prelúdio composto para a quarta *suite sonate* é de característica imitativa, com uma fórmula de compasso quaternária representada pelo C com subdivisão em colcheias. De forma bipartida com repetições, possui uma articulação muito clara, cuidadosamente colocada pelo compositor em colcheias com ligaduras a cada duas figuras.

As características apresentadas por Hotteterre a respeito dessa métrica são as mesmas do prelúdio da terceira *suite sonate*. O que distingue os dois prelúdios compostos é a escrita em menores valores. O da terceira suíte possui semicolcheias como menor valor, enquanto que este possui uma divisão clara em colcheias. A observação relevante aqui é que, para essa medida, Hotteterre define que as “colcheias são iguais como as semínimas em outras medidas” (1719, cap. XI), o que talvez o tenha levado a marcar com ligaduras cada grupo de colcheias. É possível ouvir o resultado na única gravação atual dessa obra à qual tivemos acesso.

A gravação do selo Naxos utiliza uma das opções de instrumentação que consideramos para essa peça: a execução na flauta doce contralto em fá. Contudo, ainda preferimos a não transposição da tonalidade original da peça, e por isso escolhemos a flauta de voz para a execução da quarta *suite sonate*.

Ainda a respeito da métrica e do *mouvement*, o prelúdio em modo maior possui um andamento lento sugerido pelo compositor, o oposto no prelúdio em modo menor que recebe o subtítulo alegre. As características da métrica quaternária, subdivisão em colcheias iguais, com tonalidade menor e um aspecto contrastante como um andamento alegre, completam um quadro de evidências de um prelúdio conforme o *stilo* italiano.

Diferente do prelúdio da terceira suíte, este foi composto no modo menor, e ao fim da primeira parte possui uma cadência sobre a 5.^a do tom modo maior. A segunda parte que inicia no quinto grau, possui uma cadência no quarto grau para, após transição, concluir o prelúdio com uma cadência final. Essa características demonstram coerência com a arte de compor prelúdios de Hotteterre, conforme lições de seu próprio manual.

Allemande – gracieusement
[alemanda - graciosamente]

A *allemande* da quarta *suite sonate* é similar à *alemanda* da terceira suíte, exceto pela textura imitativa, característica do estilo italiano das sonatas de Corelli. Segundo Hotteterre, a métrica quaternária, com menores valores em semicolcheias, é desigual apenas quando encontra-se em movimentos por graus conjuntos.

Ainda que rica em *agréments*, essa alemanda de Hotteterre possui arpejos escritos, segundo a prática instrumental italiana e segundo os *canevas* e *traits* fornecidos pelo flautista em sua arte de preludiar. Uma figura rítmica interessante é a repetição da nota fá sustenido no quinto compasso da segunda parte. As figuras com notas repetidas têm o objetivo de dar ênfase à passagem de tons inteiros [fá#, sol# e lá#] no *dessus*. Esse tipo de variação rítmica, utilizada como técnica de diminuição italiana, também é considerada uma imediata e enfática repetição que “produz um forte impacto no ouvinte”(BARTEL, 1997, p. 264).

Suas duas reprises são momentos em que a adição de ornamentação (pelo intérprete) é apropriada. Como sugestão temos os exemplos do próprio Hotteterre, no *double* da *courante* *L'indifferente*¹⁶³ e nas reprises do A do *rondeau* *Le Plaintif* ambos do *premier livre* (1708, 1715).

¹⁶³ *L'indifférente* do francês atual.

Ex. 40: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Allemande – *Quatrième Suite Sonate*

Courante – gay[i]
[corrente - alegre]

Diferentemente das outras partes da quarta suíte apresentadas até aqui, a *courante* não possui textura imitativa. Pela sua métrica, subdivisão em colcheias e seu uso citado por Hotteterre para as *courantes a l'italienne*, confirmamos a maneira italiana da composição de Hotteterre.

A respeito dos ornamentos, além dos citados anteriormente, temos no quarto compasso da segunda parte uma alteração rítmica escrita por Hotteterre. Essa escrita rítmica seria o contrário do *pointer* francês, ou seja, o ritmo *lombardo* italiano. Essa é a primeira inserção dessa ornamentação rítmica italiana notada por Hotteterre.

Fig. 11: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Exemplo de ritmos lombardos utilizados por Hotteterre.

32 *Gay.*
Courante.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a lively, dance-like character with frequent sixteenth-note runs and ornaments. The notation includes many mordents and trills, particularly in the treble clef. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Ex. 41: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Courante – *Quatrième Suite Sonate*

Um ponto da melodia apropriado para a utilização do vibrato de dedo é a nota longa do sétimo compasso da segunda parte da *courante*. Para esse *flattement*, Hotteterre sugere sua produção no furo 4 com o dedo estendido. Vale ressaltar que a execução do vibrato de dedo necessita de uma *messa di voce* e sua velocidade corresponde ao andamento da peça.

Rondeau – gay[i]

[rondó - alegre]

O *rondeau* é, para nós, a *licença* de Hotteterre nessa quarta *suite sonate*, um tipo de ária italiana ou francesa que tem duas ou mais reprises e que termina com o tema inicial. O dicionário de Benoit (1992, p. 619) aponta que “a entrada do refrão supõe um grande contraste entre os versos [*couplet*] (pela tonalidade, pela mudança do registro, da tessitura e da estrutura), para que ele apareça cada vez novo”¹⁶⁴.

¹⁶⁴ No original: “l’entrée du refrain suppose un grand contraste dans les couplets (par la tonalité, par le changement de registre, de tessiture et de structure) pour qu’il apparaisse chaque fois nouveau”.

Ex. 42: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Rondeau – *Quatrième Suite Sonate*

Forma relativa ao gosto francês, Hotteterre no *premier* e no *deuxième livre de pièces* compôs 7 rondós e uma *gavotte en rondeau*. Das métricas utilizadas encontramos *rondeau* em 2, 3 e em 6/4. Das 7 composições, apenas o *Le Plaintif* possui uma ornamentação escrita em cada repetição do refrão. Outros dois possuem um ou dois compassos de um dos refrãos com uma pequena variação melódica escrita.

Da métrica escolhida para o *rondeau* exemplificando o gosto francês da *suite sonate*, Hotteterre define que ela, representada pelo 2, é batida em dois tempos iguais. “Ela é normalmente viva e picada [*piquée*]. Não a conhecemos nas músicas italianas” ([1719], 2009, cap. XI).

A afirmação de que a métrica do 2 simples não é encontrada na música italiana nos apresenta a clareza de escolha do flautista francês, uma evidência que nos permite afirmar que o rondó na quarta suíte sonata é uma peça ao gosto francês. Sabemos que o rondó *Le Plaintif* foi totalmente ornamentado *alla italiana* pelo próprio Hotteterre, contudo sua métrica é ternária. Os outros exemplos de rondó binários de Hotteterre não foram ornamentados por ele, e as repetições do refrão são sempre iguais.

Na única gravação que tivemos contato, a intérprete insere alguns *agréments* nas repetições do refrão, procurando dizer a mesma coisa, porém de maneira diferente. Contudo, a última reprise indicada na partitura não é realizada na gravação, o que nos parece alterar a forma do *dessein* escolhido pelo compositor.

O conceito vivo e *piquéé*, atribuído à métrica pelo compositor francês, nos permite a utilização do *pointer*. Embora Hotteterre faça uso de muitas ligaduras em colcheias, para nossa proposta de interpretação essas articulações marcadas nos remetem ao contraste de desigualdades (italiano, francês) e também à junção dos dois estilos. Apesar de a *courante* anterior possuir uma métrica tipicamente francesa, Hotteterre misturou essa métrica com elementos de escrita e articulação italianos. O prelúdio e a alemanda possuem mais características italianas do que francesas. Com isso, Hotteterre insere o *rondeau* francês como sua licença francesa em um conjunto com maioria de elementos italianos.

Para uma *pièce* francesa, é fundamental a utilização do vibrato de dedo. Para o rondó temos uma nota longa e expressiva no *dessus*, no compasso quinze. Hotteterre nos fornece duas possibilidades para a utilização de dedo estendido na execução: uma, com mais risco para a sonoridade, no quarto furo; e outra, com menos risco, no quinto furo. São duas possibilidades com sonoridades diferenciadas, o que proporciona ao intérprete mais uma opção de escolha. Nossa escolha reside no ambiente de mais risco, pois entendemos que qualquer escolha pelo mais simples, a fim de se evitarem possíveis dificuldades, não é a opção mais artística. Correr riscos faz parte de todo e qualquer tipo de performance.

Além do *flattement* e dos ornamentos indicados, consideramos importante a variação de ornamentação nas repetições do refrão, seja pela característica do rondó, seja pela proposta de junção de dois estilos também na interpretação. Pela escrita de Hotteterre em outros rondós, conforme vimos anteriormente, encontramos o uso de *passagi* – ornamentos oriundos da prática italiana – nas repetições do refrão. Nossa escolha é sempre de variar de maneira a contrastar as repetições, característica inerente à música barroca. Ainda é possível adicionar alguns *agréments* nos *couplets*, como por exemplo *coulement*, que, segundo Hotteterre, deve ser adicionado sempre entre um intervalo de terça de descendente conforme o do fim de frase do compasso 12.

Outro detalhe que pode tornar-se uma escolha interpretativa expressiva, são as passagens com sustenidos ocorrentes. O uso de dedilhados diferenciados proporciona riqueza de timbre e mudança de afinação.

Grave

Ex. 43: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Grave – *Quatrième Suite Sonate*

O grave da quarta *suite sonate* apresenta algumas características iguais às do grave da terceira *suite sonate*: a métrica, a escrita, a ornamentação com os *agréments*, a cadência frígia final que estabelece conexão com a giga. No entanto, são duas peças que nos apresentam duas maneiras distintas de interpretar.

Na terceira *suite sonate*, com tonalidade no modo maior, o *grave* estava no modo relativo menor, conforme o padrão coreliano. Neste, o *grave* continua no modo principal da obra (menor), porém abre o primeiro compasso com uma mudança harmônica por salto de oitava no baixo para o modo maior, algo que parece ser extremamente expressivo para o ouvido do público da época.

Aos intérpretes dessa peça, eis o que não se pode deixar de evidenciar na interpretação. Uma vez que os ouvidos atuais estão tão acostumados com dissonâncias, mudanças harmônicas e ruídos tão diferenciados e até mais “fortes”, essa técnica utilizada por Hotteterre pode passar despercebida em um tempo e meio de duração dessa sensação sonora. Para valorizar esse elemento expressivo composto por Hotteterre, podemos utilizar o recurso do *flattement* e também dos dedilhados diferenciados para a mudança de timbre e afinação da terça maior do acorde que está no *dessus*.

Uma outra característica interessante é o “estranho” fraseado da peça. Em alguns momentos, se não pensarmos na acentuação de uma sarabanda, a interpretação persuasiva do

grave fica prejudicada. A sarabanda francesa possui alguns padrões rítmicos diferentes; são eles:

O primeiro padrão é o que se encaixa perfeitamente no grave da quarta *suite sonate*, o que nos leva a crer que Hotteterre tenha feito a junção dos estilos também dessa maneira: uma grave italiano como uma sarabanda francesa.

Para Hotteterre, o contraste em sua composição parecia ser primordial. Em contraponto à sua licença de inserir um *rondeau* francês antes do penúltimo movimento da *suite sonate*, o *grave* seguinte parece ter mais características italianas no que se refere à desigualdade dos menores valores. O *grave* da terceira suíte não possui ligaduras nos menores valores, o oposto acontece no *grave* da quarta suíte, e isso ocasiona uma “assinatura” mais italiana no aspecto da desigualdade rítmica.

Na gravação consultada, a intérprete faz a junção do vibrato de dedo (na primeira nota do *dessus*) com o vibrato (garganta) nas últimas notas longas da cadência frígia *alla italiana*. Esse é um exemplo típico da junção dos dois estilos no âmbito da interpretação.

Gigue

[giga]

Se fizermos uma comparação com as duas gigas, abordadas neste trabalho, podemos dizer que esta é a mais italiana. Nesta, Hotteterre faz uso de uma métrica diferente da 6/8 utilizada anteriormente: a medida de 12/8 que ele próprio declara, em 1719, ter “uso [...] bastante novo na França” (1719, cap. XI). As colcheias nessa métrica são iguais, e o compositor cuidadosamente as escreve com ligaduras.

Na terceira suíte do *premier livre*, Hotteterre compõe uma giga em 12/8 e adiciona o subtítulo de *L'Italienne* [a italiana]. Nesta percebemos todas as peculiaridades inerentes às gigas italianas: a ausência de imitação entre o baixo e o *dessus*; as ligaduras nas primeira duas colcheias de cada tempo; a métrica 12/8; as frases bem regulares providas de uma harmonia simples. Porém, mesmo em uma peça em cujo título o compositor define seu estilo, Hotteterre não deixa de interferir no estilo *à sua maneira*. No quinto compasso da segunda

parte, ele adiciona uma seção de ritmos pontuados, típicos da giga francesa e não utilizados na giga italiana (conforme exemplo musical 44).

Ex. 44: HOTTETERRE, J. M. Paris, [1708], 1715. Gigue – L'Italienne, *Premier Livre, Troisième Suite*.
Exemplo de ritmos pontuados em uma giga italiana, uma licença de Hotteterre.

Ex. 45: HOTTETERRE, J. M. Paris, 1715. Gigue – *Quatrième Suite Sonate*

Nas duas gigas das suíte sonatas, essa mescla de estilos não se dá por uma seção de ritmos pontuados, mas, sim, pela imitação da linha do baixo e do dessus. Na interpretação registrada em áudio das duas gigas com imitação (conforme os exemplos musicais), diferente das gigas típicas italianas, a flautista, como profunda conhecedora do *estilo* e das *licenças* de Hotteterre, faz uso de uma variação rítmica pontuada (conforme escrito pelo próprio Hotteterre na giga *L'italienne*) nos compassos 6 e 7, na passagem em que o compositor repete em seguida e sinaliza: *doux* [doce], um contraste de *forte* e *piano* italiano. Esse exemplo de adicionar na interpretação elementos de outros estilos permite uma reunião dos gostos também no âmbito da interpretação.

Considerações finais

O bom gosto no uso da desigualdade rítmica, articulação e ornamentação fazem a melodia mais agradável por expressar de forma adequada seu estilo e caráter. Mas como pode um flautista moderno determinar o mais adequado grau de desigualdade, ou o mais expressivo modo de articulação, ou a melhor distribuição e execução da ornamentação em cada peça que ele tocar? Onde ele pode obter essa orientação?

(MATHER, B. B. 1973, p. 89)

O propósito deste estudo foi, primeiramente, compreender o significado de duas obras de Jacques Martin Hotteterre intituladas *suite sonates*, encontradas ao final de seu segundo livro de suítes (1715). Duas grandes peças instrumentais com características distintas das outras intituladas apenas ‘suítes’ contidas no mesmo livro. Como interpretar essas *suite sonates*? Essa foi a nossa primeira questão. Será que a prática de reunir dois estilos musicais nacionais era comum ao período, ou Hotteterre foi o pioneiro? Gosto ou Licença? Essa reunião de estilos pode acontecer também no âmbito da interpretação?

Essas questões nos levaram a conhecer os significados setecentistas de termos como *gosto*, *maneira*, *estilo* e *licença* e das suas relações com outros conceitos, o de *gênio*, *esprit* e *imitação da natureza na artes*. Apresentaram-nos o pensamento de Charles Batteux através de seu texto *As belas-artes reduzidas a um único princípio* (1746) e as suas semelhanças com o pensamento de Jacques Martin Hotteterre, confirmando mais uma vez que a prática precede à teoria em relação ao espaço de tempo entre os autores.

A teoria do percurso do gosto foi elaborada nesta tese devido aos sinônimos do termo ‘gosto’ encontrados com frequência em textos setecentistas, o que dificultava a nossa compreensão do pensamento a respeito da música instrumental do século XVIII.

O início, a ação da imitação.

Vimos que a imitação é uma condição humana e, por consequência, uma qualidade relacionada também às artes. Na música do século XVIII, a imitação assumia um significado muito diferente do atribuído a essa ação hoje em dia. Imitar, no século XVIII, não era uma ação negativa, resultado da falta de criatividade ou genialidade; na música, estava relacionada à obra/composição e à prática, à interpretação e, assim, aos julgamentos.

O texto *Da Corrupção do Gosto na Música Francesa* de Boulloud de Mermet de 1746, chamava a atenção do leitor para as mudanças ocorridas na prática musical. O autor fez severas críticas em relação ao “gênio do século que consistia em se livrar de tudo o que não se assemelha com nada”¹⁶⁵ (1746, 16).

A relação entre a imitação e gosto surge do reconhecimento do modelo imitado. O exercício da inteligência nos dá uma sensação de prazer, e para a imitação ser perfeita é necessário que haja exatidão e liberdade.

Neste ponto podemos fazer uma associação direta com o objeto de estudo desta tese, as *suite sonates*. Hotteterre, conhecedor do estilo musical francês, e profundo conhecedor do estilo musical italiano devido à sua residência profissional, sabia com exatidão as características de cada estilo. Sua liberdade residiu na junção dos dois estilos em um único gênero instrumental e nas escolhas das matérias, conforme vimos inúmeros exemplos, como métrica, medida, articulação, fraseado, linhas melódicas, características de danças, harmonia, ornamentação, etc.

Como Harnoncourt comenta em seu *Discurso dos Sons* (1998), para nós é muito difícil imaginar essa sensação de reconhecer um estilo ou outro em se tratando de uma sociedade globalizada como a nossa atual, com uma comunicação exacerbada, extremamente misturada. Desse modo, para nós, fica ainda mais difícil perceber a criatividade de Hotteterre em suas escolhas.

É por esse motivo que uma pesquisa como esta é relevante para a prática musical atual, pois nos aproxima de reflexões e conceitos comuns à época, auxiliando aqueles que estão em busca de informações que possam fundamentar suas escolhas e, assim, compor sua maneira.

A respeito desse conceito, vimos que a maneira está presente também no percurso do gosto. O gosto na música barroca se relacionava com a composição, com a interpretação e com a recepção da obra através das maneiras.

¹⁶⁵ No original: “L’imitation de la nature est un chemin trop battu, un moyen usé et trop commun. Le génie du siècle consiste à se livrer à tout ce qui ne ressemble à rien”.

Essas maneiras, relacionadas a um grupo de pessoas, tornam-se um estilo.

Sobre os estilos musicais existentes no século XVIII, Salvatore ressalta que,

mesmo que com frequência contrapostos, não se deve nunca excluir que tais estilos possam ter tido contato e que este contato não tenha tido consequências.

(SALVATORE, D. 2006, p. 34)

Vimos, na segunda parte desta tese, os elementos inerentes a cada uma das maneiras relacionadas à música setecentista. Fizemos a comparação desses elementos com a maneira de Hotteterre e de Couperin, para que comprovássemos a nossa tese de que as *suite sonates* são os primeiros exemplos dos gostos reunidos na França setecentista.

A obra homônima de François Couperin, para nós, foi uma tentativa tímida da reunião dos estilos. Diferente de Couperin, Hotteterre conseguiu fazer de fato uma mistura dos elementos característicos de cada estilo.

As duas *suite sonates* são exemplos da forma híbrida e carregam características diversas, oriundas das licenças de Hotteterre na ação da imitação e criação.

A terceira *suite sonate* apresenta, em sua composição, uma mistura de métricas, de linhas melódicas, de texturas, de contrastes e unidade através da harmonia, todos em comum acordo com os dois estilos. No que diz respeito à nossa proposta de interpretação, essa peça mantém: uma junção dos dois estilos também na interpretação através da tonalidade mantida pela instrumentação escolhida; a busca pela instrumentação do contínuo, que fizesse algum sentido para a performance musical da época; o equilíbrio no uso da desigualdade rítmica e da ornamentação livre; e algumas licenças, como diferentes dedilhados, vibratos de dedo e uso de vibrato *alla italiana* no *grave* etc.

A quarta *suite sonate* é para nós um exemplo mais forte do que foram as sonatas italianas para flauta na França nos anos seguintes, embora ainda um exemplo dos gostos reunidos, em função de suas métricas francesas em movimentos de escrita puramente italianos como a *courante*, por exemplo. Acreditamos que Hotteterre tenha percebido a sua tendência mais italiana nas três primeiras peças, e que tenha buscado o equilíbrio na licença de utilizar um *rondeau* antes do *grave* da *suite sonate*.

O *grave* da quarta *suite sonate* também é outra peça que nos fornece informações interessantes ao tocá-la. Num primeiro olhar, ela é um *grave* italiano, baseado nos *graves* da *opera quinta* de Corelli. Após uma primeira leitura, sua compreensão fica prejudicada, se não pensarmos na acentuação métrica de uma *sarabanda*. Acreditamos que esses elementos, organizados dessa maneira, e, com certeza, tantos outros que não nos foi possível perceber – seja pelo tempo, seja pelas poucas informações a respeito, seja pelo pensamento artístico tão diferente de hoje – fazem parte da arte de Hotteterre.

É interessante notar que Hotteterre — Le Romain não é um compositor tão conhecido. Isso talvez se deva ao fato de ele ter sido um bom flautista na época, mais atuante como flautista do que como um compositor, ou porque talvez sua obra tenha sido pouco extensa. É preciso então ressaltar aqui as muitas contribuições de Hotteterre.

Sobre a sua contribuição para a *luteria*, ou para a arte de construir instrumentos de sopro, conhecemos a flauta doce em três partes graças às pesquisas da família Hotteterre. A sua preocupação didática em escrever o *Principes*, o manual *A Arte de Preludiar*, e as informações de execução escritas em suas *pièces*, como ligaduras, articulações, ornamentação, com os quais atualmente podemos ter mais informações sobre a prática musical da época. A publicação de instruções à prática musical como a da advertência do livro de *pièces* (1708, 1715) e as *tables de agréments* (1707, 1715). E, por fim, a reunião genuína dos dois estilos, a qual culminou na nova técnica flautística da época.

A respeito de nossa interpretação atual das *suite sonates*, isto é, da junção de dois estilos, se podemos nos apropriar dessa mistura de estilos também em nossa interpretação, Salvatore afirma:

Em última análise, creio que a diferença essencial entre a música francesa e a italiana na verdade não reside no uso exclusivo de um ‘ingrediente’ ao invés de um outro¹⁶⁶.
(SALVATORE, D. 2006, p. 28)

Dessa forma, concordamos com Salvatore e acrescentamos que essa diferença de estilos poderá ser acentuada na maneira como fazemos uso de cada ingrediente, tanto na

¹⁶⁶ No original: “*In ultima analisi, credo che la differenza essenziale tra la musica francese e quella italiana non risieda affatto nell’ utilizzo esclusivo di un ‘ingrediente’ invece che di un’altro*”.

composição – assim como fez de forma magistral Hotteterre e, de forma comedida, sem riscos, Couperin – quanto na interpretação, conforme nossas referências e nossa proposta apresentada nesta tese.

Referências Bibliográficas

ARISTOTELES. *Ética à Nicômaco; Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha, 4.^aed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BARTEL, D. *Musica Poetica*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BATTEUX, C. (Paris, 1746). *As Belas-Artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trad. Natalia Maruyama e Marco Aurélio Werle (dir.). São Paulo: Humanitas, 2009.

BECQ, A. *Genèse de L'esthétique française moderne 1680-1814*. De la Raison classique à l'imagination créatrice. Paris: Albin Michel, 1994.

BENOIT, M. *Dictionnaire de La musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 1992.

BLAINVILLE, C. H. (Genève, 1754). *L'esprit de l'art musical ou Réflexions sur la musique, et ses différentes parties*. Ed. fac-similar. Genève: Minkoff, 1974.

BOLLIOD DE MERMET, L. (Lion, 1746). *De la corruption du goust dans la musique française*. Ed. fac-similar. Genebra: Minkoff, 1991.

BOND, A. French Baroque Style in Performance. In: *A Guide to the Harpsichord*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997.

BOUISSOU, S. *Vocabulaire de la musique baroque*. Montrouge: Minerve, 1996.

BROSSARD, S. de. (Amsterdam, 1708, 3.^a ed.). *Dictionnaire de Musique*. Ed. fac-similar. Paris: Minkoff, 1992.

DART, T. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DE LA VIÉVILLE, Le Cerf. (Bruxelas, 1705/6). *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* I-III. Ed. fac-similar, 1972. Genève: Minkoff.

DIDEROT, M.; D'ALEMBERT, M. (Paris, 1751-1765). *Enciclopédia ou Dicionário fundamentado das Ciências, das Artes e dos Ofícios* [Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers]. Disponível em: <http://membres.multimania.fr/>. Acesso em 25/01/2012.

DOUSSOT, J. E. *Vocabulaire de L'Ornementation Baroque*. França: Minerve, 2007.

DUBOS, J. B. (Paris, 1719). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Disponível em: <http://archive.org/details/reflexionscritiq00dubo>. Acesso em 19/02/2012.

DUPRAT, R. (2001). Musicologia e Interpretação: teoria e prática. In: *Revista de Musicologia da Faculdade Don Domenico*. 1.^a ed. Disponível em: http://www.faculdaadedondomenico.edu.br/revista_don/musicologia_ed1.pdf. Acesso em 20/08/2012.

FAGERLANDE, M. (Org.). *Tratados e Métodos de Teclado*. Rio de Janeiro: UFRJ 2013.

FUBINI, E. (2002). Musica e Affetti. In: *Giornata di studio sul tema "Musica e affettività", organizzata dal Seminario Permanente di Filosofia della Musica con la collaborazione del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*. Disponível em: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm6/dm6mafef.htm>. Acesso em 15/09/2012.

FURETIÈRE, A. (La Haye, 1690). *Dictionnaire Universel: Contenant generalmente tous les mots François, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences e des arts*. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 19/02/2009.

GANASSI, S. (Veneza, 1535). *Opera Intitulata Fontegara*. Tradução para o inglês. Edição de Hildemarie Peter. Hannover: [s. n.], 1956.

GRANDVAL, N. R. de. (Paris, 1732). *Essai sur le Bon Goust en Musique*. Ed. Fac-similar. Paris: Minkoff, 1992.

HARNONCOURT, N. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAYNES, B. *The Eloquent Oboe*. Nova York: Oxford University Press, 2001.

_____. *A History of Performing Pitch: The Story of "A"*. Oxford, UK: Scarecrow Press, 2002.

_____. *The End of Early Music*. Nova York: Oxford University Press, 2007.

HOTTETERRE, J. M. (Paris, 1707). *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*. Tradução para o inglês de P. M. Douglas. Nova York: Dover Publications, 1968.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

HOULE, G. *Meter in Music, 1600-1800*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HOUSE, D. L. *Jacques Hotteterre 'Le Romain': A study of his life and compositional style*. Chapell Hill: The University of North Carolina at Chapell Hill, 1991. Tese de Doutorado, The University of North Carolina, 1991.

HUNT, E. *The Recorder and Its Music*. Londres: Herbert Jenkins, 1962.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. 1.^a reimpressão, 2000. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KUIZENGA, D. [s. d.] Once more with feeling: Rhetorics of the Passions. In: *Cadernos da Société d'études pluridisciplinaires du dix-septième siècle français* [Sociedade dos estudos interdisciplinares do século XVII francês]. N.º 17, pp. 41-57. Disponível em: <http://se17.bowdoin.edu/>. Acesso em 15/09/2012.

LACOMBE, J. (Paris, 1752) *Dicionário portátil das belas-artes*. [Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique]. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5400956f>. Acesso em 05/05/2011.

LOULIÉ, E. (Paris, 1696). *Eléments ou principes de musique mis dans un nouvel ordre*. Ed. fac-similar. Genève: Minkoff, 1977.

MATHER, B.B. *Interpretation of French Music from 1675 to 1775: for woodwind and other performers*. New York: McGinnis & Marx, 1973.

MATHER, B. B.; LASOCKI, D. *Free Ornamentation in Woodwind Music 1700-1775: an Anthology with Introduction*. New York: McGinnis & Marx, 1976.

PAOLIELLO, N. *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, 2011.

PEREIRA, R. *A Flauta Doce e a Arte de Preludiar: Tradução Comentada do tratado L'Art de Preluder (1719) de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, 2009.

PINHEIRO, J. da S. *Paixões na Doutrina Cartesiana*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008. Dissertação de Mestrado, UFSC, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/11737/247305.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10/09/2012.

QUANTZ, J.J. (Berlin, 1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Trad. E. R. REILLY. On Playing the flute. Boston: Northeastern University Press, 2001.

_____. (Berlin, 1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Trad. S. BALESTRACCI. Trattato Sul Flauto Traverso. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 2010.

ROWLAND-JONES, A. The Baroque Recorder Sonata. In: THOMSON, J. M. (Ed.). *The Cambridge Companion to the Recorder*. New York: University of Cambridge, 1995.

SALVATORE, D. A proposito della Troisième Suite di Hotteterre: alcune precisazioni. In: *I quaderni dell'ERTA*, n. 9, Março, 2006. Disponível em: <http://www.ertaitalia.it/>. Acesso em: 13/03/2009.

SANTOS, L. O. S. *“A Chave do Artesão”: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco*. Campinas: UNICAMP, 2011. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, 2011.

SILVA, T. C. R. Alegria, fúria, medo e majestade: ornamentos e affectus segundo Francesco Geminiani. In: *Revista Claves* n.º 6, 2008. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/claves/pdf/claves06/claves0603.pdf>. Acesso 09/10/2010.

TARLING, J. *The weapons of Rhetoric*. UK: Corda Music Publications, 2004.

VEILHAN, J.C. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*. Paris: Alphonse Leduc, 1979.

_____. *La Flûte à bec Baroque selon la Pratique des XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Alphonse Leduc, 1980.

WATERMAN, R. Sixteen Recorders at four Relative Pitches. In: *Recorder and Early Music*, 1998. Disponível em <http://www.recorderhomepage.net/relative.html>. Acesso em 10/12/2013.

Obras Consultadas

ANTHONY, J. R. *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997.

BEAUSSANT, P. *Vous avez dit "Baroque"?* França: Actes Sud, 1988.

BORREL, E. Les notes inégales dans l'ancienne musique française. *Revue de Musicologie*, T. 12e, N°. 40e. França: Société Française de Musicologie, Nov, 1931.

BYRT, J. Some new interpretations of the notes inégales evidence. In: *Early Music*. U.S.A: Fev, 2000.

CHAMBRE, M. C. de la. (Paris, 1640-1662). *Les Caractères des Passions* [As características das paixões]. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=5C-slOIXDBUC&hl=pt-PT&source=gbs_similarbooks. Acesso em: 03/08/2012.

COËFFETEAU, N. (Paris, 1620). *Tableau des Passions humaines, de leurs Causes et de leurs Effets* (1620) [Quadro das paixões humanas, das suas causas e de seus efeitos]. Disponível em: <http://archive.org/details/tableaudepassio00coef>. Acesso em: 29/07/2012.

DESCARTES, R. (Paris, 1649). *Tratado das Paixões da Alma*. Trad. Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DONINGTON, R. *Baroque Music: Style and Performance*. New York: W. W. Norton, 1982.

DUVAL, D. *L'Art de Preluder: chapitre onzième*. Itália: ERTA Itália, 2005.

DUVAL, L'Abbé P. (Paris, 1764). *Principes de la Musique Pratique*. Ed. fac-similar, 2009. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/96816/Principes-de-la-Musique-Pierre-Duval>. Acesso em: 03/01/2009.

FERNANDES, R. M. R. Dionísio de Halicarnasso. *Tratado da Imitação*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

GEMINIANI, F. (Londres, 1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. Disponível em: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/3/30/IMSLP60642-PMLP124222-Geminiani_good_taste0001.pdf. Acesso em 01/10/2011.

GEOFFROY-DECHAUME, A. *Les Secrets de la Musique Ancienne: Recherches sur l'interprétation*. França: Fasquelle, 1983.

GOUDAR, A. (Paris, 1777). *Le brigandage de la musique italienne*. Ed. fac-similar. Genebra: Minkoff, 2000.

HAUWE, W. *The Modern Recorder Player*. Volume I, II e III. Londres: Schott, 1984.

LE MOYNE, P. (Paris, 1640-43). *Les Peintures Morales* [As pinturas morais]. Disponível em: http://books.google.com.br/books/about/Les_peintures_morales Acesso em: 03/08/2012.

MERSENNE, M. (Paris, 1636). *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Disponível em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123738q>. Acesso em: 19/02/2009.

MOLINIÉ, G. *Dictionnaire de Rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

MONTESQUIEU, C. de S., B. de. (Paris, 1753). *O Gosto*. [Le Goût]. Trad.. São Paulo: Iluminuras, 2005.

O'KELLY, E. *The Recorder Today*. Nova York: Cambridge University Press, 1990.

RAGUENET, F. (Paris, 1702). *Parallèle des italiens et des français en ce qui regarde la musique et les opéras / Défense du parallèle des italiens et des français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Ed. fac-similar. Genebra: Minkoff, 1976.

RANUM, P. *The harmonic orator: the phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs*. New York: Pendragon Press, 2001.

_____. Tu-Ru-Tu and Tu-Ru-Tu-Tu: Toward an Understanding of Hotteterre's Tonguing Syllables. *The Recorder in the Seventeenth Century: Proceedings of the International Recorder Symposium*. Utrecht: STIMU — Foundation for Historical Performance Practice, 1995.

ROUSSEAU, J. J. (Paris, 1753). *Carta sobre a música francesa*. Trad. José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/pub/ampliada.php?id_livro=288&id_serie=15. Acesso em: 24/03/2009.

SENAULT, J. F. (Paris, 1641). *De l'usage des passions [do uso das paixões]*. Disponível em: <http://archive.org/details/delusagedespassi00sena>. Acesso em 25/08/2012.

THOINAN, E. (Paris, 1894). *Les Hotteterre et Les Chédeville*. Ed. fac-similar. Paris: Editions Aug. Zurfluh, 1912.

Partituras e fac-símiles

CORELLI, A. (Roma, 1700a). *12 Sonatas para violino*. Opera 5. Amsterdam: Estienne Roger, 1740. Disponível em: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP98550-PMLP28348-Opus_5_Parte_prima_Estienne_Roger_Amsterdam_n.d..pdf

_____. (Roma, 1700b). *12 Sonatas para violino*. Opera 5. Londres: J. Walsh, 1740. Disponível em: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/00/IMSLP275570-PMLP28348-12_violin_sonatas_op.5_-_Corelli.pdf

COUPERIN, F. (Paris, 1724). *Les goûts-réunis ou nouveaux concerts à l'usage de toutes les sortes d'instruments de musique, augmentés d'une grande sonate en trio intitulée le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*. Ed. fac-similar. Paris: Anne Fuzeau, 1989.

DE LALANDE, M. R. (Paris, 1689). *De Profundis Clamavi — Psaume 129 — Grand Motet Pour Choeurs, Soli Et Orchestre*. Ed. Fac-similar. Paris: Anne Fuzeau, 1992.

DIEUPART, C. (Amsterdam, 1701). *Six Suites de Clavessin pour un violon e flûte avec une basse de viole e un archilut*. Amsterdam: Estienne Roger. Disponível em http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/ff/IMSLP280979-PMLP433503-Dieupart_Six_Suites_de_Clavessin_-Violon___flute-.pdf. Acesso em 20/03/2013.

DORNEL, A. (Paris, 1711). *Sonates a violon seul et Suites pour la flûte traversiere avec la basse*. Ed. fac-similar. Firenze: S.P.E.S, 1980.

HOTTETERRE, J. M. (Paris, 1707). *Principes de la Flûte Traversière*. Ed. fac-similar. Genève: Minkoff, 1973.

_____. (Paris, 1708). *Pièces pour la Flute traversière, et autres instruments avec la basse-continue*. Livre Premier. Ed. fac-similar. Firenze: S.P.E.S, 1980.

_____. (Paris, 1712). *Première Suite de Pièces a deux dessus, sans basse continue*. Ed. fac-similar. Genève: Minkoff, 1991.

_____. (Paris, 1712). *Sonates en Trio*. Ed. fac-similar, 1980. Firenze: S.P.E.S, 1980.

_____. (Paris, 1717). *Deuxième Suite de Pièces a deux dessus*. Ed. fac-similar. Genève: Minkoff, 1991.

_____. (Paris, 1719). *L'Art de Préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus*. Ed. fac-similar. Firenze: S.P.E.S, 1999.

_____. (Paris, 1721). *Airs et brunettes à deux et trois dessus pour les flûtes traversières tirez des meilleures auteurs, anciens et modernes*. Ed. fac-similar. Genève: Minkoff, 1991.

_____. (Paris, 1722). *Troisième Suite de Pièces a deux dessus*. Ed. fac-similar. Genève: Minkoff, 1991.

_____. (Paris, 1722). *Pièces pour la muzette qui peuvent aussi se jouer sur la flûte, sur le haubois, etc*. Ed. fac-similar. Genève: Minkoff, 1993.

_____. (Londres, 1729). *The Rudiments or Principles of the German Flute*. London: Walsh & Hare.

_____. (Paris, 1737). *Méthode pour la musette*. Ed. fac-similar. Genève: Minkoff, 1978.

Gravações

ALLAIN-DUPRÉ, P. et al. *Jacques-Martin Hotteterre "Le Romain"*. Music for flute vol. 1 (CD). Munique: Naxos, 1995.

HAYNES, B. et al. *Hotteterre: Premier Flutiste Français*. (CD 1 e 2). Amsterdam: Seon, 1977.

POTTIER, L. et al. *Jacques-Martin Hotteterre "Le Romain"*. Music for flute vol. 2 (CD). Munique: Naxos, 1995.

MUSICA AD RHENUM. *François Couperin*. Les Goûts-Réunis vol. 1 e 2. (CD). Rotterdam: Brilliant Classics, 2004.

Avvertissement

Voicy les Pièces que j'avois promises dans le Traité de Flûte que je fis imprimer l'année passée; Elles auroient paru plutôt, si je m'étois rendu aux sollicitations de mes amis: Mais avant que de les produire, j'ay été bien aise de les faire entendre et de consulter le sentiment des personnes capables d'en juger avec connoissance et sans prévention.

Quoique ces Pièces soient composées pour la Flûte Traversière, elles pourront néanmoins convenir à tous les Instruments qui jouent le Dessus, tels que la Flûte à bec, le Hautbois, le Violon, le Dessus de Viole &c. Quelques-unes pourront même se jouer sur le Clavecin en manière de Pièces, c'est à dire le Dessus d'une main, et la Basse de l'autre. Au reste comme il y en a qui descendent trop bas pour la Flûte à bec, il faudra avoir recours à la transposition, lorsqu'on les voudra jouer sur cet Instrument; On transposera par exemple le D la re tierce majeure, en F ut fa naturel; Le G re sol tierce majeure, en B fa si bemol tierce naturelle, et l'E si mi, en G re sol tierce mineure.

Pour ce qui regarde le goût et la propreté, j'ay marqué, autant qu'il a été possible de le faire, les agréments aux endroits les plus essentiels, je ne laisseray pas de donner icy quelques avis sur ce sujet, lesquels pourront servir non seulement pour ces Pièces, mais encore pour toutes les autres qui conviennent à la Flûte.

On observera qu'il faut faire des flattements presque sur toutes les notes longues, et qu'il les faut faire, aussi-bien que les treblements et battements, plus lents ou plus précipités, selon le mouvement et le caractère des Pièces.

Que l'on doit faire un coulem, presque dans tous les intervalles de tierce en descendant; voyez-en la démonstration cy dessous.

Que l'on fait une double cadence lorsqu'après les treblements on monte d'un degré.

Que l'on doit faire des treblements presque sur tous les diezis accidentels, excepté lorsqu'ils se rencontrent sur des notes fort breves; je les ay marqués tous dans cette édition.

À l'égard du port de voix, je l'ay marqué presque dans tous les endroits où il se doit faire; j'adjouteray qu'il doit être presque toujours accompagné d'un battement.

On ne peut guère déterminer tous les endroits où l'accent se doit placer; on le fait ordinairement sur l'extrémité d'une note pointée, lorsqu'elle est suivie d'une croche sur le même degré, j'entens dans les mesures où les croches sont inégales.

Lorsqu'on trouvera deux notes l'une sur l'autre, on choisira celle qu'on voudra.

Voilà ce qui me paroît nécessaire pour l'intelligence de ces Pièces; si l'on veut bien faire attention à ces petites remarques, j'espère qu'on parviendra à jouer proprement ces mêmes Pièces, et beaucoup d'autres, puisque ces règles sont générales.

D'ailleurs j'ay pris soin de donner dans mon Traité de la Flûte Traversière des explications et des démonstrations plus amples touchant la manière de faire tous ces agréments: Ceux donc qui croiront en avoir besoin pourront y trouver de quoy se satisfaire.

	Contement	Accent	Port de voix double.	Double cadence après ce.	Tour de genre.	Double cadence.	Double cadence coupée.	Battement.	Tour de chant.	Port de voix.
Figures des agréments.										
Démonstration.										

The image displays a musical score for a piece titled "Table des Tremblements" by J.M. Hotteterre. The score is organized into seven systems, each corresponding to a specific note: *sobre o fa*, *sobre o sol*, *sobre o la*, *sobre o si*, *sobre o do*, *sobre o re*, and *sobre o mi*. Each system consists of a single staff of music. The notation is a form of early keyboard notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are represented by a combination of solid black dots and open circles, often grouped together with horizontal lines or beams. The systems are arranged in a grid-like fashion, with each system occupying a row and spanning a certain number of measures. The labels for the notes are written in a cursive script above the corresponding staves.

Air Sérieux de Monsieur Hauteterre le jeune
from Recueil d'airs sérieux et à boire (1701)

The musical score is written in 3/4 time and consists of four systems of staves. The lyrics are in French. The score includes various musical ornaments (marked with '+') and fingerings (marked with numbers 5, 6, 16, 10, 15, 20, 25, 5b, 4x, 1., 2.).

System 1:
 J'Ecoû- tois autre- fois sous ces feüillages Sombres, Doux Rossig- nols, vos ay-

System 2:
 1. mables ac- cens: 2. cens: Mais he- las! aujour- d'huy je ne cherche leurs

System 3:
 ombres, Que pour y déplo- er les maux que je res- sens; Mais he- las! au- jour-

System 4:
 d'huy je ne cherche leurs ombres, Que pour y déplo- rer les maux que je res- sens. 1. 2. sens.

HOTTETERRE, J. M. Exemplo de ária e *double* com ornamentação típica italiana apud HOUSE (1991)

Double.

Je n'en- tens qu'à re- gret vôtre a- mou- reux lan- gage

Vous ne ser- vez qu'à me ren- dre ja- lous: 1. lous: 2. Et je me

plains d'ay- mer d'un a- mour moins vo- tage, Et d'ê- tre mil- le fois

plus mal- heureux que vous. Et je me plains d'ay- mer d'un a- mour moins vo-

lage, Et d'ê- tre mil- le fois plus malheu- reux que vous. 1. vous. 2. vous.

CH A P I T R E VIII.

*Des coups de langue, Ports-de-voix, Accents & doubles-
Cadences sur la Flûte Traversière & autres
Instruments à vent.*

A Près avoir expliqué la manière de faire les Tons & Semi-Tons avec toutes leurs Cadences, il nous reste encore à parler des coups de langue & des agréments qui sont absolument nécessaires pour la perfection du jeu. Ces agréments consistent en *Ports-de-voix, Accents, doubles Cadences, Flâtements, Battements, &c.*

HOTTETERRE, J. M. Paris, 1707, 1720. Texto original do capítulo VIII do *Principes de la Flûte Traversière*.

DE LA FLUTE TRAVERSIERE. 27

Je commenceray par une Explication de tous les coups de Langue articulez, & coulez, desquels je donneray plusieurs exemples, comme aussi des Ports-de-voix, des Accents & des doubles-Cadences, ce qui pourra servir pour tous les Instruments à vent; Ensuite j'expliqueray la maniere de faire les Flâtements & les Battements, sur la Flûte Traversiere.

Pour rendre le jeu plus agréable, & pour éviter trop d'uniformité dans les coups de Langue, on les varie en plusieurs manieres; Par exemple, on se sert de deux articulations principales; Sçavoir, *Tu* & *Ru*. Le *Tu* est le plus en usage, & l'on s'en sert presque par tout; comme sur les Rondes, les Blanches, les Noires, & sur la plus grande partie des Croches: car lorsque ces dernieres sont sur la même ligne, ou qu'elles sautent, on prononce *Tu*. Lorsqu'elles montent ou descendent par degrez conjoints, on se sert aussi du *Tu*, mais on l'entremêle toujours avec le *Ru*, comme l'on peut voir dans les Exemples cy-après, où ces deux articulations se succèdent l'une à l'autre.

Premier Exemple.

Mesuré à Deux temps.

Deuxième Exemple.

Autre Mesure à Deux temps.

D ij

On doit remarquer que le *Tu*, *Ru*, se reglent par le nombre des Croches. Quand le nombre est impair, on prononce *Tu Ru* tout de suite comme l'on voit au premier Exemple. Quand il est pair, on prononce *Tu*, sur les deux premieres Croches, ensuite *Ru* alternativement, comme l'on vient de le voir dans le deuxième Exemple.

On fera bien d'observer que l'on ne doit pas toujours passer les Croches également, & qu'on doit dans certaines Mesures, en faire une longue & une breve; ce qui se regle aussi par le nombre. Quand il est pair, on fait la premiere longue, la seconde breve, & ainsi des autres. Quand il est impair, on fait tout le contraire; cela s'appelle Pointer. Les Mesures dans lesquelles cela se pratique le plus ordinairement, sont celles à Deux temps, celle du triple simple, & celle de six pour quatre.

On doit prononcer *Ru*, sur la Note qui suit la Croche, quand elle monte ou descend par degrez conjoints.

Exemple.

Triple simple.

Autre Exemple.

Six pour quatre.

29

Il y a aussi certains Mouvements où l'on ne se sert que du *Tu*, pour les Croches.

Exemple.

Autre Exemple.

Autre Exemple.

On prononce *Tu* sur toutes ces Croches, & l'on ne se sert du *Ru*, que sur les doubles Croches; C'est que les Croches supposent des Noires, & que les Doubles Croches supposent des Croches simples, dans ces sortes de mouvemens, aussi-bien que dans les Mesures de $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ & $\frac{9}{8}$. Il faut aussi dans ces Mesures passer les Croches également, & pointer les Doubles Croches.

On se sert du *Ru* sur les doubles Croches, suivant les Regles que j'ay données pour les Croches simples : On s'en sert même plus frequemment : car soit que ces Doubles Croches soient sur la même ligne, soit qu'elles sautent, on ne laisse pas de le faire.

Exemples.

Tu tu ru tu tu tu tu. tu tu ru tu tu tu ru tu tu tu ru tu tu.

Tu tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu.

Quoyque ces Regles soient générales, elles admettent cependant quelques exceptions, dans certains passages, comme on le peut voir icy.

Exemples.

Tu tu ru tu tu tu tu tu tu. ru ru tu tu ru tu tu.

Tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu.

Tu tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu.

On conçoit qu'il faut prononcer *Tu*, *Ru* sur les deux premières Croches simples ou doubles, au nombre pair ; ce qui se pratique frequemment lorsqu'il se trouve deux Croches entremêlées avec des Noires : ou bien deux doubles Croches, avec des Croches simples. Cela se fait

DE LA FLUTE TRAVERSIERE. 3^E

pour un plus grand adoucissement, & c'est le goût qui en décide. On doit donc consulter ce même goût, lorsque les coups de Langue paroîtront rudes en les faisant de la maniere que je les ay expliquez dans les premiers Exemples, & l'on doit s'arrêter à ce qui semblera le plus agréable à l'Oreille, sans avoir égard à l'arrangement des Notes, ni aux differents mouvements. On observera seulement de ne point prononcer *Ru* sur les Tremblements, ny sur deux Notes de suite, parce que le *Ru* doit toujours être mêlé alternativement avec le *Tu*.

Dans la Mesure du Triple double, on prononce *Tu*, *Ru*, entre les Noires, & *Ru* sur la Blanche qui est précédée d'une Noire, en montant ou en descendant, par degrez conjoints.

Exemple.

Triple double.

Tu tu ru tu ru tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

Nous pourrons donc avancer que tous les Triples se rapportent au Triple simple, & nous pourrons dire que dans le Triple double, les Blanches supposent des Noires, & les Noires des Croches; c'est pourquoy il faut pointer les Noires dans cette Mesure, suivant l'explication que j'ay donnée cy-devant, au sujet des Croches.

Il sera bon de remarquer que les coups de Langue doivent être plus ou moins articulez, selon l'instrument dont on jouë; Par exemple, on les adoucit sur la Flûte Traversiere; on les marque davantage sur la Flûte à Bec; & on les prononce beaucoup plus fortement sur le Haut-Bois.