



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Interpretação de uma seleção de obras para flauta de bisel de G.P. Telemann segundo o *Vermischter Geschmack*

Mestrado em Música

Débora Bessa Severiano

Orientadores

Professora Coordenadora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Professor Adjunto Convidado António José Ribeiro Carrilho

Trabalho de investigação apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizado sob a orientação científica da Professora Coordenadora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho e do Professor Adjunto Convidado António José Ribeiro Carrilho, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Dezembro de 2020

Composição do júri

Presidente do júri

Professora Natalia Riabova

Professora Adjunta da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Professora Katharine Rawdon

Professora Adjunta Convidada da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Professor António José Ribeiro Carrilho

Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Agradecimentos

Agradeço ao Professor António Carrilho, cuja sabedoria, motivação, amizade e energia foram essenciais no percorrer deste percurso conjunto que me tornou no que hoje sou e que me inspira a ser cada vez mais.

Um obrigado especial à Professora Luísa que me direcionou construtiva e pacientemente – será sempre uma figura central das memórias da minha passagem pela ESART.

Fica também um agradecimento aos amigos que me ajudaram ao longo deste período de trabalho, que leram, reviram, debateram, e partilharam do seu tempo e paciência para me ajudar.

Resumo

Este trabalho reflete investigação desenvolvida no âmbito da unidade curricular de Trabalho de Projecto, estando dividido em quatro partes.

Na primeira parte apresenta-se o contexto musical que circunda a vida e obra do compositor Georg Philipp Telemann, com foco no *Vermischter Geschmack*, e no seu trabalho de publicações.

A segunda parte debruça-se sobre as formas musicais do século setecentista cujas obras que iremos examinar, exibem os diversos tipos de sonatas – a solo, trio e quarteto - a sonata concertante, o concerto, e a cantata; esclarecendo as suas origens, desenvolvimento e características.

A terceira parte deste trabalho expõe a análise realizada às peças seleccionadas do repertório para flauta de bisel na obra de Telemann: TWV 41:C2, TWV 42:c2; TWV 42:B4; TWV 43:a3; TWV 51:C1, TWV 1:1258.

Por fim, concluímos com uma reflexão sobre a informação recolhida no que toca à obra do compositor e à análise realizada à seleção de obras do repertório de flauta de bisel.

Palavras-chave

Música, Flauta de Bisel, Telemann, Barroco germânico, Gosto misto germânico, Sonata, Trio, Sonata concertante, Concerto, Cantata

Abstract

This investigation reflects the studies developed within the course of Trabalho de Projeto, and it's divided in three parts.

The first presents the musical context by which the life and work of Georg Philipp Telemann are surrounded, his focus on the *Vermischter Geschmack* and his publications.

The second part focuses on the musical forms of the late seventeenth and first half of the eighteenth century whose works we will examine further on. These include the sonata – solo, trio and quartet – the *sonate auf concertenart*, the concerto, and the cantata; whose origins, evolution and characteristics shall be brought to light.

The third part of this study offers the analysis of the selected pieces from Telemann's recorder repertoire: TWV 41:C2, TWV 42:c2; TWV 42:B4; TWV 43:a3; TWV 51:C1, TWV 1:1258.

Lastly, we reflect on the information collected about the composer's work and on the analysis of the selected body of work for the recorder.

Keywords

Music, Recorder, Telemann, German baroque, German mixed taste, Sonata, Trio, Sonate auf concertenart, Concerto, Cantata

Índice geral

<u>Introdução</u>	1
1. Contextualização musical da obra de Telemann	
1.1. Contexto musical germânico no fim do século XVII e início do século XVIII e influências europeias no gosto misto germânico.....	3
1.2. O <i>Vermischter Geschmack</i> na obra instrumental de G.P. Telemann	16
1.3. A obra de Telemann: coletâneas, publicações, pedagogia.....	22
2. Formas.....	31
2.1. Sonata	32
2.2. Trio.....	35
2.3. Quarteto.....	36
2.4. Sonata Concertante	38
2.5. Concerto.....	43
2.6. Cantata.....	47
3. Identificação e análise de uma seleção de peças para flauta de bisel representativas do estilo de Telemann	
3.1. Sonata em Dó Maior, de Der getreue Music-Meister, TWV 41:C2.....	57
3.2. Trio nº1 em Dó menor, dos <i>Essercizii musici</i> , TWV 42:c2	66
3.3. Trio nº8 em Sib Maior, dos <i>Essercizii musici</i> , TWV 42:B4	76
3.4. Sonata concertante em lá menor, TWV 43:a3	84
3.5. Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1	92
3.6. <i>Seele, lerne dich erkennen, Am Sonnetage Esto mihi</i> , Cantata do Quinquagésimo Domingo, TWV 1:1258.....	102
<u>Reflexão final</u>	109
<u>Bibliografia</u>	113
<u>Anexos</u>	
Anexo I - <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	119
Anexo II - <i>Trio nº1 em Dó menor</i> , dos <i>Essercizii musici</i> , TWV 42:c2.....	127
Anexo III - <i>Trio nº8 em Sib Maior</i> , dos <i>Essercizii musici</i> , TWV 42:B4.....	143
Anexo IV - <i>Sonata concertante em lá menor</i> , TWV 43:a3	159
Anexo V - <i>Concerto em Dó Maior</i> , TWV 51:C1	183
Anexo VI - <i>Seele, lerne dich erkennen, Am Sonnetage Esto mihi</i> , Cantata do Quinquagésimo Domingo, TWV 1:1258.....	215
Anexo VII - Programa do Recital.....	227

Índice de figuras

Figura 1 - Manuscrito da Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt, TWV 43:G6	40
Figura 2 - Manuscrito da Staatsbibliothek de Berlim, TWV 43:G6	40
Figura 3 - Compassos 1 a 3 do <i>Cantabile</i> da <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	58
Figura 4 - Compassos 4 a 12 do <i>Cantabile</i> da <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	58
Figura 5 - Secção final do <i>Cantabile</i> da <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	59
Figura 6 - Compassos 1 a 6 do <i>Allegro</i> da <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	60
Figura 7 - <i>Passus duriusculus</i> . Compassos 17 a 19 do <i>Allegro</i> da <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	61
Figura 8 - Compassos 20 a 28 do <i>Allegro</i> da <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	61
Figura 9 - Compassos 17 a 19. Final do <i>Grave</i> da <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	62
Figura 10 - Compassos 15 a 28 do <i>Vivace</i> da <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	63
Figura 11 - Compassos 7 a 18 do <i>Vivace</i> da <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	64
Figura 12 - Exemplo de ritmo lombardico	66
Figura 13 - Compassos 5 a 16 do <i>Largo</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	67
Figura 14 - Compassos 1 a 4 do <i>Largo</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	68
Figura 15 - Compassos 21 a 28 do <i>Largo</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	68
Figura 16 - Compassos 5 a 12 do <i>Largo</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	69
Figura 17 - Compassos 49 a 55 do <i>Largo</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	70
Figura 18 - Compassos 29 a 32 do <i>Largo</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	70
Figura 19 - Ritornelo, compassos 45-51 do <i>Vivace</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	71
Figura 20 - Entrada com <i>motto</i> do <i>Vivace</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	72
Figura 21 - Referência ao <i>motto</i> da abertura, com a ordem de entrada trocada: baixo, flauta, oboé nos compassos 37 e 38, do <i>Vivace</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	72
Figura 22 - Referência ao <i>motto</i> da abertura, pela ordem original no segundo tempo do compasso 41 e invertida no compasso 43, do <i>Vivace</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	72
Figura 23 - Compassos 1 a 3 do <i>Andante</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	73
Figura 24 - Compassos 4 a 6 do <i>Andante</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2	74

Figura 25 - Compassos 1 a 16 do <i>Allegro</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2.....	75
Figura 26 - Compassos 1 a 16 do <i>Allegro</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2.....	75
Figura 27 - Compassos 4 a 6 do <i>Dolce</i> da Trio-sonata nº8, TWV 42:B4	76
Figura 28 - Compassos 13 a 15 do <i>Dolce</i> da Trio-sonata nº8, TWV 42:B4.....	77
Figura 29 - Compassos 24 a 27 do <i>Dolce</i> da Trio-sonata nº8, TWV 42:B4.....	77
Figura 30 - Compassos 15 a 17 do <i>Vivace</i> da Trio-sonata nº8, TWV 42:B4	78
Figura 31 - Compassos 1 a 5 do <i>Vivace</i> da Trio-sonata nº8, TWV 42:B4	79
Figura 32 - Compassos 44 a 46 do <i>Vivace</i> da Trio-sonata nº8 TWV 42:B4.....	80
Figura 33 - Compassos 1 a 6 da Siciliana da Trio-sonata nº8 TWV 42:B4	81
Figura 34 - Compassos 21 a 25 do segundo <i>Vivace</i> da Trio-sonata nº8, TWV 42:B4	82
Figura 35 - Compassos 52 a 57 do segundo <i>Vivace</i> da Trio-sonata nº8, TWV 42:B4	83
Figura 36 - Manuscrito do quarteto em lá menor, cópia da Universitäts und Landesbibliothek de Darmstadt	84
Figura 37 - Figura de suspiro, compassos 1 a 4, do <i>Adagio</i> do Concerto em Lá menor, TWV 43:a3	85
Figura 38 - Compassos 24 a 32, <i>Allegro</i> do Concerto em lá menor, TWV 43:a3	87
Figura 39 - Compassos 1 a 3, do <i>Adagio</i> do Concerto em Lá menor, TWV 43:a3	88
Figura 40 - Fantasia em Sol menor, TWV 33:8, <i>Vivace</i> , c. 1-3.....	90
Figura 41 - Concerto em lá menor, TWV 43:a3, <i>Vivace</i> , c. 1-4	90
Figura 42 - Compassos 61 a 68, do <i>Vivace</i> do Concerto em Lá menor, TWV 43:a3.	91
Figura 43 - Compassos 19 a 30, do <i>Allegretto</i> do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1	93
Figura 44 - Compassos 49 a 60, do <i>Allegretto</i> do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1	94
Figura 45 - Compassos 101 a 107, do <i>Allegretto</i> do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1	95
Figura 46 - Compassos 61 a 66, do <i>Allegro</i> do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1...96	
Figura 47 - Compassos 31 a 36, do <i>Allegro</i> do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1...97	
Figura 48 - Compassos 175 a 186, do <i>Allegro</i> do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1	97
Figura 49 - Compassos 1 a 4, do <i>Andante</i> do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1.....98	

Figura 50 - Compassos 17 a 20, do Andante do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1	98
Figura 51 - Compassos 29 a 32, do Andante do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1	99
Figura 52 - Compassos 1 a 6, do Tempo di minuetto do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1	101
Figura 53 - <i>Harmonischer Gottesdienst</i> , p. 140, Cantata TWV 1:1258, <i>Seele, lerne dich erkennen, Am Sonntag Esto mihi</i>	103
Figura 54 - Exemplo de resolução de arpejos no acompanhamento do baixo contínuo	106
Figura 55 - Exemplo de resolução de arpejos no acompanhamento do baixo contínuo	106

Índice de tabelas

Tabela 1 – Estrutura da <i>Sonata em Dó Maior</i> , TWV 41:C2	57
Tabela 2 – Representação do esquema temático do <i>Allegro</i> da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2.....	74
Tabela 3 – Estrutura rondó do <i>Vivace</i> , Trio-sonata em sib maior, TWV 42:B4/ii ...	79
Tabela 4 – Estrutura do quarto andamento do Trio nº8, TWV 42:B4.....	82
Tabela 5 – Estrutura do <i>Vivace</i> do Concerto em lá menor, TWV 43:a3.....	89
Tabela 6 – Estrutura do primeiro andamento do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1	92
Tabela 7 – Estrutura do segundo andamento do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1	96
Tabela 8 – Tradução portuguesa do texto da cantata <i>Seele, lern dich erkennen</i>	106
Tabela 9 – Texto em alemão moderno e tradução inglesa por Julia Whybrow da cantata <i>Seele, lern dich erkennen</i>	107

Introdução

Esta investigação tem como objetivo investigar características do *Vermischter Geschmack* no repertório para flauta de bisel do compositor Georg Philipp Telemann (1681-1767), muitas vezes desvalorizado a nível académico e artístico, através de uma seleção de obras que são contextualizadas em termos de biografia do autor, período histórico, estilo e interpretação. Tentaremos compreender as origens desta estética germânica, e, posteriormente, descobrir como se manifestava em diversas formas estruturais da época, bem como em exemplos concretos do repertório para flauta de bisel.

Para tal, numa primeira parte do trabalho, realizou-se uma pesquisa documental para reunir informações gerais sobre o contexto musical, social e cultural germânico do final do século XVII e início do século XVIII, período comumente designado como o final do barroco ou barroco tardio. De seguida, afunilando-se a pesquisa do contexto geral para o particular, escolheu-se a dimensão estilística da obra geral de Telemann – o gosto misto germânico – para aprofundar o desenvolvimento do mesmo, segundo influências italianas, francesas e polacas, ao longo da vida do compositor. Esta pesquisa, agora concreta, sobre o gosto misto germânico e a obra de Telemann levou-nos também a dedicar uma parte do primeiro capítulo ao seu importantíssimo trabalho de compilação e publicação, e, por conseguinte, a enumerar grande parte da sua restante obra.

Fornecido um fundamento histórico para a seleção de obras que iremos analisar posteriormente, na segunda parte passamos à descrição e apresentação das formas que as peças irão tomar. Aqui apresentamos brevemente a história mais recente e relevante das formas, informações sobre a sua constituição, estrutura, estilo, interpretação, e qualquer outra informação considerada relevante para facilitar a compreensão da análise que se segue na terceira parte deste trabalho. As formas em estudo são a sonata - nas suas variantes a solo, trio quarteto e concertante - o concerto, e a cantata.

Por fim, chegamos à parte central e objetiva deste estudo: a análise da seleção de peças que se considerou representativa do repertório para flauta de bisel de Georg Philipp Telemann, e que será apresentada em recital final de mestrado. Esta análise das obras focou-se nos aspetos formais antes descritos, e na identificação de elementos característicos do gosto misto germânico manifestado pelas suas influências francesas, italianas e polacas.

Sendo este um dos períodos mais importantes da história da música para o repertório da flauta de bisel, pretendemos com esta investigação dar a conhecer a história e estética envolvente, e realizar a análise formal de um conjunto de obras selecionadas do compositor, concluindo com uma reflexão de forma a conhecer a informação necessária para criar uma interpretação esclarecida da obra Telemanniana.

1. Contextualização da obra

1.1 Contexto musical germânico no final do século XVII e início do século XVIII e influências europeias no *Vermischter Geschmack*¹

Na transição do século XVII para o século XVIII assistimos a um período da história da música germânica repleto de mudanças, misturas, de velhos costumes renovados, de importações de estilos nacionais e de outras formas musicais europeias (Buelow, 1993 e 2004; Schulenberg, 2008; Zohn, 2008). Ao período que compreende as décadas entre 1680 e 1740 muitos historiadores dão o nome de barroco tardio. No entanto esta margem temporal é bastante geral e o seu delinear sempre foi debatido e criticado porque se verifica, em todo o período barroco, uma progressão contínua e não uma cisão estética entre as épocas. Uma das características mais inteligíveis deste período é a sua enorme diversidade: a criação de novos meios de expressão estilística; a adaptação de formas antigas a mais recentes; o nascer de novos estilos de composição pessoais e nacionalistas; e o pensamento crítico sobre o sucesso de cada músico. Ainda assim, é um termo que embora vago tem utilidade para nos referirmos à abundância criativa musical destas décadas (Buelow, 1993).

As carreiras dos músicos estavam diretamente ligadas aos grandes centros europeus, e se até então os músicos/compositores e os estilos musicais tinham como origem o noroeste da Europa e depois migravam para o sul, agora essa tendência fora contrariada. Durante os séculos XVII e XVIII os artistas italianos e franceses levaram o seu estilo ao norte da Alemanha, e ao resto da Europa (Schulenberg, 2008).

Na atual Alemanha, até ao barroco tardio, poderíamos reconhecer e definir o barroco de uma forma generalíssima, pela prática de uma escrita contrapontística rigorosa – observável nas obras de Buxtehude e Schütz por exemplo (Zohn, 2008). No entanto muitas eram as formas musicais em prática na época. Temos as paixões, especificamente protestantes, que eram muito mais audaciosas musicalmente que as suas homónimas católicas do mesmo período, e eram frequentemente apresentadas no norte e centro, tanto no século XVII como no início do XVIII, com obras de Schütz, Selle, Sebastiani e culminando nas de Bach. A oratória da paixão foi um estilo que se desenvolveu especialmente no grande centro cultural de Hamburgo, com os trabalhos de Keiser em 1712, Telemann com textos de Brockes em 1716, Händel em 1716-17, Mattheson em 1718, Fasch em 1723, entre outros (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001).

Temos também as formas operáticas, ballet e *Singballet*, nas quais as influências francesas e italianas coincidiram com as tentativas de criação de uma ópera de língua alemã, por vezes até com reportório importado de Itália e traduzido. Estes géneros musicais eram maioritariamente apresentados nas cortes dos grandes focos culturais seguindo o gosto pela cultura francesa extremamente disseminado em alguns deles. Em termos estilísticos apenas o ballet procurou claramente imitar o modelo francês, a ópera que acompanhou o estilo veneziano era exibida nas grandes cidades comerciais onde havia teatros para tal: Hamburgo

¹ Traduzido por nós do alemão *Vermischter Geschmack* - gosto misto - e do *german mixed taste* utilizado nas fontes inglesas como germânico e não alemão porque nesta altura, sobretudo durante e após a guerra dos trinta anos, o território que hoje conhecemos como Alemanha ainda não se apresentava unido, sendo antes composto por várias regiões e principados concentrados à volta das maiores cortes e cidades mercantis. Para facilitar a leitura e compreensão do texto utilizar-se-ão termos como Alemanha e territórios germânicos.

(de 1678 a 1738), Nuremberga (desde 1668), Leipzig (desde 1693), e em Brunswick (desde 1690, quer na corte como no teatro público). Na segunda metade do século XVII encontravam-se salas de teatro nos castelos da nobreza, *Komödienhäuser* (“casas de comédia”) foram construídas para as artes dramáticas tanto apenas teatrais como também musicais, e soberbos salões de ópera foram construídos nas grandes cortes de Munique, Dresden, Estugarda e Hanover. O estilo operático era assim ditado por três forças: o gosto dos reis, príncipes e cortes que financiavam as representações de ópera; pelos gostos dos públicos da classe média que frequentava os teatros nas cidades; e pelos *Kapellmeister* que exerceriam aqui a sua influência mais que noutras produções musicais de corte (Schulenberg, 2008).

Apesar do repertório ser maioritariamente italiano na maioria das cidades, existem exemplos do cultivo do gosto francófono e germânico na ópera: J.S.Kusser que havia estudado com Lully em França e que deixou a marca da sua preferência pelo repertório francês em Ansbach, Brunswick, Hamburgo, e Estugarda; em cortes onde o gosto pendia para o francês, os compositores eram encorajados a introduzir elementos franceses no seu estilo de escrita (como Steffani em Hanover e Düsseldorf); e em cidades como Leipzig e Hamburgo onde era mais viável comercialmente introduzir árias ao estilo italiano cantadas em italiano intercaladas com recitativos em alemão (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001; Schulenberg, 2008).

No final do século XVII tentou-se criar um tipo de ópera germânica independente cantada em alemão. Esta seria baseada nos aspetos musicais italianos, mas também incluiria elementos franceses. Na maior parte do território germânico os repertórios alemão, francês, e italiano coexistiam em simultâneo e muitas vezes a divisão era feita em apresentações de óperas alemãs e italianas e peças teatrais francesas. Também foram traduzidos muitos *librettos* franceses e italianos e muitas óperas italianas eram representadas em alemão. Esta tentativa de uma ópera alemã teve um último período de ressurgimento em Rodolstadt entre 1729 e 1754, mas noutros sítios foi quase suprimida até cerca de 1740 pela convenção do sistema internacional da ópera italiana (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001).

Num memorando de 1730, Johann Sebastian Bach descreve a vida musical germânica da época referindo que achava estranho que se esperasse automaticamente que os músicos germânicos fossem capazes de tocar todos os tipos de música, nomeadamente os vindos de Itália, França, Inglaterra ou Polónia (Johann Christoph Gottschell e Kraemer como citado em Zohn, 2008). Esta versatilidade é algo que se veio a construir na tradição germânica desde as últimas décadas do século passado: já em 1681, Johann Beer fazia uma sátira desta afeição pela música de outras nações na sua obra *Der berühmte Narren-Spital* onde o narrador era um violinista da corte a quem se pedia que dominasse uma mistura de vários estilos referindo o francês, turco, italiano, de *Siebengebirge*² e o tirolês. Naturalmente também se esperava este domínio dos principais idiomas nacionais europeus pelos compositores, resultando no desenvolvimento de um estilo que ficou conhecido por *Vermischter Geschmack* (Zohn, 2008).

Após a guerra dos trinta anos a evolução da música instrumental caracterizou-se pela diminuição gradual da quantidade de formas e combinações de ensembles do século XVI e início do XVII, e pela influência dos padrões dos países baixos³, francês e italiano, que geraram

² Cordilheira na atual Alemanha central.

³ De forma a facilitar a compreensão do texto utilizaremos as denominações modernas em português de Países Baixos e Itália para os territórios independentes que compunham as regiões na altura.

formas e gêneros independentes no final do século XVII (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001).

A música instrumental era apresentada na corte sob forma de solos e ensembles de vários tamanhos, na igreja com a música para órgão, e em ocasiões especiais em público nas cidades (cerimônias, feiras, festas) onde eram empregues sobretudo instrumentos de sopro, ou em música de câmara em casa (assistiu-se a uma difusão da possibilidade de prática musical na classe média). A influência italiana dominava a música de grupo; esta era produzida em grandes quantidades, alguma para a corte, outra para a classe média das cidades, escolas de música e sociedades musicais (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001).

A sonata não era distinguida oficialmente da suite (também chamada *overture*, ou *overture-suite*), baseada no modelo francês composta por danças; a trio sonata só ganhou mais apreciadores já no século XVIII seguindo o entusiasmo europeu pelas obras de Corelli, embora tenhamos exemplos de Reincken, Krieger, Erlebach e Buxtehude ainda no séc. XVII; a influência francesa sentia-se mais na música para vários instrumentos ou solos, e nas coleções de danças para ensemble (suites); e a música para teclado também acompanhou as tendências francesas com o desenvolvimento da suite para teclado e de um estilo idiomático para cravo (com obras de J.J. Froberger, Matthias, Bach, Weckmann e Fischer). Como veremos no capítulo seguinte (cap. 1.2), Telemann escreverá em várias destas formas, sobretudo no séc. XVIII, e dominará a linguagem do *Vermischter Geschmack* resultante da receção de tais influências como a francesa e a italiana (Schulenberg, 2008), mas ainda antes do virar do século surge-nos a figura de Gottfried Muffat que com as suas suites para ensemble e *concerti grossi* sintetiza os modelos de Lully e Corelli marcando o início do período em que a música italiana, francesa e alemã (entre outras mais residuais) se juntam para dar origem ao *Vermischter Geschmack* (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001).

Com a chegada do séc. XVIII a vida musical de corte centra-se em algumas maiores, na sua generalidade absolutistas e influenciadas pelo iluminismo. Brilhando sobre outras mais pequenas reconhecem-se as cortes de Dresden, Berlin e Mannheim. Assim a cultura musical desenvolve-se particularmente nas cidades mais ricas. A música sacra protestante entra em declínio a partir de 1750, data que muitos consideram ser o fim do barroco, coincidindo simbolicamente com o ano da morte de J.S. Bach (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001; Michels, 2007).

As cortes adotaram o estilo de ópera séria italiana na primeira metade do novo século, a música instrumental brilhou com os modelos italianos para o concerto, sinfonia e sonata revelando cada vez mais a sua independência estilística; e em geral assistiu-se ao início de um movimento de emancipação a partir de cerca de 1720 em que não se recebia apenas a influência das potências francesa e italiana mas se produzia pela primeira vez algo germânico original e distinto (Schulenberg, 2008).

Vermischter Geschmack

Nas primeiras décadas do século XVIII, a mistura de estilos - *Vermischter Geschmack* - continuou a ser desenvolvida e começou a ser encorajada em tratados e documentos teóricos. Johann Mattheson, Ernst Gottlieb Baron, e Johann David Heinichen, entre outros, observaram que a tendência germânica era para combinar os estilos francês e italiano aproveitando a seriedade de um, o estilo divertido de outro, juntando e aproveitando o contraste da sua variedade. O professor de literatura de Leipzig, Johann Christoph Gottsched, afirmou na edição de 1728 do periódico *Der Biedermann* que se elogiava a capacidade de Telemann para agradar aos gostos de todos compondo peças que empregavam tanto o estilo italiano como francês e muitas vezes de maneira misturada (Zohn, 2008).

Nos anos que se seguiram, Telemann tornou-se no representante máximo do *Vermischter Geschmack*, que neste trabalho traduziremos por gosto misto germânico (ou expressões equivalentes como “gosto germânico⁴”), sendo capaz de assimilar os estilos de música nacionais sem comprometer a sua individualidade enquanto compositor (Johann Adolph Scheibe como citado em Zohn, 2008; Paoliello, 2017).

Apesar de nem sempre ter sido dessa opinião, Scheibe reporta que “[a composição] é melhor se a diligente escrita germânica, a cortesia italiana e a paixão francesa forem combinadas” em trios e quartetos (Scheibe como citado em Zohn, 2008, p. 4).

Joachim J. Quantz, no início da década de 1750, designou a utilização eclética dos vários estilos nacionais como “gosto germânico”:

Se tivermos o discernimento necessário para escolher o melhor dos estilos de diferentes países, o gosto misto, sem pisar os limites da modéstia, pode ser chamado Gosto germânico, não só porque foram os germânicos quem primeiro a ele chegaram, mas porque já foi estabelecido em diferentes partes da Alemanha há muitos anos, ainda floresce, e não desapraz nem Itália nem França, nem outras terras (Quantz, 2001, p.332)⁵.

No passado, a música germânica estava mais centrada na harmonia – num estilo estrito e fugal – do que na melodia, segundo Quantz, sendo mais direcionada para o seu uso em meios sacros. Só com a integração de modelos estrangeiros e a mistura de elementos franceses e italianos com os dos seus próprios compositores é que a música germânica começou a ser estimada (Quantz, 2001/1752). Quantz contrapõe o estilo estrito praticado pelos compositores do século XVII aos do novo século e seus contemporâneos de forma crítica, valorizando a procura dos últimos por uma escrita mais livre ou galante e defendendo a consideração pelo uso da melodia numa música tradicionalmente mais contrapontística (Paoliello, 2011).

Steven Zohn (2008) refere que também Bach alude aos estilos nacionais já supramencionados: o italiano, francês, inglês e polaco - e cita o elogio do próprio Telemann ao conde Friedrich Carl von Erbach, músico amador seu conhecido de longa data, na dedicatória da sua publicação *Zweytes sieben mal sieben und ein Menuet*, onde reflete sobre a sua prática: “[...] combina a vivacidade, melodia e harmonia francesas; a cortesia, invenção e estranhas

⁴ No Brasil utiliza-se frequentemente o termo “gostos reunidos” numa emulação do termo *Les Goûts Réunis* de Couperin (1724), no entanto o compositor e os seus contemporâneos empregam termos como *gemischten Goût* (Telemann, 1718), *vermischter Geschmack* (Quantz, 2001/1752) ou *Deutsche Geschmack* (Paoliello, 2011).

⁵ Tradução nossa.

passagens italianas; e o jocoso britânico e polaco numa mistura cheia de doçura⁶ (Telemann como citado em Zohn, 2008, p.5).

Dresden

Dresden, onde grande parte da coleção de manuscritos de Telemann está preservada, foi um dos grandes centros musicais da época onde se pode observar o desenvolvimento do gosto misto germânico.

A Dresden *Hofkapelle*, uma referência sem igual no mapa musical europeu, a cargo dos Eleitores da Saxónia Friedrich August I e Friedrich August II, sofreu influências claras da música francófona através da reestruturação levada a cabo pelo primeiro *Electeur* na primeira década do século XVIII: criou um ensemble de cordas a seis partes complementado por flautas, oboés e fagotes; produziu um ballet francês; trouxe *comédiens* franceses para a corte; e contratou como *Konzertmeister* Jean-Baptiste Volumier, mestre de dança treinado em Versailles, em 1709. Friedrich August I também se assegurou que os membros da *Hofkapelle* tinham uma formação musical cosmopolita e muitos deles acompanharam-nos em viagens a Paris (1714), Itália (1716–17), e Viena (1718) (Zohn, 2008).

A influência italiana em Dresden também era palpável através das performances de óperas dos compositores da corte como Giovanni Alberto Ristori e dos *Kapellmeisters* Johann David Heinichen e Antonio Lotti, e das obras instrumentais de Antonio Vivaldi. Nas décadas seguintes, com a instauração de Johann Georg Pisendel como *Konzertmeister* em 1728, com a ascensão ao trono de Friedrich August II em 1733, e com a chegada do *Oberkapellmeister* Johann Adolph Hasse cuja formação fora feita em Itália, desenvolveu-se ainda mais o gosto pelo estilo italiano e pelo efeito que teve na composição do gosto misto que nesta altura se estabeleceu definitivamente na corte e na *Hofkapelle* (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001; Zohn, 2008).

Quantz (como citado em Zohn, 2008, pp. 206–07), em 1716, enumera diversos músicos pertencentes à orquestra real que, declara, “se destacava de qualquer outra nesta altura, em parte devido à sua maneira francesa de tocar introduzida pelo *Konzertmeister* Volumier”. Refere ainda que sob a direção do *Konzertmeister* Pisendel, que introduziu o gosto misto germânico, “a sua técnica chegou gradualmente a um novo nível de refinamento”.

Com a presença de manuscritos na cidade, percebemos que a música de Telemann já era tocada em Dresden desde 1710-1711, e continuou até à década de 1750. O compositor estava em contacto os músicos mencionados e quase se juntou ele mesmo à orquestra em 1711 a pedido de Friedrich August I, mas acabou por se estabelecer em Frankfurt no ano seguinte como diretor da “música da cidade”⁷. Pisandel, com quem manteve uma amizade prolongada, possuía uma grande quantidade de obras suas (Zohn, 2008).

As três grandes cidades do território germânico no séc. XVIII eram Hamburgo, Leipzig – ambas com uma fortíssima presença e prosperidade comercial – e Berlim – a morada real, centro administrativo e concentração de desenvolvimento social da classe média. Hamburgo tinha ligações com Londres pelos seus canais comerciais e por ser uma cidade costeira, Leipzig

⁶ Tradução nossa.

⁷ Tradução nossa: *Director of city music*.

era um enorme centro europeu de mercado, e Berlim beneficiava do “clima cultural iluminado” da corte (Zohn, 2008). Estes centros concentraram as atenções da história da música alemã pelo ambiente de desenvolvimento que proporcionaram com a sua riqueza financeira, social e cultural. Neles observaram-se novas formas de fazer e difundir a atividade musical publicamente: repetiram-se performances de cerimónias para um público com bilhete, fizeram-se concertos públicos com o convite de virtuosos em *tour* pela Europa, concertos de caridade, o jornalismo musical cresceu com publicações periódicas de Mattheson e Scheibe, e difundiu-se a publicação de obras por subscrição. A partilha da atividade musical começou então através de todos estes eventos a alargar-se a burgueses e alguns mercadores com posses, e assim se abriu o acesso das obras escolásticas teóricas, antes dedicadas apenas a músicos e estudiosos profissionais, ao público sob forma de escritos mais inteligíveis, ainda que bem informados, para o *galante homme* (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001).

Leipzig

A música sacra vocal e instrumental dominou o cenário musical em Leipzig na primeira metade do século, em particular a música de Bach e de *collegia musica* de estudantes. Indo de encontro aos ideais iluministas, Mizler von Kolof tentou instituir a música como departamento de estudos na universidade, fundou a *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* (1736), e o periódico *Societät der Musicalischen Wissenschaften* (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001).

Leipzig ficará sempre ligada à fama de Bach, e muitas vezes esta não reflete o espírito da cidade na sua melhor forma por servir de cenário, eternamente insuficiente, à produção genial do compositor. No entanto, na altura em que Bach chega a Leipzig em 1723 esta era uma cidade atrativa, desafiante para os músicos, mas que lhes oferecia igualmente oportunidades de trabalho constante e financiado, e cujo público era informado e bom apreciador (Buelow 1993).

Leipzig, como metrópole cosmopolita que era, foi palco de várias produções de óperas internacionais: Mingotti, Locatelli e Nicolini apresentaram o repertório italiano com companhias ambulantes depois do fecho da ópera alemã em 1720; foram feitas duas apresentações da ópera balada inglesa *The Devil to Pay* em 1743 em Berlim e em 1750 em Leipzig; C.F.Weiss traduziu obras para as quais J.C. Standfuss compôs tornando-se os impulsionadores do género que estava para vir – o *Singspiel* (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001).

Um dos avanços mais importantes desta época deu-se no desenvolvimento da indústria das publicações musicais, nomeadamente em Leipzig, pela sua posição geográfica privilegiada como centro de comércio. A cidade tinha à sua disposição os materiais necessários para a impressão: metal para as placas de gravura, importava tinta e papel, e peles para as encadernações (Buelow 1993).

O trabalho de J.G.I. Breitkopf foi fulcral neste campo tendo inventado um novo sistema de impressão de notação em 1755, e estabelecido uma rota comercial de publicações que comprava e vendia por toda a Europa. Mais tarde em 1798, fundou a famosa *Allgemeine musikalische Zeitung* (Buelow, 1993). As publicações mais populares da época incluíam catálogos de peças, textos de cantatas e *librettos* de peças que depois podiam ser apreciadas e os *librettos* comprados nas feiras anuais de Leipzig. Esta era uma forma dos compositores, chegando a altura das feiras, verem o que havia à disposição para comprar e quais as últimas publicações disponíveis. Além da época das feiras (Leipzig promovia três ao longo do ano a

certa altura), os compositores tinham à disposição lojas de impressão que mantinham uma rota do mercado europeu de publicações rivalizado apenas por Frankfurt. Bach, e por sequência lógica os seus contemporâneos, poderão ter comprado coleções germânicas como as de Vicent Lübeck do *Clavier Übung*, um volume de suites de dança para teclado; as *Sei sonate a flauto traversiere solo* de Quantz; alguma das vinte e duas publicações teóricas de Mattheson, que se debruçavam sobre as práticas musicais francesa, italiana e germânica; entre outras. As feiras anuais permitiam que as tendências chegassem aos compositores e músicos sem que estes tivessem de viajar, e forneciam-lhes um incentivo para que imprimissem e publicassem os seus trabalhos. A publicação permitia a disseminação das suas obras por um público mais abrangente em toda a Europa, embora a prática de distribuição de música copiada à mão fosse muito comum entre músicos na Alemanha barroca (Buelow 1993).

No séc. XVI, Leipzig foi o palco do movimento de conversão da reforma germânica ao Luteranismo. Johann Friedrich I (1503-154) albergou Lutero e tornou-se um ardente seguidor tendo liderado a conversão da Saxónia. Desde então, nos 150 anos que se seguiram, a Saxónia tornou-se o mais forte centro europeu do luteranismo. (Buelow 1993).

Na primeira metade do séc. XVIII, Leipzig afirmou-se ainda mais como fortaleza do luteranismo na Saxónia. Quando o Elector Friedrich August I se converteu ao catolicismo para se tornar soberano da Polónia, em 1697, a ameaça do domínio católico estava, mais uma vez, presente. O tratado de Westphalia (de 1648) protegia os direitos de luteranos e católicos no início, mas a pressão exercida por Roma e a situação precária na Polónia forçaram August a reafirmar a fé católica na região. O conflito luterano-cristão agravou-se quando a esposa do Elector, Christiane Eberhardine de Brandenburg-Bayreuth, se manteve firme na sua crença luterana e insistiu que os seus filhos fossem educados na mesma fé. Quando Christiane morreu, exilada em Pretzsch, foi declarada mártir protestante e as suas cerimónias fúnebres foram realizadas em Leipzig que nunca tinha negado a sua tradição protestante. Bach compôs a cantata *Las, Fürstin, lass noch einen Strahl* (BWV 198) sobre uma ode fúnebre de Gottshed, e o evento confirmou mais uma vez a posição de Leipzig como centro luterano da Saxónia (Buelow 2004).

A frequência dos serviços religiosos era tanta no final do séc. XVII e início do séc. XVIII que o concelho municipal ordenou que se realizassem mais cerimónias a meio da semana nas principais igrejas – *Nikolaikirche* e *Thomaskirche* -, e que se restaurassem igrejas católicas delapidadas – *Barfüsserkirche*, que reabriu como *Neue Kirche* em 1699, e *Petrikirch*. Na década de 1710, a cidade começou a ser apelidada de *Kirchen-Staat* - cidade das igrejas (Buelow 1993).

A música das principais igrejas da cidade estava sob a supervisão do *Thomaskantor*, um posto que existia desde pelo menos 1435. As suas tarefas incluíam a direção dos estudos musicais dos alunos da *Thomasschule*, o fornecimento de música para os serviços de *Thomaskirche* e *Nikolaikirche*, bem como das igrejas mais pequenas, o ensino de certas disciplinas nomeadamente o latim e catecismo (a última não era do agrado de vários *kantor* incluindo Bach), e, mais tarde, a direção musical da cidade (eventos cívicos ordenados pelo concelho). O *kantor* tinha à sua disposição um grupo de cantores provenientes da *Thomasschule*, e de instrumentistas profissionais que incluíam quatro *Stadtppfeifer* (sopros), três *Kunstgeiger* (violinos) e um aprendiz de violino. Estes, apesar dos seus títulos, tocavam uma série de instrumentos, especialmente sopros de metal (mas também oboés e sacabuxas, etc) e cordas. A orquestra era reforçada por alunos da *Thomasschule* e da universidade, tendo entre 18 e 20 elementos segundo Bach (Buelow 1993).

Durante as cerimônias religiosas de domingo em *Thomaskirche* e *Nikolaikirche*, que duravam entre três a quatro horas, o primeiro coro apresentava um motete no início – normalmente uma obra a *cappella* renascentista com texto em latim; uma cantata depois da leitura – com o texto da leitura do dia em alemão, a duração de cerca de 20 ou 30 minutos e de composição original do *Kantor*; e uma peça concertante (que podia ser a segunda parte da cantata ou independente) durante a comunhão (Buelow 1993).

Uma das figuras mais relevantes na sua passagem por Leipzig enquanto *Thomaskantor*, ainda antes de Bach, foi Johann Kuhnau (1660-1722), organista na *Thomaskirche* desde 1684. O músico e compositor foi um acadêmico bem-sucedido na área do direito onde obteve um diploma da universidade de Leipzig; também estudou matemática, grego e hebreu; e compôs prolificamente para as celebrações tanto civis como litúrgicas (Buelow 1993).

A sucessão de Kuhnau no posto de *Kantor* foi, no entanto, conturbada. Ainda longe do fim da sua carreira, em 1703, Kuhnau estava frequentemente doente, portanto o concelho municipal pediu a Telemann que estivesse pronto para assumir a posição de *Thomaskantor* caso o compositor mais velho não melhorasse. O mesmo concelho concedeu a Telemann o privilégio de compor para a *Thomaskirche* enquanto esta ainda tinha Kuhnau como seu *Kantor*, o que infringia as regras inerentes ao cargo. Mais tarde, em 1709, queixa-se que os bons músicos formados na *Thomasschule* e na universidade deixavam rapidamente de estar disponíveis para os desafiantes serviços litúrgicos da igreja principal por estarem comprometidos com apresentações na ópera, cafés, e no *collegium musicum* (um ensemble estudantil) de *Neuekirche* que se dedicava à música secular galante da época. Foi Bach, que lhe sucedeu em 1723 depois do concelho não ter conseguido contratar Telemann nem Graupner (ambos já conhecidos localmente), que elevou e devolveu notoriedade à música feita na *Thomaskirche* (Buelow 1993).

Bach, nos seus primeiros anos como *Thomaskantor* e *director musices Lipsiensis* (diretor musical da cidade de Leipzig) começou por produzir cinco ciclos de cantatas anuais, cada um com cerca de 60 obras, e várias peças sacras para ocasiões especiais como as Paixões de S. João e S. Mateus, e o Magnificat. Nos restantes anos no cargo a sua produção não abrandou, mas é de notar que por volta de 1729 o seu foco principal deixou de estar na música sacra. A razão desta mudança é muito debatida, mas são conhecidas as querelas de Bach com o concelho da cidade sobre questões contratuais, influência nas outras igrejas mais pequenas, etc. O seu manifesto de 1730 dirigido ao concelho municipal (*Manifesto curto mas absolutamente necessário para uma música de igreja bem orientada*⁸) contém queixas sobre a qualidade dos músicos que lhe estavam disponíveis, sobre o financiamento dos músicos estudantes do seu ensemble instrumental, e demonstra a inveja da orquestra de Dresden na qualidade de vida oferecida aos seus músicos pagos pelo *Electeur*. Estes fatores certamente contribuíram para que o interesse de Bach na música litúrgica diminuísse, mas o mais provável é que o compositor simplesmente estivesse à procura de outros desafios de composição depois de produzir tantas cantatas que podiam ser “recicladas” anualmente. Após a saída de Schott de *Neuekirche*, que dirigia o *collegium musicum* fundado por Telemann, Bach juntou esta função às suas responsabilidades de *Kantor* focando-se mais na parte de *director musices Lipsiensis* (Buelow 1993).

⁸ Tradução nossa: *Short but most necessary draft for a well-appointed church music.*

Hamburgo

No século XVIII a cidade imperial, livre, de Hamburgo tornou-se um dos centros comerciais e culturais mais importantes do norte da Europa. Enquanto a maioria das cidades do norte e centro foram gravemente afetadas pela guerra dos trinta anos e outros conflitos no final do século anterior, Hamburgo manteve-se neutra e segura devido à sua governação iluminada e boas fortificações. O governo da cidade tinha poucas ligações ao *Reich* alemão e ao seu imperador. Este era composto por um senado formado por membros das famílias patrícias mais importantes elegidas vitaliciamente, que escolhiam elas próprias os seus sucessores; e por uma assembleia de cidadãos de cada freguesia (Buelow, 1993).

A vida de Hamburgo era conduzida pela sua atividade comercial, e os benefícios que isso proporcionava aos seus habitantes verificavam-se no nível cultural e social da cidade; a sua sensação de liberdade era incontornável, fomentava um respeito e responsabilidade sociais que não se encontravam noutras cidades da Europa. Hamburgo tinha um orfanato, uma casa de acolhimento para pescadores sem trabalho, hospitais de caridade, etc. Toda esta riqueza atraía, naturalmente, visitantes de toda a Europa, refugiados e imigrantes (de todos os estratos sociais), diplomatas, embaixadores, tornando-a numa cidade cosmopolita com ligações a várias regiões do continente (Hamburgo fazia parte da liga hanseática e tinha fortes relações com Londres igualmente). O influxo de visitantes e famílias com posses que se estabeleciam na cidade criaram a população ideal para o desenvolvimento das artes no séc. XVIII; eram pessoas com dinheiro e tempo para apreciar o entretenimento das artes dramáticas e musicais e colecionavam obras de arte visual (Buelow, 1993).

Apesar de Hamburgo não ter uma universidade até ao século XIX, a sua comunidade intelectual era grande quer no domínio das ciências, quer das humanidades (Buelow, 1993). Desde que chegara a Hamburgo, destino final da sua carreira, Telemann participou ativamente na vida cultural da cidade. Com bons contactos no concelho municipal da cidade, o compositor rapidamente se associou ao *Patriotische Gesellschaft*, um círculo intelectual dedicado à tarefa de desafiar os gostos e morais dos habitantes da cidade, e mais tarde de fazer crescer a influência do iluminismo inglês. Aqui conheceu muitos dos autores cujos textos utilizaria para as suas obras vocais e seria inspirado pelos mesmos a escrever ele próprio. Entre 1723 e 1738 alguns dos seus textos e poemas foram publicados por C.F. Weichmann numa antologia de poesia alemã. Dois dos seus poemas foram também publicados por Mattheson no seu *Grosse General-Bass-Schule* (Buelow, 1993). A publicação *Die Vernünftler*, de Mattheson foi o primeiro semanário publicado regularmente em Hamburgo desde 1713 (Buelow, 1993).

Foi em Hamburgo, a cidade com as condições sociais, políticas, financeiras, ideais, que se erigiu a primeira sala de ópera fora de Veneza, em 1678 no *Gänsemarkt*. Johann Wolfgang Franck e Johann Philipp Förtsch foram os compositores cujo reportório dominou nos primeiros anos, no entanto houve uma mudança com a chegada de Johann Georg Corandi que compôs vários trabalhos para cada temporada incluindo *Die schöne und getreue Ariadne* (1691 que foi a primeira ópera escrita especificamente para Hamburgo. As suas obras juntam já o estilo veneziano, germânico e francês, uma inovação que muito enriqueceu o reportório de Hamburgo e, como já vimos, foi o presságio da tendência de estilos misturados de toda a região. A sua ópera começa com uma *overture* tipicamente francesa em tempo lento e com figuras pontuadas, segue-se uma sessão imitativa rápida, e acaba com uma extensa *Passacaille* para solo e coro, com dançarinos, invocando mais uma vez a tradição de Lully (Buelow, 1993).

A ópera de Hamburgo continuou a apresentar obras de origem ou inspiração fortemente francesas, com obras de Lully, do seu aprendiz alemão – Johann Sigismund Kusser, e de Reinhard Keiser. O último viria a distinguir Hamburgo no mapa da Europa como uma das suas maiores casas de ópera. Keiser estudou na *Thomasschule* de Leipzig, viveu três anos em Brunswick onde compôs várias óperas para o teatro de ópera que lá abriu em 1691 – a que Telemann poderá ter assistido numa visita que fazia às feiras sazonais -, e em 1697 estabeleceu-se em Hamburgo. Aqui, foi diretor da ópera para a qual contribuiu frequentemente com reportório seu. Outros dos poucos compositores que entraram no *Gänsemarkt* foram Mattheson, Christoph Graupner e George Friederic Händel (que veio para a cidade para tocar violino e cravo na orquestra da ópera). Entre 1718 e 1738 apenas Telemann e Händel rivalizaram com Keiser na popularidade das suas óperas (Buelow, 1993).

Também Keiser, enquanto compositor germânico do início do séc. XVIII, manteve um estilo bastante eclético, combinando os estilos italiano, francês e germânico, curiosamente no último com a inclusão de melodias “populares”, *lieder* seculares e sacros, pregões de rua, música tradicional, e várias danças. Mattheson elogia o compositor pelo seu cuidado com a voz, pela música “rica, natural, fluída, atrativa” que compôs inteligentemente e retoricamente (Mattheson como citado em Buelow, 1993, p. 197).

A música de Telemann dominou as duas últimas décadas da ópera em Hamburgo. O compositor chegou à cidade em 1721 com os cargos de *Kantor* da academia *Johanneum* e diretor da ópera, e com a responsabilidade de fornecer música para as cinco igrejas da cidade. As suas composições operáticas refletiram igualmente a mudança continua das tendências estilísticas do início do século, e Telemann era especialmente apreciado pelo seu humor satírico encontrado em obras leves e galantes, embora também tenha escrito muito no estilo da *ópera séria* segundo a tradição de Keiser. Com o fecho do teatro de ópera em 1738, Telemann permaneceu uma das figuras musicais mais influentes de Hamburgo nas áreas da educação e vida cultural durante mais vinte e nove anos (Buelow, 1993).

De igual importância e influência foi a música feita nas igrejas de Hamburgo. A sua rica tradição da música para órgão vinha já do século XVII trazida pelos discípulos do mestre holandês Sweelinck - dois deles foram Preatorius e Scheidemann – e a cidade continuou a ser uma atração para os organistas germânicos devido aos excelentes instrumentos construídos nas suas igrejas (Buelow, 1993).

Vincent Lübeck (1654-1740) foi um organista de *Nicolaikirche* desde 1702 até à data do seu falecimento, conhecido pelo seu virtuosismo e pela sua pedagogia do instrumento. Johann Adam Reincken (1623-1722) foi talvez o mais famoso dos organistas de Hamburgo tendo estudado com Scheidemann em *Catharinenkirche* e mais tarde tomado o seu lugar. Virtuoso de renome, muitos vieram a *Catharinenkirche* para o ouvir incluindo Georg Böhm e o próprio Bach. Mais tarde, Bach viria a declinar o convite para a posição de organista na *Jakobikirche* possivelmente, como sugere Mattheson mais tarde, porque era necessário que o candidato vencedor oferecesse 4000 marcos aos cofres da igreja (Buelow, 1993).

No âmbito da música vocal sacra, nas últimas décadas do século verificou-se um declínio da sua variedade e qualidade nas cinco igrejas de Hamburgo. Algumas razões incluem uma crise política e financeira do governo da cidade; a redução do número de cantores; a redução de *Ratsmusikanten* (músicos da cidade) para seis, pouco competentes e já com idade avançada; e a competição com a ópera por solistas e pelo estatuto que esta tinha na cultura da cidade (Buelow, 1993).

Com a chegada de Telemann todas estas condições mudaram drasticamente. Entre 1721 e 1767, ano da sua morte, todas as áreas musicais sobre sua alçada se tornaram aspetos vitais da representação cultural da cidade. Enquanto *Kantor* do *Johanneum* o compositor dirigia a programação musical das cinco igrejas da cidade bem como a das suas celebrações cívicas e concertos públicos que promovia. À sua produção de música sacra neste período, além das habituais cantatas, somam-se uma Paixão por cada ano, onze cantatas fúnebres; e música para a consagração de novos altares e igrejas (Buelow, 1993).

Em 1660, Matthias Weckmann já tinha criado um *Collegium Musicum* que oferecia apresentações públicas no refeitório da catedral às quintas-feiras, mas, apesar de se apresentar com qualidade, repertório variado e atrair solistas e bons instrumentistas, este não continuou a sua atividade depois da morte do seu fundador. No início do séc. XVIII havia concertos públicos, com bilhetes, mas estes eram ainda esporádicos - alguns recitais, obras com coro e ensemble instrumental - Telemann veio claramente dar nova vida à apresentação pública de concertos na cidade. Começou por instaurar novamente o *collegium musicum*, que dirigiu na *Drillhaus* (um espaço preferido para eventos musicais) à imagem do que tinha feito em Leipzig e em Frankfurt (num club privado, o *Frauenstein*), e nos anos que se seguiram, com a sua popularidade crescente, continuou a fazer concertos até quase à data da sua morte e a gerir outros concertos que aconteciam na cidade. A música apresentada incluía repetições de cantatas, paixões, e de peças para celebrações específicas, e obras escritas propositadamente para os concertos, como as suas oratórias. O aproveitamento de obras tipicamente sacras, como as cantatas, para apresentações noutros locais públicos veio quebrar a tradição que proibia o *Kantor* de apresentar música sacra fora da igreja, o que naturalmente não foi bem recebido por todos. No entanto, o concelho da cidade não se opôs oficialmente, permitindo a Telemann acrescentar a música sacra ao domínio do entretenimento público, deixando de existir apenas como ritual religioso (Buelow, 1993).

Os seus variados concertos abrangiam igualmente música composta para celebrações anuais cívicas e militares: banquetes, receções de dignatários e embaixadores - cujas obras incluía composições corais e orquestrais. As suas quarenta *Kapitänmusiken* consistiam cada uma numa oratória e uma serenada, e todas foram repetidas em concerto público depois do evento para a qual haviam sido comissionadas. Com a apresentação de tantos concertos públicos, em 1761 a cidade construiu finalmente uma sala de concerto exclusivamente para apresentações musicais, a primeira na Alemanha, onde Telemann passou a apresentar os seus programas (Buelow, 1993).

Sob a direção artística de Telemann, a vida musical de Hamburgo cresceu e modificou-se imensamente. A sua posição permitiu-lhe promover concertos segundo o seu ideal artístico, para seu lucro pessoal, tornando-se um compositor independente e sem restrições impostas pelos seus empregadores - normalmente a igreja ou o estado - e assim também eliminar a barreira entre a música sacra e secular apresentando-a toda no mesmo contexto público. Telemann, tal como Händel em Londres, foi um dos primeiros exemplos do músico-empREENDEDOR, que, neste caso, manteve a sua liberdade enquanto empregado da cidade de Hamburgo (Buelow, 1993).

A vida cultural em Berlim não teve tanta influência em Telemann e esteve sempre mais ligada à música italiana pela ópera. Depois da ascensão de Frederico o Grande, em 1740 e do crescimento da vida musical em Berlim, iniciou-se uma relação proveitosa entre a cultura

musical da corte e do povo. A música de corte permaneceu ligada à ópera italiana, os concertos públicos e privados de música profana e sacra eram organizados por músicos da corte e das catedrais, logo desde 1720 (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001).

Estilo *Galant*

Depois da década de 1720 começou a existir uma diferenciação cada vez maior entre os elementos dos estilos italiano e francês encontrados nas peças germânicas, variando de acordo com a função utilitária dos vários gêneros musicais. O novo estilo desenvolveu-se mais visivelmente nas canções e peças galantes para teclado de entretenimento privado dos círculos sociais da classe média. A música de câmara para concertos privados ou públicos direcionada a profissionais ou amadores imitou ou combinou os modelos italiano e francês, tal como na *Musique de table* (1733) de Telemann. A *overture-suite* francesa e o concerto italiano eram estritamente separados ou por vezes combinados em formas mistas. A trio-sonata e o quarteto, formas tradicionalmente intelectuais, mantiveram-se a representação do verdadeiro contraponto (Quantz citado em Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001) mesmo quando a sua linguagem era pontilhada de elementos galantes. A música sacra e a música para órgão também aderiram à tradição barroca, mas tornaram-se cada vez menos importantes nas zonas protestantes na segunda metade do séc. XVIII. Na Alemanha protestante a música utilizada nas celebrações religiosas percorreu o seu caminho até chegar a um estilo rococó com a estética *Empfindsamkeit* (sensibilidade). Temos exemplos dessa estética nas Oratórias mais tardias de Telemann e C.P.E. Bach (Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001; Michels, 2007).

Galant era um termo francês utilizado no século XVIII para descrever uma outra estética que se manifestava na poesia, na música, e até na comida e nos costumes de etiqueta que estavam na moda. Muitos historiadores adotaram essa expressão – estilo galante – para descrever a música da janela temporal do pós-barroco e pré-classicismo, nomeadamente as décadas que antecederam 1750. Uma peça de música *galant* não continha o restrito contraponto e harmonias e modelações cromáticas, que cada vez mais representavam o estilo antigo. Estas empregavam antes texturas homofónicas simples, com harmonias diatónicas e melodias agradáveis para cantar (Michels, 2007). Assim sendo, a maioria das mais recentes árias de ópera italianas e danças francesas já eram *galant*. As sonatas solo e concertos sem fugas também seguiam essa linha. Atualmente, o termo é sobretudo utilizado para classificar obras do meio do século cuja textura, harmonia, e melodia representam uma simplificação das do barroco. Com recurso a baixos percussivos, com linhas reduzidas e simplificadas; as harmonias rítmicas e figurações harmónicas com funções rítmicas; a texturas simples com apenas uma linha melódica; mudanças harmónicas simples (uma ou duas dentro do compasso e basicamente entre tónica e dominante na peça), o objetivo era chegar a uma elegância sucinta, direta e simples (Schulenberg, 2008).

Este estilo foi popular por toda a Europa, particularmente na ópera - embora em França tenha permanecido um estilo paralelo herdado da escola de Lully que ainda era reconhecível no tempo de Mozart. Na Alemanha, a ópera séria italiana continuou a dominar em Dresden e, a partir de 1741, em Berlim e noutras cortes onde o estilo galante forneceu reportório a virtuosos como o castrato Farinelli, entre outros. Johann Adolph Hasse e Carl Heinrich Graun foram alguns dos compositores que lideraram a escrita de óperas, ainda com e depois de Händel, e a sua obra influenciou a música vocal e instrumental de outros seus contemporâneos.

As sonatas e trio-sonatas adotaram o estilo de melodia e acompanhamento das árias operáticas e os concertos cada vez mais se moldaram ao estilo dramático e copiaram a forma *ritornello*⁹ da ária (Schulenberg, 2008).

A divisão entre as influências francesa e italiana deixou de ser tão visível e abandonaram-se formas de composição mais complexas como a de Bach, que, segundo uma crítica de Scheibe de 1737 (Scheibe como citado em Wolff, 1999, pp. 337-338) era demasiado “escura” e “pouco natural”. Contudo a tradição do estilo antigo do contraponto não se perdeu totalmente, continuava a ser utilizado na música sacra em Itália e Áustria, Haydn e Mozart ainda fazem uso dele nas suas Missas e outras obras corais, e muitos estudaram as peças de Bach na Alemanha, continuando a aplicar os métodos do mestre na escrita para teclado (Schulenberg, 2008).

A transição para o classicismo musical é menos acentuada que do renascimento para o barroco, pelo que a partir de ca.1730 se começa a procurar cada vez mais o natural, simples, até chegarmos ao apogeu destes valores no classicismo ca.1780 (Michels, 2007). No barroco eram representadas as paixões e fantasias do homem, o cultivo do luxo e grandiosidade, a ilusão dissimulada na realidade, os extremos dos afetos, um diálogo eloquente entre “a calma e a agitação” - o teatro do mundo. No Atlas de Música, volume II, U. Michels (2007) compara o Barroco ao deus Dionísio simbolizado pela abundância de sentimentos que o clássico depois vem sintetizar.

Com a influência do iluminismo no século XVIII, as paixões passam a ser controladas por uma ordem racional observada em todos os aspetos da vida estilizada: nas outras artes como a arquitetura, jardins, na criação de academias e desenvolvimento das ciências e matemáticas, etc; e também na música se verifica pela sua ordenação harmónica, pela utilização do baixo continuo muitas vezes rítmico, assertivo, e cuja linguagem é simbólica, lógica, e representativa (Michels, 2007).

As texturas simples do estilo galante permitiam que o ouvinte se focasse na melodia que era simples, bela e natural (Michels, 2007). Também as mudanças nas linhas do baixo possibilitaram que se explorassem novos modelos de orquestração abrindo caminho ao aparecimento de diversos tipos de texturas orquestrais a que assistiremos no Classicismo e Romantismo. O focar na melodia também fez com que na música para teclas se tivessem de procurar novos acompanhamentos idiomáticos, tal como o famoso baixo Alberti que depois seria adaptado à formação de orquestra (Schulenberg, 2008).

⁹ Desde o início do século XVII que o *ritornello* está associado à música vocal através da ária. De uma forma geral, no séc. XVII e XVIII, é uma forma musical que implica a repetição de um interlúdio instrumental alternado com um episódio vocal. A partir da década de 1680 a ária sacra utilizava-o da seguinte forma: *ritornello* - episódio vocal 1- *rit* - ep. vocal 2 - *rit.*, e a ária *da capo* uma forma semelhante com uma repetição do início e um terceiro episódio vocal. A técnica também foi aplicada ao concerto no século XVIII onde os andamentos rápidos utilizavam motivos para introduzir períodos sucessivos, com episódios para os solistas alternados com *ritornellos* *tuttis*. O *ritornello* pode ser sinónimo de refrão ou repetição (com o emprego do símbolo de repetição), de uma forma generalista. A forma difere do *rondó* por possibilitar a variação tonal, enquanto os refrões do *rondó* mantêm a mesma tonalidade (Kelly, 2011; Kmetz, Finscher, Schubert, Schepping, & Bohlman, 2001).

1.2. O *Vermischter Geschmack* na obra instrumental de Telemann

A primeira metade do século XVIII assistiu a um movimento de mudança que afetou formas e estilos musicais e foi central no desenvolvimento da enorme produção musical de Telemann (Buelow, 2004).

Apesar de ter estudado os grandes compositores germânicos e europeus e ele próprio admitir que os tomou como modelos nos primeiros anos da sua carreira (Zohn, 2008), depressa deixou esses cânones e se colocou numa posição que não era de imitação dos antigos barrocos mas que também ainda não se categoriza no alto classicismo da segunda metade do século. Vários críticos consideram a música de Telemann como galante ou rococó, ou situam-na até no classicismo inicial, mas essas definições são diminutas quando se referem à vasta carreira de cerca de sessenta anos do compositor e simplificam em demasia a sua complexa individualidade estilística e formal (Buelow, 2004).

Embora tenha nascido e estudado inicialmente no barroco, a sua obra instrumental e vocal incorpora mudanças significativas nos estilos musicais que se verificaram em toda a Europa, e a sua música rapidamente refletiu o impacto da chegada do iluminismo que tantas vezes influenciou os gostos musicais dos públicos, especialmente em Hamburgo, onde trabalhou e viveu durante quarenta anos (Buelow, 1993, 2004).

Telemann esteve em contacto com várias cortes de influência claramente francesa como Hanover (no período de Hildesheim entre 1697 e 1701), Dresden e Berlim (no período de Leipzig entre 1701 e 1708), Sorau (no mesmo período), e Eisenach (entre 1708 e 1712). Estas foram particularmente importantes no desenvolvimento do gosto francês, dando-lhe a conhecer o estilo mesmo anos antes da sua viagem a Paris. Na sua autobiografia de 1718, o compositor não esconde a sua preferência pelo estilo francês:

Conheci o trabalho de Lully, Campra e outros bons autores. E apesar de em Hanover já ter adquirido um gosto por essa maneira [francesa], agora ele é mais profundo e me dispôs para ela por completo, não sem sucesso – e posteriormente sempre permaneceu em mim essa propensão – de forma que pela minha própria pena pude realizar até 200 *ouvertures* (Telemann como citado em Paoliello, 2017, p.19).

Talvez uma das formas onde mais se observam o desenvolvimento do estilo e as influências na música instrumental dos grandes polos francês e italiano, mas também de outras partes da Europa, seja a *Overture* (Schulenberg, 2008). Para Scheibe, esta forma era o epitótipo da música francesa na qual Telemann era considerado uma autoridade devido à forma como não só imitava, mas transformava o género (Scheibe como citado em Paoliello, 2017).

Quantz, no seu *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, em 1752 dedica um breve capítulo à *Overture*: esta descreve, é tocada no início de uma ópera, com uma abertura grave e majestosa, um tema principal brilhante e bem elaborado, e uma boa mistura de vários instrumentos como os oboés, flautas, e trompas de caça; e deve as suas origens aos franceses – é por isso que Quantz não faz a distinção, como Telemann, entre *overture* num sentido mais abrangente enquanto suite de danças, a “verdadeira *overture* francesa” – ao estilo francês – e a *overture* de compositores germânicos ao estilo da suite germânica do meio do barroco (Zohn, 2008). Lully, segundo Quantz, deixou-nos bons modelos, mas alguns compositores germânicos (dos quais destaca Händel e Telemann) ultrapassam-no já muitíssimo. A *overture* está para os

franceses como o concerto para os italianos. No entanto, Quantz registra que apesar do efeito que a *overture* gerava, pela altura do seu tratado já não era uma tendência na Alemanha (Quantz, 2001/1752).

Telemann produziu um vasto número de *overture-suites*, reportório rico no uso do estilo misto germânico, e esteve no centro do seu desenvolvimento tendo observado, desde as últimas décadas do século XVII, o seu distanciamento do arquétipo de Lully. Por sua definição, as “verdadeiras *overtures* francesas” compunham-se então não apenas de obras de Lully e outros compositores franceses, mas também dos “lullistas” germânicos que compuseram antes do virar do século importando esta forma. A mistura da pureza estilística e da grande variedade de expressões terá ajudado certamente a que esta música ganhasse grande popularidade junto de compositores seus contemporâneos (Zohn, 2008).

Durante toda a sua carreira, Telemann cultivou este interesse no estilo francês como podemos observar em várias das suas composições (suites, sonatas, concertos, cantatas, óperas), e chegou mesmo a visitar Paris entre 1737 e 1738 (Zohn, 2001) – de resto a sua única viagem documentada fora da Alemanha. Quando estudava no *Andreanum Gymnasium* em Hildesheim (1697–1701) frequentou muitas vezes as feiras, celebrações públicas especiais, e as cortes de Hanover e Brunswick-Wolfenbüttel onde contactou com os estilos francês, italiano e “teatral” (operático), e se familiarizou com vários instrumentos. Na sua recolção destas visitas, declara que esteve exposto ao estilo francês na corte de Hanover e ao italiano e teatral na de Brunswick (até lhe chama “pequena Itália”), e que em ambas aprendeu sobre os vários instrumentos, que viria a dominar. Já em Hildesheim, tomou as obras de Steffani, Rosenmüller, Corelli, e Caldara como exemplos para a sua futura música sacra e composições instrumentais (Telemann, 1718).

Em Brunswick-Wolfenbüttel podia-se experienciar o estilo “teatral” na ópera da corte que mantinha um reportório exclusivamente italiano e na Ópera pública no *Hagenmarkt* que entretinha os visitantes durante as feiras que Telemann frequentava. A última apresentava já nos anos de 1690 reportório italiano e germânico, muitas vezes com libretos germânicos ou com libretos italianos traduzidos (Zohn, 2008). Não só compositores italianos haviam expandido as suas fronteiras compondo não só para as suas casas de ópera mas também para cidades do norte da Europa como Dresden, Hanover, Munique, Viena e Londres, como compositores europeus começavam igualmente a apresentar as suas obras em teatros italianos como o de Veneza – Händel obteve grande sucesso com *Agrippina*, e Heinichen com *Mario e Le passioni per troppo amore* (Buelow, 2004).

Em Hanover, Telemann terá encontrado uma vida musical rica a cargo do *maître des concerts* Jean-Baptiste Farinelly e do seu sucessor Francesco Venturi, com vinte e três músicos, muitos dos quais de origem francesa, empregados por uma corte em 1698 que favorecia a música de Lully e que continuou a ter na sua coleção obras de outros compositores franceses como Marin Marais e Michel de la Barre (através de publicações vinda de Amesterdão e de cópias e coletâneas realizadas por músicos da corte). As publicações também podem ter sido uma forma como Telemann se familiarizou com a música instrumental francesa durante os seus anos de estudo no *Gynmasium*. Estas continham *overture-suites* de andamentos instrumentais das óperas de Lully bem como *overture-suites* compostas por compositores germânicos desde o início da importação desta forma - exemplo: *Ouverture avec tous les airs*, publicada por Jean Philip Heus, contendo excertos de *Cadmus ed Hermione* e *Persée*, de Lully. Nas décadas que se seguiram continuaram a ser publicadas várias edições por músicos

germânicos com adaptações nomeadamente de partitura das peças francesas: suprimindo a *quinte* linha de Lully e indicações dos instrumentos de sopro, modificando o acompanhamento das cordas para a configuração italiana de dois violinos, duas violas e baixo, entre outras. Além das edições francesas adaptadas, os compositores germânicos também começaram a publicar as suas próprias coleções de *overture-suites* para quatro ou cinco cordas, por vezes com sopros: Kusser, Mayr, Erlebach, J. C. F. Fischer, Aufschnaiter, Muffat, Schmierer, Fux, Johann Fischer, e Steffani; cujas obras Telemann terá estudado em Hildesheim e posteriormente em Leipzig (1701-1705) (Zohn, 2008).

Com a sua chegada à universidade de Leipzig, onde ingressou com a intenção de estudar direito, Telemann foi exposto ainda mais à influência francesa nas suas visitas à corte de Berlim onde Jean-Baptiste Volumier, mestre de dança, tinha introduzido o estilo francês; e viria a ser o mesmo a dirigir as performances das *overtures-suites* na corte de Dresden. É também nesta altura que o jovem compositor funda um *collegium musicum*, um ensemble que realiza concertos públicos, entretém dignatários, e fornece música a partir de 1704 à *Neukirche* de Leipzig. Telemann tinha a comissão de escrever quinzenalmente para a *Neukirche* e para *Nikolaikirche*, as duas maiores igrejas da cidade. Apesar de não haver provas concretas de que Telemann escreveu *overture-suites* para este *collegium*, Fasch sugere que sim nas descrições que faz do seu tempo enquanto estudante em Leipzig. O próprio compositor não menciona compor *overture-suites* em documentos autobiográficos até à sua temporada em Sorau (1705-1708) onde diz começar a ser prolífero pela primeira vez. Nesse tempo propôs-se a si próprio fazer com a música instrumental, em especial *Ouverturen*, o que fez com as suas obras vocais em Leipzig (Telemann, 1718; Zohn 2008).

Depois de deixar Leipzig no verão de 1705, tornou-se *Kapellmeister* do Conde Erdmann II de Promnitz em Sorau, na atual Polónia. O Conde tinha acabado de regressar de uma viagem por Itália e França da qual havia surgido o gosto pela música instrumental francesa. Esse tipo de música era especialmente valorizado em Sorau e, aqui, Telemann encontrou o espaço para se imergir no estilo francês estudando as obras de Lully e Campra.

Foi também durante a sua estadia na Polónia que o compositor conheceu o estilo polaco e hanakian (da região da Morávia), cujo tom bárbaro e rústico o cativou (Zohn, 2001). Em Sorau teve a oportunidade única de estudar a música folclórica polaca em primeira mão, impressão que descreve na sua autobiografia de 1739:

Quando a corte passou seis meses em Plesse, um território no norte da Silésia sob domínio da família Promnitz, passei a conhecer, tal como em Cracóvia, a música polaca e hanakian em toda a sua verdadeira beleza. Nas tavernas comuns consistia num violino afinado uma terceira acima que o normal [...], uma gaita de foles polaca feita de cabra, um trombone, e um harmónio. Em locais maiores não havia harmónio. Em vez disso havia mais violinos e gaitas de foles. [...] Quase não podemos acreditar nas ideias que os violinistas e gaiteiros têm quando improvisam enquanto os bailarinos descansam. Alguém astuto podia aproveitar em oito dias ideias para uma vida inteira. É escusado dizer que existe muito de bom nesta música, se soubermos o que fazer com ela. Posteriormente escrevi vários grandes concertos e trios desta maneira, que revisto de um vestido italiano com

adágios e alegros alternantes (Telemann como citado em Swack, 1993, p.390).¹⁰

O entusiasmo de Telemann pela música folclore polaca terá tido, provavelmente, a sua maior expressão no quarto andamento do concerto em mi menor para traverso e flauta de bisel com a sua evocação da dança polaca e imitação das gaitas de foles (Swack, 1993).

Durante as primeiras duas décadas do século XVIII, a *overture-suite* foi sendo gradualmente convertida de uma coleção de breves movimentos teatrais (não necessariamente compostas para uma adaptação em palco) numa peça de concerto de maiores dimensões e estilo particular. A prática de escrita bipartida encontrada nas obras de Lully e dos lullistas germânicos, deu lugar à organização típica do lento-rápido-lento, onde a segunda secção se tornou mais rigorosa do ponto de vista contrapontístico, muitas vezes resultando numa fuga. Foi empregue mais frequentemente o uso de instrumentos concertantes, incluindo não só os já habituais trios de oboés ou trios franceses de dois oboés e fagote, mas também flautas de bisel, flautas travessas, trompas e trompetes. O “verdadeiro estilo francês”, como Telemann mais tarde lhe chamou, foi sendo ainda mais dissolvido no gosto misto com misturas inglesas, italianas, polacas e de outros estilos nacionais, especialmente através do uso de formas *ritornello* e da substituição das *airs* francesas por árias lentas à italiana (Zohn, 2008).

Grande parte das descrições que nos chegaram do início do século XVIII sobre as *overture* francesas referem-se à sua forma do fim do século anterior. Em 1706, Martin Heinrich Fuhrmann alude a “ouverteur”, segundo Steven Zohn (2008), referindo-se à *overture-suite*, como uma sonata francesa que normalmente começa numa métrica binária, continua numa fuga de métrica ternária, e finalmente conclui com uma *ciaccona* (Fuhrmann como citado em Zohn, 2008). Mattheson, em 1713, denota que a segunda parte da *overture* é composta por “brilhantes temas criados pela invenção livre do compositor”, em fuga ou simples imitação, mas que a maioria das *overtures* francesas conclui com um andamento lento depois da segunda parte mais *Allegro*, o que não parece ser muito agrado dos músicos germânicos. Mais tarde em 1721, na segunda edição do seu tratado já corrige a definição afirmando que a conclusão é opcional e que a maioria acaba com o andamento rápido (Mattheson como citado em Zohn, 2008).

Apenas duas *overtures* de Telemann ostentam uma estrutura bipartida (55:D4 e 32:11 uma suite para teclado), no entanto a presença de características influenciadas pela corrente lullista, e, por oposição, a falta de elementos derivados da influência italiana, está presente noutras *overture-suites*, o que provavelmente as data antes de 1715 (Zohn, 2008).

Essas características que bebem da sua francofilia e dos seus estudos de compositores do século XVII podem-se manifestar de várias formas: numa *overture* cuja segunda secção comece com uma textura imitativa/fuga mas na sua grande parte seja homofónica (como nas obras TWV 55:C1, C2, D16, F2 [= 44:6], f1, G9, a7, B9, h1, h3), que em Telemann muitas vezes se verifica ser mais pequena que outras mais antigas e de Lully e dos seus seguidores. Podem estar

¹⁰ Tradução nossa. *When the court spent six months in Plesse, an upper-Silesian territory under the dominion of the familu von Prmnitz, I became acquainted, as in Krakow, with Polish and Hanakian music in its true beauty. In the common taverns it consisted of a fiddle tuned a third higher than usual [...], a Polish bagpipe made from a goat, a trombone, and a reed organ. At larger places there was no organ. Instead there were more fiddles and bagpipes. [...] One can hardly believe what ideas such bagpipe players or fiddlers have when they improvise while the dancers rest. An observant person could snap up from them in eight days enough ideas for a lifetime. Suffice to say that there is much good in this music, if one knows what to do with it. I later wrote various large concertos and trios in this manner, which I clad in Italian dress with alternating adagios and allegros* (Telemann como citado em Swack, 1993, p.390).

presentes na forma como a partitura está organizada com formações tipicamente mais antigas como a combinação de três violinos e baixo (55:C1) ao estilo dos ensembles germânicos do século passado. Verifica-se também na utilização de claves como a de dó1 para o *Haute Contre* e de dó2 para a terceira voz. E pode ainda encontrar-se na recorrência a formas antigas de dança como *allemande* (55:C4, F13, f1), *amener* (55:C2), *branle* (55:D9, G2, A1), *courante* (vários), e *galliard* (55:D23, A1), *petite reprises* e minuetos com padrões rítmicos característicos de uma tradição do século XVII - um iambo seguido por um troqueu, um padrão 1-2-2-1 estendido por seis tempos - que se encontra nas peças destinadas a serem dançadas de Jean Favier e outros como Lully, Campra, Lalande e André D. Philidor. A *allemande* e a *courante* ainda tiveram algumas aparições em peças para ensemble instrumental do século XVIII e permaneceram nas suites para teclado, mas mais frequentemente deram lugar a sarabandas, gígues e *Galanterien* como as *bourrée*, *gavotte*, *loure*, minuetto e *passapied* (Schulenberg, 2008). Algumas formas de danças mais antigas de Telemann seguem diretamente uma tradição do século XVII, enquanto outras como as *branles* e galhardas são empregues como reminiscência do passado histórico. As suas *courantes* normalmente seguem a via francesa favorecendo ritmos pontuados e muitas remetem para as peças antigas recorrendo a hemíolas e mudanças de métrica entre 3/2 e 6/4 ou 3/4 (Zohn, 2008).

Zohn (2008) confirma que poucos géneros de música instrumental do início do século XVIII se restringiram a uma forma tão rígida e convencionada como a *overture-suite*. Ele considera que o balanço do contrastante deste estilo (seja entre andamentos ou dentro deles) terá sido tanto a sua força como, em última instância, a causa do seu final.

Citando os registos de Mattheson de 1739, confirmamos que esta “alternância de afetos” era apreciada no gosto misto embora a forma já estivesse em declínio:

Ao ouvir a primeira parte de uma boa *overture*, sinto uma especial elevação do espírito. A segunda parte, por outro lado, expande a mente com uma grande alegria; e se se seguir um fim sério, então tudo desemboca normalmente numa serena conclusão. Parece-me que esta é uma agradável alternância de andamentos que um orador raramente poderia ultrapassar. Quem quer que preste atenção pode ver na cara de um ouvinte atento o que ele depreende no seu coração (Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, como citado em Zohn, 2008 p.208).¹¹

Quantz por volta de 1750 já lamenta o seu quase desaparecimento e Scheibe em 1740 comenta que muitos músicos e bons conhecedores de música acham que as *overtures* já são peças antiquadas precisamente devido à sua forma constante de contraste que, diz, faz com que não seja uma peça muito variada dentro do seu género parecendo sempre a mesma (Quantz e Scheibe como citado em Zohn, 2008).

Telemann parece ter conseguido contrariar esta tendência, elevando a sua composição através do seu génio inventivo e ele mais que ninguém parece ter sido capaz de expandir os horizontes da convenção da *overture-suite*. Aquando do seu período em Frankfurt, começou a introduzir o ritornello na segunda secção, formalizando a prática já habitual de alternar cordas

¹¹ Tradução nossa: *When listening to the first part of a good overture, I feel a special elevation of the spirit. The second part on the other hand expands minds with great joy; and if a serious ending follows, then everything is brought together to a normal restful conclusion. It seems to me that this is a pleasantly alternating movement that an orator could scarcely surpass. Anyone who is paying attention can see in the face of an attentive listener what he perceives in his heart.*

em fuga e sopros concertantes esporadicamente em episódios, emulando talvez a popularidade do concerto a solo crescente desde 1710 na Alemanha.

1.3. A obra de Telemann: coletâneas, publicações, pedagogia

Ainda algumas décadas antes da chegada da sinfonia, a suite era a forma musical preferida para expressar da melhor forma o pensamento musical dos vários dialetos que compunham a música europeia setecentista. Era uma forma que teve grande aderência no meio musical doméstico por se ligar mais a instrumentos como o cravo, alaúde, ou clavicórdio, que existiam com mais frequência nas casas burguesas, mas também era muito apreciada nas cortes e em concertos públicos. Posteriormente com a influência crescente da ópera francesa, a suite passou a designar-se *Ouverture* (ver capítulo 1.2) (Petzoldt, 1974).

O número estimado de suites/*overtures* escritas por Telemann entre o seu período em Sorau e 1718 é de cerca de duzentas; em 1739 menciona seiscentas *overtures*, trios, concertos, peças para teclado, e arranjos de corais. Destas, apenas alguns foram publicadas durante a sua vida, três em *Musique de Table* (1733) e em *Six Overtures à 4 ou 6* (1736). *Musique de Table* foi sem dúvida a obra mais popular do género, muito conhecida na sua versão impressa, que era composta, além das três suites, por outras formas musicais. A sua popularidade demonstra como a música instrumental era utilizada em banquetes aristocráticos e na corte. É provável que esta música fosse tocada durante banquetes festivos organizados nos círculos mais proeminentes da sociedade de Hamburgo. Nas *overture-suites* desta coleção, Telemann foge do plano estrutural da suite de danças e assim o único andamento verdadeiramente intitulado como dança é o minuetto da suite da *3^{me} production*; todos os outros têm títulos característicos embora sejam fundamentalmente danças na sua essência. Encontramos títulos como *Ouverture*, *Bergerie* (6/8, pastoral um pouco rápida), *Postillons* (3/4), *Flatterie* (3/2), *Badinage* (4/4, muito rápido), *Menuett*, e *Conclusion*, cada andamento embebido de características programáticas ou descritivas, ou, como é frequentemente associado a esta era, expressando um “afeto” que ressoava com o ouvinte. Mattheson, no seu *Der vollkommene Capellmeister*, de 1739, realça que embora seja mais fácil expressar um afeto na música vocal através do texto, esta estética também é imitada pela prática de música instrumental (Petzoldt, 1974):

Também deve ser anotado que no caso da música puramente instrumental que não faz uso de palavras, tal como em qualquer melodia, o propósito de cada um deve ser imaginar e incorporar a paixão do momento, de forma a que os instrumentos, através do seu tom, apresentem imediatamente uma intervenção eloquente e inteligível (Mattheson como citado em Petzoldt, 1974, p. 76)¹².

Outro exemplo popular de uma suite de Telemann é a *Water Music* em dó maior que recebe o seu nome de uma cópia preservada em Berlim, e que representa uma suite altamente pictórica. A atração desta obra em particular vem do seu timbre interessante: a orquestração que pede duas flautas de bisel, *flauto piccolo*, dois oboés, cordas e contínuo; e do seu simbolismo inerente encontrado em duas partes da suite onde o autor procurou claramente evocar a imagem de água corrente fazendo uso do *crescendo* orquestral para criar uma crescente tensão, efeito que, de resto, tem sido largamente associado à repetição de motivos e extensões temáticas sequenciais. Os restantes andamentos ostentam títulos evidentemente

¹² Tradução nossa: *It should be also noted that in the case of plain instrumental music which hath no words, as in each and every melody, one's purpose should be to imagine and incorporate the reigning passion of the moment, so that the instruments, by means of their tone, immediately present an eloquent and understandable address.*

temáticos como “O turbulento Aeolus”, referindo-se ao vento, ou “Tétis adormecida”¹³, aludindo à deusa do mar, etc (Petzoldt, 1974).

Podemos encontrar na obra de Telemann inúmeros outros exemplos de *overtures* programáticas ou com uma clara influência da música teatral, por exemplo: *Ouverture des Nations anciens et modernes*, onde retrata as diferentes nações europeias; *Don Quichotte*; *Ouverture burlesque* (Petzoldt, 1974).

Além de toda a sua atividade musical, Telemann participou também ativamente no negócio da publicação musical. Publicou quarenta e três coleções impressas por sim mesmo, entre 1725 e 1740, incluindo um ciclo de setenta e duas cantatas sacras, o quinzenal *Der getreue Music-Meister*, a coleção em três partes *Musique de Table* em 1733, e os *Nouveaux Quatuors* (estes publicados em Paris em 1738) que contou com subscritores germânicos e estrangeiros (Sadie, 1998). Para teclas soma uma coleção de vinte fugas curtas em 1731 – *XX Kleine Fugen, so wohl auf der Orgel, als auf dem Claviere zu spielen, nach besonderen Modis verfasst*¹⁴ -; *Fugues légères et petits jeux à Clavessin seul*¹⁵, entre 1738-39; *Fantaisies pour le Clavessin*¹⁶: *3 Douzaines* (1733); *VI Overtures nebst zween Folgesätzen bey jedweder, französisch, polnisch, oder sonst tändelnd, und Welsch, fürs Clavier fertiget*¹⁷(1739-49); entre outras (Petzoldt, 1974).

Telemann produziu edições de obras com partitura reduzida e com sugestões de instrumentações alternativas de forma a tornar a música mais acessível ao público geral de músicos amadores. Desta forma popularizou a *overture* francesa, gênero que desenvolveu em Sorau como já vimos (cap. 1.2, p.23), transformando-o com elementos programáticos e levando-o do salão da corte para a sala de concertos (Sadie, 1998).

A publicação *Tafelmusik*, ou *Musique de table*, de 1733, foi umas das suas coleções mais ambiciosas, e mais vendidas, contando com quase cento e oitenta pré-vendas. Estas tinham como objetivo serem interpretadas enquanto música de fundo para banquetes, festas, e outros eventos domésticos, portanto tinha que agradar a um grande e diverso número de pessoas. Como é típico na música de Telemann, a flexibilidade de tonalidade é chave, e muitas peças da coleção podem ser tocadas por um variado número de instrumentos. Ao mesmo tempo, Telemann dominava, ele mesmo, vários instrumentos e tinha sensibilidade para perceber o potencial expressivo que se podia explorar. O seu objetivo era dar a cada instrumento o que se lhe adaptava melhor, desde que o músico ficasse contente e o público bem entretido. Mantendo o tema da variedade, comum em toda a carreira de Telemann, cada volume da publicação consiste numa *suite-overture*, um quarteto, um concerto, uma trio-sonata, uma sonata a solo, e uma conclusão para todo o ensemble (Kraemer, 2016).

Em 1737 fez a sua segunda viagem a Paris para impedir que pirateassem a sua música de câmara. Em 1734, o editor francês Boivin tinha publicado uma coleção não autorizada das trio-sonatas de Telemann e, mesmo antes da chegada do compositor, Le Clerc tinha tomado a liberdade de reimprimir cinco das suas coleções, sem autorização mais uma vez. Ao chegar a Paris, Telemann apressou-se a adquirir o seu próprio privilégio (expressão da altura

¹³ Traduções nossas.

¹⁴ Tradução nossa: Vinte fugas curtas para serem tocadas no órgão e cravo, concebidas de maneira especial.

¹⁵ Tradução nossa: Fugas curtas e fáceis para cravo solo. (não deixar tanto espaçamento)

¹⁶ Tradução nossa: Três dúzias de fantasias para cravo.

¹⁷ Tradução nossa: Seis aberturas com dois andamentos cada no estilos francês, polaco, e italiano.

equivalente a quem tem os “direitos” modernos de impressão) para imprimir as suas próprias obras e publicou imediatamente duas novas edições. O que terá perdido em receitas terá ganho em popularidade. A sua música foi bem recebida na corte e no *Concert Spirituel*¹⁸, embora tenham surgido outras edições ilegais durante os anos quarenta (Sadie, 1998).

A partir dos anos 40, Telemann continua a compor paixões e obras pontuais, mas começa a produzir relativamente menos música. Vende, inclusive, as placas de impressão das suas edições. A sua intensão era dedicar mais tempo à escrita, nomeadamente em tornar a música e a aprendizagem musical acessíveis ao público amador. Já altamente considerado enquanto professor, o compositor sentiu que podia escrever tratados que, apesar da vontade, não conseguiu concluir. Incluiu um ensaio sobre a *performance* de recitativos no seu ciclo de cantatas sacras conhecido como *Harmonischer Gottes-Dienst* (1725-6) – onde está publicada a cantata em análise neste trabalho *Seele, lerne dich erkennen*, TWV 1:1258 - e instruções sobre a ornamentação nas suas edições de música de câmara, mas apenas *Singe, Spiel und Generalbass Übungen* (1733) aparece como obra separada. Ficaram prometidos muitas outras obras teóricas mas nunca chegaram a ser concretizadas: um tratado sobre instrumentos, outros sobre o recitativo, outro sobre composição, a tradução do *Gradus ad Parnassum* de J.J.Fux, e um ensaio sobre a integração do estilo teatral na música sacra (Sadie, 1998).

Telemann começou e acabou a sua extensa série de obras publicadas com coleções de sonatas, e quase um quarto dessas coleções é composta apenas por sonatas ou suites a solo (Swack, 1994).

A penúltima publicação de solos de Telemann *Douze solos, à violon ou [sic] traversière, avecla basse chiffrée* (Hamburgo, 1734), representa as suas peças para instrumento a solo e baixo contínuo estilisticamente mais ricas e desenvolvidas. Até é possível que tenham sido as últimas que o autor tenha escrito uma vez que as sonatas da sua última publicação, os *Essercizii musici* de 1739/40 se apresentam num estilo menos avançado e pelo menos uma sonata aparenta ser a revitalização de uma peça mais antiga. As sonatas dos *Douze solos* são especialmente significativas pelas suas combinações dos estilos nacionais no *gemischer Goût*, gosto misto germânico. Além disso, a publicação demonstra que Telemann na década de 1730 tinha uma tendência para construir grandes coleções enciclopédicas contendo uma grande variedade de tipos de andamentos; os que se baseavam em modelos vocais e andamentos do estilo concertante com a utilização de ritornelos aparecem ao lado de andamentos de sonata mais tradicionais ao estilo italiano ou de andamentos emprestados da suite ou *overture* francesas (Swack, 1994).

Durante uma carreira incrível de mais de setenta anos, Telemann publicou setenta e cinco sonatas e suites a solo, e ainda deixou algumas por publicar em manuscrito. Estas obras aparentam ter sido compostas ao longo de trinta anos, entre cerca de 1710 e 1740, correspondendo aos anos do compositor em Eisenach (ca. 1708-1712), Frankfurt (1712-1721) e o início da sua estadia em Hamburgo (1721-1761). Não se encontram sonatas deste tipo do seu período de estudante em Leipzig (1701-1704) onde se dedicou mais à música sacra e teatral, ou do seu tempo na corte de Sorau enquanto compositor do Conde Erdmann von Promnitz onde compôs mais *overtures* francesas seguindo o gosto do conde (Swack, 1994).

Em Hamburgo a sua carreira levou-o a adotar vários postos e a sua extrema ocupação, especialmente depois de ter sido apontado como diretor da ópera do *Gänsemarkt* em 1722, não

¹⁸ Série de concertos públicos que ocorreu em Paris, no *Palait des Tuileries*, entre 1725 e 1790.

lhe permitiu retomar as atividades de editor senão em quatro anos após a sua chegada à cidade. Só voltou a publicar solos com as *Sonate metodiche* em 1728.

De 1728 até vender as suas placas de impressão em 1740, Telemann publicou quatro coleções de sonatas a solo e três antologias contendo solos, somando cinquenta e sete obras. Depois de 1740, não publicou sonatas, embora algumas das suas obras tenham sido republicadas por outros editores, na Alemanha e fora, e parece ter abandonado o gênero por completo (Swack, 1994).

Os *Douze solos* foram então a nona coleção publicada por Telemann a incluir sonatas a solo. A coleção é típica das últimas publicações do compositor, que construiu de forma a ilustrar a sua mestria dos estilos em voga e a os levar aos públicos mais amadores. Estes solos e outros três de uma publicação anterior, *Musique de table* (1733), representam a concepção mais moderna da sonata a solo de Telemann (Swack, 1994).

Uma outra obra que Telemann publicou pela primeira vez em 1715 foram as *Six sonates à violon seul*, onde o compositor vai buscar muita inspiração aos solos de Corelli (Op.5), e também às modernas sonatas venezianas de Vivaldi e Albinoni, que lhe estavam disponíveis através das publicações de Estienne Roger de Amesterdão (Swack, 1994).

Da mesma forma que as obras de Corelli, Albinoni, e Vivaldi serviram de modelo do estilo italiano para Telemann, as obras de Lully e Campra forneceram-lhe modelos tradicionais do estilo francês. A sua segunda publicação, *Der Kleine Cammer-Music*, de 1716, para oboé, ou outro instrumento melódico, e baixo contínuo é composta por seis *partite* de sete andamentos altamente influenciados pelas danças e andamentos da *overture* francesa, *ballet* e *tragédie lyrique*. Estas breves peças são a fonte material para os andamentos ao estilo francês das sonatas futuras. Por esta altura o autor já tinha começado a misturar estilos nacionais ao incluir nas partitas alguns andamentos italianos parecidos com os das *Six sonates à violon seul*, nomeadamente a siciliana e *allegro* binário (Swack, 1994).

A mistura de estilos nacionais é clara na última publicação de solos de Telemann em Frankfurt, as *Sei suonatine*, de 1718. Foi neste mesmo ano que Telemann empregou pela primeira vez o termo *gemischter Goût*, gosto misto, em elogio da prática musical do músico amador Henrich Bartels, banqueiro e um dos maiores patronos do *collegium musicum*. A maioria dos andamentos nas *Sei suonatine* pertence aos tipos de andamentos tradicionais da *sonata da chiesa* de Corelli, mas Telemann utiliza as suas referências operáticas ao incluir andamentos que imitam o recitativo. Também inclui danças francesas sem título tais como a *gavotte*, *bourrée* e minuetto, e uma polonesa que representa o uso do estilo polaco na sonata. Mesmo antes do período de Hamburgo onde se desenvolverá ao máximo, já se encontra nestas obras o cerne do gosto misto germânico (Swack, 1994).

Passada uma década (1728), já em Hamburgo, Telemann publica os seus primeiros solos na cidade, as *Sonate metodiche* (Sonatas metódicas) e o periódico musical *Der getreue Music-Meister* ("O fiel professor de música") que mantém quinzenalmente até 1729. Com estas obras verificamos que o foco do autor estava mais centrado no aspeto pedagógico da sua atividade, com o objetivo de levar instruções fidedignas aos músicos amadores. Na introdução de *Der getreue Music-Meister*, Telemann declara que a sua intenção é beneficiar e entreter o público amador de membros da classe alta e estudantes de música. As peças incluídas neste periódico não deixam margem para dúvidas quanto à sua categorização de estilos nacionais e géneros

musicais, e estão cuidadosamente intituladas nos raros casos onde possa haver confusão da parte do leitor amador (Swack, 1994).

Der getreue Music-Meister foi também uma inovação no que toca ao negócio de impressão e publicação de Telemann, na medida que foi o primeiro periódico musical do seu género que apareceu em Hamburgo, em vinte e cinco publicações quinzenais de quatro páginas cada a partir de novembro de 1728. Telemann era um homem de negócios prático que conhecia bem o seu mercado. Tal como aparece na primeira página: *Der getreue Music-Meister* abordava todos os géneros de música, para diferentes vozes e quase todos os instrumentos comuns, e muitas das peças estavam pensadas para possibilitarem a sua interpretação com diferentes instrumentos, de forma que, independentemente dos que o músico e a sua família tocassem, poderiam encontrar algo nas páginas da coleção que funcionasse (Shuttleworth, 2017).

O objetivo pedagógico de ensinar a arte da ornamentação, ao gosto misto germânico das *Sonate metodiche* e da *Continuation des sonates méthodiques*, encontra-se no primeiro andamento lento de cada sonata, onde Telemann fornece tanto uma linha melódica simples como uma extremamente ornamentada com uma mistura de *passaggi* italianas e *agréments* franceses. No entanto é o gosto misto que prevalece nos andamentos onde não era fornecida uma versão ornamentada pelo compositor. O gosto italiano está mais presente nas versões simples dos andamentos lentos, mas o gosto francês submerge noutros andamentos de várias maneiras, como por exemplo nos andamentos mais pequenos (maioritariamente os terceiros) que são uma imitação das pequenas peças temáticas das *ouverture* francesas e que normalmente têm títulos italianos relacionados com a descrição do tempo do andamento como *con tenerezza*, *cunando* ou *mesto* (Swack, 1994).

Os *Essercizii musici* foram publicados em Hamburgo, na década de 1730 ou início de 40, são a última publicação de Telemann, e representam o *standard* da sonata germânica nessa década. Na sua autobiografia de 1739, o compositor não lista os *Essercizii* juntamente com as outras quarenta e três obras que nomeia pelo que será seguro afirmar que os terá publicado depois dessa data. O nome de “exercícios”, ou em alemão *Übung*, é comum no final do século XVII e início do XVIII, no entanto era costume referir-se a obras para teclado. A de Telemann difere por contar com três conjuntos de livros de partituras: o primeiro e o segundo livro contêm partes para os instrumentos melódicos, e o terceiro livro contêm o baixo contínuo para as sonatas a solo ou trio-sonatas. A obra oscila efetivamente entre sonatas a solo e trio-sonatas, com exceção das sonatas 6 e 12 que são para *cembalo* solo (Volcansek, 2001).

É possível que as sonatas incluídas nos *Essercizii musici* tenham sido compostas até dez anos antes da sua publicação: estima-se que as trio-sonatas datem de cerca de 1730 e as sonatas a solo não para além de 1735. Tipicamente, Telemann comporia as sonatas especificamente para uma certa publicação, pouco tempo antes, mas esse não aparenta ser o caso tanto com os *Essercizii musici* como com as *Six sonates à violon seul* (Volcansek, 2001).

Apesar de nesta publicação Telemann não nos fornecer nenhum prólogo ou página de dedicatória, como noutras obras, com explicações sobre a obra e indicações sobre o seu propósito, podemos juntá-la à lista de publicações pedagógicas do autor. Sempre com o objetivo pedagógico, o compositor abastece os seus subscritores de peças que incorporam os estilos nacionais e géneros de peças mais importantes da altura. Tal como outras suas obras, esta é direcionada aos membros de famílias aristocráticas, estudantes e músicos amadores (Volcansek, 2001).

Mais uma vez, Telemann junta na sua obra melodias no estilo moderno galante com texturas mais contrapontísticas associadas com as sonatas sacras do final do século XVII (Volcansek, 2001).

Telemann encontrou em Hamburgo condições bem preparadas para receber os seus *Lieder* ou canções. Um dos seus antecessores, o *Kantor* Thomas Selle (1599-1663) juntamente com o poeta Johann Rist (1607-1667) começaram a criar uma distinção musical e textual entre a canção secular e sacra da canção de corte, com o seu uso excessivo da metáfora e simbolismo mitológico (Petzoldt, 1974).

A aderência do público de Hamburgo à ópera não os impediu de apreciar a simples canção, pelo contrário, o *lied* popular foi uma influência na ópera fazendo parte dela com o nome oficial de ária. Curiosamente, era esta ária nativa germânica que o público mais apreciava e não a virtuosa ária italiana. Estas árias podiam ser adquiridas impressas em volumes na ópera do *Gänsemarkt* ou mesmo em manuscritos amadores onde a liberdade da edição permitia até que se transpusesse a melodia de uma voz de baixo para soprano, por exemplo (Petzoldt, 1974).

A primeira evidência da prática de composição de Telemann chega-nos possivelmente na forma de uma quantidade razoável (pelo menos trinta e seis) *Lieder* descobertos em Hildesheim (onde estudou entre 1697 e 1701). Estes foram, entretanto, publicados. Mais tarde, no *Der getreue Music-Meister*, incluiu excertos de óperas e *Lieder* seus e de outros compositores seus contemporâneos pois havia descoberto que estes também eram eficazes ferramentas de aprendizagem. Com *Singe, Spiel und Generalbass Übungen* maximiza a sua influência pedagógica. A sua intenção de publicar uma ária com baixo cifrado todas as quintas feiras foi incluída no anúncio da sua publicação no *Hamburgische Beriche von neuen gelehrten Sachen, auf das Jahr 1733*¹⁹ (Petzoldt, 1974):

Estas árias estão escritas no estilo inglês, francês, e polaco, e são excepcionalmente fáceis para que possam ser cantadas até por aqueles que não têm prática na música sem acompanhamento; se, contudo, não se quiser cantar ou não se conseguir, estas podem ser tocadas no cravo ou noutro instrumento (Telemann como citado em Petzoldt, 1974, p.111).

Telemann publicou os seus *Lieder* com o propósito de instruir o público no baixo cifrado, por isso estas são peças de música para fomentar o treino musical. O autor constrói uma progressão de estudos mais simples para outros mais difíceis dedicados ao músico amador. Estas canções expressavam, então, sobretudo temas com que o público se pudesse relacionar: a vida moderada, a felicidade, a amizade, o sono descansado, um bom cachimbo, etc (Petzoldt, 1974).

Devido aos seus inúmeros outros afazeres musicais, Telemann não teve a possibilidade de se dedicar à ópera com a mesma extensão que o seu antecessor Keiser, por exemplo, no entanto, a sua contribuição na vida musical de Hamburgo não foi menos significativa. A ópera germânica em Hamburgo conseguiu atingir ocasionalmente o equilíbrio entre a influência italiana e francesa durante os sessenta anos da sua existência (1678-1738), e o contributo de Telemann no desenvolvimento de um teatro nacional germânico no século XVIII merece o seu reconhecimento (Petzoldt, 1974).

¹⁹ Relatório de Hamburgo de novas publicações académicas do ano de 1733.

Infelizmente muito do que foi a composição inicial de Telemann neste gênero musical perdeu-se: as peças escritas para a ópera de Leipzig nos seus tempos de estudante, as peças que enviou de Leipzig para Sorau e Frankfurt, e as peças para teatro escritas enquanto *Capellmeister* em Large para as cortes de Weissenfels e Bayreuth. Na sua autobiografia de 1739, Telemann menciona cerca de vinte óperas para Leipzig, muitas com textos escritos por ele mesmo. Para Weissenfels menciona quatro, duas para Bayreuth, e três operetas enviadas para Eisenach. Do seu período na Ópera de Hamburgo, incluindo a *Gänsemarkt* de 1721 a 1737, parece ter escrito vinte e cinco verdadeiras óperas, não contando com prelúdios, *intermezzi* e poslúdios. Esta lista, comparada com outros contemporâneos como Händel parece pequena, mas ainda assim impactante. A estas obras juntam-se várias oportunidades para criar peças para ocasiões especiais, tais como visitas de reis e príncipes, aniversários e festivais, onde lhe era sempre requerido um prólogo musical, serenatas com encenação, acompanhamentos de peças teatrais, entre outras performances dramáticas à parte da ópera. Temos como exemplos a ópera cómica *Pimpinone*, outras sérias como *Sokrates*, *Stilico*, *Adelheid*, etc (Petzoldt, 1974).

Embora seja uma forma de música sacra, a Oratória não era necessariamente sempre apresentada na igreja, e muitas vezes ofereceu ao compositor de Hamburgo uma série de oportunidades bem remuneradas. Mattheson reporta no seu *Grundlage einer Ehrenpforte* que Telemann foi condecorado pelo concelho com uma medalha de ouro que pesava “doze ducados” pela música que escreveu para a festa de S. Pedro em 1709. Mesmo em Frankfurt, antes do autor ter começado a escrever obras comerciais para os vários festivais de Hamburgo, tanto sacras como seculares, já tinha começado a utilizar a forma da oratória para algumas das suas obras. Infelizmente não nos chegou nenhum exemplar da sua oratória em cinco partes *O real profeta David como anunciador do nosso Jesus salvador* (tradução nossa). Esta foi interpretada em 1718 no *Collegium Musicum* de Frankfurt, e repetida em 1733, 1739, 1740, e 1724 desta vez em Hamburgo (Petzoldt, 1974).

Em Hamburgo, a oratória ocupava um importante lugar nas atividades descritas no contrato oficial do compositor (Smither, 2001). Distingue-se, ainda, uma forma de oratória integrada no início de peças com outras partes corais e orquestrais (normalmente uma oratória e uma serenada) chamadas *Kapitänsmusik*, sobre a qual não se tem muitas informações senão que Telemann escreveu certa de quarenta obras deste gênero que parece ser específico de Hamburgo (Petzoldt, 1974).

No total das suas obras, Telemann inclui várias paixões e oratórias, a maioria perdidas, bem como oratórias e cantatas sacras. Sabemos pela pesquisa de Hans Hörner (como referenciado em Petzoldt, 1974) que, a partir de 1722, as paixões eram representadas uma cada ano de acordo com a ordem em que os evangelistas aparecem no novo testamento (Mateus, Marco, Lucas, e João), começando com a Paixão Segundo S. Mateus. Também nestas obras a relação com o texto bíblico ganha especial significância e o tratamento cuidado da palavra, da temática, e de passagens pictóricas sugestivas é óbvio (Petzoldt, 1974).

Quanto à sua orquestração, a música de festa de uma determinada celebração religiosa em Telemann emprega sempre uma quantidade exuberante de instrumentos, no entanto as suas paixões são modestas no que ao tamanho da orquestra diz respeito. Além das cordas, normalmente, pedem apenas uma ou duas flautas ou oboés. O compositor terá pensado em dez ou doze instrumentistas no máximo, contando com o ocasional fagote ou trompa (Petzoldt, 1974). Hans Hörner explica a limitada dimensão da orquestra para as paixões com a sua

representação interior, por oposição à oratória que seria apresentada no exterior logo precisaria de mais poder sonoro, e com os fundos limitados disponíveis na altura (Hörner como citado em Petzoldt, 1974). Já Menke defende que a utilização de uma orquestra reduzida é apenas uma reflexão simbólica da calma e silêncio introspetivo típicos da semana que antecede a Páscoa (Menke como citado em Petzoldt, 1974).

De entre os compositores de oratórias mais importantes do barroco tardio contamos Keiser, Mattheson, e Telemann, cujas obras já apresentam alguns elementos clássicos. As oratórias destes compositores refletem os estilos e formas da ópera germânica desta época; e diferem das homónimas italianas tanto pelo *libreto*, como pela música que é marcada por grandes contrastes e variedade. Os temas tratados são normalmente bíblicos (como nas oratórias das paixões que eram mais importantes na Alemanha protestante que em Itália), e incluíam frequentemente personagens alegóricas. Existem mais coros e corais que nas oratórias italianas, o que não é fora de carácter da música germânica (Smither, 2001).

2. Formas

Neste capítulo ficaremos a conhecer mais detalhadamente o contexto e as características das formas ou géneros pelas quais se regem as obras de Telemann que foram selecionadas para análise no capítulo 3 deste trabalho. São elas a sonata a solo, a sonata em trio e quarteto, a *Sonate auf concertenart*, o concerto e a cantata.

Se analisarmos, como temos feito até agora, os diferentes géneros de peça de acordo com os gostos nacionais, observamos que Telemann não só é capaz de os unir e transformar em estilo (gosto) como em forma, criando géneros híbridos como nos *concertouvertures*, apesar das prescrições formais de cada um – como por exemplo a gravidade e estilo estrito da *sonata da chiesa* e o estilo livre do *concerto* (Paoliello, 2017).

Devemos considerar que as ideias clássicas de retórica estão muito presentes nos ideais dos compositores e teóricos setecentistas que consideravam que os estilos nacionais se subordinam aos géneros e à finalidade. O porquê, a sua ocasião, a sua finalidade pode ser uma de três – mover (*movere*), entreter (*delectare*) ou ensinar (*docere*) (Lucas como citado em Paoliello, 2017). A cada ocasião musical (sacra, teatral, de câmara) estava ligado um afeto que era representado e que influenciava a organização musical e os estilos (contrapontístico/estrito, livre, galante, etc) que derivam dessa ligação entre ocasião e respetivo afeto (Mattheson como citado em Paoliello, 2017).

De acordo com os autores setecentistas, o concerto, a sonata (nas duas formas que iremos ver), e a *overture*, pertencem à ocasião de câmara que mistura afetos sacros (graves, sérios) e teatrais (contrastantes, extremos ou moderados) com a utilização do estilo estrito, fugal, livre e galante (Paoliello, 2017).

2.1. Sonata

A Sonata teve a sua origem em Itália, cerca 1600, e, no início, podia referir-se a quase qualquer um dos tipos de obras para ensemble instrumental. A partir do meio do século, esta já poderia ser definida como uma obra para um grupo de instrumentos relativamente pequeno, usualmente de cariz sério e composta por várias secções contrastantes no seu tempo ou métricas. No fim do séc. XVII, as secções mais curtas das sonatas antecessoras eram já autónomas formando um andamento distinto, embora pudessem estar ligadas ao que se seguisse através de passagens e transições, normalmente num tempo mais lento. As sonatas barrocas podiam ser para qualquer número de instrumentos, mas depois de 1650 a grande maioria são compostas para um ou dois instrumentos agudos, muitas para violino, e contínuo. Estas normalmente são chamadas sonatas a solo, enquanto que as compostas com dois instrumentos melódicos em mente e contínuo são chamadas trio sonatas uma vez que consistem em três linhas distintas de música, mesmo quando a parte do contínuo é dobrada por cravo e viola da gamba (ou outro par) por exemplo (Schulenberg, 2008).

Os compositores da escola de Bolonha estiveram no centro da produção de música de câmara. Além de Corelli, Giovanni Battista Bassani (1657-1716) destacou-se na área da composição de sonatas, e fora da escola temos nomes como Albinoni, Caldara e Vivaldi. Nas suas sonatas *da chiesa* (de igreja), Corelli utilizou o órgão como continuo e estabeleceu a estrutura de quatro andamentos – começando com um lento, rápido, lento, rápido. Nos seus primeiros andamentos, normalmente, contrapõe duas vozes imitativas a um baixo constante; o segundo andamento começa com um sujeito em fuga, frequentemente junto a um breve contrasujeito em contraponto duplo; os últimos andamentos enquadram-se ambos numa dança: o terceiro, comumente um *adagio cantabile*, em compasso ternário, como uma sarabanda, e o quarto uma giga jovial. Já as sonatas de câmara (com cravo como contínuo) abrem com um prelúdio num estilo estrito, e depois apresentam duas ou três danças. As suas doze sonatas a solo estão igualmente divididas nestes dois paradigmas (Bukofzer, 2007).

A distinção entre *sonata da chiesa* e *sonata da camera* tem que ver com a sua função no barroco inicial e não teve grande importância formal antes do meio do período. No entanto, ainda nenhuma das formas era composta por quatro andamentos como as conhecemos habitualmente na sua forma mais tardia. A sonata de igreja (*da chiesa*) seguia uma estrutura de cinco partes que alternavam livremente entre uma textura contrapontística e coral; e podemos inferir pela observação das sonatas da escola de Bolonha que a estabilidade harmónica, influencia melódica do *bel canto*, a transformação temática, e a reafirmação do contraponto forneciam consistência e um certo nível de independência às partes interiores que as constituíam, contribuindo para um desenvolvimento de andamentos totalmente independentes no futuro (Bukofzer, 2007).

Apenas após a década de 1720, com o trabalho e exemplos anteriores de vários compositores, Telemann incluído, podemos encontrar o início de uma uniformização da forma. Obras intituladas “sonatas” podiam conter entre uma a uma dúzia de movimentos, em qualquer ordem, divergindo em comprimento desde apenas alguns compassos a extensas páginas. Nesta altura o género já está difundido por toda a Europa e muitas das suas convenções do século XVII mudaram. Peças com o objetivo de serem dançadas que antes compunham um outro género musical, agora são frequentemente incorporadas nas sonatas enquanto movimentos, e

estas são compostas para um grupo maior de instrumentos como as flautas, oboé e outros sopros (Schulenberg, 2008).

O carácter deste género instrumental dita que seja grave com um estilo artificioso – com grande profundidade, sofisticado, com grande variedade de impulsos, expressões e figuras. Na descrição de Sulzer, em *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, verificamos que o autor considera que não existe um melhor veículo para a transmissão e representação de diferentes afetos:

Numa sonata, o compositor pode ter o objetivo de expressar um monólogo nos tons da tristeza, do lamento, da dor, da ternura, ou do divertimento e da alegria; ou entreter com um diálogo sensível, em tons apaixonados, ou entre pessoas de carácter semelhantes ou contrastantes; ou ainda descrever movimentos de alma impetuosos, tempestuosos, ou contrastantes, ou leves e suavemente fluentes e prazerosos. (...) Um único músico pode com uma sonata para teclado entreter uma sociedade inteira com mais eficácia do que o mais grandioso Concerto (Sulzer como citado em Paoliello, 2017, p.11).

Uma característica que várias das formas de música instrumental do barroco inicial partilham é uma estrutura com múltiplas secções. Esta particularidade confirma a descontinuidade que caracteriza o início do período histórico – o movimento nervoso e errático que a música do início do barroco apresenta reflete a sua intensa natureza afetiva. A variação podia ser utilizada tanto para reforçar como para atenuar a descontinuidade, especialmente na música para dançar e nas formas a ela associadas, tal como a variação sobre um baixo ostinato²⁰. A música para dança era organizada de forma contínua e em pares contrastantes ou variados de acordo com a sua função; esta estrutura foi extrapolada da suite de variações germânica para as suites em geral e, mais tarde, para outras formas como a sonata, concerto, entre outras, que apresentam vários andamentos que muitas vezes tinham nomes de danças e eram contrastantes (ex: rápido, lento, rápido). A estrutura da forma onde se verificava esta variação/contraste serviria, então, como meio de unificação da obra (Bukofzer, 2007).

Quando o barroco atinge a sua maturidade, podemos observar uma reação à descontinuidade que caracterizou a sua fase inicial. As formas variadas tornaram-se mais unificadas interna e externamente, o número de secções diminuiu proporcionalmente à forma como a dimensão das mesmas aumentou, começaram-se a favorecer estruturas multipartidas em vez de multiseccionadas²¹. Com a progressão do século XVII e a chegada do barroco tardio, as partes cresceram até se tornarem andamentos independentes, e Bukofzer (2007) faz mesmo a relação entre secção, parte, andamento, como sendo as três unidades de organização das três épocas do barroco: inicial, médio e tardio, respetivamente. A estabilização deste desenvolvimento formal esteve diretamente ligada ao desenvolvimento e estabilização do estilo. As experiências com harmonia pré-tonal que distinguiram o estilo do barroco inicial foram suplantadas pelo uso constante de cadências simples influenciadas pelo estilo do *bel-*

²⁰ Motivo melódico e/ou padrão rítmico repetido perpetuamente.

²¹ A definição de parte e secção será sempre conturbada em composição, mas o facto de existir uma distinção válida a tendência do desenvolvimento estrutural das obras no meio do barroco esta frase não se entende (Bukofzer, 2007). A título de exemplo e de uma forma generalista, podemos contrapor peças sem qualquer partição, embora com diferentes títulos e outros contrastes internos, e peças já com diferentes andamentos totalmente independentes.

*canto*²², as melodias foram simplificadas, a harmonia consolidada, e a continuidade do fluxo rítmico foi suavizada com o uso de ritmos ternários (Bukofzer, 2007).

Para muitos autores do século XVIII, a sonata (*da chiesa*) representa o principal gênero musical instrumental. Esta pode ser para um ou mais instrumentos principais, e possui uma natureza elevada, sendo adequada à interpretação de todos os tipos de afetos, expressões e “movimentos da alma” (Paoliello, 2017).

Também as sonatas de Telemann exemplificam a mistura de estilo e gêneros por que o compositor é conhecido. Estas eram divididas em uma a sete partes e foram compostas para uma enorme variedade de combinações de instrumentos. O seu caminho estilístico foi sendo desenvolvido também neste gênero e as sonatas mais antigas revelam um lado do compositor que parece longe do estilo galante que virão a ter as obras com o mesmo gênero publicadas na fase final da sua carreira, em Hamburgo. Nas primeiras deparamo-nos com a mestria do domínio juvenil de Telemann sobre os idiomas italiano, francês, e germânico do fim do século XVII, bem como o surgimento da sua individualidade de expressão (ca.1715-18, quando são publicadas as suas primeiras quatro sonatas) que culmina num ecletismo estilístico que antecipa as suas obras posteriores do período de Hamburgo (cf. capítulo 2.1, 2.2, 2.3, sobre a Sonata em DóM, trios-sonata, e quarteto). Tal como comenta no prefácio de *Die kleine Cammer-Music* de 1716, ele “procurava apresentar algo para todos os gostos” (Zohn, 2008, p. 274).

Quanto a influências dos seus contemporâneos, em Eisenach, Telemann terá encontrado J.S.Bach e o seu primo Johann Bernhard Bach que era organista da cidade de Eisenach e cravista da corte. Em 1714, Telemann foi convidado a ser o padrinho de C.P.E. Bach, filho do ilustre compositor. Em 1719, viajou para Dresden para as celebrações do casamento do Príncipe Freidrich August II como a arquiduquesa de Áustria, aí ouviu óperas de Lotti, Heinichen, e Schmidt, bem como apresentações de Veracini, e um concerto para violino dedicado ao seu amigo Pisandel (Zohn, 2001).

Pela altura da publicação das suas primeiras quatro sonatas (entre 1715 e 1718), já era bem patente o domínio de Telemann das principais linguagens do século XVII - francesa, italiana e germânica -, bem como o desenvolvimento de uma expressão individual que culminariam no estilo eclético que empregaria em toda a sua obra, especialmente na da sua época de Hamburgo (Zohn, 2008).

Tendo em conta a exposição de Telemann às obras de Corelli, mais provavelmente enquanto estudante em Hildesheim e mais tarde em Leipzig, não é surpreendente que a maioria das sonatas da sua juventude tenham uma influência pronunciadamente mais italiana (Zohn, 2008). As grandes obras de Corelli incluem as suas quarenta e oito trio-sonatas, doze sonatas a solo e doze *concerti grossi*, publicadas no final do séc. XVII em coleções de doze obras cada uma, começando com quatro conjuntos de trio sonatas. Cada uma destas coleções foi sendo republicada ao longo do séc. XVIII em numeras edições. Vários compositores germânicos, incluindo Telemann, foram expostos a estas obras e acabaram por, de certa forma, reproduzir elementos da música de Corelli: Bach com as *sonata da chiesa* (sonatas de igreja), as trio sonatas e sonatas para violino solo; Händel escreveu um conjunto de doze *concerti grossi*

²² Estilo de canto operático que originou na música vocal polifónica italiana, caracterizado pelas suas belas linhas melódicas e progressão harmónica suave (Crocker, 1986).

em 1739 em tributo a Corelli; e outros compositores fizeram arranjos das suas obras para teclas, flauta de bisel, e outros ensembles (Schulenberg, 2008).

No seu período em Eisenach, o compositor dedicou-se frequentemente à sonata. Em 1718 escreve que começou a gostar mais de sonatas, tendo escrito uma grande quantidade com número de partes variado, de duas e três a oito e nove (Zohn, 2008).

2.2. Trios

Na sua autobiografia de 1740, Telemann refere a sua composição de trios - a que se dedicou particularmente nos anos de Eisenach, juntamente com sonatas - e que os seus arranjos eram feitos de forma a que a segunda parte se parecesse com a primeira, e que o baixo progredisse com uma melodia natural seguindo religiosamente a harmonia. Afirma ainda que recebia cumprimentos por ter feito nesta altura o seu melhor trabalho neste campo (Mattheson como citado em Zohn, 2008).

Nos trios, a maioria dos andamentos rápidos exibem a forma de fugas, normalmente com uma extensão modesta, e evitam artifícios como a inversão de acordes, e acordes aumentados e diminutos. Apesar disso, é hábito encontrarem-se *stretti*²³ e falsas entradas de motivos. A imitação aparece normalmente nas três vozes, com o *dux* (a primeira voz que começa a fuga) acompanhado pelo contínuo. Nos andamentos lentos, é comum encontrar divisões de 3/2, por vezes 3/4, e muitos exemplos evidenciam a predileção do compositor pelo baixo ostinato (Zohn, 2008).

Existem alguns exemplos de influências francesas nos trios do início da carreira de Telemann: por exemplo a obra 42:g15/iii²⁴ contém um *menuet en rondeau* e tem indicações no manuscrito como *doucement* no início do primeiro *couplet* (secção do meio de um *rondeau*); no trio 42:d9 há uma citação musical da *ouverture* francesa através da utilização de ritmos pontuados e uma estrutura binária. No entanto, estas pequenas apropriações do estilo francês podem ter tido a sua origem em obras italianas que fizessem elas mesma alusão à já referida linguagem, com exemplos na obra de Corelli. Também no trio 42:d6/I, por exemplo, se encontra uma textura homofónica e ritmos pontuados no que será essencialmente um prelúdio francês onde a linha do primeiro violino é adornada com uma mistura de ornamentos italianos e franceses sob a forma de *passaggi* (figurações harmónicas) e *agréments* (ornamentos:

²³ *Stretti* é um termo de composição que pode ter duas aplicações. Pode ser a parte final mais rápida de uma ária ou concerto, mas, neste caso, refere-se ao aparecimento rápido e seguido do motivo de uma fuga em todas as vozes (Bullivant, 2001).

²⁴ Catalogação das obras por TWV, neste exemplo é 42:g15, e andamento, neste caso /I significa o primeiro andamento.

cadências duplas, mordentes, *tierces*²⁵, *coulées*²⁶, *port de voix*²⁷, tiratas²⁸, e *coulades*²⁹) (Zohn, 2008).

Os trios ao estilo francês aparentam ter sido uma das obras mais populares de Telemann que não foram publicadas (Zohn, 2008). Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, p.345) elogia estas peças referindo que mantêm o gosto francês apesar dos elementos italianos:

No que toca aos verdadeiros trios franceses, tanto vocais como instrumentais, Lully ainda é o número um; isto porque entre os franceses contemporâneos que se dedicam à música existem muitos que utilizam floreios italianizados com tanta frequência que se tornam pouco mais que excêntricos influenciados e não são dignos de imitação. O *Kapellmeister* Telemann, por outro lado, merece ser emulado devido aos seus trios, que, embora neles exista algo de italiano misturado, fluem muito naturalmente e à maneira antiga francesa. Encontramos peças suas deste tipo, das quais o próprio Lully não se envergonharia, especialmente uma vez que ele não esconde o seu estilo nativo (Mattheson como citado em Zohn, 2008, p.226).³⁰

Quantz, no seu *Versuch*, aconselha jovens instrumentistas aprendizes a praticar os duetos e trios que contenham fugas compostos por bons mestres pois com estes iriam melhorar a sua leitura de notas e tempos e ajudá-los a manter a pulsação. Recomenda especialmente os trios ao estilo francês de Telemann, alguns, diz, já escritos há mais de trinta anos. Cada um dos trios *alla francese* é composto por quatro andamentos com títulos franceses ou “afrancesados”, na disposição de lento-rápido-lento-rápido da *sonata da chiesa*; no entanto, estes trios revelam também influências italianas por exemplo em algumas transições harmônicas sob forma de movimentos lentos, e ocasionais suspensões nas vozes mais agudas. A inspiração de Telemann para estes trios *alla francese* provavelmente veio das publicações francesas de suites para dois instrumentos agudos e baixo, entre outros trios, que os compositores franceses, e alguns imitadores europeus, começaram a publicar na última década do século XVII. Depois da publicação de 1692 de Marin Marais das *Pièces en trio pour les flutes, violon & dessus de viole* apareceram mais cerca de trinta e oito publicações contendo suites em trio em Paris e Amsterdão (Zohn, 2008).

2.3. Quartetos para cordas e sopros

²⁵ Ornamento barroco francês que consiste na chegada a uma nota através do preenchimento de um intervalo de terceira precedente. Em Hotteterre, por exemplo, o símbolo utilizado costuma ser uma linha entre duas notas à distância de um intervalo de terceira (Kreitner, Jambou, Hunter, Carter, Walls, Ng, Schulenberg & Brown, 2001).

²⁶ Ornamento barroco francês. Nota de passagem assinalada habitualmente com uma vírgula invertida antes da nota a que se aplica (Kreitner, Jambou, Hunter, Carter, Walls, Ng, Schulenberg & Brown, 2001).

²⁷ Ornamento barroco francês. Uma apogiatura que resolve de forma ascendente por um tom ou meio tom (Garden, 2001).

²⁸ Ornamento em forma de escala (Kreitner, Jambou, Hunter, Carter, Walls, Ng, Schulenberg & Brown, 2001).

²⁹ Ornamento barroco francês. Junção de notas consecutivas de qualquer intervalo através de uma “corrida” indicada por notas pequenas (Kreitner, Jambou, Hunter, Carter, Walls, Schulenberg & Brown, 2001).

³⁰ Tradução nossa: *As concerns the true French trios, vocal as well as instrumental, Lully is still to be placed first. For among the more modern Frenchmen who apply themselves to music are very many who use Italianized frills to such a degree that they become nothing but affected eccentrics and are not worthy of imitation. Kapellmeister Telemann, on the other hand, deserves to be emulated because his trios, though something Italian is mixed in, nonetheless flow very naturally and in the old French manner. One sees pieces of this type by him of which Lully himself would in no way be ashamed, especially since he did not conceal his native style.*

Apesar da restante obra a solo ou em trio de Telemann ter sido muito bem considerada pelos seus contemporâneos, os seus quartetos eram muitas vezes elogiados e referidos como paradigmáticos noutras obras teóricas sobre as sonatas a quatro partes do barroco tardio, nomeadamente nas obras de Scheibe e Quantz (Zohn, 2008).

Zohn (2008) cita uma passagem em que Scheibe enumera recomendações sobre a composição de quartetos, que deverá ter sido fruto do conhecimento íntimo da obra de Telemann cerca de 1730. Nesta, Scheibe recomenda o uso de quatro instrumentos diferentes, em particular a flauta, o violino, a viola da gamba e um baixo, cada um com a sua melodia, elogiando uma escrita contrapontística e idiomática, e tomando partido mais do estilo francês que italiano, mencionando diretamente os quartetos de Telemann (Zohn, 2008).

Já Quantz produz uma análise mais detalhada e considera o quarteto (ou sonata com três instrumentos concertantes e baixo) a verdadeira demonstração de um “contrapontista genuíno”. Menciona ainda um grupo de seis quartetos para diferentes instrumentos, maioritariamente flauta, oboé e violino, de Telemann como modelo para composições deste tipo e enumera as qualidades de um bom quarteto: a presença de um tema apropriado para o tratamento em quatro partes; boa e harmoniosa melodia; imitações curtas e corretamente executadas; uma mistura fundamentada de instrumentos concertantes; uma parte fundamental com uma verdadeira qualidade de baixo; ideias que podem ser transmutadas umas com as outras nas várias vozes e vozes médias que não sejam desagradáveis; a preferência por uma das partes não deve ser aparente; cada parte, depois de descansar, deve entrar de novo na música não como voz do meio mas como voz principal, com uma melodia agradável (excluindo o baixo); se houver uma fuga, as regras estruturais devem ser cumpridas e deve ser aplicada às quatro vozes com mestria e gosto (Zohn, 2008).

Telemann só se começou a dedicar mais ao quarteto por volta do seu período em Frankfurt (onde se estabeleceu em 1712), sendo um dos exemplos mais antigos o quarteto com três andamentos para flauta de bisel, violino, viola e contínuo (43:g4).

Grande parte das obras escritas em quarteto que foram transmitidas em fontes manuscritas – incluindo o Quarteto em Lá menor, para flauta de bisel, oboé, violino e contínuo, TWV 43:a3, em análise no ponto 3.4. – parece pertencer ao período entre cerca 1715 e 1730. Estas obras dispensam a viola enquanto voz do meio e apresentam uma das seguintes três configurações para as partes *obbligato* (parte essencial e não dispensável do instrumental): três vozes agudas, uma voz aguda e dois baixos, ou duas vozes agudas e um baixo. Dependendo da organização do material musical nas vozes concertantes, estes quartetos podem apresentar um diálogo entre três partes equipolentes, um diálogo com um acompanhamento ativo no baixo, ou uma mistura (Zohn, 2008).

Por volta dos anos quarenta do século XVIII, de acordo com Quantz e Scheibe, as três partes concertantes num quarteto devem ser independentes umas das outras e ao mesmo tempo relacionar-se através de imitações ocasionais, e devem ter uma melodia agradável e adequada. Além disso deve ser desencorajado o preenchimento harmónico e não deve haver preferência por nenhuma das vozes. O baixo germânico, que encontramos na maioria destas obras, tipicamente entre 1715 e 1740, é mais parecido com o da antiga *sonata a tre*, antes considerada um trio com baixo: uma linha de baixo *obbligato* que tanto dobra de forma mais elaborada uma

linha simples de contínuo, como se envolve no diálogo imitativo com as outras partes concertantes (Zohn, 2008).

2.4. Sonata concertante

Igualmente relevante para a análise do conjunto de obras deste trabalho é a definição e identificação da *Sonate auf Concertenart* (ou “sonata concertante”). Neste tipo de obra encontramos um diálogo altamente diversificado, onde se misturam vários estilos, gêneros, e formas musicais que propõem um novo desafio tanto ao ouvinte como ao intérprete no que toca à distinção entre sonata e concerto. Aqui, as texturas de orquestração e as formas imitativas da primeira interligam-se com as estruturas que evocam o segundo.

A sonata concertante foi popular particularmente durante as décadas de 1720 e 1730, e foi descrita apenas por Scheibe, em 1740, no *Der critische Musikus*, uma publicação de Hamburgo. Também Quantz publica descrições similares de vários gêneros musicais no seu *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, em 1752, mas, por essa altura, o pico de popularidade e de interesse pelas sonatas ao estilo de concerto já teria passado. À data da publicação de Scheibe, as suas maiores fontes de informação e observação seriam o círculo de Bach em Leipzig e de Telemann em Hamburgo. Ambos escreveram exemplos de sonatas concertantes, e outros estilos híbridos como os *Concertouverture* e *einstimmiges Concert*³¹. Quando Scheibe chega a Hamburgo em 1736 teria já encontrado uma tradição de alguns anos de publicações de várias obras deste estilo, nomeadamente de Telemann (Zohn, 2008).

Zohn (2008) transcreve uma parte da publicação de Scheibe que se refere principalmente ao trio instrumental, mas, que pelo meio, anota algumas observações sobre a *Sonate auf Concertenart*. Nesta citação, Scheibe agrupa sonatas a três e quatro partes de duas formas: sonatas ou sonatas ao estilo concertante. Sobre as primeiras, diz que a essência dos trios está sobretudo “na presença de uma melodia regular em todas as partes, especialmente as mais agudas, e de um desenrolar em fuga” (p.286), e que podem ser introduzidas algumas passagens variadas ainda que com uma melodia fluente, concisa e natural. Sobre as segundas, enumera a ordem que normalmente se encontra nas sonatas concertantes: primeiro um andamento lento, depois um rápido, outro lento, e, por fim, um andamento rápido e alegre para concluir. O primeiro andamento é frequentemente omitido, particularmente em sonatas concertantes, de forma a começar com um andamento mais vivo, em imitação dos concertos. Este andamento mais rápido, seja ele o segundo ou o primeiro andamento, tem usualmente a forma de uma fuga ou está construído ao estilo de uma fuga. Se o trio for ao estilo de um concerto, a voz mais aguda pode ostentar mais trabalho que a outra sob forma de mais passagens variadas, ornamentadas e convolutas ou contrastantes, como um solista com uma parte mais virtuosa; e a parte do baixo é mais concisa que outras partes nas sonatas “normais”. Estas diretrizes que Scheibe fornece são vagas e abertas à interpretação de que várias formas caberiam dentro destes três ou quatro andamentos; por exemplo a falta de uma menção da forma *ritornello* poderá significar que é sobretudo o ênfase colocado na primeira voz, em termos de textura e não tanto da estrutura formal, que faz com que algumas sonatas em trio ou quarteto sejam ao estilo concertante (Zohn, 2008; Paoliello, 2017).

³¹ Concertos “a uma só voz”. O adjetivo “einstimmig”, no entanto, é pouco descritivo uma vez que os vários concertos a solo para teclas, violinos, cordas dedilhadas, etc, não são monofônicos.

Resumidamente poderíamos destacar como principais características da sonata regular (*da chiesa*) a presença de uma melodia constante em todas as partes, uma fuga, passagens elaboradas, melodia concisa e fluída, e uma forma lento-fuga rápida-lento-rápido; e na sonata concertante a identificação de uma parte mais trabalhada que as outras, a presença de passagens virtuosísticas rápidas e variadas, e a possibilidade de se omitir o primeiro andamento lento começando diretamente no rápido (Paoliello, 2017).

Podemos encontrar um mais claro modelo para a escrita de concertos ou sonatas concertantes para instrumentos melódicos sem acompanhamento nas fantasias para violino solo de Telemann, publicadas no ano anterior à chegada de Scheibe a Hamburgo. Entre elas deparamo-nos casos de dois andamentos em forma de *ritornello*, e são estas obras, em conjunto com outras fantasias a solo, nomeadamente as para teclas, que fazem a ligação entre os *einstinniges Concert* e as sonatas concertantes, que modelariam os seus quartetos ao estilo de concerto (Zohn, 2008).

Para ajudar os ouvintes e interpretes a identificar o estilo de peça ou a particularidade não convencional deste estilo híbrido, alguns compositores de sonatas concertantes utilizam indicações escritas como “solo” ou “tutti” e criam justaposições do concerto com sonata ou suite. Na maioria dos casos, compositores e conhecedores das convenções musicais tanto de sonatas como de concertos não necessitaram de uma expressão oficial para descrever este estilo híbrido, ao contrário de Scheibe, mas muitos são os exemplos de títulos que misturam os termos como por exemplo: *Concertouverture*, *Ouverture alla Concerto*, *Concerto en Suite*, etc. Várias obras do próprio Telemann suscitaram dúvidas aos copistas e assim temos quartetos concertantes identificados tanto como sonata como concerto, títulos que foram alterados de concerto para sonata *a posteriori*, a palavra sonata acrescentada em letra pequena à frente do título concerto, ou mesmo obras categorizadas com designações diferentes³² (Zohn, 2008). No reportório de flauta temos o exemplo da peça TWV 43:G6, para flauta, oboé, violino e baixo contínuo, um dos primeiros *Quadri* (ou quartetos) do compositor que apresenta diferentes títulos: no manuscrito de Darmstadt aparece como *concerto*; no de Berlim, copiado por um jovem Quantz, como *sonata* (Paoliello, 2017):

³² Três trios de Telemann: 42:A9 onde a designação original de Concerto foi substituída por Trio; 42:E6 com Sonata na primeira página e Concerto em duas das três partes; 42:G1 publicado por Telemann como Trio mas chamado Concerto num manuscrito copiado da impressão.



Fig. 1- Manuscrito da Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt, TWV 43:G6³³



Fig. 2- Manuscrito da Staatsbibliothek de Berlim, TWV 43:G6³⁴

³³ Fonte: Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt, recuperado em 26 de Abril de 2020, de <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-MS-1033-05>

³⁴ Fonte: Staatsbibliothek de Berlim, recuperado em 26 de Abril de 2020, de http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/2017/ANAIS_SIMPOSIO_DE_FLAUTA_DOCE/Gosto_genero_e_estilo_em_Telemann.pdf

No caso desta obra em específico o facto de não existir um primeiro andamento lento sugere que não poderia ser uma sonata regular ficando a dúvida entre um concerto e sonata concertante. Outros pontos confirmariam esta hipótese como a ausência de uma melodia fluente percorrendo todas as vozes, ou o facto das partes não estarem todas trabalhadas por igual, entre outros (Paoliello, 2017).

A ambiguidade do termo sonata concertante mimica certamente a sua natureza híbrida de estilos e gostos, mas curiosamente quase todas as alterações de títulos consistiram na substituição de concerto por sonata ou trio, e não o contrário, independentemente da clareza da estrutura do *ritornello* e distinção entre os papéis de solista e *tutti*. Olhando para o reportório geral da altura com o título de concerto verificamos que também não é difícil encontrar sonatas a três até cinco partes com essa designação, mas sem forma *ritornello*, sem uma parte superior dominante, sem movimentos orquestrais conjuntos, entre eles duas sonatas a cinco partes, nove quartetos e três trios de Telemann. Isto sugere que os músicos germânicos consideravam estas obras como concertos usando a expressão no seu sentido mais abrangente utilizado mais no século XVII enquanto peça instrumental onde as partes individuais trabalham em conjunto, em *consort*, e não tanto no sentido mais fechado do século XVIII que significava que uma ou mais vozes solistas se contrapunham a um grupo maior. Haveria também uma tendência maior para chamar concertos a quartetos (ao estilo concertante ou não) que a trios, o que sugere que muitos músicos germânicos, nas décadas de 1720 e 1730, assumiam que uma peça para três ou mais instrumentos e contínuo era um concerto apenas pelo número de partes. Esta seriação já era posta em prática por Vivaldi, nos RV 87-108, e cujos trios com andamentos com forma *ritornello* tinham a designação de sonata. Esta associação pode também estar ligada à semelhança de orquestração, e por vezes estilo, das sonatas a quatro ou mais partes com o *concerto ripieno* e a solo, que na sua maior parte eram possíveis de ser tocados com quatro a seis músicos. Pela década de 1720, o significado de concerto enquanto *consort* estava a ser cada vez menos utilizado uma vez que era cada vez mais associado a obras que continham o contraste *tutti/solo*, estrutura *ritornello*, a dobragem de cordas do *ripieno*, entre outras características. Talvez por isso se encontrem mais alterações de títulos de concerto para sonata a partir dessa época. Assim, os compositores começaram a publicar os seus trios e quartetos como concertos durante os anos 30 do século XVIII, podendo prever que o público os associasse com o concerto a solo (Zohn, 2008).

Atualmente referimo-nos a obras no estilo de concerto para um pequeno ensemble como “Concerto de Câmara”. Swack (como citado em Zohn, 2008), afirma que “a linha entre a *Sonate auf Concertenart* e o concerto de câmara é deveras fina” (p. 293), e utiliza termos como “Concerto a 3” como sinónimos. Conclui dizendo que a “maioria dos teóricos provavelmente consideraria que tais obras como concertos de câmara”³⁵ (p. 294). No entanto, o que outros teóricos da segunda metade do século XVIII, como Quantz e Koch, entendiam como concerto de câmara seria um concerto para um solista acompanhado por cordas, e não um *Concerto Grosso* com mais que um solista. Quantz (2001) distingue o acompanhamento dos concertos (ou seja, a orquestra) em dois grupos: grande ou pequeno; e a escolha de qual adotar deve ter em conta o primeiro *ritornello* (majestoso, oponente e harmónico para um *ripieno* grande, por oposição a melódico, jocoso e com rápidas mudanças de harmonia para um corpo pequeno)³⁶.

³⁵ Swack, On the Origins, 382 e 412. não é necessário, se colocar só fica confuso

³⁶ Quantz, On Playing the Flute, 311, 315. não é necessário, se colocar só fica confuso

No século XVIII poucos músicos intitularam as suas obras “concerto de câmara”, mas nas poucas ocasiões que o fizeram era normalmente para descrever um concerto a solo com acompanhamento de cordas a três, mais que a quatro partes. Alguns exemplos são dois concertos de Pisandel, que contrapõem o violino solo com “Violini Unisoni”, viola, e contínuo; e o único “Concerto di Camera” de Telemann (43:g3), que é orquestrado para flauta de bisel, dois violinos (em unísono a maior parte) e contínuo. Estilisticamente, nenhuma destas obras se assemelha à sonata (Zohn, 2008).

Telemann produziu, ao longo das suas décadas de atividades, uma vasta coleção de sonatas ao estilo concertante. Muitas estão espalhadas pelas suas publicações, e exploram todo o tipo de construção possível: solos, trios, quartos *auf Concertenart*, cada um contendo pelo menos um andamento rápido na forma de *ritornello*, e trios e quartetos contendo fugas concertantes. De todo o seu catálogo, os quartetos são o seu terreno mais fértil para experimentações de mistura de géneros, com parte das suas sonatas a quatro partes apresentando pelo menos um andamento em estilo de concerto. Pelo menos nos trios e quartetos, Telemann vai de encontro às observações de Scheibe de que as sonatas concertantes muitas vezes têm um esquema formal de três andamentos (rápido, lento, rápido) e que o primeiro andamento rápido tende mais a explorar a textura de solo versus *tutti*. Estas obras encontram-se principalmente nas suas primeiras coleções de sonatas *Six sonate à violon seul* (1715) e *Six trio* (1718), e nas coleções que são mais ambiciosas em termos técnicos: *Quadri, Nouveaux quatuors, Musique de table, Essercizii musici, Six concerts et six suites, XII Solos, e Der getreue Music-Meister* (Zohn, 2008). Das obras do compositor que iremos analisar neste trabalho constatamos que algumas se enquadram neste género e são listadas por Zohn nessa mesma categoria, a saber: *Essercizii musici*, TWV 42:c2, trio para flauta e oboé (ver capítulo 3.2, p. 64), e Quarteto “Concerto” TWV 43:a3, para flauta, oboé e violino (ver capítulo 3.4.).

Por altura da década de 1730, Telemann parece ter associado definitivamente a sonata concertante com uma textura a quatro partes. Os quartetos ao estilo de concerto aparecem em três das suas coleções publicadas nesta década (*Quadri*, que contem duas *Sonaten auf Concertenart* intituladas “concerto” e duas “sonatas” com fugas concertantes com partes especialmente solísticas, *Nouveaux quatuors* e *Musique de table*) enquanto que trios e solos aparecem em apenas uma ou duas coleções (*Nouvelles sonatines, Six concerts et six suites, e XII Solos*) (Zohn, 2008).

Da mesma forma, em França, mesmo antes da chegada de Telemann a Paris em 1737, a ideia de transferir o estilo e estrutura dos andamentos rápidos de concerto para as sonatas já se tinha tornado parte do trabalho de alguns compositores franceses que, de certa forma, voltaram a reinventar a sonata concertante quase duas décadas depois das suas primeiras aparições em Itália e no território germânico. Estas obras francesas, tal como a TWV 43:a3 em lá menor de Telemann, estão mais focadas em produzir o efeito de peças para maiores texturas orquestrais que na mistura e ligação delicadas de convenções formais genéricas. A sua inspiração parece vir diretamente dos concertos a solo italianos embora, com a estadia de Telemann em Paris, não se possa excluir este plausível efeito, bem como dos concertos de câmara de Vivaldi. Encontramos publicações de sonatas concertantes a partir de 1727 de Joseph B. Boismortier- *Concertos para cinco flautas sem acompanhamento*, Michel Corrette, Leclair - *Sonates à deux violons sans basse* (1730), Naudot, Blavet, entre outros (Zohn, 2008).

Zohn (2008) cita Talbot na sua observação de que em Itália, entre 1707 e 1710, “os caminhos da sonata e do concerto divergiam: a sonata tornou-se o veículo para técnicas de

composição conservadoras, e o concerto o veículo para técnicas mais recentes” (Zohn, 2008, p. 328), alargando essa generalização à composição germânica. Cita também Dreyfus que afirma que estas obras acompanhavam bem as noções contemporâneas do gosto misto, desde que os gêneros constituintes mantivessem as suas identidades bem definidas (Zohn, 2008).

A publicação de *Sonaten auf Concertenart*, teve, igualmente, o efeito de tornar disponível a música de concerto, normalmente reservada a orquestras e à corte, para o mercado privado, ou seja, do consumidor privado/individual, da música impressa. Esta democratização da música orquestral poderá eventualmente ser uma percussora da valorização da música de câmara nas próximas décadas do clássico: um citar de material de outros gêneros disponibilizado de forma sintética, impressa numa publicação de fácil manuseamento, compreensível pelo público musical “doméstico” crescente do final do século XVIII (Zohn, 2008).

2.5. Concerto

Embora o concerto seja essencialmente uma criação do barroco tardio, alguns dos seus elementos podem ser encontrados de forma isolada muito antes. Encontramos uma utilização vasta de contraste entre *tutti* e *solo*, ao estilo concertante, em *canzonas* de Gabrieli e da escola de Veneza, e fatores cruciais na génese do concerto no que toca à orquestra, nas *chaconnes* de Lully. No entanto, o passo decisivo para o desenvolvimento de uma forma concerto foi tomado por Corelli e Torelli em associação com a escola de Borgonha tardia (Bukofzer, 2007). Embora visitas à Alemanha e França não estejam totalmente documentadas, é seguro afirmar que a música de Arcangelo Corelli (1653-1713) chegou aos maiores centros musicais da Europa, nomeadamente as suas publicações. Na literatura de concerto encontramos publicados os seus doze *concerti grossi*³⁷, op.6, 1714 – data dúbia uma vez que o seu aprendiz Georg Muffat regista que os concertos já teriam sido apresentados em Roma desde 1682, tornando-os o primeiro exemplo de concerto grosso. A sua inovação foi radical e imitada largamente. Corelli dividia a orquestra em dois grupos, o *tutti* ou *concerto grosso* e o *solo* ou *concertino*, cada um com o seu baixo contínuo para que pudessem até tocar afastados. Em termos formais, Corelli não desenvolveu nenhuma nova estrutura para este novo meio musical, antes aplicou-lhe o que já existia nos dois tipos tradicionais de música de câmara: a sonata de câmara e de igreja, estabelecendo assim o concerto de câmara e de igreja – *concerto de camera* e *concerto da chiesa* (Bukofzer, 2007).

Depois da morte de Torelli, o centro da composição do concerto mudou-se para Veneza onde Antonio Vivaldi (c. 1676-1741) desenvolveu a forma ao máximo no sentido do concerto a solo. Nas suas obras, Vivaldi já não trata o concertino apenas como um grupo isolado à maneira do concerto grosso, mas como um ensemble flexível de vários solistas independentes. Os seus concertos duplos, triplos, quádruplos, ficam no meio do concerto grosso e do concerto solo. A forma concerto é finalmente estandardizada nestas obras como um ciclo de três andamentos que podem, excepcionalmente, ser antecidos de uma introdução lenta. À medida que o tamanho dos andamentos aumentava, os *ritornellos* em *tutti* ganharam mais importância na estrutura formal do concerto. Vivaldi aumentou o número de *tuttis* para cinco e enfatizou a

³⁷ Concerto grosso: uma forma de concerto que, em vez de ter apenas um ou dois solistas, tem todo um ensemble solista - o concertino - em diálogo com o corpo de orquestra, chamado *ripieno* (Stove, n.d.).

ideia do *tutti* recorrendo a fragmentos do mesmo que apareciam esporadicamente no meio dos episódios solísticos (Bukofzer, 2007).

O *ritornello* é, neste género musical, o elemento que define a forma. Este é composto por uma ou mais ideias que constituem um refrão tocado pelo *tutti*; é usado para estabelecer a tonalidade inicial, e subseqüentemente confirmar as restantes tonalidades que se percorrem no andamento. Esta secção alterna com episódios solísticos para um instrumento acompanhado por um baixo contínuo, fornecendo modulações estruturais e contraste temático. Nos andamentos lentos o número de vezes que se repete um ritornelo por ser reduzido a dois, no início e no fim com um único episódio no meio, mas a forma é extensível quase sem limite. Normalmente o número varia entre quatro e seis repetições que percorrem um caminho tonal começando na tónica e avançando por tonalidades próximas. A forma ritornelo é a primeira a oferecer constantemente o mesmo material no modo maior e menor em diferentes alturas do andamento (Talbot, 2001).

Além da estrutura e da estandardização da forma ritornelo, os concertos de Vivaldi introduziram outros aspetos de uma nova linguagem musical tais como o uníssono orquestral que até então era mais usado no contexto operático. Vivaldi implementou igualmente nos seus concertos uma característica que não só os distingue como virá a singularizar a forma concerto: as passagens virtuosas nos seus andamentos rápidos (Talbot, 2001).

Contrariamente à sonata que conta com um enorme número de descrições e definições setecentistas extensas e que aprofundam questões de afetos, as descrições dos concertos não são muitas e parecem refletir a ideia de que o género era um tanto menor por comparação. Sulzer (como citado em Paoliello, 2017). refere que o concerto não tem um carácter definido da mesma forma que a sonata, não sendo imediata a definição do que deve representar ou expressar; e resume até o género a um exercício para os compositores e instrumentistas que não tem outra finalidade que não o deleite auditivo.

Na Alemanha, o novo concerto italiano foi divulgado maioritariamente pela obra de Michael Preatorius. O compositor foi o primeiro da sua geração a combinar elementos da música italiana com as tradições germânicas para criar obras que juntavam a policoralidade e o canto a solo apenas acompanhado por um contínuo, como em *Polyhymnia caduceatrix* de 1619. As suas obras desta época já contrapunham partes solistas a um coro ou orquestra. Schütz utiliza tanto o termo “concerto” como “motete” para as suas obras policorais mas as que incorporam elementos da escrita vocal solística chamam-se “concerto”. No início do século XVII os *geistliches Konzert* tornaram-se a forma central da música da igreja protestante e a influência de Preatorius estende-se pelo menos até meio do século (Talbot, 2001).

Nas gerações que se seguiram o concerto, essencialmente vocal, germânico começou a incorporar aspetos da música de câmara secular, como a utilização de um leque mais diversificado de instrumentos, e da ópera, como o uso da forma *da capo*. No final do século as obras de Weckmann foram singulares no desenvolvimento da forma, integrando também elementos da cantata e oratória (Talbot, 2001).

Foi quase repentinamente que os concertos de Vivaldi se tornaram a principal influência nos concertos germânicos. De repente, toda uma geração de compositores começou a imitá-los, incluindo Telemann, que foi um dos primeiros.

A popularidade da música instrumental francesa em cortes germânicas, como já vimos pelo desenvolvimento da *overture*, levou a que o concerto sofresse algum tipo de hibridização com

essa forma, como por exemplo no primeiro concerto Brandeburguês de Bach, que começa com três andamentos de concerto mas termina como uma suite; vemos também a substituição da forma rondó pelo ritornelo, em Bach e Telemann, que é outra prova de inspiração francesa (Talbot, 2001).

Uma maior produção e apreciação de instrumentos de sopro na Alemanha que em Itália, deixou também a sua marca na escolha do instrumento solista e também na orquestra. O norte germânico ficou conhecido como expoente máximo da melodia galante presente nos favoritos concertos para flauta (entenda-se sobretudo traverso, das quais são exemplo os concertos de Quantz) (Talbot, 2001).

Telemann não valoriza muito o género considerando-o muitas vezes incómodo para os dedos (demasiado virtuoso somente para mostrar as capacidades dos músicos - característica que não aprecia e não procura na sua composição), e pobre em harmonia e melodia. No entanto ressalva que os seus concertos “cheiram” a França na sua autobiografia de 1718:

(...) Eu também me aventurei em concertos. Sobre isso devo confessar que nunca veio do coração, embora tenha já escrito uma quantidade considerável deles (...). Pelo menos é verdade que a maioria deles cheira a França. Mesmo que seja como se essa natureza me quisesse negar algo, porque não somos capazes de fazer tudo, essa é provavelmente uma razão pela qual encontrei, na maioria dos concertos que tenho visto, muitas dificuldades e saltos incômodos, harmonia fraca e até mesmo melodias mais pobres. As primeiras características que detestei é que eram desconfortáveis para a minha mão e arco, e devido à falta de outras qualidades, as quais o meu ouvido estava acostumado através da música francesa, não pude nem amar nem imitar (Telemann como citado em Paoliello, 2017, p.11).

As primeiras obras desse género com que se terá deparado terá sido provavelmente as primeiras obras publicadas de Giuseppe Torelli e de Tomaso Albinoni em Hildesheim, Leipzig ou Sorau. A sua autobiografia de 1718, que Zohn (2008) cita (vide citação anterior), leva-nos a acreditar que apenas terá começado a compor neste género depois de se mudar para Eisenach em 1708, e que este não era do seu especial agrado.

No entanto, apesar de esta ser talvez a forma musical que menos entusiasmou o compositor, a fervura com que compôs foi a mesma que com outros géneros musicais e não sucumbiu menos à influência italiana devido às razões que enumera. Em 1729 comentou com Johann Gottfried Walther que na sua carreira recebeu primeiro o estilo polaco, depois o francês na música sacra, de câmara, e ópera, e finalmente o italiano que nessa altura aparentemente o ocupava mais que qualquer outro (Walther como citado em Zohn, 2008).

O seu estilo de concerto fugia do exibicionismo virtuoso, favorecendo um diálogo mais que uma linguagem solística, e o gosto misto cosmopolita que justifica o “cheiro a França” a que se refere. A sua preferência pelo francês era partilhada por alguns contemporâneos como Mattheson e Fischer, que preferiam as *overtures* francesas à sinfonia ou concerto italiano (Zohn, 2008).

Quando menciona que os seus concertos tinham uma forte preponderância francesa, Telemann poderia estar a referir-se especificamente a um conjunto de obras escritas por volta de 1718: seis concertos para duas flautas, dois para duas flautas de bisel, um para dois oboés e um para duas flautas e violino. Cada um exemplifica o gosto misto juntando elementos italianos

e franceses na sua composição. O *Grand Concert* 52:a2, por exemplo, começa com um *Gravement* que é essencialmente um prelúdio francês com *rhythmes saccadés* da *overture* francesa e conclui com um minueto binário ou *passepied*. O concerto 53:e1 para duas flautas e violino começa com um *Larghetto* representando a primeira secção da *overture* com os seus *rhythms saccadés* mas em forma de *ritornello* separando os solos episódicos das flautas e do violino cada um à sua vez; segue-se um *Adagio* harmónico; depois um andamento rápido que faz de segunda secção da *overture*, com uma grande intensidade contrapontística que é o oposto do francês; e a seguir a esta *overture* temos dois andamentos com a forma de danças: uma *sarabande* e um *allegro* com um *ritornello* em forma de *bourrée* com episódios à italiana para terminar. De resto, não é de admirar que Telemann tenha escolhido flautas como solistas do seu concerto mais francês, uma vez que estas eram o instrumento mais associado a esse estilo. Apesar desta associação das flautas à música francesa, uma das maiores evidências da influência italiana, além do uso de *ritornellos*, são também os episódios solísticos para flautas nos seus concertos. O compositor chegou a escrever “*pazzia italiana*” (loucura italiana) numa passagem do concerto em Si menor onde há uma dissonância entre o baixo e a primeira flauta, o que parece indicar que Telemann considerava a extravagância harmónica uma especialidade italiana (Zohn, 2008).

Neste conjunto de concertos a que Telemann possivelmente se refere em 1718, também se utilizam elementos do estilo polaco e mais antigo através de uníssonos, mudanças de tom inesperadas, e diálogo jocoso entre solista e *tutti* (Zohn, 2008).

A história do concerto na Alemanha foi alvo de várias mudanças na passagem do século XVII para o XVIII: os compositores de concertos imitavam quase exclusivamente as obras de Arcangelo Corelli (em Roma), ou de Albinoni e Torelli (no norte da Itália); mas o aparecimento dos concertos a solo de Antonio Vivaldi a partir de 1713 veio trazer um modelo sólido e maduro de concerto a solo que rapidamente ultrapassou todos os outros e foi adotado por compositores como Bach, Telemann, Quantz, Pisendel, Heinichen, etc (Zohn, 2008).

O concerto a solo era dominante depois de 1710. Numa primeira instância a parte principal era para o violino, mas nas décadas que se seguiram o repertório de concerto acomodou muitos outros instrumentos. Alguns eram preferidos dos compositores, outros nem tanto – Telemann foi o único a deixar um exemplar de concerto para viola solo (Talbot, 2001).

Os concertos para dois instrumentos solistas eram praticamente idênticos aos concertos a solo em termos estruturais. Havia várias formas de os combinar nos episódios solísticos: simultaneamente à distância de intervalos de terceira ou sexta; alternadamente em estilo de diálogo; em imitação ou contraponto; ou um instrumento toca a melodia e o outro um acompanhamento. Os concertos para mais que dois instrumentos solistas seguem o mesmo padrão. Nas partes de *tutti*, muitas vezes era fornecida uma parte independente, ou pelo menos levemente baseada no tema do *tutti*, aos instrumentos solistas, especialmente quando eram de sopro. Vivaldi escreve alguns concertos para grupos de solistas, geralmente entre três e seis, com contínuo e sem orquestra, e estes são também imitados por exemplo por Boismortier em França, e Bach. Estes estão entre os casos de “concertos” que muitas vezes ficaram descritos como sonatas, apesar das suas características concertantes. A distinção entre *tutti* e solo, *ritornello* e episódio, mantém-se nestes casos se definirmos que o *tutti* é o ensemble completo, e o solo um grupo seletivo, que pode ser igual ou rotativo ao longo da obra.

Contudo parece ter havido ainda um outro tipo de concerto que coabitou com estas formas italianas durante as décadas de 1710 e 1720 na Europa: o *concerto a quattro* ou *concerto*

ripieno, para cordas sem partes independentes para solistas. Este havia sido introduzido por Torelli na última década do séc. XVII e continuou a ser apreciado por compositores italianos nas três primeiras décadas do século seguinte. Na Alemanha, apenas Mattheson o descreve brevemente e em linhas gerais em 1713, indicando que os compositores germânicos não abraçaram esta forma de *concerto ripieno*. Provavelmente estiveram ainda assim expostos a esta prática através de publicações e viagens de estudo a Itália (Zohn, 2008).

Talvez o maior atestado da influência do *concerto ripieno* seja a coleção de dezanove obras para cordas a quatro partes de Telemann, que são dos trabalhos menos conhecidos do compositor e que foram, ao longo dos séculos, sendo classificados tanto como concertos como sinfonias, quartetos ou sonatas nos catálogos da sua música. Contudo, as suas composições neste género distinguem-se das suas sonatas para cordas a quatro partes: nas primeiras predominam texturas homofónicas; as partes de viola muitas vezes servem apenas para encher a harmonia; os motivos temáticos consistem em arpejos, escalas e *clusters* que contribuem mais para efeito sonoro pelo seu peso de som que para afinação; são utilizados frequentemente estruturas formais associadas ao concerto mais antigo; e faz-se uso de efeitos de ecos que sugerem um desejo de explorar a extensão de dinâmicas dos ensembles com cordas duplicadas. Um concerto em particular (o 43:a5) fornece-nos um esquema formal de seis andamentos: lento-rápido na forma de *ritornello* – lento – rápido (fuga) – lento – rápido (forma binária que não seria uma dança) (Zohn, 2008).

Telemann continuou a escrever concertos com cordas como solistas em Frankfurt e Hamburgo e a meio da década de 1710 já tinha adotado a forma modular do *ritornello* de Vivaldi apesar de não por completo. O compositor manteve a sua preferência pela estrutura de quatro andamentos e continuou a escrever *ritornellos* com fugas e *rondeau* e formas binárias com mais frequência que os seus contemporâneos italianos. O seu estilo de concerto modificou-se bastante durante a sua carreira, mas apresenta sempre algumas características: uma aproximação moderna à orquestração e forma; um diálogo entrosado entre os vários solistas ou solistas e *tutti* muitas vezes expondo extraordinários momentos virtuosísticos; a integração de elementos do estilo francês e italiano; e um ênfase da escrita idiomática de cada instrumento nos episódios a solo (Zohn, 2008).

O concerto foi cultivado na Europa com mais afínco que a *overture* ou a sinfonia operática, e esteve mais disponível sob forma de publicação. Moldou a forma do som da orquestra e a forma como se tocava em orquestra nos primeiros cem anos da sua existência. Na primeira metade do século XVIII introduziu uma nova energia na música ocidental com a sua proposta de novos estilos, formas e texturas, e devido à sua simplicidade contrastante com o passado tornou-se uma plataforma para um imenso desenvolvimento criativo. A oposição entre *tutti* e solo, *ritornello* e episódio, forneceram modelos de contraste baseados na textura e linguagem que acabaram por influenciar outras formas (Talbot, 2001).

2.6. Cantata

O termo *Kantate* refere-se tanto ao tipo de cantata secular do barroco como à forma de música sacra protestante que atingiu o seu apogeu nas cantatas de Bach. É um termo que define estes tipos de obras à posteriori, começou a ser utilizado no século XIX para as obras de Bach, mas que, entretanto, se estendeu a obras análogas do género desde a época de Schütz. Nas

obras após 1700 o termo restringiu-se sobretudo à cantata a solo, secular e sacra, e a sua transferência para outras formas multiseccionadas aconteceu quando as tradições e funções dos géneros se tornaram menos rígidas. Antes e depois de 1700, até ao século XIX, a cantata de igreja era designada de *Kirchenstück* ou *Kirchenmusik* (literalmente peça de igreja e música de igreja) colocando mais ênfase na sua função que na sua forma. Muitas vezes eram utilizados títulos como “concerto” ou “motete” para a primeira secção e as restantes secções tinham o nome de recitativo, ária, e coral, dependendo da sua forma. As fontes germânicas depois de 1700 - Scheibe, Mattheson, Walther – definiram a cantata apenas em termos do tipo italiano, e Mattheson era adverso à ideia de utilizar o termo *Kirchenstück* porque estava ciente da sua aparência formal com a cantata italiana (Krummacher, 2001). De forma a facilitar a denominação do tipo de obra a que nos referimos neste trabalho, e não entrando em territórios de purismo etimológico, continuaremos a utilizar o termo cantata germânica sacra ou secular (Tunley, 2001).

Havia uma falta de consenso entre os teólogos sobre o estilo apropriado para a escrita de música sacra. A diferença entre música sacra e de estilo teatral tinha-se estreitado, e essa mudança estética pode ser justificada teologicamente. Em Leipzig, entre 1603 e 1720, por influência de Telemann e também Bach aquando da sua chegada, as semelhanças entre a música litúrgica e a música ouvida na casa de ópera eram tantas que os serviços religiosos se tornaram numa experiência musical alternativa depois da ópera da cidade fechar, particularmente para visitantes das suas feiras. Bach, no seu contrato com a cidade, por exemplo, tinha uma cláusula que requeria que ele não escrevesse demasiado ao estilo operático, o que é irónico uma vez que o estilo teatral é reconhecido nas cantatas de Kuhnau e, particularmente, nas de Telemann antes de Bach chegar a Leipzig (Baron, 2006).

Esta adoção de um estilo mais teatral traduzia-se na utilização formal de *ritornellos*, árias com dois temas contrastantes, e um novo ritornello para concluir. O acompanhamento era feito por cordas. No território germânico a cantata ouvia-se sobretudo no contexto religioso, nas igrejas, mas temos também o exemplo de cantatas seculares como as famosas *Schweigt stille, plaudert nicht*, BWV 211, também chamada Cantata do Café, e *Mer hahn en neue Oberkeet*, BWV 212, chamada Cantata do Camponês, que se parecem com pequenas óperas (Kennedy, Kennedy & Rutherford-Johnson, 2012).

A distinção de diferentes tipos dentro do género da cantata germânica do século XVIII é relativamente simples e dual, geralmente entre sacra e secular. O recitativo e ária formavam a base da forma secular, à qual, na forma sacra do tempo de Bach, e Telemann, se acrescentariam secções corais e ariosos sobre textos bíblicos. Os tipos e formas da cantata sacra de períodos anteriores são muito mais ecléticos e difíceis de categorizar. No que toca à divisão baseada no texto, coexistiam termos como *Erbauungskantate* (cantata devocional), *Predigtkantate* (cantata de sermão) e *Perikopenkantate* (cantata perícopes), juntos com adjetivos como contemplativa, dramática, lírica, e uma distinção de Georg Feder (como citado em Krummacher, 2001) baseada no tipo de texto utilizado: tipo *Spruch* com textos de escrituras, Ode com textos poéticos modernos, e *Chorale* com hinos protestantes, que podiam ser combinados para formar *Spruchodenkantate*, por exemplo. Quanto à divisão das formas, podiam ser utilizadas nas próprias partituras (como título ou título de andamento) outras nomenclaturas como concerto para peças ou andamentos vocais e instrumentais de textos de escrituras, ária ou coral. Estes combinavam os elementos do estilo concertante e contrapontístico (motete) e por vezes essa combinação tinha o nome de *motetto concertato*. O termo ária significa uma canção estrófica com as suas variações, e o termo coral era aplicado a

um andamento onde se pediam emprestadas melodias de corais que eram trabalhadas num de vários métodos de composição. As secções arioso não tinham uma designação própria e normalmente desafiavam a caracterização formal, mas apareciam mais proeminentemente em peças com várias secções em diálogo, e em composições de salmos que não têm usualmente um lugar no género da cantata (Tunley, 2001).

O género de cantata germânica e italiana tem origens comuns no madrigal, moteto e concerto vocal, no entanto há diferenças distintas nos textos, estrutura estrófica, ou métrica, por exemplo. A influência italiana foi importante no desenvolvimento da cantata germânica: nas adoções do estilo concertante e do recitativo, bem como na forma das árias e no emprego de instrumentos; mas a independência da cantata sacra germânica é patente (Bukofzer, 2007; Tunley, 2001).

Tendo em conta o texto das cantatas, não seria pouco usual usar sobre ele música composta para outros textos, mas, como parece ter sido prática recorrente de Telemann, seria mais eficiente compor algo de raiz (Williams, 2007). Embora partes dos textos das cantatas fossem novas, as mensagens religiosas que expressam não o eram, e a sua linguagem específica e música sobrepunham-se de muitas maneiras com outras partes do ritual religioso e outras formas de música ouvidas fora dele. Esta sobreposição fez com que a cantata fosse muito acessível ao público: a linguagem dos textos fazia uso das temáticas e termos das escrituras sobre o pastor e o rebanho, a salvação, a morte, o paraíso, a fé, a alma, etc. Numa sociedade largamente dedicada ao trabalho do campo, referências pastorais ressoavam até na população citadina. Além disso, as cantatas normalmente faziam um comentário direto à leitura do dia, com textos do novo testamento, que era lida logo antes da cantata. Partes dos textos de muitas cantatas transformavam a narração na terceira pessoa e tempo verbal passado para a primeira pessoa e tempo presente, fazendo chegar o tema diretamente à realidade do ouvinte. Muitas cantatas de Bach, Telemann, e outros compositores da época, incluíam corais que já eram hinos populares, conhecidos do público, sinal de que os compositores e libretistas procuravam já essa acessibilidade e encorajamento do envolvimento dos paroquianos na sua música. Outra contribuição para uma maior acessibilidade dos textos e música empregados foi a disseminação dos *librettos*, que pela década de 1720 já todos os congregantes levavam para a igreja. Se os hinos eram o elemento tradicional da cantata, as árias, recitativos e passagens instrumentais que compunham a maior parte da obra eram geralmente compostos do zero e refletiam os estilos e inovações da altura. Estas partes eram especialmente influenciadas pela canção operática italiana, mas, a partir do século XVIII, começaram a ser cada vez mais inovadoras, complexas e vivas, até para o choque de alguns ouvintes. Outra grande influência secular foram as danças de corte francesas, que eram muito populares em Leipzig. Bach, por exemplo, inclui vários andamentos de dança nas suas cantatas, embora sem título (Baron, 2006).

Em Leipzig, este novo estilo de influência teatral foi primeiramente representado por Telemann, que lá estudou e foi organista e diretor musical da *Neue Kirche* desde 1704. Já em 1701, lhe tinham sido comissionadas cantatas a cada duas semanas para *St. Thomas*, no entanto, Telemann estava mais envolvido na música secular com o seu *collegium musicum* que se apresentava em jardins e espaços públicos bem como na *Neue Kirche*, e com a composição de mais de vinte óperas para a Ópera de Leipzig. Assim, o compositor importou o seu estilo secular para as suas cantatas e o seu sucessor, Kuhnau, continuou com a sua adoção de um estilo moderno de cantata. Com a chegada de Bach em 1723, o novo estilo, com as influências italianas

e francesas, e com estilos semelhantes da música secular e sacra, foi completamente integrado no serviço litúrgico (Baron, 2006).

Bach praticava o uso de recitativos e árias para dar expressão aos afetos religiosos, adaptava a sua música utilizada em contextos seculares para textos sacros, e preocupava-se em relacionar a poesia do texto com a música. Mattheson na sua publicação *Der musicalische Patriot*, 1728, nomeou Bach, Händel, Telemann, Keiser, Heinichen entre outros, para defender o estilo teatral na música sacra, o que sugere que havia uma discordância entre os que defendiam a cantata ao estilo operático e os seus críticos. Também Joachim Meyer, professor de direito, história e também música no *Gymnasium* de Göttingen, em 1726, escreveu sobre a disseminação da música sacra teatral, dizendo que esta não cumpria os dois objetivos de tradição luterana: “honra a Deus e edificação do vizinho” (*die ehre Gottes und des Nechsten Erbauung*) mas que servia mais para enaltecer a reputação dos músicos (Joachim Meyer como citado em Baron, 2006).

Embora coexistissem diversos tipos de cantata, de diversas formas, foi o uso do recitativo madrigalesco e principalmente da *aria da capo* que mais distinguiu o estilo moderno. Não só os recitativos como as árias demonstram uma liberdade do madrigal no seu comprimento, estrutura linear e esquemas de rimas. Neumeister (libretista) usou apenas recitativos e árias no seu primeiro ciclo anual publicado em 1700-01, musicado por J.P. Krieger, no seu próximo ciclo utilizou pequenos andamentos de *tutti*, e nos seus ciclos de 1711 e 1714 para Eisenach, musicados por Telemann e outros compositores, incorporou passagens bíblicas e estrofes corais sem nunca se guiar por um padrão fixo. Com o caminhar para o meio do século, a tendência é os ciclos anuais repetirem os padrões textuais e formais que já eram *standard* (Tunley, 2001).

A produção de cantatas a partir de 1700 concentrou-se na parte mais importante da cerimónia luterana, o sermão, e cantatas noutras partes da celebração eram raras. À medida que as formas madrigalescas ganharam ainda mais peso, o género tornou-se cada vez mais estandardizado e um ciclo anual seguia o mesmo padrão textual que o anterior colocando mais restrições nos compositores que, apesar disso, tinham cada vez mais pressão para serem produtivos, especialmente os que ocupavam os maiores postos. A primeira metade do século XVIII foi o período da história mais prolífero em cantatas – acredita-se que Telemann teve três ciclos impressos e quase mais 1150 obras (Krummacher, 2001) e em Hamburgo, na década de 1720, era esperado que produzisse duas cantatas para cada Domingo que não fosse do advento ou quaresma, mais uma paixão por ano. As suas cantatas publicadas apresentam muitas vezes uma textura de orquestração diminuída, por vezes apenas para uma voz solo, instrumento solo, e baixo (Williams, 2007). A maioria dos manuscritos de cantatas de Telemann que nos chegam vêm dos *Kantor* Dietel e Grimma e providenciam apenas uma parte para cada instrumento (Zohn, 2008).

Com o desenrolar do século XVIII e a chegada do iluminismo, começaram a observar-se mudanças subtis na formulação dos objetivos da música sacra, como exemplifica a definição do objetivo da música, de Friedrich Erhard Niedt, em 1700, como sendo a honra a Deus e a recriação do espírito (*Gottes-Ehre und Recreation des Gemüts*). Observamos, assim, um distanciamento de um ênfase unidirecional na devoção, para um ênfase na procura do prazer e sensibilidade pessoais (F. E. Niedt como citado em Baron, 2006).

Apesar do sacro se referir sempre ao divino e ao transcendental, um outro objetivo importante do serviço religioso, e que era procurado por muitos congregantes, era o

distanciamento da rotina diária, o escapar das pressões do mundo, e de experimentar um sentimento de devoção, admiração e maravilha. O virtuosismo musical, o relacionamento com as mensagens dos hinos, a apresentação visual, e a retórica do clérigo, eram combinados para produzir estes efeitos de uma maneira raramente encontrada fora do serviço religioso (Baron, 2006).

Só com o virar do século é que podemos verdadeiramente constatar a existência de uma homóloga secular da cantata sacra. C.F. Hunold (também conhecido na história da música com o pseudônimo Menantes) discutiu os requerimentos textuais da ópera e da cantata na sua obra *Die allerneueste Art* (1707). Nela corrobora a definição de cantata de Neumeister e a importância que o modelo italiano teve, facto também enfatizado por Walther (1732), Mattheson (1713, 1739) e Scheibe (1745) (Tunley, 2001).

As características *standard* encontradas são a restrição ao recitativo e ária, e a uma só parte vocal normalmente com acompanhamento de contínuo mas por vezes também com instrumentos concertantes. Estas cantatas seculares a solo, por contraste com as cantatas públicas de igreja, eram criadas para o uso doméstico - *Tafelmusik*. Por volta de 1750 desenvolveu-se um tipo independente de cantata secular germânica para voz solista que se distingue das composições para várias vozes que eram escritas para meios académicos, municipais ou festividades das cortes. Os melhores exemplos deste tipo são as cantatas seculares de Bach, que também tornam claro o paralelismo com a cantata sacra. Continuaram a ser escritas peças deste tipo até ao fim do século XVIII por contemporâneos de Bach, incluindo Telemann, bem como por compositores do sul do território germânico e austríaco. Apesar da sua semelhança com a cantata sacra, não podem ser efetivamente consideradas como cantatas pois eram habitualmente designadas com outros títulos - *serenata, oratória, drama per musica* - enquanto que o termo cantata era apenas empregue na cantata secular a solo fazendo, mais uma vez, a ligação com o modelo italiano (Tunley, 2001).

Podemos observar uma standardização da forma nas obras de Keiser, por exemplo. Em *Gemüths-Ergötzung*, de 1698, existe sete *Sing-Gedichte* (poemas cantados) para voz solo e acompanhamento instrumental; estas são obras relativamente extensas que incluem quatro árias *da capo*, outras formas mais livres, e ariosos e recitativos simples segundo o estilo antigo. A sua falta de forma combina com a diversidade de estruturas e intensidade da sua expressão. Já em 1714, nas quatro *Moralische Cantaten*, com texto de Hunold, Keiser faz uso apenas de formas curtas e acompanhamento de contínuo. As duas ou três arias em cada cantata estão na forma *da capo* o que também indica a utilização de um tipo mais standardizado (Tunley, 2001).

Telemann também publicou *Moralische Cantaten* em três coleções contendo cada uma seis peças com instrumentos concertantes em 1731, com contínuo em 1735 e com um instrumento solo em 1736. Nestas obras, Telemann privilegia uma forma curta de ária-recitativo-ária. As árias são quase exclusivamente *da capo* e as peças tendem mais para um nível standardizado de estrutura formal e textual. Outras cantatas não publicadas (manuscritos) de Telemann (23) com textos em alemão têm estruturas variadas, e existem apenas quatro obras do género em italiano. A cantata a solo em italiano teve uma popularidade crescente, mas permaneceu um tipo exclusivo das cortes. Händel também escreveu cerca de cem cantatas a solo, sobretudo durante os seus anos "italianos", e Bach e Telemann escreveram poucas obras com textos italianos (Tunley, 2001).

As cantatas que Telemann escreveu em Eisenach, Frankfurt, e Hamburgo não diferem imensamente umas das outras sem ser em algumas variações da forma, instrumentação e arranjo vocal. No caso da estrutura musical, carácter geral e, sobretudo, na maneira como o compositor relaciona o texto com a música, existem poucas exceções que sobressaíam à norma (Petzoldt, 1974).

A ária podia apresentar diversas estruturas formais. A forma *da capo* tornou-se o *standard* da cantata e da *opera seria* do barroco tardio. Tinha a forma A B A, onde o compositor fornecia uma indicação de “D.C.” ou as palavras *da capo* no final de um andamento significando que se deve voltar a repetir a parte inicial (A). A repetição era, então, ornamentada, e esta forma era utilizada também na música instrumental do mesmo período (Westrup, 2001). A forma bipartida que consistia em apenas duas partes e podia apresentar uma de várias estruturas: A e B, A A' B B', ou A B B'. A última, com variação na repetição da parte B, era a mais frequentemente utilizada e ainda se encontra nas primeiras óperas de Alessandro Scarlatti (na transição para o clássico). A variação estrófica³⁸, forma *da capo*, e forma bipartida, todas com mais de uma estrofe, constituem quase todas as formas de ária na ópera e cantata uma vez que os duetos e ensembles também assumiam alguma destas formas (Bukofzer, 2007).

Do meio do período barroco em diante, o texto ditava a forma como seriam combinadas as formas (se em ópera ou cantata), mas antes de encontrarmos uma definição estrutural clara como a da ópera do barroco tardio onde havia já um esquema rígido de alternância entre recitativo³⁹ e ária, mantinha-se uma grande flexibilidade formal porque as formas eram mais pequenas e, comparativamente em termos estruturais, menos desenvolvidas e complexas. Nas óperas de Lully e nas oratórias de Carissimi, a ária e o recitativo ainda não estavam claramente dissociados, mas esta falta de diferenciação formal era contrabalançada pelos coros que pontuavam as cenas e os atos (Bukofzer, 2007).

Também nesta forma musical observamos manifestações de gosto misto, com influências tanto italianas como francesas como locais. Tal como noutras formas, foi na península italiana que o estilo começou a ser desenvolvido e depois exportado para o resto da Europa.

Conhecida também como serenata, e dueto ou trio de câmara, a cantata de câmara italiana representa uma parte importante da música do barroco tardio, bem como uma influência na música europeia, porque foi escrita para um público particular de conhecedores, sem a preocupação do sucesso popular (Bukofzer, 2007; Timms, Fortune, Boyd, Krummacher, Tunley, Goodall, & Carreras, 2001).

A cantata de câmara não sofria mudanças formais significativas desde o meio do barroco, ainda oferecia uma cena pastoral, puramente lírica, e dramática de uma forma operática, mas agora as suas árias apresentavam formas *da capo* totalmente desenvolvidas, os seus recitativos assumiam uma dimensão correspondente e havia ganho uma nova dimensão harmónica. Nas

³⁸ Forma de música de câmara vocal italiana da primeira metade do século XVII onde a melodia da primeira estrofe é variada nas estrofes subsequentes enquanto o baixo repete sem, ou apenas com pequenas modificações, normalmente rítmicas (Fortune, 2001).

³⁹ O recitativo é a parte da obra vocal que mais se aproxima do discurso falado. Serve para impulsionar a narrativa enquanto que a ária a comenta extensamente. Quando o recitativo é acompanhado por apenas um ou dois instrumentos designa-se recitativo seco, e quando é acompanhado por uma orquestra tem o nome de recitativo *stomentato* (“instrumentado”) (Stove, R. J. (n.d.). *A Student's Guide to Music History*. Wilmington, Delaware: ISI Books. Consultado a 14 de julho de 2020 em <https://pt.scribd.com/read/233126169/A-Student-s-Guide-to-Music-History#>).

academias⁴⁰ italianas, as cantatas eram frequentemente criadas, primeiro em texto pelos poetas, e imediatamente musicadas pelo compositor e apresentadas em espetáculo – uma prática que Alessandro Scarlatti e Händel se distinguiam. Sem o cenário de palco, a cantata dependia inteiramente da caracterização musical e, como resultado, alcançava uma maior intensidade musical que a ópera (Bukofzer, 2007).

Nas cantatas italianas do fim do século XVII e início do XVIII a distinção entre recitativo e ária é cada vez mais clara e a alternância rápida entre ambos é cada vez mais rara. O recitativo ocupa uma porção mais pequena da cantata enquanto a ária se expande em dimensão e em mais andamentos. Assim, as cantatas tendem a ser compostas por uma quantidade mais pequena de secções ou andamentos, cada um mais claramente definido. Este desenvolvimento segue a mesma tendência que a ópera e a música instrumental, e ocorre principalmente devido à influência das mudanças sentidas no estilo da música italiana em geral no final do século (McClymonds, 2001). Por exemplo, a definição formal na ária está relacionada com o uso de material mais temático (incluindo a repetição, transposição, extensão, etc) e com o início do desenvolvimento do sistema de relações de tonalidade que virá a ter o seu auge no classicismo. As mudanças verificadas nas cantatas também foram influenciadas pelo papel crescente do contínuo, que ajuda a estabelecer uma articulação entre todas as partes da estrutura, sejam introduções, codas, *ritornellos*, etc, através da repetição/eco ou antecipação do material vocal numa relação contrapontística com a voz. Esta por sua vez tem cada vez mais influência do idioma da música instrumental (Timms, 2001).

A última década do século XVII trouxe outras transformações que tendem a estandardizar tanto a estrutura musical como o conteúdo expressivo da cantata.

A cantata italiana também existiu com uma forma semelhante, mas em menor quantidade, enquanto obra sacra em Roma. Esta era chamada *cantata spirituale* e distinguiu-se do motete a solo apenas por fazer uso da língua vernacular nos seus textos e pelas circunstâncias em que era apresentada. Há registos de Crescimbeni que descrevem que os padres de Sta. Maria em Vallicella tinham o hábito de ouvir *cantate spirituali* no jardim da igreja durante o verão, e que o Cardinal Spinola as organizava cada quarta-feira no seu palácio. Crescimbeni diz que também eram ouvidas todos os anos na véspera de natal no palácio pontifical tendo como público o sagrado colégio de cardeais (Crescimbeni como citado em Timms, 2001).

A última década do século XVII e os primeiros vinte anos do XVIII foram o auge da cantata do barroco tardio em Roma no que toca a quantidade e qualidade. Alessandro Scarlatti, Händel, Caldara, Gasparini, entre outros, compuseram as suas melhores cantatas durante este período, a maior parte para voz a solo (normalmente soprano) e contínuo, outras para mais vozes, com instrumentos *obbligato* (sobretudo violinos) e outras com orquestra (cordas). O compositor normalmente respeitava a estrutura que o poeta fornecia com o texto, usando *versi sciolti*⁴¹ para os recitativos e *stanze*⁴² rimadas para as árias; a ária final voltava à tonalidade inicial da cantata para criar uma unidade harmónica; se o primeiro andamento fosse um recitativo, podia modelar livremente e desembocar numa ária numa tonalidade totalmente afastada da inicial;

⁴⁰ A sua apresentação era feita tipicamente em *conversazioni* (conversas) regulares em palácios privados para públicos informados. Estas conversas assemelham-se ao ambiente de academia/ginásio grego e romano, daí o termo de comparação pela erudição (Bukofzer, 2007).

⁴¹ Linhas de sete ou onze sílabas que não rimavam.

⁴² Conjuntos de linhas dentro de um poema. Podem ter uma rima regular e esquemas métricos.

e as duas árias contrastantes em tonalidade podiam, e deviam, ser igualmente contrastantes em tempo, métrica e estilo. Com objetivo de transmitir os afetos das palavras, a música das árias era frequentemente criada como exibição da técnica harmónica e contrapontística do compositor, ou do virtuosismo do cantor (Timms, 2001).

As formas das cantatas de Händel assemelham-se às de Scarlatti, onde quase metade são compostas por duas árias, cada uma com um recitativo introdutório (R A R A), outras dispensam o recitativo inicial (A R A) e uma *Sarei troppo felice* consiste apenas num recitativo e ária (Timms, 2001).

A cantata italiana foi cultivada noutras partes da Europa, especialmente em cortes e países católicos: os seus centros principais foram Viena, Munique, Paris e Londres. Estas eram escritas tanto por compositores italianos importados para a corte como por compositores locais ao estilo italiano. A forma e estilo gerais das suas obras acompanharam paralelamente o desenvolvimento da cantata em Itália, embora os compositores a norte dos Alpes também tenham sido altamente influenciados pela música francesa. Dependendo dos gostos dos príncipes e dos membros das cortes, a cantata italiana também foi apreciada noutras partes dos impérios da Europa. Um dos centros que mais a fomentou foi a corte saxónica de Dresden onde se compuseram cantatas entre 1654 e 1680 e depois de 1747 (Bukofzer, 2007; Timms, 2001).

Em França, o facto dos salões do séc. XVII se terem dedicado sobretudo aos seus interesses literários, e as cortes apreciarem mais os ballets e grandes espetáculos, fez com que a cantata francesa se torna-se essencialmente uma forma do século XVIII. É possível que se tenham interpretado obras ao estilo da cantata em concertos privados antes de 1700 mas há pouca informação sobre eles, e muito provavelmente estes não teriam o título de cantatas uma vez que o termo só aparece na música francesa relativamente tarde. A obra *Orphée descendant aux enfers* (1683) de M.A. Charpentier, tem sido descrita como uma das primeiras cantatas francesas mas, mesmo esta, não tem essa descrição no manuscrito. Brossard não utilizou o termo relacionado com a música francesa na primeira edição do seu *Dictionnaire de musique* de 1703, apenas como tradução do italiano, e apenas em edições mais tardias refere que “cantatas francesas” têm vindo a aparecer nos últimos anos. Assim, a cantata francesa, emergiu como estilo independente quase um século após a sua irmã italiana (Tunley, 2001).

É historicamente significativo que as cantatas francesas tenham surgido durante os últimos anos do reinado de Luís XVI, quando começamos a observar uma mudança do centro da sua sociedade de Versailles para uma Paris mais cosmopolita. Promovendo essa mudança de cenário, havia vários centros de cultivo da música italiana em Paris tais como a casa do Duque de Orléans, que seria o futuro regente de França, e o presbitério de St. André-des-Arts, onde se faziam concertos com as obras de Carissimi, Alessandro Scarlatti, entre outros, quinzenalmente (Tunley, 2001).

É da união dos estilos francês e italiano que nasce a cantata francesa. As fontes do século XVIII destacam Jean-Baptiste Morin como o pioneiro desta forma, com a publicação do seu primeiro livro de *Cantates françoises à une et deux voix mêlés de symphonies* de 1706. Morin afirma no seu prefácio que tenta manter a doçura da melodia francesa ao mesmo tempo que faz uso da grande variedade de acompanhamentos, tempos, e modulações, características da cantata italiana. As suas palavras aplicam-se às suas obras, mas também, em geral, à cantata francesa (Tunley, 2001).

A doçura da melodia francesa consiste num lirismo que evita grandes saltos e que se move segundo o texto e em gestos graciosos como uma dança, uma vez que lhe falta a impulsão do desenvolvimento temático central na madura ária italiana. A ornamentação estava intimamente ligada à palavra servindo as nuances do texto. A retenção do estilo melódico na cantata francesa equipou-a de uma certa independência dos modelos italianos, dos quais Morin, por exemplo, aproveitou o elemento da bravura vocal, estranha à tradição de Lully, e algumas ferramentas estruturais como a forma *da capo*, e a antecipação da primeira frase vocal pelo contínuo. Estas, complementadas com interlúdios musicais, trouxeram um sentido de expansão à simples *air* francesa e figuras do estilo *ostinato* no acompanhamento, bem como linhas flexíveis e ágeis do baixo, concederam-lhe um ímpeto italiano. Nas obras com instrumentos *obligato* a influência da sonata italiana é clara (Tunley, 2001).

As cantatas de Morin estabeleceram o padrão para os compositores franceses que se lhe seguiram durante as próximas duas décadas. A cantata francesa era, então, composta caracteristicamente por seis andamentos, alternando recitativos e *airs* para voz solo, ora acompanhada por contínuo, ora não (*sans symphonie*), ou com contínuo e instrumentos *obligato* (*avec symphonie*). As *symphonie* eram sobretudo compostas por violinos e flautas, e algumas obras de maior escala também incluíam trompetes, trompas, oboés, fagotes e percussão. Muitas cantatas pastorais fazem uso de *musettes*⁴³, ocasionalmente da viuella, e a harpa faz uma única aparição numa cantata sacra de Brossard (*Les trois enfants de la fournaise de Babylone*). As cantatas com *obligatos* tendem a ser mais desafiantes e muitas foram escritas pensando em músicos profissionais. Quase nenhuma requer coros, as obras a solo são muito mais comuns embora se encontrem alguns exemplos de duetos e trios. A maioria das cantatas é secular, nas sacras contam-se as obras de Bousset, Brossard e Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (Tunley, 2001).

As cantatas de Louis-Nicholas Clérambault são consideradas as mais refinadas em França no que toca ao balanço de características nacionais. Como muitos dos seus compatriotas ele muda o estilo de andamento em andamento, no entanto o seu discurso pessoal é mais eloquente, e a coesão da obra não é forçada. Todos os elementos que compõem a cantata francesa estão presentes nas suas vinte e cinco obras que foram publicadas entre 1710 e 1742 (Tunley, 2001).

O declínio da cantata francesa coincide com a revitalização da ópera em Paris por Rameau. Por esta altura, a cantata tinha já satisfeito o apetite parisiense pela música italiana e os compositores tinham desenvolvido técnicas que atribuíam mais brilhantismo à escrita idiomática vocal e instrumental e enriqueciam a harmonia do estilo clássico francês que estava para vir. O seu declínio, que se estendeu quase até à revolução, propiciou o cultivo de uma nova forma, a *cantatille*. Este termo começou a ser utilizado na década de 1730 e, como sugere, refere-se a uma pequena cantata, composta normalmente por duas ou três *airs* e um ou dois recitativos breves. No entanto, a redução em tamanho não foi acompanhada por uma redução de força instrumental e desafio técnico. A *cantatille* é a versão rococó da cantata barroca em França e é, seguindo as tendências rococó, ricamente ornamentada (Tunley, 2001).

⁴³ Uma gaita de foles de pequenas dimensões, usada nos meios aristocráticos em França, que, por ser usada em tais peças, deu o nome a um tipo de dança pastoral onde o baixo normalmente é um bordão na tónica, e as vozes superiores consistem em melodias de movimento conjunto (Green, 2001).

3. Identificação e análise de uma seleção de peças para flauta de bisel representativas do estilo de Telemann

3.1. Sonata em Dó Maior, de *Der getreue Music-Meister*, TWV 41:C2

A Sonata em Dó Maior TWV 41:C2 foi uma das peças impressas entre 1728 e 1729 na publicação quinzenal *Der getreue Music-Meister* (“O fiel professor de música”⁴⁴), de Telemann, em Hamburgo. Estas publicações deram origem a uma coleção de vinte e cinco “Lectionen” com várias peças maioritariamente de Telemann, mas também de outros compositores. Estas eram destinadas a um mercado de músicos mais amadores que os *Essercizii musici*, como lições para casa (IMSLP, recuperado em 20, maio, 2020, [https://imslp.org/wiki/Der_getreue_Music-Meister_\(Telemann%2C_Georg_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/Der_getreue_Music-Meister_(Telemann%2C_Georg_Philipp))) (ver cap. 1.3).

Nesta obra deparamo-nos com uma estrutura típica das sonatas da época, com influências maioritariamente italianas das sonatas de Vivaldi, Albinoni, Torelli, entre outros. Os tipos de andamentos que encontramos são descendentes diretos dos italianos apresentando até os mesmos nomes, como era habitual (Swack, 1994): *Cantabile*, *Allegro*, *Grave* e *Vivace*, por ordem. Esta ordem segue também as características italianas de alternância de andamentos começando com um andamento lento, seguido de um rápido, outro lento, e, por fim, outro rápido, como podemos observar na tabela que se segue (tabela 1).

Tabela 1- Estrutura da *Sonata em Dó Maior*, TWV 41:C2

Andamento	Cantabile			Allegro		Grave				Vivace	
Compassos	1-6	6-10	10-15	1-14	15-31	1-4	4-8	8-12	12-18	1-28	29-56
Material	A	A'	B	A	B	A	B	C	D	A	B
Orquestração	Flauta, Baixo Contínuo										

Quantz, no último capítulo do seu tratado de 1752, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (cap. XVIII, pp. 295-342), lista um conjunto de qualidades que deviam ser encontradas na escrita de sonatas, tanto a solo com baixo contínuo como trio-sonatas, da época. Estas recomendações definem o *standard* de composição da sonata germânica comum pelo menos nas décadas que antecedem o tratado, e sabemos que Telemann e Quantz não só seguiam o trabalho um do outro enquanto contemporâneos, mas também trocavam correspondência frequentemente. Assim será seguro afirmar que as sonatas de Telemann também seguiriam estes moldes (Swack, 1994). Mais, terão sido grandes influenciadoras dos modelos de composição germânica que Quantz descreve, devido à admiração que o compositor recebia dos seus pares, elogio das suas obras e popularidade das publicações, como já mencionado em capítulos anteriores deste trabalho (ver cap. 1.2 e 1.3).

Tomaremos estas sugestões como norma e descrição do que era praticado pela comunidade musical e procederemos à análise de algumas das obras em foco neste trabalho de acordo com as mesmas.

⁴⁴ Tradução nossa.

O primeiro andamento, *Cantabile*, oferece-nos melodias galantes que fazem grande uso de arpejos e de pequenos motivos⁴⁵ que são repetidos ou por vezes citados dentro das frases.

O andamento foca-se num tema principal que é estabelecido e desenvolvido na primeira secção da peça (até à resolução da cadência no c.6), e cujo *motto* inicial (A, c.1, vide fig. 3) é citado numa segunda secção (A', c. 6-10) com um pequeno desenvolvimento a aparecer mais duas vezes dos compassos 6 ao 7 em sol maior, e do 8 ao 9 em ré maior (fig. 4).



Fig. 3 - Compassos 1 a 3 do *Cantabile* da Sonata em Dó Maior, TWV 41:C2.



Fig. 4 - Compassos 4 a 12 do *Cantabile* da Sonata em Dó Maior, TWV 41:C2.

Começando no último tempo do segundo compasso até ao terceiro (e, num grau menor no início de cada tema) podemos encontrar um recurso retórico chamado *suspiratio* que consiste na utilização de pausas de respiração no início do tempo que quebram a linha melódica de forma a criar a sensação de suspiro, espanto, lamento (Bartel, 1997). Este recurso é utilizado

⁴⁵ *Motto*: termo utilizado para designar uma pequena frase ou motivo recorrente na obra (2001). *Motto*. *Grove Music Online*. Recuperado a 18, Junho, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019233>).

três vezes, de forma ascendente como que em forma de súplica, e só à terceira a música aquiesce a essa insistência e segue o seu caminho (fig. 3).

A última secção do andamento apresenta-nos um novo material no seu início (anacruse para o terceiro tempo do c.10), mas rapidamente faz menção a uma parte do *motto* inicial (fig. 5, segundo tempo do c.12) e reexpõe, desta vez na tonalidade principal, a segunda metade da primeira secção para concluir (último tempo do c.12 até 15).

Fig. 5 - Secção final do *Cantabile* da Sonata em Dó Maior, TWV 41:C2.

A repetição temática não é cansativa, de acordo com o conselho de Quantz, e o facto de ser tríplica também vai de encontro às superstições da retórica da composição musical da época (Bartel, 1997). O tamanho do andamento também está em conformidade com as regras de Quantz, que refere que os adágios (em geral os andamentos lentos, por oposição ao *allegro*) não devem ser muito extensos em duração, cerca de vinte compassos (Quantz, 2001/1752). Nesta sonata o primeiro andamento tem quinze compassos e o terceiro andamento tem dezanove.

É também dito que os andamentos lentos devem ser *cantabile*, ou seja melódicos, como que cantados, e de carácter expressivo, e de facto é o que encontramos tanto no *Cantabile* como no *Grave* desta obra. Quase como se levasse à letra o seu título, *Cantabile*, este andamento desenvolve um tema que parece flutuar sobre um baixo natural, com ritmo harmónico constante e lento, não muito elaborado, que acompanha as ondas da melodia que parecem imitar a respiração necessária ao canto. As várias entradas na parte fraca do tempo, com pausa no tempo ou em anacruse, parecem, no entanto, evocar uma respiração ofegante, impaciente, suplicante e contribuem para conferir ao andamento uma flexibilidade rítmica que não se prende com a regularidade do compasso ou tempos fortes e fracos da divisão quaternária. Para conceder ainda mais flexibilidade rítmica ao andamento encontramos referências aos ritmos *alla zoppa*, sincopados, como por exemplo nos compassos 10 (terceiro tempo) e 11 (primeiro tempo) (fig. 5 acima).

A flexibilidade rítmica sobretudo encontrada nos andamentos lentos, mas também nos rápidos, é uma característica que Swack salienta nos maneirismos que Telemann utilizou proficuamente e que refletem as práticas que eram especialmente apreciadas na década de 1730 para transmitir afetos como a melancolia ou a alegria (Swack, 1994).

Por fim, no que diz respeito à repetição que claramente diferencia este andamento, Quantz menciona que uma ideia não deve ser repetida muitas vezes na mesma tonalidade ou transposta para não se tornar aborrecida para o músico e para o ouvinte. Neste primeiro andamento a frase principal é repetida três vezes, transposta e com pequenas variações rítmicas o que previne a monotonia para a qual Quantz nos adverte, demonstrando grande criatividade da parte do compositor.

O primeiro *Allegro* (segundo andamento) segue uma forma binária, ou seja, é dividido em duas partes com repetição, no entanto não apresenta pontos de imitação entre a melodia e o baixo, que seriam indicação de um contraponto aleado à forma binária, e, portanto, da tão apreciada mistura de géneros musicais (do estilo galante com o contrapontístico). Verificamos que esta imitação existe antes no quarto andamento, *Vivace*, igualmente na forma binária. A primeira repetição é apresentada na tônica, e a segunda na dominante da tonalidade, como seria de esperar neste tipo de andamento.

Este andamento segue grande parte das indicações de Quantz para um primeiro *allegro* da obra: a sua melodia é fluida, coerente, e relativamente séria (embora comece logo com movimentos saltitantes); contém brilhantes passagens de exposição virtuosa que não se desligam incoerentemente da melodia; existe repetição de ideias musicais mas em menor quantidade que no primeiro andamento (relativamente ao tamanho e à estrutura bipartida deste), cuja ordem confere consistência à narrativa e não induz aborrecimento ao ouvinte; e é mais longo que os andamentos lentos, no entanto a sua primeira parte é ligeiramente mais curta, com 14 compassos, que a segunda, com 18.

Todo o andamento é composto por partes virtuosas na melodia de influência tipicamente italiana – apesar de Quantz recomendar que apenas a segunda parte seja mais abrilhantada por tais virtuosismos-, acompanhados por um baixo que não compete nem causa obstáculos ao movimento frenético da flauta e que antes conduz a melodia num andamento constante e vivaz (tal como receita Quantz) (Volcansek, 2001). De forma a tomar controlo dessa condução, o baixo parece quase furta as cadências da voz superior completando-as (c. 2 com conclusão no primeiro tempo do 3) e confirmando-as (c. 4 e primeiro tempo do 5: modelação para a dominante) (fig. 6).

Allegro

The image shows the first six measures of the *Allegro* movement from the Sonata in D Major, BWV 41:2 by J.S. Bach. The score is written for a single melodic line (flute) and a bass line. The time signature is 3/4. The melody is highly rhythmic and virtuosic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The bass line provides a steady accompaniment with some harmonic support. Measure numbers 1 through 6 are indicated below the bass line.

Fig. 6 - Compassos 1 a 6 do *Allegro* da Sonata em Dó Maior, TWV 41:C2.

Durante o resto do andamento o baixo exerce o seu papel de acompanhamento começando logo nos primeiros compassos por sustentar uma nota pedal sob uma passagem saltitante da voz superior, o que é comum e característico de obras de influência italiana (fig. 6 acima). Depois exibe uma passagem cromática descendente de relevo (*passus duriusculus*, Bartel 1997), nos compassos 18 e 19 (fig.7), para acompanhar o movimento descendente da melodia; passagens de mudanças harmônicas mais rápidas, como do compasso 20 ao 24 (fig. 8); e acentos que reforçam a harmonia em algumas passagens virtuosas da flauta nos compassos 5, 6 e 7 (fig. 6) onde a flauta faz figuração harmônica.

Fig. 7- *Passus duriusculus*. Compassos 17 a 19 do *Allegro* da Sonata em Dó Maior, TWV 41:C2.

Fig. 8 - Compassos 20 a 28 do *Allegro* da Sonata em Dó Maior, TWV 41:C2.

O baixo ajuda igualmente a definir o carácter das várias frases do andamento, sendo o contraste mais óbvio entre o material rápido, saltitante e virtuoso, cujo acompanhamento é

mais pontual, e o fraseado mais melodioso. Podemos observar esse contraste no acompanhamento entre o trecho dos compassos 20-24 e o trecho dos compassos 25-26 (fig. 8).

O mesmo acompanhamento “natural” (como é referido várias vezes por Quantz, 2001/1752, e Swack, 1994) e ponderado pode ser ouvido no terceiro andamento, *Grave*. O baixo providencia um ritmo harmónico constante e lento, com exceção de dois compassos na parte final do andamento, que refletem o ponto de descanso e cadência depois do apogeu da secção (por exemplo no compasso 17, fig. 9).

O *Grave* está escrito na tonalidade da relativa menor do que tem sido até agora a tónica da sonata em Dó Maior. O facto de agora encontrarmos um andamento em lá menor cria um ponto de contraste entre os quatro andamentos da sonata que certamente terá sido calculado para provocar um efeito musical, como era hábito (Bukofzer, 2007). Dentro do próprio andamento assistimos ao uso da harmonia como ferramenta de amplificação dos afetos com pequenas modulações temporárias, partes de escalas menores harmónicas (como no compasso 9), e, no fim, com a inconclusão de uma cadência frígia (fig. 9). O quarto andamento deverá seguir imediatamente depois da cadência que termina no V, como era prática da época, e segundo a influência da sonata italiana⁴⁶.

A possibilidade de expressão e oportunidade do músico inferir as suas interpretações e demonstrar o seu engenho é imensa neste andamento (requisito que Quantz menciona). Encontramos mais uma vez entradas na parte fraca do tempo, com pausas que atrasam a melodia, quase como se esta estivesse de facto desfasada ou a fugir da progressão e condução do baixo que a acompanha. A melodia é composta por várias partes, e apenas a final é repetida na sua totalidade como que reiterando um pensamento conclusivo. No entanto, após essa conclusão, com direito a uma cadência perfeita na tónica de lá menor, surge, inesperadamente, uma segunda cadência que nos leva de novo à incerteza (fig. 9).



Fig. 9 - Compassos 17 a 19. Final do *Grave* da Sonata em Dó Maior, TWV 41:C2.

Verificamos que dentro das várias partes temáticas do andamento existe sempre um elemento de imitação apesar do material ser sempre diferente: o compasso 1 é imitado pelo 3, embora resolva com as mesmas notas de forma inversa; o motivo que inicia no compasso 4 é imitado pelo 6 um grau acima; o motivo do compasso 8 (que vai até ao primeiro tempo do 9) é repetido no 10 (até 11); o motivo do terceiro tempo do compasso 12 é repetido três vezes de seguida sempre a subir por segundas; e, por fim, toda a secção do compasso 12 ao primeiro tempo do compasso 15 é novamente repetida logo em seguida na sua totalidade (ver partitura do *Grave* no anexo I).

⁴⁶ *Ataca*.

Como mais uma ferramenta de expressão, encontramos mais uma vez uma flexibilidade rítmica fornecida desta vez pelos ritmos prolongados por ligaduras e ligaduras de expressão.

Quantz recomenda, também na sua lista de normas, que a ternura deve ser ocasionalmente misturada com engenho, e neste andamento temos, certamente, oportunidade para criar esses momentos. A própria ordem temática parece levar-nos por esse caminho: primeiro com ternura e meiguice, e a partir do compasso 8, na segunda metade do segundo tempo inesperadamente, convoca um crescendo (confirmado pela progressão ascendente do baixo) que irá desembocar na metade final do andamento, que se repete.

Se se decidir ornamentar este, ou outros andamentos de características semelhantes, isso pode ser feito, segundo Quantz, de forma francesa ou italiana. A primeira permite algumas apogiaturas, trilos, mordentes, *battements*⁴⁷ e *flattements*⁴⁸, mas sem demasiados ornamentos de passagens ou passagens virtuosas. À italiana, além dos anteriores, já são permitidas figurações de passagem entre notas de acordo com a harmonia, e outros ornamentos artificiais (Quantz, 2001/1752).

Quantz não entra em detalhes sobre o segundo andamento rápido da sonata, afirma apenas, sucintamente, que o seu carácter depende inteiramente do primeiro *allegro* da obra. Estes devem ser diferentes e contrastar dentro do possível (Quantz, 2001/1752). O *Vivace* final da nossa sonata tem uma velocidade mais moderada que o primeiro *Allegro*, e difere na métrica do compasso (3/8).

O estilo contrapontístico prevalece sobre a falta de uma melodia galante neste andamento. A sua forma é novamente binária, tal como a do segundo andamento, mas neste descobrimos pontos de imitação no baixo no final de cada uma das partes:

Fig. 10 - Compassos 15 a 28 do *Vivace* da Sonata em Dó Maior, TWV 41:C2.

Cada parte do andamento pode ser dividida em duas frases, e a temática principal da segunda frase é aproveitada na conclusão do andamento. Esta é também uma característica que Quantz louva no seu tratado: que algumas frases bem escolhidas do final da primeira parte possam ser ajustadas e transpostas de forma a concluir o andamento. Nas restantes frases existe uma alternância agradável entre motivos expressivos *legato* com graus conjuntos e

⁴⁷ Oscilação entre notas num trilo ou outro ornamento.

⁴⁸ Vibrato de dedo.

motivos saltitantes com arpejos e grandes saltos intervalares. Quantz elogia esta boa organização de ideias que não canse o músico ou o público e torne o andamento mais interessante. O baixo mais uma vez mantém uma posição por vezes quase percussiva, preservando o tempo e acentuando os inícios de compasso numa progressão harmónica rápida, e outras vezes copiando o ritmo da melodia à oitava ou terceira (ou sexta) em compassos pontuais como o 9, 11, e 13 (fig. 11) - que, como vamos encontrar também nas trio-sonatas, era hábito mas não devia ser exagerado - ou preenchendo o compasso de forma simples como na segunda repetição.

Fig. 11 - Compassos 7 a 18 do *Vivace* da Sonata em Dó Maior, TWV 41:C2.

A primeira repetição segue um caminho harmónico incoerente, que, mal começa, ameaça a mudança para sol maior, mas ainda volta à tónica antes de começar efetivamente a confirmar a modulação à dominante com um pedal em ré no compasso 13 (fig. 11) e cadência conclusiva no compasso 24. A progressão harmónica da segunda repetição é ainda mais atribulada no início, com uma passagem por lá menor para chegar a dó e confirmar a tonalidade da mesma forma que na primeira parte do andamento recorrendo ao pedal (c. 42, anexo I).

As passagens virtuosas para a linha da flauta que encontramos neste andamento, bem como noutros andamentos rápidos desta obra e das restantes que vamos abordar, têm um carácter que lhes está associado. O contraste entre as passagens que apresentam saltos maiores e figuração harmónica, e as passagens com ligaduras e graus conjuntos deve ser o mesmo que entre o saltitante e o *legato*, entre o jocoso e o galante, o curto e o longo, o insistente e o meloso. As primeiras, porventura mais virtuosas e com mais dificuldade para os intérpretes menos experientes, devem ser tocadas “corretamente, de forma distinta, e com leveza e articulação”, e com cuidado para não acelerar ou atrasar, segundo Quantz (2001/1752, pp. 129-130). É também recomendado que os trilos empregues sejam “rápidos e alegres” (p.130). Esta mudança de carácter é encorajada por Quantz, que ressalva deve estar igualmente associada à interpretação de frases auxiliares e principais, e que quando houver repetição temática pode ser utilizado o contraste de forte/piano para as enfatizar (por exemplo no trecho do compasso 42 a 46).

A melodia rápida e virtuosa pede menos ornamentos, de acordo com as indicações de Quantz, apenas trilos e mordentes bem definidos, apogiaturas, e algumas ligaduras, e apenas

na segunda vez que se repete. A execução, diz, deve focar-se mais numa “forma de tocar jocosa” (Quantz, 2001/1752, p.134).

3.2. Trio nº1 em Dó menor, dos *Essercizii musici*, TWV 42:c2

Na publicação *Essercizii musici*, enquanto que as sonatas a solo estão organizadas em dois ciclos cuja instrumentação segue um mesmo planeamento estrutural, nas trio-sonatas não encontramos a mesma organização. A coletânea conta com trio-sonatas que combinam flautas, oboés, viola da gamba, cravo e violino, em agrupamentos sempre diferentes e tonalidades maiores e menores (Volcansek, 2001).

Em geral, os tipos de andamentos que encontramos nas trio-sonatas desta publicação dividem-se em bipartidos (em forma binária), fugas ou imitativos/sem a forma de fuga. Os andamentos bipartidos exibem a maior quantidade de características galantes, no entanto encontramos sempre a dicotomia entre o estilo galante moderno e um estilo mais retrospectivo, contrapontístico (Volcansek, 2001).

Curiosamente, tanto na cópia do manuscrito que nos chegou de Dresden como de Darmstadt, a armação de clave exhibe apenas dois acidentes (bemóis), contrariando a tonalidade de dó menor que atualmente aparece nos títulos de edições modernas. No entanto analisando a harmonia e as vozes superiores descobrimos que de facto é esta a tonalidade da obra e que os lás (salvo exceções) são precedidos de uma indicação de bemol. Na cópia de Darmstadt encontramos na capa uma linha de oboé assinada pelo compositor, com a mesma armação de clave e alteração no lá.

Como já vimos no capítulo 1.3 deste trabalho, não existe acordo quanto à data de composição das diferentes sonatas e trios que compõem os *Essercizii musici*, no entanto várias pesquisas apontam para que tenham começado a ser compostos mais de uma década antes da sua publicação em 1739-40. Swack (1993) arrisca que os manuscritos de Dresden com o trio 1 e 3 datam do período de 1725-33.

Assim sendo, podemos encontrar várias características do estilo galante do final da década de 1720 e início da de 1730 na obra de Telemann, influenciado sobretudo pelo estilo italiano. Encontramos logo no primeiro andamento ritmos lombardicos (fig. 12) no oboé e na flauta; os nomes dos andamentos provêm da tradição de influência italiana (*Largo*, *Vivace*, *Andante*, *Allegro*); algumas linhas do baixo são de carácter percussivo; o ritmo harmónico, em geral, avança lentamente, apesar dos ritmos se tornarem mais complexos neste período; o contraponto da obra é elegante, enfatiza com engenho o idioma de cada instrumento, e não exclui a utilização de melodias galantes.



Fig. 12 - Exemplo de ritmo lombardico.

O primeiro andamento desta trio-sonata para oboé, flauta de bisel e contínuo é intitulado *Largo* e a sua textura demonstra o uso da imitação. A imitação melódica entre a flauta e o oboé contrasta com um baixo construído harmonicamente, contraste este que reproduz mais uma vez a dicotomia entre as características galantes e as texturas contrapontísticas. Quantz, no seu *Versuch* (2001/1752) enumera várias recomendações para a composição de sonatas e trio-sonatas, e esta característica enquadra-se na que afirma que as duas partes principais devem

ser compostas de maneira a que se possa escrever uma linha de baixo natural e harmônica. Podemos observar essa textura na figura 13, a partir do compasso 6, onde inicia o tema.

The figure displays a musical score for three instruments: flute (top staff), oboe (middle staff), and bassoon (bottom staff). The score is divided into three systems of four measures each, covering measures 5 through 16. The key signature is one flat (B-flat). The first system (measures 5-8) shows the beginning of the theme. The second system (measures 9-12) continues the theme. The third system (measures 13-16) shows the theme concluding. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The bassoon part includes a natural sign (♮) in measure 13 and a sharp sign (♯) in measure 14.

Fig. 13 - Compassos 5 a 16 do *Largo* da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2.

O *Largo* está construído à volta de três temas, dois que aparecem simultaneamente e repetindo ao longo de todo o andamento, e um terceiro (nos compassos 20 a 34, primeiro tempo) que aparece a partir da secção central.

Os primeiros dois temas são encontrados pela primeira vez logo no início do andamento um na voz do oboé, e o segundo na da flauta (fig. 14). Este tema circula pelos dois instrumentos e a organização da função de cada voz muda de cada vez que o tema surge noutra instrumento, os restantes dois assumem o diálogo e citam o *motto* principal de um dos temas, revelando uma verdadeira mestria do compositor em organizar as ideias musicais sem isolar cada linha melódica, mantendo um contraponto e texturas intrincadas, mas ainda assim inteligíveis e descomplicadas.

Largo Twv 42:c2

Fig. 14 - Compassos 1 a 4 do *Largo* da Trio-sonata n°1, TWV 42:c2.

No compasso 6 inicia-se uma pequena secção imitativa entre o oboé e a flauta como *motto* reduzido do segundo tema até, por fim, o oboé prosseguir com o tema 2 completo e a flauta citar o tema 1 mas prosseguir enquanto acompanhamento melódico no compasso 10 (fig. 13 acima). Nesta secção a flauta cria dissonâncias com o baixo e o oboé nas suas notas ligadas sobre a barra de compasso.

De seguida a flauta toma para si o tema 2 completo, e, já bem apresentados e explorados estes dois temas, chegamos à secção central do andamento onde a flauta introduz algo semelhante a uma coda (c. 20-24) que servirá de inspiração temática para o tema 3 apresentado no baixo a partir do compasso 24 (fig. 15). No compasso 25, o oboé contrapõe imediatamente com o primeiro tema inicial e a flauta acompanha em diálogo.

Fig. 15 - Compassos 21 a 28 do *Largo* da Trio-sonata n°1, TWV 42:c2.

Do compasso 29 ao fim da sequência central, que termina em *tutti* no compasso 33/34, temos uma intensificação do diálogo entre a flauta e o oboé, que rouba o protagonismo à linha do baixo cujo movimento rítmico ainda manifesta inspiração no *motto* inicial do segundo tema e dos compassos 20 a 23 mas de forma simplificada. No seu diálogo a tensão cresce com a criação de dissonâncias em cada compasso concluindo em sol maior, e não no acorde da relativa menor (que seria sol menor).

A última parte do andamento traz de volta os temas 1 e 2, a partir do compasso 34, com uma entrada falsa da flauta no tema 1, que abandona rapidamente em prol do oboé e continua com o tema 2 simultaneamente. O oboé volta a repetir o tema 2 na íntegra a partir do compasso 41, e o tema 3 a partir do compasso 45, acompanhado pela flauta e baixo em diálogo simples.

Uma das particularidades deste andamento que podemos observar simplesmente pelo grafismo da partitura é a grande quantidade de pausas que encontramos nas três vozes. No início do andamento existem mais silêncios, que vão diminuindo à medida que o contraponto se desenvolve e complica até chegarmos ao apogeu do andamento, antes da parte final que volta ao descanso inicial. Estas pausas, sobretudo as que encontramos no primeiro tempo do compasso que colocam ênfase no tempo fraco que se lhes segue ou atrasando mesmo a sensação de tempo forte para o início do próximo compasso, contribuem para que a música tenha uma sensação de falta de ar, de insegurança e instabilidade, quase como se o instrumento tivesse falta de confiança na intervenção que faz. Esta qualidade de suspiro (como já vimos na peça anterior, pg. 56) é exacerbada pelo intervalos conjuntos descendentes no acompanhamento (fig. 16, c. 5), pelas figuras rítmicas lombardicas (ver fig. 12, p.64) também em segundas descendentes, e, em geral, pela flexibilidade rítmica típica desta época, provocada pelos ritmos pontuados, ligaduras sobre barras de compasso, sincopas, hemíolas, e pausas no tempo.

Fig. 16 - Compassos 5 a 12 do *Largo* da Trio-sonata n.º 1, TWV 42:c2.

Ainda antes do final do andamento, a partir do compasso 49, ouvimos um último lamento, sobretudo da voz da flauta com a repetição da segunda descendente em dois compassos seguidos (fig. 17) que desencadeia uma última citação do primeiro tema e por fim a cadência

final em homofonia nos dois instrumentos de sopro, como se finalmente tivessem chegado a uma concordância.

Fig. 17 - Compassos 49 a 55 do *Largo* da Trio-sonata n°1, TWV 42:c2.

Este andamento incorpora na sua construção vários dos parâmetros que Quantz refere como boa prática para a trio-sonata. Sobre os adágios é dito que o compositor deve inventar uma melodia que admita a adição de outras partes melódicas, o que, como já vimos, é o caso. Nenhuma das vozes é independente, e se se retirasse alguma ficaríamos com vazios no diálogo a três. É referido também que não deve ser apresentado nenhum material numa voz que as outras não conseguissem repetir, o que é patente pela partilha do tema pelas três pautas, e que a imitação deve ser curta (como nos compassos 7 – 9, fig. 16 acima). O andamento é rico em dissonâncias recorrentes quando há uma ligadura sobre a barra de compasso (fig. 18), cujo aparecimento Quantz recomenda esporadicamente de forma a interromper uma melodia que, nesta altura do andamento, já é esperada, e a exaltar alguma paixão nos ouvintes.

Fig. 18 - Compassos 29 a 32 do *Largo* da Trio-sonata n°1, TWV 42:c2.

O segundo andamento da peça é um *Vivace*, está escrito na métrica de 6/8, e a sua estrutura apresenta a forma *da capo* com ritornelos.

A sua estrutura é tripartida, uma preferência da época como já referimos, e intercala ritornelos, ou um refrão, com episódios de diálogo contrapontístico entre os instrumentos na seguinte ordem: Introdução | Ritornelo | Episódio | Ritornelo (final na repetição) | Episódio | Ritornelo. No final deste seguimento há indicação de *da capo* e o andamento termina no que é o segundo ritornelo da ordem. Assim a sua estrutura geral divide-se em A | B | A

Apesar de não iniciar o andamento com o tema de ritornelo, estes surgem sempre em *tutti*, com ritmo homofónico nas duas vozes superiores, aparecem transpostos, e apresentam pequenas variações como no último ritornelo antes do *da capo* que começa na segunda colcheia do segundo tempo do compasso 46 e termina no início do segundo tempo do compasso 51 (fig. 19).

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system covers measures 45 to 48, and the second system covers measures 49 to 51. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes trills (tr) and slurs in the upper voices, and a bass line with various rhythmic values. Fingerings and breath marks are indicated below the notes.

Fig. 19 - Ritornelo, compassos 45-51 do *Vivace* da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2.

O andamento começa a parte A com uma entrada *con motto* (fig. 20), semelhante à entrada *con motto* do primeiro andamento, que é citada diversas vezes ao longo do *Vivace* (como nos compassos 23, 26, 31) e os motivos musicais que cada instrumento apresentou no primeiro *motto* são comutados noutras aparições: compassos 38 e 39 onde temos a ordem de entrada: baixo, flauta, oboé (fig. 21); compasso 43 com a mesma ordem logo após um *motto* com a ordem original (fig. 22).

Vivace

Fig. 20 - Entrada com *motto* do Vivace da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2.

Fig. 21 - Referência ao *motto* da abertura, com a ordem de entrada trocada: baixo, flauta, oboé nos compassos 37 e 38, do Vivace da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2.

Fig. 22 - Referência ao *motto* da abertura, pela ordem original no segundo tempo do compasso 41 e invertida no compasso 43, do Vivace da Trio-sonata nº1, TWV 42:c2.

Os episódios são diálogos contrapontísticos entre os instrumentos, particularmente os agudos, sobre um baixo natural que mantém a consistência e condução do episódio. O primeiro episódio, precedido de um ritornelo (c. 4 a 10), que começa na anacruse para o compasso 11 (no baixo) entra logo em diálogo. Segue-se outro ritornelo, e o segundo episódio começa com uma intervenção do oboé sobre o baixo no compasso 36, à qual se junta a flauta passados quase três compassos introduzindo a temática do *motto* que será a base para o diálogo deste episódio. Utilizam-se pequenos fragmentos do motivo inicial, no seu todo, noutras tonalidades e revertem-se os motivos utilizados inicialmente por cada instrumento agudo, numa exploração e variação do motivo.

Segue-se um ritornelo com uma pequena reexposição da temática da introdução, e depois a secção B que antecede a volta ao início do andamento por ordem do *da capo* é construída como uma ponte de material novo no andamento. Enquanto que até agora as figurações

rítmicas foram rápidas e curtas, nesta ponte estendem-se os tempos fortes com ligaduras que desaguam em dissonâncias entre todos os instrumentos, por vezes, e termina-se com uma hemíola.

Mais uma vez, de acordo com Quantz, as imitações são curtas (por exemplo as do segundo episódio), as ideias mais agradáveis são repetidas, os episódios são agradáveis e brilhantes no diálogo entre os instrumentos, e existe harmonia entre a melodia galante e o contraponto.

No terceiro andamento desta trio-sonata, *Andante*, Telemann escreve uma melodia que é introduzida pelo oboé e depois partilhada pela flauta. A maneira fluida como Telemann introduz a segunda melodia torna o andamento muito gracioso. A introdução conclui com uma autêntica cadência imperfeita, mas antes da nota final na introdução do oboé, a flauta introduz um arpejo que funciona como uma ponte para a reafirmação do material inicial, agora na tonalidade da dominante (fig. 23) (Volcansek, 2001).

Andante

Fig. 23 - Compassos 1 a 3 do *Andante* da *Trio-sonata* n.º1, TWV 42:c2.

O material inicial funciona como antecedente de uma frase que não é verdadeiramente resolvida até à primeira e última cadência perfeita no final do andamento. A melodia não é de carácter conclusivo e por isso é possível repeti-la na segunda voz e depois desenvolvê-la. Telemann desenvolve a melodia através da utilização de um motivo de arpejos na parte de flauta de bisel no compasso dois, e na primeira parte da melodia no primeiro e segundo tempos do compasso seguinte. Esta melodia facilmente permite a adição de outras partes melódicas, indo assim ao encontro da primeira recomendação de Quantz para a composição de trio sonatas no seu *Versuch* (2001/1752) (Volcansek, 2001).

Outras duas recomendações de Quantz são que o sujeito inicial não seja demasiado longo de forma a não aborrecer o ouvinte (Quantz, 2001/1752), e, de facto, neste terceiro andamento, verificamos que o material é apresentado logo no primeiro compasso e repetido inúmeras vezes durante o andamento sem nunca se tornar aborrecido devido ao seu curto tamanho; e que o material não seja impossível de reproduzir no outro instrumento, que, como já vimos, se prova possível pela essência do andamento estar baseada precisamente na imitação e repetição entre os instrumentos (Volcansek, 2001).

A comutabilidade das duas vozes solo desta obra é típica das restantes trio-sonatas nos *Essercizii musici*. É de notar que Telemann não abandona as técnicas estritas de composição ao incorporar características galantes nas suas obras, tais como texturas dominadas pela melodia. As trio-sonatas continuam a ser pontilhadas por fugas e contraponto imitativo, porém, de forma a manter a publicação atual e para apelar à sua popularidade, Telemann incorpora uma

linha de baixo mais harmónica que melódica. Outra inovação dos *Essercizii* é a utilização do cravo como instrumento a solo. O tratado de Quantz confirma que estas trio-sonatas estão dentro dos *standards* habituais de composição da época, e assim o compositor prova mais uma vez que é mestre da sua arte demonstrando a sua habilidade para criar trio-sonatas (Volcansek, 2001).

Verificamos que neste andamento existe uma influência do estilo italiano manifestada na condução típica do estilo *alla zoppa*, com ritmos sincopados que existem em abundância neste andamento e são, também neste caso, criados por várias ligaduras de prolongamento (como observamos logo no primeiro compasso na voz do oboé).



Fig. 24 - Compassos 4 a 6 do *Andante* da *Trio-sonata* n°1, TWV 42:c2.

Tal como podemos observar no exemplo da figura 24 anterior, o baixo, na maior parte do andamento, segue uma linha descomplicada com mudanças harmónicas lentas e para tonalidade próximas, e adota um estilo percussivo com notas repetidas constantes, igualmente remanescente de influências italianas.

Todo o andamento apresenta um carácter imitativo em jeito de diálogo entre os instrumentos agudos utilizando os motivos ou fragmentos dos motivos iniciais do andamento.

A obra conclui com o seu andamento mais rápido, um *Allegro*, como é comum no estilo misto germânico por influência das sonatas italianas.

Este apresenta uma forma bipartida e um estilo fugato na apresentação do tema inicial que segue o seguinte esquema:

Tabela 2 - Representação do esquema temático do *Allegro* da *Trio-sonata* n°1, TWV 42:c2.

Tema A	Tema A + Contratema A	Solo	Tema A + Contratema A	Solo	Tema B	Tema B	Tema A + Contratema A	Tema B	Tema B	Tema A + contratema A	Solo
Flauta	Oboé + flauta	Oboé	Baixo + oboé	Flauta	Oboé	Flauta	Baixo + Flauta	Oboé	Flauta	Flauta + oboé	oboé

O tema principal é apresentado pela flauta na tónica acompanhada pelo baixo no início do andamento, a que se segue a interpretação do mesmo tema pelo oboé, na dominante, com a entrada de um contratema pela flauta três compassos depois (fig. 25). Após a apresentação do tema e contratema nos instrumentos de sopro ouve-se uma passagem solística do oboé sem baixo, acompanhado apenas pela flauta. O resto do andamento desenvolve-se da forma exposta

acima com a alternância entre este três momentos: de solo, tema a solo, ou tema acompanhado de contratema (ver tabela 2, acima).

Allegro

5 5 6 7 76 7 7 76^b 76 6 6 4

6 4 # 7 7 # 6 76 76 76 76

5 5

Fig. 25 - Compassos 1 a 16 do *Allegro* da *Trio-sonata* nº1, TWV 42:c2.

A segunda repetição do andamento tem mais variação temática e sintetiza a forma da fuga com a sequência de Tema B | Tema B | Tema A e Contratema A repetido, antes de terminar numa passagem solística do oboé, desta vez acompanhada pelos outros dois instrumentos. Nesta metade o retorno do sujeito principal no baixo é atrasado com os dois novos Temas no oboé e na flauta, e só regressamos à tônica no compasso 74 com a reexposição do primeiro tema antes do final da obra.

Os episódios de passagens virtuosas são efetivamente brilhantes, como advertido por Quantz, alternam com os restantes temas criando um contraste de *tutti* – solo, e têm um cariz solístico semelhante aos episódios solísticos do concerto italiano que será a sua grande influência nestas questões (compassos 42-44, fig. 26).

É ainda de notar que, apesar de cada metade do andamento terminar com um episódio solista, este episódio conflui nas duas instâncias numa cadência de quatro compassos em que todos os instrumentos intervêm em *tutti* (compassos 45-48, fig. 26).

6 5 4 3

Fig. 26 - Compassos 1 a 16 do *Allegro* da *Trio-sonata* nº1, TWV 42:c2.

3.3. Trio nº8 em Si bemol Maior, dos *Essercizii musici*, TWV 42:B4

A obra que iremos examinar de seguida é o Trio nº 8 da publicação *Essercizii musici*. Na primeira página do manuscrito guardado em Darmstadt aparece-nos o título *Sonata Flauto dolce Cembalo obl. e Cembalo*, bem como a assinatura do compositor sob um excerto da primeira linha da flauta. A indicação de *Cembalo obl.* refere-se ao cravo *obbligato*, que é um dos instrumentos desta trio-sonata. Assim, esta obra está escrita para flauta de bisel, cravo (resolvido, não cifrado), e baixo contínuo que pode ser tocado por um ou mais instrumentos melódicos graves como uma viola da gamba ou violoncelo, por exemplo. Apesar de invulgar, Telemann inclui nos *Essercizii musici* outras trio-sonatas com a orquestração para instrumento *treble*, *cembalo obbligato*, e *cembalo*, substituindo a flauta de bisel por um traverso ou uma viola da gamba (Trio nº 4 e nº 2, respetivamente).

A obra segue a estrutura tradicional da *sonata da chiesa*: lento-rápido-lento-rápido com os andamentos *Dolce*, *Vivace*, *Siciliana*, e outro *Vivace*.

No primeiro andamento, a primeira melodia principal é apresentada durante os primeiros compassos do cravo, no terceiro compasso a flauta imita o tema uma quinta acima (fig. 27).

DOLCE

Fig. 27 - Compassos 4 a 6 do *Dolce* da *Trio-sonata n°8*, TWV 42:B4.

Na anacruse para o compasso 5 (fig. 27) aparece um novo tema em diálogo que será usado novamente na segunda metade do andamento. Este segundo tema é composto pela repetição do motivo do quinto compasso ascendentemente duas vezes de forma completa, e uma terceira vez de forma incompleta (c. 7, ver anexo III).

No compasso 9 é a vez da flauta entrar com um novo tema 3 e do cravo se juntar dois compassos depois com o mesmo tema à distância de uma quinta. Esta apresentação de temas curtos está de acordo com o conselho de Quantz, sobre as dimensões dos temas melódicos nos

andamentos lentos das trio-sonatas que têm em mente a atenção do ouvinte. Seguidamente encontramos o quarto tema em contraponto com entradas em *stretto*, primeiro a flauta, e um tempo depois, em simultâneo, o cravo criando dissonâncias nos tempos fortes dos compassos seguintes (cc. 13-14, fig. 28).

Fig. 28 - Compassos 13 a 15 do *Dolce* da *Trio-sonata n°8*, TWV 42:B4.

O quarto tema continua a ser desenvolvido pela flauta, mas no compasso quinze o cravo volta a fazer ouvir o primeiro tema completo até os dois instrumentos se encontrarem na cadência. Esta cadência assinala o meio do andamento e a partir deste ponto ouvimos duas reafirmações do segundo tema - primeiro pela mesma ordem que aparece no início (flauta com resposta do cravo, c.19), embora transposta, e depois com a ordem trocada (cravo, flauta, c.21) – e novamente o quarto tema em contraponto até à cadência perfeita que antecede a coda, no compasso 25. Os dois últimos compassos da coda apresentam uma figuração rítmica totalmente nova e terminam numa meia cadência, o que indica que o próximo andamento é *ataca* (fig. 29).

Fig. 29 - Compassos 24 a 27 do *Dolce* da *Trio-sonata n°8*, TWV 42:B4.

Durante este contraponto elegante, o baixo limita-se a dobrar de forma simplificada a mão esquerda do cravo, a dar suporte harmônico nos compassos em que a flauta está sozinha, e, na parte final, a manter um movimento perpétuo percussivo, como nos compassos 24 e 25 da figura acima. Esta é uma linha de baixo que se poderá caracterizar como natural, visto dobrar outra linha melódica já existente, e harmoniosa por não agitar o contraponto das linhas acima, tal como Quantz aconselha.

O oitavo critério enumerado por Quantz no seu tratado (2001/1752) para a construção de uma trio-sonata afirma que as passagens em terceiras ou sextas não devem ser utilizadas muitas vezes, embora sejam ornamentos típicos nos trios (Volcansek, 2001). No segundo andamento do oitavo trio (*Vivace*) encontramos inúmeras passagens em terceiras e sextas. Estas, no entanto, e apesar de ocuparem cerca de um terço do andamento, não são escritas de forma monótona.

O andamento começa com a melodia tocada primeiro no cravo, e a entrada da flauta no segundo compasso, dando a sensação de uma textura de imitação polifônica. A melodia é tocada por ambas as partes em sextas até ao compasso sete. Quando encontramos novamente a melodia, as partes tocam à distância de uma sexta e do compasso 22 ao 38 temos um episódio de pergunta e resposta onde os instrumentos demonstram o seu virtuosismo. No final, a melodia é ouvida em ambas as partes à distância de um intervalo de terceira. Ao intercalar a melodia em terceiras e sextas com episódios virtuosos, Telemann vai de encontro às especificações de Quantz para a trio-sonata relativas a este tipo de passagens. Verificamos também que o compositor usa apenas um instrumento para iniciar a melodia nestas partes, antes de juntar o outro e continuarem paralelamente, de forma a esconder esse paralelismo indesejado quando em demasia (fig. 30) (Volcansek, 2001).

Fig. 30 - Compassos 15 a 17 do *Vivace* da *Trio-sonata n.º8*, TWV 42:B4.

O início semi imitativo criado pela entrada falsa (incompleta, cc. 1-3, fig. 31 abaixo) da flauta traz novidade à melodia e textura e remete-nos para as características mais entendidas da sonata sacra (Volcansek, 2001) ou seja, do contraponto imitativo ou mesmo fuga.

VIVACE

Fig. 31 - Compassos 1 a 5 do *Vivace* da *Trio-sonata n°8*, TWV 42:B4.

Este andamento apresenta uma estrutura em rondó, que, segundo Swack (1994) representa uma influência do estilo francês, com entradas imitativas (transpostas ou não) ao longo do andamento.

Por demonstrar semelhanças com andamentos ao estilo de concerto contendo passagens brilhantes de demonstração do virtuosismo de cada instrumento apenas acompanhadas pelo baixo em jeito de episódio solístico (por exemplo nos c. 7-9, 32-37), que são intercaladas com um regresso do tema inicial imitativo, chamaremos a este andamento rondó concertante neste trabalho.

Tabela 3 - Estrutura rondó do *Vivace*, *Trio-sonata* em sib maior, TWV 42:B4/ii

Material	A	B	A	C1	C2	A	Coda
Compassos	1-7	7-15	15-21	21-32	32-37	37-43	43-46

O andamento começa por expor o tema principal (A) e recorrente nos dois instrumentos, primeiro no cravo e depois na flauta; a partir do compasso sete temos o primeiro *couplet* (B) que é um episódio solístico primeiro da flauta e depois do cravo com o mesmo tema (mais uma vez a imitação não sobreposta); no compasso 15 voltamos a ouvir o tema inicial (A) com as entradas invertidas e transposto à quinta; o próximo *couplet* começa no compasso 21 com dois motivos totalmente novos e dividido em duas partes: uma em diálogo entre os instrumentos que contrapõe uma melodia galante na voz da flauta a uma resposta rígida de figuração harmónica tipicamente italiana no cravo – e que demonstra mais uma vez o talento de

Telemann em juntar os dois mundos – e outra parte em que o cravo desenvolve esta resposta num tema solo acompanhado por um contratema da flauta (c.32). Por fim ouvimos mais uma vez o tema A na tonalidade inicial com uma entrada da flauta e depois do cravo, que se dirige para uma cadência na tônica igual à primeira cadência do andamento (c. 43), mas que assim que resolve desencadeia um movimento de quatro escalas descendentes na tonalidade de sib maior, em diferentes oitavas e terceiras, que vão desde o registo agudo da flauta ao grave dos baixos, e a verdadeira cadência conclusiva do andamento (fig. 32).

Fig. 32 - Compassos 44 a 46 do *Vivace* da *Trio-sonata n°8*, TWV 42:B4.

O terceiro andamento que se segue é uma Siciliana. Este título é habitualmente utilizado em associação a um andamento instrumental da ária italiana do século XVII e XVIII e essa será a influência que a transporta para a música instrumental. Alguns compositores italianos que fizeram uso da Siciliana nas suas árias foram Alessandro Scarlatti, Caldara, Porpora, e outros que adotaram a forma foram, por exemplo, Händel, e também Bach. Estas exibem frases curtas, uma métrica característica em 6/8 ou 12/8 (como é o caso da Siciliana do Trio n° 8), andamento lento e normalmente estão escritas no modo menor. É um andamento caracterizado por frases claras, descomplicadas, compostas por um ou dois compassos, uma colcheia de anacruse para o tempo e ritmos pontuados que conferem ao ritmo um sentimento iâmbico (ex. compasso 2 e 3 no cravo), de coração pulsante como é frequentemente descrito, melodias simples e harmonias diretas. A dança era associada a cenas pastorais e afetos melancólicos, e considerada uma forma de giga mais lenta (Little, 2001b).

Sobre a Siciliana em compasso 12/8, Quantz diz que “deve ser tocada com muita simplicidade, não demasiado devagar e quase sem *trillos*”, no entanto permite que lhe acrescentem alguns ornamentos, mas poucos, tais como semicolcheias ligadas entre intervalos e *appoggiaturas* (Quantz, 2001/1752, p. 168).

A nossa Siciliana em estudo segue todos estes parâmetros: nas figuras rítmicas de que faz uso exclusivamente, nas melodias claras, na ligação e diálogos também eles claros com o cravo e o baixo, é curta, está no modo menor e termina com uma cadência ao quinto grau que permite um ataque direto do próximo andamento.

SICILIANA

Fig. 33- Compassos 1 a 6 da *Siciliana* da *Trio-sonata n°8 TWV 42:B4*.

Como já foi referido neste trabalho, o génio de Telemann estava em não só utilizar influências dos diferentes estilos nacionais alternando andamentos franceses ou italianos, mas também em misturá-los ocasionalmente dentro do mesmo andamento. O quarto andamento do oitavo Trio dos *Essercizii musici* (bem como o nono solo) alterna refrões de influência francesa com *couplets* italianos na sua estrutura rondó (Zohn, 2008).

A sua estrutura também é a de um rondó concertante, tal como o segundo andamento, e difere do ritornelo que intercala com episódios solísticos (como o que veremos na Sonata concertante em lá menor analisada no capítulo 3.4) reminescente da forma do concerto por manter um refrão não modular, sempre completo nas suas intervenções, e por não ostentar alguns efeitos orquestrais como o uso de uníssonos em *tutti*, entre outros. Um efeito que não dispensa, apesar de ser mais associado a peças orquestrais, é o de gestos “martelares”⁴⁹ onde, como o nome indica, a música imita o movimento repetitivo e inesperado e o estrondo de uma martelada. Nos compassos 22 e 24 encontramos este recurso expressivo no cravo com três colcheias e em acorde simultâneo (fig. 34).

⁴⁹ Tradução nossa: *Hammerstrokes*

Fig. 34 - Compassos 21 a 25 do segundo *Vivace* da *Trio-sonata n°8*, TWV 42:B4.

Tabela 4 - Estrutura do quarto andamento do Trio n°8, TWV 42:B4.

Material	A	B	A	C	A'	B'	A'	D	ABA
Compassos	1-4	4-12	12-16	16-30	30-34	34-42	42-46	46-73	73-89

Curiosamente, os manuscritos que nos chegaram apresentam diferentes finais para este andamento. No manuscrito com a partitura geral não nos chegou o *Dolce*, apenas as partes, e o final do último *Vivace* tem indicação de *da capo* sem indicação de *Fin*. No manuscrito com as partes de flauta e cravo *obligato* esta indicação não aparece, estando o final escrito por extenso. Esta parte final, composta por dezasseis compassos, é de facto igual ao início do andamento, como é prática num rondó, por isso em termos objetivos é uma repetição do material temático esteja ele escrito como *da capo* ou por extenso. Nas publicações modernas desta partitura os editores escolhem sempre seguir a forma das partes manuscritas em vez da partitura geral manuscrita.

O andamento começa por apresentar o refrão que será repetido intercalado com *couplets* variados. Este tema (A) é curto, e está baseado em duas figuras *alla zoppa* e uma figuração harmónica para concluir, e é tocado pela flauta e pelo cravo homofonicamente e com o acompanhamento do baixo contínuo, em *tutti*. De seguida, no primeiro *couplet* (B) encontramos um diálogo entre o cravo e a flauta. Este é seguido novamente por um refrão na mesma tonalidade, apenas com uma pequena mudança rítmica do final da frase; ao que se segue outro *couplet* (C) com a flauta em evidência, pontuada por intervenções do cravo a cada dois compassos, em diálogo (c. 18 e 20) ou com “marteladas” (c. 22, 24, e 26, ver fig. 34, acima).

Depois da apresentação destes temas, o andamento desenvolve com variações: do refrão A na anacruse para o compasso 31, transposto uma terceira acima do original, completo; seguido de um tema B também transposto e com entradas invertidas (c. 35); novamente o mesmo A' (c.43); e só na anacruse para o compasso 47 é que introduz novo material (D) com um solo de cada instrumento. Primeiro o do cravo, desacompanhado a não ser por duas pontuações do baixo e da flauta ao mesmo tempo (c. 50 e 54) e acompanhado por um contratema da flauta, a partir do compasso 54, que cria dissonâncias no primeiro tempo de cada compasso e repete um motivo *alla zoppa* sequenciado por terceiras (mi - ré, dó - sí, lá) (fig. 35). A descida sequenciada da linha melódica da flauta desagua no seu solo (anacruse para o c. 62) que é semelhante harmonicamente ao do cravo, mas melodicamente tem outra figuração.

Fig. 35 - Compassos 52 a 57 do segundo *Vivace* da *Trio-sonata n°8*, TWV 42:B4.

Depois da parte D, com a apresentação de duas passagens solísticas de ambos os instrumentos, o desenvolvimento do andamento conclui e reexpõem-se os três primeiros temas A, B, A para terminar, nas tonalidades e formas originais.

3.4. Sonata concertante em Lá menor, TWV 43:a3

Quase todos os quartetos de Telemann que chegaram até nós via manuscritos, como o 43:a3, se encaixam na janela temporal entre 1715 e 1730. Estas obras dispensam a viola como voz do meio e em vez disso adotam uma de três configurações para as partes *obligato* – três vozes superiores ou *treble*, um *treble* e dois baixos, ou dois *trebles* e um baixo (Zohn, 2008). O quarteto em estudo neste trabalho apresenta a formação de três *trebles* – flauta de bisel, oboé e violino – e baixo contínuo.

A classificação desta obra tem sido problemática ao longo da história. No RISM – *Répertoire International des Sources Musicales* – está categorizada como sonata, onde, como já vimos neste trabalho, se encaixa a mais geral designação de quarteto também utilizada na sua descrição, no entanto a sua análise segundo os vários princípios formais que já apresentámos levanta dúvidas quanto a essa categorização (Paoliello, 2017). A confirmação de um manuscrito original do compositor não é possível visto que nenhuma cópia sobreviveu e as três edições que nos chegam têm por base uma única cópia existente em Darmstadt. Mais recentemente surgiu uma cópia das partes em Haia que vários autores como Klaus Hofmann utilizam para contestar algumas passagens problemáticas transmitidas pelo manuscrito de Darmstadt (Griscom & Lasocki, 2012). O quarteto atualmente aparece então com as designações de “sonata”, “concerto”, e “concerto à 4” (Moran, n.d.).



Fig. 36 - Manuscrito do quarteto em lá menor, cópia da Universitäts und Landesbibliothek de Darmstadt⁵⁰.

Quantz refere uma série de seis quartetos que se enquadram perfeitamente na sua definição de *quatuor*, citando-os na sua descrição da forma. Não existe confirmação de quais são essas obras exatamente, mas existe um grupo de manuscritos de Telemann não publicados que datam de entre 1715 e 1730 onde há dois exemplos que se encaixam nas descrições do autor e podiam bem integrar esse conjunto citado - o TWV 43:G6 e o 43:a3 que são exatamente para a instrumentação que Quantz menciona: flauta, oboé, violino, e baixo contínuo (Paoliello, 2017).

A obra apresenta quatro andamentos típicos de uma *sonata da chiesa* – com um carácter sério e contrapontístico, e o segundo andamento em forma de fuga. No entanto, o último andamento contém solos virtuosísticos em todos os instrumentos solistas típicos do *concerto da camera*. Esta mistura de elementos do género sonata e concerto permite-nos ainda (além

⁵⁰ Fonte: Universitäts und Landesbibliothek de Darmstadt, recuperado em 3 de Fevereiro, 2020, de <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP241735-PMLP391320-Mus-Ms-1033-06.pdf>

de todas as outras designações possíveis) qualificar esta obra como *sonate auf concertenart* (Moran, n.d; Paoliello, 2017; Zohn, 2008). Percebe-se uma maturidade nesta composição de Telemann na década de 20 que a equipara a outros quartetos da década seguinte: o combinar de um estilo contrapontístico e uma fuga bem trabalhada com partes solísticas em estilo livre de um desenvolvimento cuidado e de igual importância para todas as vozes recitantes (Paoliello, 2017).

O quarteto 43:a3, um dos mais elaborados e equiparado às obras publicadas pelo compositor da década de 1730, é um “concerto”⁵¹ altamente expressivo do início ao fim. O primeiro andamento apresenta uma incansável sucessão de “figuras de suspiro”⁵², exemplificadas logo pelos primeiros quatro compassos no oboé e no violino (fig. 37), e uma textura onde o material temático composto pela repetição de figuras de semicolcheias acompanhadas por colcheias nas outras vozes é transportado pelas várias vozes dos instrumentos *obbligato* ao longo do andamento (Harris, 2017; Zohn, 2008).



Fig. 37 - Figura de suspiro, compassos 1 a 4, do *Adagio* do *Concerto em Lá menor*, TWV 43:a3.

Ao contrário do que é habitual para as *Sonate auf concertenart*, esta obra não omite o primeiro andamento lento. Este apresenta este tema principal contruído com base no suspiro em semicolcheias que vai passando por todos os instrumentos *obbligato* à vez ou, por vezes, com partes sobrepostas e até com paralelismos à terceira (como nos compassos 34-36 entre o oboé e o violino) acompanhado por um contratema de diálogo entre os outros dois instrumentos (como por exemplo no início entre a flauta e o violino, enquanto o oboé toca o tema). O baixo providencia uma base harmónica constante, com funções metronómicas, lenta, restando-se de participar no intrico contraponto das vozes acima.

Na fuga do segundo andamento, *Allegro*, depois da exposição onde o tema é apresentado oito vezes em dezasseis compassos, a linha do contínuo, que tinha vindo a acompanhar a exposição com ritmos baseados no tema secundário do contraponto, toma para si o tema principal. Agora sem o seu contratema, o tema principal é combinado com dois novos sujeitos. Como pode ser observado na figura 38, os três sujeitos iniciam no compasso 24: o primeiro sujeito no oboé, o segundo na flauta, e o terceiro no violino e baixo; e o breve terceiro sujeito é apresentado várias vezes ao mesmo tempo durante a exposição do primeiro e segundo sujeitos.

⁵¹ Classificação utilizada por Zohn segundo o manuscrito de Darmstadt, e que adotaremos também neste trabalho em alternância com quarteto.

⁵² *Sigh figures*, como Zohn lhes chama (Zohn, 2008, pg. 236) ou *Seufzer*. Estas são figuras musicais que consistem em padrões normalmente de duas notas conjuntas funcionando quase como *appoggiaturas*, e que evocam a hesitação e o suspiro (Wen, 2017, pg.20). Estão ligadas à expressão retórica *suspiratio* que já vimos anteriormente.

Se analisarmos o excerto do andamento entre os compassos 17 e 38 verificamos que, embora tenha muitas características da permutação na fuga⁵³, nenhuma das quatro vozes apresenta o sujeito numa ordem estrita como seria de esperar nessa forma – cada um segue um padrão diferente.

⁵³ Uma técnica da construção de fugas é a permutação, onde os sujeitos e contrasujeitos podem ser trocados em várias ordens de forma a explorar todas as possibilidades de orquestração vertical, mantendo o contraponto e uma condução de vozes válida (Walker, 2001).

The image displays a musical score for measures 24 through 32 of the Allegro from the Concerto in A minor, TWV 43:a3 by Georg Philipp Telemann. The score is arranged for a woodwind quartet consisting of Flute, Oboe, Violin, and Continuo. The music is in common time (C) and features a complex fugue with multiple voices. The Continuo part includes specific fingering suggestions: 5/3+, 6/4, 6, 7, #, 8, 6, 5/3, 4/2, 6, 6/4, 6, 7, 6, 6, 5, #, 6, 6, #, #, 7, #, 8, 6, 6, #, #.

Fig. 38 - Compassos 24 a 32, *Allegro do Concerto em lá menor*, TWV 43:a3.

A densidade contrapontística da fuga é um bom contrapeso para o último andamento do quarteto que tem um estilo mais concertante ao estilo italiano (Harris, 2017). Entre estes dois

andamentos há um *Adagio* imitativo onde o único tema é apresentado em frases que se sobrepõem ligeiramente no fim de cada uma (fig. 39). Primeiro o tema aparece-nos numa ordem de cima para baixo (flauta, oboé, violino) mas após duas entradas dessa forma esta textura quase canónica começa a dissolver-se a meio do andamento, com a redução e fragmentação do motivo numa figura de suspiro (compassos 7-9, por exemplo) e depois numa única nota repetida (compasso 10 e 13). Nesta parte final do andamento, o motivo despido de complexidades encontradas em compassos anteriores muda inesperadamente para o modo menor antes de concluir em dó maior.

Enquanto o diálogo se desenrola fervorosamente no início e vai morrendo ao longo do andamento nas vozes *obbligato*, o baixo mantém-se como voz da razão, perseverante na sua métrica constante e de ritmo descomplicado, em estilo *walking bass*⁵⁴ (fig. 39), que, como Swack (1994) descreve, é também um traço da influência da sonata italiana.



Fig. 39 - Compassos 1 a 3, do *Adagio* do *Concerto em Lá menor*, TWV 43:a3.

Tendo sido escrito provavelmente na década de 1720, o quarteto evoca o estilo galante de Telemann da altura, que, como podemos constatar, não dispensava a profundidade e complexidade barrocas (Zohn, 2008).

Esta utilização de afetos graves e intensos, partes a solo em destaque (noutros andamentos), ou muitas vozes em contraponto ao mesmo tempo vão com certeza contra a leveza da fluidez necessária à troca de ideias de uma conversa - como é muitas vezes descrito o estilo contrapontístico - mas estas correspondem antes aos “vícios” de um diálogo aceso, como a interrupção e atos de falar ao mesmo tempo, e de domínio roubado da conversa (Paoliello, 2017). Com estas características, este andamento torna-se altamente pictórico, intenso, e, apesar de breve, traz um tema interessante e novidade à obra.

O “concerto”, ou simplesmente quarteto, em Lá menor para flauta de bisel, oboé, violino e contínuo, é uma das sonatas concertantes que mais se destaca das que ficaram por publicar. O seu quarto andamento desafia as linhas que separam o *tutti* do *solo* e funde a forma *ritornello*

⁵⁴ Descrição pictórica de uma linha do baixo como a deste *adagio* cujo movimento rítmico se assemelha ao movimento do andar, e cuja melodia se desloca maioritariamente por graus conjuntos (Buelow, 2004). Por vezes traduzido para o português como “baixo andante” ou “ambulante”.

com o *rondeau*⁵⁵ concertante, um tipo de andamento onde frases interiores do refrão muitas vezes aparecem escritas em tonalidades que não a tónica e onde um ou mais *couplets* apresentam passagens ao estilo de episódios de concerto. A parte inicial deste andamento é um *ritornello*, ainda que com frases claramente separáveis, com uma textura quase em uníssono e uma figuração possante, mas, sendo um refrão em *rondeau*, é apresentada quase sempre na tónica. Os episódios a solo, à vez para cada um dos instrumentos *treble*, estão escritos de uma forma virtuosa e idiomática como se para enfatizar o facto de se também se categorizar a obra como concerto (Zohn, 2008).

Este *Vivace* em 3/4 é muito maior que os outros, e nele Telemann oferece-nos ainda outra variação da estrutura formal *standard*: um verdadeiro concerto para os três instrumentos solistas, que se juntam num *ritornello* inicial e depois apresentam-se à vez – primeiro flauta, depois oboé, e por fim o violino – com solos expansivos demonstrando a possibilidade musical virtuosa de cada um *à la Vivaldi*, e que não era uma escrita típica de Telemann (Harris, 2017). Apresenta a seguinte estrutura formal:

Tabela 5- Estrutura do *Vivace* do Concerto em lá menor, TWV 43:a3.

Compassos	1-18	18-51	51-63	63-84	84-88	88-102	102-8	108-50	150-67
Material	Rit.	Solo	Rit.	Solo	Rit.	Solo	Rit.	Solo	Rit.
	Partes 1, 2, 3		1 e 2		3 fragm.		2		1, 2, 3
Tonalidade	i	v	-i	-III	III	i	i	i	i
Solista	<i>Tutti</i>	Flauta	<i>Tutti</i>	Oboé	<i>Tutti</i>	Oboé	<i>Tutti</i>	Violino	<i>Tutti</i>

O *ritornello* divide-se em três segmentos de comprimento quase igual: duas frases, que expõem o sujeito (*Vordesatz*), consecutivas e uma secção de cadência (*Epilog*) (c. 1-18) (Kelly, 2011). O primeiro episódio termina com uma afirmação dominante da *Vordesatz*, agora orquestrada a solo acompanhada pelo baixo tocado pela “orquestra” – violino e oboé (c. 18-51). Apesar de parecer um segundo *ritornello*, ao observar o resto do andamento, esta apresentação do sujeito consequente é reconhecível como material solístico. Telemann vinca o início do segundo *ritornello*, e com ele a entrada do *tutti*, devolvendo ao contínuo a linha do baixo e voltando a uma versão ligeiramente diferente da textura quase uníssono do início do andamento (c. 51-63). Da mesma forma, o segundo episódio é separado do que o precede por um breve fragmento do *ritornello* contendo a frase do *Epilog* (c. 84-88), e conclui com uma versão reorquestrada da *Vordesatz* antecedente que é seguida pelo *tutti*. Este episódio reitera ainda mais a distinção entre material solo e *tutti* ao iniciar com um *double motto* no oboé – outra influência do estilo concerto – que ornamenta a frase do *Epilog*. Nesta secção temos um momento em que o presente solista interrompe o início do seu próprio episódio para se juntar ao corpo da “orquestra”. Este reaparecimento da frase do *Epilog* a meio do andamento dá-nos uma agradável sensação de simetria formal, enquadrada pelas frases dos episódios e *ritornellos* interiores. Curiosamente o episódio onde o violino assume o papel a solo parece não apresentar qualquer ambiguidade formal estando totalmente enquadrado com o que é habitual nos concertos para violino de Telemann, que, por sua vez, são muito influenciados pelos concertos italianos (Zohn, 2008).

⁵⁵ Forma musical de origem francesa composta por um refrão que se repete, intercalado com duas ou mais digressões chamadas *couplets*, por exemplo: A B A C A D A. Esta estrutura formal era utilizada em danças como *minuet en rondeau* ou *gigue en rondeau* nas suites do século XVII e XVIII. Couperin e Rameau escreveram *rondeaux* para teclas, e Lully utilizou a forma muitas vezes em contexto orquestral e operático (Spring e Hutcheson, 2013).

Nesta peça verificamos que Telemann faz uso do seu próprio material citando-o, modificando-o, ou simplesmente utilizando os mesmos recursos estilísticos, por exemplo: a primeira frase da oitava fantasia para teclas, TWV 33:8 (fig. 40), aparece no quarto andamento (fig. 41); e entradas em *double motto* são utilizadas em onze andamentos de trios e quartetos seus (Zohn, 2008).



Fig. 40 - Fantasia em Sol menor, TWV 33:8, *Vivace*, c. 1-3.

Vivace

Fig. 41 - Concerto em lá menor, TWV 43:a3, *Vivace*, c. 1-4.

No quarteto em presente análise encontramos entradas em *double motto* neste andamento num episódio interior nos compassos 63-64 e 67-68 (em vez de no início como nos outros exemplos de *double motto*) (Zohn, 2008) (fig. 42). Este tipo de entradas representam um paralelo com a ária onde, noutros concertos de Telemann, estas são combinadas com repetições *da capo* em andamentos rápidos. Nas suas obras, Telemann utiliza a entrada com *double motto* várias vezes para fugir à convenção escrevendo mais que um episódio com este tipo de entrada, colocando-a num episódio interior, fornecendo material diferente do do ritornelo para o interlúdio orquestral que separa as frases com *motto*, ou atribuindo os dois *mottos* a instrumentos diferentes (Zohn, 2008).

The image displays a musical score for two flutes, arranged in two systems. The first system covers measures 61 to 64, and the second system covers measures 65 to 68. The music is in G minor, indicated by one sharp (F#) in the key signature. The time signature is 3/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 67 of the second system. The notation includes treble and bass clefs, and a common time signature 'C' is present at the beginning of the first system.

Fig. 42 - Compassos 61 a 68, do *Vivace* do *Concerto em Lá menor*, TWV 43:a3.

3.5. Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1

O desenvolvimento da estandardização do concerto representa claramente a interação entre estilo e forma no curto espaço de tempo em que ocorreu, no início do barroco tardio. Este desenvolvimento está ligado a três fatores: a oposição de corpos sonoros do estilo *concertato*, sob forma do contraste entre *tutti* e *solo*; o incremento da homofonia no contínuo; e a forma ritornelo. Os concertos de Vivaldi, Albinoni, e Bach, ilustram bem a união dos três fatores em harmonia (Bukofzer, 2007).

Entre os concertos a solo para sopros escritos em Frankfurt e Hamburgo, entre 1716 e 1725, contam-se dois para flauta de bisel (51:C1 e 51:F1) e sete para flauta. O mais antigo será provavelmente o concerto em fá maior que segue uma forma *ritornello* com um primeiro andamento brilhante e rápido em estrutura binária, um segundo andamento lento baseado num ostinato, e um par de minuetos com entrada do solista na segunda dança. O concerto em dó maior contém dois andamentos relativamente lentos, *cantabile*, e também um minuetto final. No entanto, Zohn (2008) afirma, é estilisticamente mais maduro.

Ambos os concertos colocam ênfase no registo agudo da flauta, o que pode indicar que estas obras foram escritas para um músico virtuoso e com acesso a instrumentos construídos com um bom registo agudo. Não muito longe, em Nuremberga, trabalhava Jacob Denner, que visitava regularmente Frankfurt a partir de 1717 como oboísta, e em Darmstadt vivia o músico Johann Michael Böhm (1685-1753), conhecido flautista e oboísta, e *Konzertmeister* na orquestra da cidade entre 1711 e 1729. Com estas circunstâncias existe a possibilidade de que estes concertos tenham até sido escritos para Böhm utilizando uma flauta de Denner (Zohn, 2008; Lasocki e Rowland-Jones, 1995).

O concerto em Dó Maior sobrevive num manuscrito em Darmstadt. O seu andante em lá menor é remanescente da *Air à l'italien* da suite do compositor com a mesma tonalidade. A ornamentação escrita inclui sincopas e alguns cromatismos inesperados. O final binário, a “tempo de *minuet*”, é verdadeiramente uma *polacca*, com vários ritmos pouco usuais e frenéticos, e notas repetidas à *la* música tradicional polaca que Telemann ouviu nos primeiros anos do século (Lasocki & Rowland-Jones, 1995).

O primeiro andamento do Concerto, um *Allegretto*, revolve à volta de dois temas que se repetem sucessivamente. A introdução inicial dos temas é feita pelo corpo da orquestra ou *ripieno*: o motivo principal do primeiro tema (A) é dobrado pela flauta nos primeiros compassos, mas esta deixa-o imediatamente para a orquestra desenvolver a segunda parte do tema e apresentar o tema B (com início no compasso 10). Este motivo inicial de quatro tempos toma a forma de uma hemíola.

Tabela 6 - Estrutura do primeiro andamento do Concerto em Dó Maior.

Mat.	A	B	A'	B'	A''	B''	A'''	B'''	A	B
Cp.	1-10	10-20	20-29	29-39	39-58	58-71	71-88	88-106	106-111	111-121
Orq.	<i>Ripieno</i>		Flauta		Rip.- Fl.	Rip.- <i>Tutti</i>	Fl.- solo	Rip.- solo	<i>Ripieno</i>	

Apresentados os temas, o andamento entra no seu desenvolvimento através de variações que podem ser feitas de diversas formas. A primeira variação do tema A (A') vem no compasso 20 e, depois de o apresentar de novo na flauta à oitava do original, fragmenta-o dividindo a sua segunda parte entre a orquestra e a flauta (com o baixo) em diálogo (c. 20 a 28, fig. 43).

The image shows two systems of musical notation for measures 19-30. The first system (measures 19-24) includes a flute part with a trill (tr) in measure 19 and a triplet in measure 20. The string accompaniment (violin I, violin II, viola, and cello/bass) features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with 'pizz.' (pizzicato) markings in measures 23 and 24. The second system (measures 25-30) continues the flute part with triplets in measures 25, 26, and 29, and a triplet in measure 30. The string accompaniment maintains the rhythmic pattern, with a key signature change to one sharp (F#) in measure 29.

Fig. 43 - Compassos 19 a 30, do *Allegretto* do *Concerto em Dó Maior*, TWV 51:C1.

O tema B (B') é então apresentado novamente na flauta, uma quinta acima do original, acompanhada por uma textura mais simples de acompanhamento harmónico nas cordas e baixo.

A segunda variação do tema A (A'') surge no compasso 39, na dominante, em paralelo com a variação A' por dividir o tema entre o solista e a orquestra, mas desta vez o tema é exposto primeiro pelo primeiro violino, e depois repetido pela flauta com a pontuação da orquestra em *tutti* no compasso 46 e 47. Seguidamente a flauta inspira-se em fragmentos rítmicos da segunda parte do tema A para o seu solo do compasso 50 ao 58 (fig. 44).

The image shows two systems of musical notation for measures 49-60. The first system (measures 49-54) features a solo violin part with trills and triplets, and a string section with arco markings and triplets. The second system (measures 55-60) continues the solo violin part with trills and triplets, and the string section with arco markings and triplets.

Fig. 44 - Compassos 49 a 60, do *Allegretto* do *Concerto em Dó Maior*, TWV 51:C1.

Como é esperado, a seguir ao solo encontra-se uma vez mais o tema B (B'') primeiramente na orquestra em *tutti*, um tom acima do original, e uma segunda vez imitado pela flauta numa sequência ascendente por graus conjuntos sobre um pedal de ré no baixo.

No compasso 71 ouvimos novamente o tema A numa variação primeiro muito semelhante à A', na tónica em dó, mas que, em vez de continuar para o tema B' como anteriormente, aproveita para repetir quase à letra o seu solo do compasso 50. Tal como um B' vem depois do solo, agora também no compasso 88 uma variação do B prossegue o solo. Só que desta vez ouvimos o tema B, numa terceira iteração diferente, onde a flauta rouba o motivo inicial do tema às cordas e prossegue esticando-o numa sequência ascendente, maior que a do tema B original, que sobre degrau a degrau seis vezes e depois é desenvolvida num jogo de hemíolas entre os compassos 98 e 106 (fig. 45).

Fig. 45 - Compassos 101 a 107, do *Allegretto* do *Concerto em Dó Maior*, TWV 51:C1.

Após tal desenvolvimento e adiamento da esperada cadência em dó maior (c. 105 e 106), o compositor devolve-nos o sentimento de contentamento com uma última reexposição dos temas A e B nas tonalidades originais e com apenas leves diferenças em algumas figurações.

O segundo andamento, *Allegro*, introduz-nos a forma ritornelo que, como já sabemos, é essencial num dos andamentos (normalmente o segundo) de um concerto desta época.

O *ritornello* foi um desenvolvimento crucial do concerto instrumental durante o período barroco. Torelli começou por usar *ritornellos* no meio de passagens a solo com material totalmente novo nos andamentos rápidos dos seus concertos para violino. Esta forma foi depois consolidada por Vivaldi, que escreveu centenas de concertos modificando ligeiramente o esquema de Torelli. O *ritornello* de Vivaldi estabeleceu um conjunto de convenções que foram posteriormente seguidas pelos compositores setecentistas europeus: o *ritornello* do *tutti* alterna com episódios solistas; o *ritornello* inicial é composto por várias pequenas unidades temáticas, com entre dois a quatro compassos habitualmente, que podem ser variadas, repetidas, e separadas ou combinadas sem a secção perder a forma de *ritornello*; os segmentos seguintes do ritornello são normalmente parciais, sendo compostos apenas por uma ou duas unidades temáticas, por vezes com variações; e os *ritornellos* fornecem uma linha estrutural da progressão tonal da música, confirmando as tonalidades para onde esta modula – a primeira e última frases na tónica, pelo menos uma na dominante (normalmente a primeira a modular), e as restantes em tonalidades próximas (Burkhart, Grout & Palisca, 2006).

Esta descrição de ritornelo é o que encontramos neste segundo andamento, começando logo pela sua primeira aparição no início do *Allegro*. O ritornelo é composto por três unidades temáticas distintas com cerca de quatro compassos: a primeira (A, c. 1 a 4) que se repete de seguida; a segunda (B, anacruse para o c. 8 até 12), que não repete; e a terceira (C, c.13 à primeira nota do 18), com cinco compassos, que se repete com exceção do seu primeiro compasso. Os seguintes, como veremos, são de facto parciais, aproveitando partes de um destes temas ou ideias temáticas neles baseadas, e representam a estrutura tonal do resto do andamento, de uma forma muito geral: A na tónica, B na dominante, e C novamente a resolver na tónica.

Tabela 7 - Estrutura do segundo andamento do Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1.

Mat.	R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4	S4	R5	S5	R6/S1	S6/S1	R7
Comp.	1- 22	22- 56	56- 64	64- 82	82- 86	86- 102	102- 110	110- 140	140- 144	144- 166	166- 174	174- 186	186- 200

O primeiro episódio utiliza primeiro o tema A à oitava, com um acompanhamento simples e constante do *ripieno*, e depois desenvolve o solo com material novo de figuração harmónica citando o material do tema B e C a partir do compasso 43.

O ritornelo da orquestra que se segue (R2) repete duas vezes os quatro compassos do tema A na dominante e conclui num acorde de sol maior, mas, de repente, o episódio solo (S2) que parece ir repetir o tema A (c. 64, fig. 46) inicia em sol menor diretamente.

Fig. 46 - Compassos 61 a 66, do *Allegro* do *Concerto em Dó Maior*, TWV 51:C1.

Os seguintes episódios solísticos e ritornelos tomam como inspiração o motivo A até ao ritornelo do compasso 141 (R5) que toca o tema B na íntegra antes de voltar o solo (S5) com base no A (c. 145), no B (c. 153), e evocar a ideia do C (c. 160) mas de forma descendente – por ter a mesma ideia a interpretação performativa pode assemelhar-se à execução de ligaduras que aparece no tema C original.

A partir daqui deixámos o desenvolvimento temático do meio do andamento, e o compositor volta a chamar-nos ao domínio terreno. Para isso o penúltimo conjunto de ritornelo e solo (R6 e S6) repetem o primeiro solo do andamento (S1) na sua totalidade com a diferença que, desta vez, a subida gradual que acontecia nos compassos 31 – 34 (fig. 47) não é tão lenta harmonicamente, vai subir em cada compasso e não apenas de dois em dois, e vai continuar a subir até resolver em dó maior (fig. 48).

Por fim o andamento encerra com um reexposição do tema B e C iniciais, na tonalidade original como é esperado do último ritornelo.

This musical score shows measures 31 to 36. The first staff (flute) features a complex melodic line with sixteenth-note runs and grace notes. The second staff (treble clef) has a simple accompaniment of quarter notes. The third staff (alto clef) has a similar accompaniment. The fourth staff (bass clef) is mostly silent, with a few notes appearing in the final measure.

Fig. 47 - Compassos 31 a 36, do *Allegro do Concerto em Dó Maior*, TWV 51:C1.

This musical score shows measures 175 to 180. The first staff (flute) has a continuous sixteenth-note pattern. The second staff (treble clef) has a simple accompaniment of quarter notes. The third staff (alto clef) has a similar accompaniment. The fourth staff (bass clef) is mostly silent.

This musical score shows measures 181 to 186. The first staff (flute) has a continuous sixteenth-note pattern. The second staff (treble clef) has a simple accompaniment of quarter notes. The third staff (alto clef) has a similar accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a simple accompaniment of quarter notes. The final measure of the first three staves is marked with a forte (*f*) dynamic.

Fig. 48 - Compassos 175 a 186, do *Allegro do Concerto em Dó Maior*, TWV 51:C1.

O *Andante*, terceiro andamento, está escrito na relativa menor (como é habitual num concerto) e representa um lamento do princípio ao fim.

O primeiro motivo dura apenas dois compassos (fig. 49) e é imitado logo a seguir à sua apresentação pelo baixo numa inversão total e pouco usual de funções e na dominante. Ao mesmo tempo e seguindo a mesma figuração rítmica da primeira aparição do motivo, a flauta e os violinos tocam uma figura de suspiro que é reiterada três vezes. Quando a música avança para o compasso cinco, por causa dessa repetição, temos a sensação de que a súplica foi ouvida e desencadeia um diálogo a três entre a flauta e o primeiro violino, o segundo violino, e a viola e o baixo que termina numa espécie de concordância na cadência do compasso sete.

Andante

Fig. 49 - Compassos 1 a 4, do *Andante* do *Concerto em Dó Maior*, TWV 51:C1.

Aqui, no compasso sete, começa uma secção a solo da flauta com o primeiro motivo uma oitava acima, que é desenvolvido com recurso a mais três intervenções de *suspiratio*, sequencial (c. 9 a 11) com pausas que criam interrupção e ar na frase que é extremamente lamentosa e ao mesmo tempo insistente. O lamento continua até ao compasso 21 e ao mesmo tempo o *ripieno* suspira imitando uma pequena parte do motivo em resposta à flauta (fig. 50).

Fig. 50 - Compassos 17 a 20, do *Andante* do *Concerto em Dó Maior*, TWV 51:C1.

O resto do andamento desenvolve-se de forma espelhada com as mesmas ideias musicais: tema principal (c. 21 a 24) | contraponto entre as três vozes (c. 24 a 27) | solo (com motivo inicial, c. 28 a 33) | contraponto (c. 33 a 38) | tema principal (c. 38 a 45).

De realçar é a passagem dos compassos 30 a 32 onde o baixo, para reforçar a ideia de lamento, tem uma apresenta de *passus duriusculus* (com um pequeno salto sobre o sib que seria esperado na descida, mas que pode ser encontrado na voz da flauta no mesmo compasso).

Fig. 51 - Compassos 29 a 32, do *Andante* do *Concerto em Dó Maior*, TWV 51:C1.

O quarto andamento intitulado *Tempo di minuetto* é um exemplo da inclusão de andamentos ao estilo francês num concerto de influência maioritariamente italiana.

Tempo di minuetto é uma indicação de tempo muito utilizada como título de andamento no século XVIII, e engloba as mesmas características de um andamento do tipo minuetto. Este é um andamento/dança que normalmente se encontra na conclusão de uma obra, como é o caso deste concerto em dó maior (Russell, 2001).

O minuetto é uma dança histórica de origem aristocrática e interpretação social, elegante, graciosa, que deve ter uma aparência despreocupada. A sua execução descontraída e aparentemente fácil é transportada para a música com as mesmas características.

Este tipo de obra teve a sua origem e maior expressão em França no reinado de Luís XIV, sendo que o conjunto de obras mais antigo são os noventa e dois minuetos (assim intitulados) de Lully que aparecem nos seus ballets e óperas entre 1664 e 1687, e em várias das suas *overtures* que já não teriam como objetivo o acompanhamento da dança. Nem todos os minuetos de Lully se restringiam às frases da estrutura da dança, como por exemplo a quinta entrada no *Ballet des nations* composta por dois minuetos instrumentais separados por uma reprise vocal no primeiro com frases de dois, quatro e dez compassos, criando uma tensão entre a música e a dança (Little, 2001a).

Tal como a maioria das danças do século XVII, o minuetto era incluído na música francesa para teclas e suites de ensemble, normalmente depois da *sarabande* no meio de outras danças populares como a *bourrée* e a *gavotte*. Este era um tipo de andamento já standardizado, cujas

características incluem uma clareza rítmica e de fraseado; não haveria espaço para texturas e ritmos complicados apreciados pelos instrumentistas e compositores do barroco francês, e ao mesmo tempo manter uma descontração e facilidade aparentes no andamento (Little, 2001a).

Enquanto dança social, o minueto foi também muito popular em Inglaterra no séc. XVII, onde apareceu de forma estilizada em obras para teclado de Playford (1689) e na música teatral de Purcell, que intitulou muitas das suas danças como “minueto” ou “*tempo di minuetto*”.

Nesta época já vários compositores germânicos como Georg Muffat, Pachelbel, e Fischer, escreviam minuetos ao estilo francês, adicionando contraponto e motivos mais complexos. Bach tem vinte e oito minuetos nas suas partitas e suites para teclas, em música de câmara para violino, flauta, ou violoncelo solo ou acompanhados, em suites orquestrais, no concerto Brandeburguês nº1, e usou em várias ocasiões ritmos do minueto nas suas obras vocais.

As características que estão sempre presentes são a métrica ternária em tempo moderado; um afeto moderado, sem grandes contrastes, que é íntimo, indolente, despreocupado, ou simplesmente alegre e pacífico; uma estrutura balanceada de frases com quatro mais quatro compassos com algumas extensões; e uma harmonia descomplicada.

Tal como acontece noutras formas de danças barrocas como a *allemande*, *courante* ou a *giga*, o minueto ao estilo italiano era diferente da corrente francesa que influenciou grande parte da Europa em alguns aspetos: a preferência por tempos mais rápidos e a utilização maioritária das métricas 3/8 e 6/8. As suas frases eram mais longas, por norma (oito compassos em vez de dois ou quatro) e a direção das mesmas era muitas vezes dada por secções sequenciais tanto melódicas como harmónicas.

Alguns exemplos deste minueto podem ser encontrados na obra de música de câmara de Corelli, em aberturas de ópera de Alessandro Scarlatti e Händel, em algumas suites para teclas de Händel, obras de Telemann e Bach, e até em alguns compositores franceses como François Couperin, Rameau e Hotteterre.

Malloch (como citado em Little, 2001a), considera que a discordância entre um grande número de tratados e estudos da época sugere que não existiria um tempo fixo para esta dança, antes que este variava de corte para corte ou cidade para cidade, conforme a preferência fosse francesa ou italiana e os gostos dos bailarinos (quando era dançada).

A estética galante ou rococó que se foi desenvolvendo em meados do século XVIII acomodava perfeitamente a elegância contida e complexa da dança, a sua facilidade (relativa a outros tipos de peças), e a simplicidade das suas frases e movimento harmónico tornaram-na um veículo para experiências com grandes estruturas baseadas em blocos harmónicos e tonais contrastantes ao mesmo tempo que aderiu a estilos métricos ternários e exibiu o contraponto.

Os andamentos intitulados como *tempo di minuetto* normalmente encerravam *overtures* operáticas (algumas que posteriormente eram publicadas como “sinfonias”, como *Narciso* de Domenico Scarlatti, 1720), e, com o avançar do século XVIII, outras obras como concertos.

O *Tempo di minuetto* por nós em estudo apresenta uma forma bipartida, dividida por uma repetição – por vezes os minuetos sobretudo franceses (em Hotteterre ou Couperin), aparecem divididos em duas partes distintas e separadas com os títulos de minueto um e minueto dois – e contrapõe novamente passagens com todos os instrumentos, não necessariamente sempre em *tutti*, contra episódios solísticos (fig. 52).

Fig. 52 - Compassos 1 a 6, do *Tempo di minuetto* do *Concerto em Dó Maior*, TWV 51:C1.

O andamento está escrito em 3/4, e os temas que vão aparecendo ao longo das duas partes têm quatro compassos.

O primeiro tema é apresentado na flauta e repetido uma oitava abaixo pelo *ripieno*; o segundo tema é um diálogo entre a flauta e os violinos com acompanhamento simples do baixo e da viola (c. 8), o terceiro é um tema meloso, com figuras de suspiro sob forma de ligaduras de intervalos de segunda descendente, com a flauta e o primeiro violino com a mesma melodia à distância de terceiras sobre uma nota pedal do baixo (c. 13); e o quarto tema coloca ênfase nos violinos (c.18). Depois desta secção vem um episódio solístico da flauta com figuração harmónica ao estilo italiano, primeiro acompanhada apenas pelo baixo (nos primeiros quatro compassos, c. 23 a 26) e de seguida por toda a orquestra em ritmo homofónico. A partir do compasso 37 voltamos a ouvir o terceiro tema (num episódio dedicado à orquestra) que conclui numa cadência em *tutti* no 41 em sol maior e desenvolve num diálogo entre a flauta e os violinos para preparar o final da primeira repetição e o início da segunda também na dominante.

A segunda parte do andamento apresenta o primeiro tema na dominante na flauta acompanhada pelo baixo com repetição da orquestra (c. 57) e novamente o mesmo tema na flauta e repetida na orquestra, mas em lá maior (c. 61). O novo tema (c. 68 a 72) introduz um diálogo entre a flauta em arpejos descendentes e a orquestra; no compasso 73 temos mais um episódio solístico intercalado com intervenções da orquestra de um compasso. Antes do episódio solístico (com início no c. 104, o último antes do *tutti* final de quatro compassos, c.118) repete-se o terceiro tema primeiro da primeira parte sobre um pedal da dominante (c. 89) e depois o mesmo na tonalidade original (c. 94), seguido do quarto tema (c. 99).

Apesar de ser um andamento de origem francesa, os recursos utilizados têm por base o contraponto, do gosto germânico, e figurações italianas sobretudo nos episódios solísticos. Este é um andamento com um tempo rápido, sentido ao compasso, e isso contribui para o estilo descontraído e elegante do andamento, direcionando-nos de quatro em quatro compassos com um baixo simples, e melodias galantes e ao mesmo tempo alegres e jocosas.

3.6. *Seele, lerne dich erkennen, Am Sonntag Esto mihi*, Cantata do Quinquagésimo Domingo, TWV 1:1258

A cantata *Seele, lerne dich erkennen* pertence ao ciclo de cantatas de Telemann que foi publicado em 1725 sob o título completo de “*Der Harmonischer Gottes-Dienst oder geistliche Cantaten zum allgemeinen Gebrauche welche zu Beförderung so wol der Privat-Haus als öffentlichen Kirchen-Andacht auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-täglichen Episteln durchs ganze Jahr gerichtet sind [...] In die Musik gebracht, und zum Druck befördert von Georg Philipp Telemann Chori Musici Hamb. Direct*”⁵⁶ (Holler, 1995). Podemos sucintamente abreviar a primeira parte do título - “O harmonioso serviço litúrgico” - e salientar a identificação de Telemann como “Diretor musical de Hamburgo”, não só *Kantor* nem diretor artístico da ópera, mas diretor de todas as atividades musicais da cidade.

Para Telemann, a música sacra doméstica, ou até toda a música doméstica em geral, eram tão importantes quanto a música escrita especificamente para a igreja. Esta consideração, confirmada pelas indicações de possíveis substituições de instrumentos a que aludiremos à frente, limitaram ligeiramente o uso de figuras simbólicas nestas obras. Devido à possibilidade de comutação instrumental - as peças podiam, até, ser interpretadas em trio sonata instrumental - o compositor viu-se obrigado a garantir que as ideias melódicas se manifestariam de igual forma independentemente de serem cantadas ou do instrumento a ser utilizado. Aqui sobressai o engenho da composição de Telemann que ainda assim é capaz de integrar algumas cenas pictóricas neste ciclo através de recursos estilísticos como, por exemplo, melodias descendentes e ascendentes representando a fluidez da água, etc., que sem o texto não seriam imediatamente identificadas como imagens claras da natureza mas ainda assim conferiam uma maior consolidação temática à obra quando interpretada apenas por instrumentos (Petzoldt, 1974).

Esta cantata foi escrita para o Domingo *Estomihi*⁵⁷ - o último antes da semana da paixão. O texto é de Matthäus Arnold Wolkens (1691-1745) e menciona a primeira epístola de São Paulo aos coríntios, capítulo 13.

A impressão de 1725 está guardada na Biblioteca Real de Copenhaga na coleção de música de Giedde.

Telemann faz a descrição de vários aspetos de *performance* na introdução da *Harmonischer Gottesdienst*: “Antes da apresentação da obra desejamos comunicar as seguintes instruções, principalmente em favor daqueles que não possuem prática da música [...]” (Telemann como citado em Holler, 1995, p.26). Nesta introdução refere que as cantatas são escritas para voz aguda, em clave de sol, ou voz média em clave de dó - na publicação original a nossa cantata em análise TWV 1:1258 está escrita em clave de sol na primeira linha (fig. 53) -, refere que a tessitura vocal é limitada às cinco linhas da pauta, e que podem ser cantadas ou por um soprano ou um tenor, ou um contralto ou baixo. Dá também liberdade ao intérprete para transcrever as claves caso não as conheça, reforçando a função pedagógica da publicação (Holler, 1995).

⁵⁶ Tradução nossa: *O harmonioso serviço litúrgico, ou cantatas sacras para uso geral que são adequadas ao uso doméstico bem como à adoração pública em igreja.*

⁵⁷ *Estomihi* ou *Quinquagesima* é o nome para o domingo antes da quarta-feira de cinzas. O nome tem origem no latim *quinquagesimus*, referindo-se aos cinquenta dias antes do dia de Páscoa (Filip, 2019).



Fig. 53 - *Harmonischer Gottesdienst*, p. 140, Cantata TWV 1:1258, *Seele, lerne dich erkennen, Am Sonnetag Esto mihi*⁵⁸

Ainda no prefácio da obra, o compositor sugere que a voz pode ser substituída por um instrumento (Holler, 1995):

Para os que não possuem um cantor à sua disposição, e que entretanto desejem fazer uso desta obra substituindo o cantos por um instrumento, para a voz aguda os mais adequados são o violino, oboé, traverso, e a viola da gamba (tocada uma oitava abaixo); para a voz média o violino, a viola, a flauta [de bisel]⁵⁹ (uma oitava acima), o fagote e algumas vezes a charamela média, etc. (Telemann como citado em Holler, 1995, p.27).

Sobre a instrumentação o autor dá várias indicações performativas ao intérprete: afirma que escolheu o instrumento – violino, oboé, flauta [de bisel] ou traverso de forma a que cada um soe de acordo com a sua natureza, e que na falta de um instrumento de sopro o violino possa fazer a interpretação; numa peça que já tenha um instrumento de sopro pode decidir-se adicionar um violino do *ripieno* que entra nos fortes e sai nos pianos, sendo que a peça começa sempre em forte a não ser que o piano esteja especificado; as partes escritas para violino podem ser dadas a mais que um instrumentista para que, assim, o ou os melhores violinistas possam tocar de uma parte solo original ou copiada e não tenham a partitura do *ripieno*; os tais violinistas avaliam a dinâmica do piano que tocam (conforme o tamanho da igreja onde forem tocar); os oboés e as flautas, quando acompanhadas por um coro forte, não se devem limitar ao

⁵⁸ Fonte: *Harmonischer Gottesdienst*, recuperado em 17 de Maio, 2020, de http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP93765-PMLP192089-gs11-08-1-13m_Seele,_lerne_dich_erkennen.pdf

⁵⁹ Na tradução brasileira o autor utiliza a designação do país: flauta doce.

piano; e nas árias com flauta de bisel as partes do *ripieno* devem ser tocadas uma oitava abaixo (Holler, 1995).

Como era costume, a cantata sacra germânica era apresentada em pequenos ensembles, com poucos instrumentos e cantores, e era hábito haver apenas um exemplar da partitura para cada instrumento, sugerindo que cada voz era interpretada apenas por uma estante de instrumentistas, ou apenas um sozinho (Zohn, 2008).

Uma vez que a cantata tinha uma janela dramática limitada e apenas um ou dois protagonistas (cantores), o leque de tonalidades caracteristicamente utilizadas também era restrito. Estas demonstram uma ordem e um desejo consciente pela unidade tonal. A maioria das cantatas, seculares e sacras, e também outras formas correspondentes tais como as Odes de Henry Purcell, começa e acaba na mesma tonalidade e nos andamentos interiores viaja apenas a tonalidades muito próximas. Uma mudança de tonalidade tem um efeito musical calculado que diferencia os andamentos da sonata ou cantata (Bukofzer, 2007).

A cantata *Seele, lerne dich erkennen*, tal como as outras que compõem esta coleção, pode ser interpretada em cravo e será seguro assumir que a linha do baixo contínuo tivesse sido idealizada para este instrumento uma vez que estas cantatas se destinavam à interpretação doméstica e o cravo era mais comum nas residências da época que o órgão, tipicamente encontrado nas igrejas. Telemann pouco diz sobre a instrumentação do baixo mas existem anotações nas próprias cantatas que sugerem a utilização tanto do cravo como do violoncelo como por exemplo passagens onde o objetivo é atingir um momento mais expressivo onde o compositor dá indicação para se utilizar apenas o instrumento melódico do baixo contínuo: *senza* e *com il cembalo* (sem e com o cravo), *violoncello, tutti*. Não existem indicações de outros instrumentos ligados ao baixo, contudo o órgão não está excluído, havendo até uma menção à afinação do instrumento dirigida aos organistas das igrejas (Holler, 1995).

Todas as cantatas são compostas por árias e recitativos e, em geral, pela ordem ária-recitativo-ária, com algumas exceções (McClymonds, 2001). A cantata *Seele, lerne dich erkennen* segue este esquema, mas, ao contrário de várias outras árias nesta coletânea, não apresenta partes onde o instrumento *obbligato* toca em uníssono com a voz (todas as árias têm um instrumento *obbligato* e em vinte e quatro este tem a mesma linha melódica que o canto em uníssono ou oitavas numa das árias, mas nunca nas duas da mesma cantata) (Holler, 1995). Existem, no entanto, breves momentos à terceira e à sexta, e em geral as duas vozes estão mais juntas no *Vivace* final.

Telemann elabora bastante sobre o tratamento da voz nos recitativos e demonstra com exemplos na sua música que a notação muitas vezes não reflete o que é desejado na performance. Isto aplica-se por exemplo às duas últimas notas do baixo nos finais das frases do soprano que podem ser atrasadas e onde podem ser inseridas notas de transição e suspensões após a cadência escrita (Müller-Busch, 1998).

As árias destas cantatas empregam uma forma *da capo* (com uma exceção das cantatas nº34 e 71). Nesta forma, o texto é diferente nas duas secções, como podemos observar na tabela com a tradução do texto apresentada abaixo (tabela 8) (McClymonds, 2001). Para acompanhar o sentido do texto existem outras mudanças musicais: a tonalidade pode ser diferente, no nosso caso mantém-se as duas em sol maior, e o carácter melódico também é diferente (Holler, 1995).

Os andamentos das árias não costumam ter nenhuma indicação como *presto*, *allegro*, etc, no entanto o último andamento da cantata em estudo está especificado como *vivace* que é a

indicação mais frequente em todas as árias e que, durante o século setecentista, seria apenas moderado, mais lento que o *allegro*. O próprio autor, no prefácio, coloca os andamentos em sequência e primeiro vêm o *presto*, o *allegro* e só depois o *vivace*. Estas indicações estão em italiano e seguem os mesmos costumes das outras formas musicais da época (Holler, 1995).

O recitativo recebe liberdade rítmica (Müller-Busch, 1998) e não é acompanhado por nenhum instrumento *obbligato*, com a exceção da cantata nº3, *Ihr Völker, hört*, onde há um pequeno trecho com a indicação de “Misurato” nos compassos 11 a 13. No tratado de Carl Philipp Emanuel Bach⁶⁰, o autor afirma que há pouco tempo atrás os recitativos estavam “repletos de acordes sem fim, resoluções e mudanças enarmônicas” (C.P.E. Bach como citado em Holler, 1995, p.44). O autor descreve ainda que as progressões harmônicas normais eram consideradas muito básicas, e que, referindo-se ao recitativo discutido por Johann Heinichen, era sabido que normalmente o recitativo não tinha uma regularidade tonal, movendo-se abruptamente sem ordem pelas tonalidades próximas e remotas. Por oposição às árias, o recitativo parece percorrer um caminho harmônico que obedece mais aos afetos do texto que a fórmulas harmônicas tradicionais. (Holler, 1995).

Vários autores escreveram sobre a natureza livre do recitativo: Kellner na sua obra sobre o baixo contínuo⁶¹, citado por Holler (1995), diz que a linha do cantor deve ser sempre escrita por cima da linha do baixo de modo a que este possa seguir o cantor na sua liberdade rítmica; Türk⁶² afirma que marcar o compasso nos recitativos sem acompanhamento instrumental não faz sentido a não ser em certas passagens *a tempo* com acompanhamento instrumental e para um efeito especial; Quantz escreve sobre relacionamento do andamento com o texto; e Telemann relembra que o recitativo não deve ser cantado num tempo regular mas de acordo com o conteúdo do texto poético (Holler, 1995; Petzoldt, 1974).

Existe alguma dúvida em relação à atribuição dos textos destas cantatas. Telemann afirma numa primeira edição no prefácio que recebeu os textos do seu escritor Christan Friedrich Weichmann, não conhecendo os autores, mas em textos impressos brevemente depois já aponta o autor da maioria dos textos como Matthäus Arnold Wilckens (1704-1759). As cantatas, segundo a tradição de Neumeister (pastor luterano da época), baseiam os seus textos na epístola lida no dia para o qual foi escrita, incluindo textos de meditação e excertos da bíblia. A nossa cantata segue os textos de 1 Cor 13, 9-10 (Holler, 1995).

Sobre a ornamentação, Telemann fornece informação para a voz (que não abordaremos neste trabalho por ser toda uma temática em si mesma) e para o baixo contínuo. Sobre o último, fala-se no arpejo no cravo (no órgão não se devem empregar arpejos resolvidos) como única ferramenta de ornamentação no acompanhamento do recitativo, e fornecem-se exemplos da resolução de arpejos (fig. 54 e 55):

⁶⁰ *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753

⁶¹ Kellner, D. (1732). *Treulicher Unterricht im General-Baß*. p.13. Hamburgo.

⁶² Türk, D.G. (1787). *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*. pp. 172-3. Halle e Leipzig.



Fig. 54 - Exemplo de resolução de arpejos no acompanhamento do baixo contínuo.



Fig. 55 - Exemplo de resolução de arpejos no acompanhamento do baixo contínuo.

Sobre as cadências, Telemann declara que na cantata devem ser atacadas posteriormente ao término da frase do cantor, por oposição à ópera onde deve ser ao mesmo tempo das últimas sílabas do cantor (Holler, 1995). Este é um exemplo de onde a interpretação difere da notação na partitura.

Como é comum nas cantatas deste ciclo, o texto baseia-se nos temas da Epístola para o dia ao qual a cantata foi destinada, possivelmente com inserções poéticas de outros trechos da bíblia.

Os textos do *Harmonischer Gottesdienst* são escritos como madrigais, em linhas de tamanho irregular com as rimas também irregulares (Holler, 1995).

O texto em português foi traduzido por nós para este trabalho a partir da tradução inglesa de Julia Whybrow (1998) (tabela 8):

Tabela 8 - Tradução portuguesa do texto da cantata *Seele, lern dich erkennen*

Ária

*Alma, aprende a conhecer-te!
Meros fragmentos são tudo
o que o génio do homem pode criar.
O momentum da sabedoria terrena
é demasiado fraco, demasiado fraco
para atingir a perfeição.*

Recitativo

*Um jovem pássaro cujos membros são
ainda demasiados fracos e tenros
irá bater as suas penas em vão
ao tentar imitar os seus anciãos
e dividir os reinos mais elevados de ar,*

apesar de existir a vontade de os seguir:
 não é diferente
 com a nossa perspicácia e conhecimento:
 o nosso desejo inquieto
 está sempre fixado em algo superior;
 o nosso orgulho inato
 esforça-se por tornar as tarefas mais pesadas
 leves como penas;
 para tornar o impossível possível.
 Mas Deus estabeleceu limites
 para a nossa perspicácia,
 como para a nossa vida,
 que não pode ser estendida.
 O mundo só conheceu um Salomão,
 a quem Deus, cujo trono
 é iluminado pela sabedoria suprema,
 chamou "o mais sábio".
 No entanto, até Salomão reconheceu a sua fraqueza humana.
 Ah, sim, nesta vida
 a nossa percepção mantém-se imperfeita.
 É através da morte,
 que parece reduzir-nos a nada,
 que Deus nos permite finalmente herdar tudo;
 o que era escuro torna-se numa luz brilhante;
 o que era fragmento torna-se um todo;
 o que era criança torna-se homem.

Ária

Assim beijar-te-ei com alegria,
 oh mensageiro da perfeição!
 Tu colocas-nos frente a frente
 com Deus na sua Glória
 e além disso dás-nos conhecimento perfeito
 e felicidade perfeita.⁶³

Tabela 9 - Texto em alemão moderno e tradução inglesa por Julia Whybrow da cantata *Seele, lerne dich erkennen*

Ária

<i>Seele, lerne dich erkennen!</i> <i>lauter Stueckwerk ist zu nennen,</i> <i>was der Menschen Witz vermag.</i> <i>Zur Vollkommenheit zu dringen</i> <i>sind der ird'schen Klugheit Schwingen,</i>	<i>Learn to know yourself, oh soul!</i> <i>mere fragments are all</i> <i>that man's genius can create.</i> <i>The momentum of earthly wisdom</i> <i>is too feeble, far too feeble</i>
--	---

⁶³ Tradução nossa

viel zu schwach.

to attain perfection.

Recitativo

*Ein Voegelchen, dem noch die Glieder zu zart
und weich,
erhebt umsonst sein zitterndes Gefieder, den
Alten gleich,
den hoehem Kreis der Luefte zu zerteilen,
ob gleich der Wille da, den selben nach zu
eilen.
Nicht anders geht's allhier mit unserm Witz
und Wissen:
die nimmer ruhende Begier ist nach dem
Hoehern stets beflissen;
der angebor'ne Stolz will auch die schwersten
Sachen
sich federleicht: ja, was unmoeglich faellt, sich
moeglich machen.
Da unserm Witz, wie unserm Leben,
von Gott doch hier ein Ziel gestellt, das nicht zu
ueberstreben.
Es kennt die Welt nur einen Salomon, den Gott,
um dessen Thron die hoechste Weisheit strahlt;
den Weisesten genennet,
der doch sehr Schwachsein selbst bekennet.
Ach ja, in dieser Zeit steigt das Erkenntnis nicht
zu seiner Voelligkeit.
Gott laesst uns durch das Sterben,
das uns zu nichts zu machen scheint, erst alles
erben;
was dunkel war, wird dann ein heller Schein,
was Stueckwerk hiess, wird ganz; was kindisch,
maennlich sein.*

*A fledgling whose limbs are still
too weak and tender
will flap his trembling feathers in vain
when trying to emulate his elders
and cleave the loftier realms of air,
even though the will is there
to follow them:
it is no different
with our wit and knowledge:
our restless desire
is always fixed on higher things;
our innate pride
strives to make the heaviest tasks
light as a feather,
to make the impossible possible.
But God has set limits
to our wit, as to our life,
which cannot be exceeded.
The world has known only one Solomon,
whom God, whose throne
is illuminated by the ultimate wisdom,
called "the wisest".
Yet even Solomon acknowledged his human
weakness.
Ah yes, in this life
our perception remains imperfect.
It is through death,
which seems to reduce us to nothing,
that God allows us at last to inherit all;
what was dark then becomes a bright light;
what was a fragment becomes a whole;
what was a child becomes a man.*

Ária

*So will ich dich mit Freuden kuessen,
du Herold der Vollkommenheit!
Du zeigst uns Gott in seinem Lichte,
von Angesicht zu Angesichte
und bringst uns ein vollkomm'nes Wissen,
bei so vollkomm'ner Seligkeit.⁶⁴*

*Thus will I kiss you joyfully,
oh herald of perfection!
You bring us face to face
with God in his glory
and give us perfect knowledge
and perfect happiness withal.⁶⁵*

⁶⁴ Texto de Filip, A. Z. (2019). *Bach Cantatas Website*: Seele, lerne dich erkennen. Recuperado em 10 de Fevereiro, 2020, de <http://www.bach-cantatas.com/Texts/TVWV1-1258-Ger5.htm>.

⁶⁵ Tradução de Julia Whybrow (1998). Recuperado em 10 de Fevereiro, 2020, em <https://www.girolamo.de/single/g11006E.html>.

Reflexão final

Na nossa pesquisa sobre a música de Telemann encontramos muitas vezes o pressuposto que esta era “fácil”, “para estudantes”, pouco mais que “superficial” e não muito complexa.

Telemann é por vezes descrito como um compositor feliz e de sucesso que escreveu música meramente agradável, com bom gosto, e que apenas oferecia a síntese dos estilos nacionais sem grande complexidade. Zohn (2008) lança as interrogações sobre como seria se Telemann tivesse escrito obras que fossem mais “Telemannianas” da mesma forma que as de Bach soavam “Bachianas”; ou se Telemann tivesse sido menos católico nos seus gostos, como Händel; talvez assim fosse incluído no grupo dos grandiosos, e diz ele, talvez tivesse sido considerado mais germânico. A ironia é que, mais que todos os outros, Telemann definiu o estilo germânico. Pelo menos era o que os seus contemporâneos consideravam (Zohn, 2008).

Infelizmente, a partir da segunda metade do século XIX, a música antiga começou a ser injustamente julgada segundo os *standards* não só técnicos como estéticos de J.S. Bach, e a música de Telemann foi sendo esquecida e as menções que se lhe faziam eram diminuidoras, dizendo-se que era popular e que tinha pouco fervor religioso. Curiosamente, mais de um século depois, Spitta e Schweitzer (Geck, 2006) denigrem as suas cantatas sacras e elogiam obras atribuídas a Bach que mais tarde se comprovou terem sido escritas por Telemann.

Quando a realidade é que Telemann foi considerado pelos seus contemporâneos o principal expoente do *Vermischter Geschmack* ou gosto misto, que une a elegância da corte francesa, a liberdade e melodia italianas, e o contraponto de tradição luterana. Na sua época, Telemann era conhecido pelo seu domínio deste estilo e era mais famoso que Bach, o que fez com que a sua obra fosse publicada em diversas partes da Europa (Paoliello, 2017). O seu domínio das novas formas nascidas desta união de gostos nacionais – *concerto ouvertures, quadri e sonate auf concertenart* – conquistou o respeito dos seus contemporâneos. Mattheson, que tem Telemann em alta consideração, diz que “Lully é aclamado; Corelli deixa-se louvar; mas apenas Telemann está elevado acima do louvor” (Mattheson como citado em Paoliello, 2017, p.5).

É verdade que já na sua época, Telemann era admirado pela sua sensatez e sensibilidade na criação de obras que não fossem inacessíveis ao público geral. J.C. Gottsched comentou:

Em particular, ouço pessoas a elogiar o Sr. Telemann porque ele sabe como servir o gosto de todos os amadores. Ele por vezes usa o [...] italiano, às vezes o francês, e muito frequentemente também uma mistura dos estilos quando escreve as suas peças. Evita todas as dificuldades excessivas que só poderiam agradar aos mestres, e prefere sempre melodias com variação agradável que outras rebuscadas, mesmo que sejam mais artísticas. O que poderia ser mais sensato? (Gottsched como citado em Kraemer, 2016, recuperado de <https://www.baroque.org/Seasons/2015-2016/a-musical-feast>)⁶⁶.

A mistura de estilos não se resume na obra de Telemann à utilização de mais ferramentas que de repente estavam ao seu dispor. A habilidade do compositor observa-se exatamente na sua capacidade ímpar de unir diferentes elementos resultando numa linguagem própria

⁶⁶ Tradução nossa: In particular I hear people praise Mr. Telemann because he knows how to suit the taste of all amateurs. He sometimes uses the Welsch [i.e. Italian], sometimes the French, and very often also a mixture of styles when setting his pieces. He avoids all excessive difficulties which could please masters only, and he always prefers tunes of the pleasant variety to far-fetched ones, even if those are more artistic. And what could be more sensible?

impregnada de variedade que apesar disso se mantém acessível e ao mesmo tempo intelectualmente estimulante e desafiadora (Zohn, 2008).

Na origem da má reputação que a música de Telemann adquiriu nos últimos séculos poderá estar uma comparação com a música de J.S.Bach, em que o aparente fracasso de Telemann em transcender os estilos musicais da sua época e em criar um idioma individual - como Bach fez - faz com que tenha sido considerado um artista superficial. Esta teoria ecoa uma estética do final do século XIX e início do século XX que valoriza a individualidade de expressão acima de tudo, uma estética que fundamentalmente contrária à forma de expressão mista e eclética que era apreciada no barroco tardio de Telemann. Assim, a fluência do compositor nos principais estilos musicais da sua época foi até tomada como argumento negativo por Albert Einstein, no seu projeto antes da guerra, onde procurava a natureza da magnificência musical:

Se Bach não tivesse nascido, o representante principal da música germânica na primeira metade do século XVIII teria sido Georg Philipp Telemann, de Magdeburg [...]. Ele superou muitíssimo Bach em termos de produção, e como Bach (e mais tarde Mozart)[,] foi um homem que conseguia escrever em todos os tipos de estilos, no francês tão bem como no italiano. Mas quando escrevia nestes estilos havia sempre um resíduo de imitação, ainda que imitação com bom gosto. Quando Bach escrevia um concerto *im italienischen Gusto*, era “Bachiano” ou, como tem sido dito incorretamente, germânico. Porque não era o “germanismo” que determinava o estilo de Bach; era antes a música de Bach que determinava o estilo germânico. [...] [Telemann] fundia os ingredientes italianos, germânicos e franceses numa síntese muito agradável. Händel, o “italiano”, pendia muito mais para um dos lados que Telemann - e era muitíssimo melhor. E Bach fez algo bastante diferente: ele era muito mais um verdadeiro herdeiro que Telemann, e o que produziu era muito mais que uma mera síntese. Verdadeiramente, ele não foi apenas um herdeiro, mas também um revolucionário (Zohn, 2008, p.ix, prefácio)⁶⁷.

Além da sua estética musical popular junto do público, o negócio de publicação de Telemann também contribuiu grandemente para a sua fama na época. Embora não fosse pouco usual os compositores publicarem a sua própria obra, o negócio de Telemann floresceu num período em que outros compositores bem conhecidos tinham dificuldades em imprimir as suas obras. Telemann trabalhava ativamente para que as suas obras fossem difundidas, a sua correspondência demonstra que o compositor impelia regularmente os seus amigos e colegas a promover o seu trabalho. Por volta de 1732, lembrou um amigo em Riga, Johann Reinhold Hollander, de “dizer bem da sua obra onde quer que fosse, especialmente a sua *Tafel-music*” (Zohn, 2008, p. x). Essa rede de conexões/contactos terá certamente mantido o negócio de publicações vivo durante tantas décadas.

⁶⁷ Tradução nossa: *If Bach had not been born, the leading representative of German music in the first half of the eighteenth century would be Georg Philipp Telemann, of Magdeburg— Bach’s senior by four years and his survivor by seventeen, a happy and successful man. He far exceeded Bach in productivity, and like Bach (and later Mozart)[,] he was a man that could write in all manner of styles, in the French as well as the Italian. But when he wrote in these styles there was always a residue of imitation, albeit tasteful imitation. When Bach wrote a concerto “im italienischen Gusto,” it was Bachian or, as has been incorrectly said, German. For it was not his so-called Germanism that determined Bach’s style; rather it was Bach’s music that determined the German style. . . . [Telemann] fused Italian, German, and French ingredients into a highly agreeable and amiable synthesis. Handel, the “Italian,” was much more one-sided than Telemann—and much greater. And Bach did something quite different: he was much more the true heir than Telemann, and what he produced was much more than a mere synthesis. Indeed, he was not only an heir, but a revolutionary as well.*

O compositor, além da fama que concentrou no seu trabalho na sua época, foi também uma influência para os seus contemporâneos e para as gerações que se lhe seguiram. Sabemos, por exemplo, que durante as décadas de 1740 e 50 trocou cartas e composições com a geração de compositores que trabalhava em Berlim, incluindo C.P.E. Bach, Quantz, Franz Benda, C.H. Graun e J.F. Agricola, além da correspondência que manteve com teóricos como Mattheson e Quantz, e cujos trabalhos eram até utilizados nas escolas de música para ensinar os alunos de composição.

A influência de Telemann nas gerações mais novas de compositores foi extensa como podemos concluir pela composta lista de alunos de composição que teve (entre eles, Lustig, Hövet, Nichelmann, Schmügel, Krohn, Jean du Grain, e G.M. Telemann). Também Graupner, Pisandel e Heinichen, entre outros grandes músicos, estiveram sob a sua direção em Leipzig, enquanto Fasch e Stölzel conheceram bem a sua música quando entraram para o *collegium musicum* então dirigido pelo sucessor de Telemann, Melchior Hoffmann. Fasch menciona que modelou as suas primeiras suites orquestrais com base nas de Telemann, e os quartetos de Quantz foram inspirados pelas obras do compositor mais velho. Vários alunos de J.S. Bach estiveram sujeitos à música de Telemann na sua formação incluindo W.F. Bach, C.P.E. Bach, e Agricola. Nas décadas de 40 e 50, Telemann ainda publicou peças que influenciaram fortemente os compositores de *lieder* da escola de Berlim (Buelow, 2004).

Mesmo com todo o sucesso profissional nas muitas áreas a que se dedicou, Telemann manteve uma aura humilde e focada no trabalho e na arte em geral, algo que muito apreciámos descobrir com este trabalho. Por exemplo, em 1755, já com setenta e quatro anos de idade devotou a sua atenção à composição de oratórias sacras, inspirado e revigorado pela nova geração de poetas germânicos entre os quais: Ramler, Klopstock, Cramer e Zimmermann.

Pippa Drummond (como citado em Zohn, 2008), no seu livro de 1980 onde há um capítulo sobre os concertos de Telemann, conclui que o compositor já não pode ser classificado como barroco. De muitas formas a sua obra faz uma ponte entre os períodos barroco e clássico. A quebra com a tradição não é completa porque ainda existe uma base fundamental de padrões figurativos e contraponto à maneira antiga, no entanto o seu foco na melodia, as suas experiências com a textura e orquestração, a sua síntese de estilos populares com os académicos, são tudo características importantíssimas e que demonstram uma mentalidade progressiva. Esta dicotomia entre velho e novo também é uma característica de Telemann e representa toda a era de transição do meio do século (Zohn, 2008).

Felizmente, verificamos que Telemann tem também sido descrito como o grande pioneiro da sua época: George Buelow diz que Telemann foi um “delineador de caminho, um criador original, imaginativo, de formas e estilos musicais para a nova era em que se tornou compositor. [...] Foi um dos compositores mais talentosos e extraordinários da história da música” (Buelow, 2003, p.596); Ernst Bücken define o compositor como um “explorador e descobridor de novos caminhos musicais” (Bücken, 1979, p.63). Atualmente, muitas edições discográficas, artigos críticos, estudos académicos e performances têm trabalhado no sentido de restaurar a reputação da música de Telemann ao que era na primeira metade do século XVIII, quando era considerado o mais proeminente músico germânico (Zohn, 2008).

Foi uma imensa inspiração descobrir, com este trabalho, a grandiosidade e diversidade da atividade musical de Telemann, que, como vimos, era multifacetada: desde o seu

empreendedorismo, à formação de grupos musicais, ao seu negócio de publicações musicais, à preocupação constante com a didática, ao sucesso na direção artística das cidades por onde passou, etc. É verdadeiramente reconfortante confirmar que as especificações da “carreira musical” já eram naquela época diversas e focadas na criação empreendedora e ativa de oportunidades. Seja na criação de oportunidades de concerto público, no desenvolvimento da vida artística de algum lugar, ou até na inovação da criação de novas linguagens musicais. De certa forma, o contexto musical germânico, e concretamente o da carreira de Telemann, é extremamente atual.

Quanto à interpretação da seleção de peças segundo o *Vermischter Geschmack* em Telemann, não podemos dizer que tenhamos encontrado as evidências da mistura de gostos que esperávamos. Pelas obras presentes neste trabalho, selecionadas anteriormente à realização de toda a pesquisa documental, chegamos à conclusão de que são efetivamente uma boa amostra do repertório para flauta de bisel, representativa da obra geral do compositor para um instrumento de sopro, e que evidenciam a utilização da linguagem mista germânica, mas, de facto, pendem para uma influência maioritariamente italiana, descorando, lamentavelmente, o lado francês.

Como demonstrámos nos capítulos iniciais desta investigação, a parte da obra de Telemann que mais evidências da influência francesa demonstra são as *overtures*, peças para teclado, e as obras *operáticas*. Aqui elas são claras (quer pelos títulos ou alternância de andamentos, formas de danças, ornamentos, etc) enquanto que no repertório para instrumento solo ou música de câmara tendem a estar mais misturadas dentro de um andamento, e, assim são menos acentuadas.

Devido às dificuldades encontradas na preparação do recital final deste ciclo de estudos, tivemos de adaptar o repertório inicialmente analisado e previsto para apresentação. O Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1 foi substituído em recital pelo Quarteto em Ré menor, TWV 43:d3, para flauta, violino, fagote, e baixo contínuo, como pode ser observado no programa de recital no anexo VII.

É nosso desejo continuar a investigação sobre esta temática tão particular na história da música ocidental; no futuro, abordar outro tipo de repertório do compositor onde as influências nacionais sejam mais patentes, explorando a interpretação de obras compostas noutros géneros musicais já referidos; e, quem sabe, alargar a amostra de repertório e descobrir e comparar com outros compositores contemporâneos.

Por fim, aferimos que terminamos este trabalho com um conhecimento mais profundo da realidade musical germânica na viragem do século XVII para o XVIII, que esta é absolutamente justificativa da origem do *Vermischter Geschmack*, que, apesar de por vezes o esquecermos, Telemann foi um dos grandes representantes do estilo. Ficámos igualmente a conhecer mais profundamente a obra geral do compositor, nas suas dimensões artísticas, pedagógicas, culturais. E, em suma, sentimos que estão expostas as informações essenciais para, agora, desenvolver uma interpretação prática fundamentada do repertório que propomos a recital de exame final deste ciclo de estudos.

Bibliografia

- Baron, C. K. (2006). *Bachs's Changing world: voices in the community*. Nova Iorque: University of Rochester Press.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musica-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press.
- Bücken, E. (1979). *Handbuch der Musikwissenschaft: Die Musik des Rokokos und der Klassik*. Vol V. Laaber-Verlag.
- Buelow, G. J. (1993). Music and Society in the Late Baroque Era. In Buelow, G. J. (Ed.) *The Late Baroque Era: From 1670 to the Mid-18th Century* (pp. 1-38). Man and Music Series. Vol.4. Londres: The Macmillan Press Limited.
- Buelow, G. J. (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company. Inc.
- Bullivant, R. (2001). Stretto (ii). *Grove Music Online*. Recuperado a 1 de maio, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000053899>
- Burkhart, J. P.; Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2006). *A History of Western Music*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company. Inc.
- Crocker, R. L. (1986). *A history of musical style*. Nova Iorque: Dover Publications, Inc. Recuperado a 24 de março, 2020, em <https://pt.scribd.com/read/271511193/A-History-of-Musical-Style#>
- Filip, A. Z. (2019). *Bach Cantatas Website: Seele, lerne dich erkennen*. Recuperado em 10 de Fevereiro, 2020, de <http://www.bach-cantatas.com/Texts/TVWV1-1258-Ger5.htm>
- Fortune, N. (2001). Strophic variations. *Grove Music Online*. Recuperado a 7 de janeiro, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000026983>
- Garden, G. (2001). Port de voix (i). *Grove Music Online*. Recuperado a 29 de março, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000022145>
- Geck, M. (2006). The Grand Old Men of Bach Biography: Forkel, Spitta, Schweitzer. pp. 9-22. In: *Johann Sebastian Bach: Life and Work*. EUA: Harcourt, Inc.
- Green, R., Baines, A., & Little, M. (2001). Musette (i). *Grove Music Online*. Recuperado a 18 de maio, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000019398>
- Griscom, R., & Lasocki, D. (2012). *The Recorder*. Nova Iorque: Routledge.
- Harris, J. (2007). *Handel and His World*. In: The San Francisco Early Music Society. Recuperado a 14 de julho, 2020, de <https://sfems.org/handel-and-his-world/>
- Holler, M. T. (1995). *A Interpretação de Recitativos em cantatas sacras de G.P. Telemann sob uma perspectiva histórica*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

Kelly, T. F. (2011). *Early Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Kennedy, M., Kennedy, J. & Rutherford-Johnson, T. (Eds) (2012). Cantata. In: *Oxford Dictionary of Music*. 6 ed. Oxford: Oxford University Press.

Kmetz, J., Finscher, L., Schubert, G., Schepping, W., & Bohlman, P. (2001). Germany, Federal Republic of. *Grove Music Online*. Recuperado a 5 de Agosto, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000040055>.

Kraemer, N. (2016). *A Musical Feast – Telemann, Bach, Vivaldi*. Recuperado a 21 de Março, 2020, de <https://www.baroque.org/Seasons/2015-2016/a-musical-feast>

Kreitner, K., Jambou, L., Hunter, D., Carter, S., Walls, P., Ng, K., Schulenberg, D., & Brown, C. (2001). Ornaments. *Grove Music Online*. Recuperado a 5 de março, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000049928>

Krummacher, F. (2001). II. The German cantata to 1800. *Grove Music Online*. Recuperado a 7 de fevereiro, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-6002277459>

Lasocki, D., & Rowland-Jones, A. (1995). The eighteen-century recorder concerto (p. 111). In Thomson, J. M. (Ed.) & Rowland-Jones, A. (Ass.Ed). *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge: Cambridge University Press.

Little, M. (2001a). Minuet. *Grove Music Online*. Recuperado a 7 de fevereiro, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000018751?rskey=LuPX1A&result=2>

Little, M. (2001b). Siciliana. *Grove Music Online*. Recuperado a 17 de junho, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000025698>

McClymonds, M. (2001). Aria: IV. 18th century. *Grove Music Online*. Recuperado a 17 de fevereiro, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000043315>

Michaels, U. (2007). *Atlas de Música II: do Barroco à Actualidade*. 1^ªed. Lisboa: Gradiva.

Moran, J. (n.d.). *Rebel with Matthias Maute: Program Notes*. Recuperado em 14 de junho, 2020, de <https://static1.squarespace.com/static/52c9c032e4b0d4d2bd048613/t/5947eb2637c5812feb9915de/1497885484497/Rebel.pdf>

Müller-Busch, F. (ed.) (1998). *Girolamo Musikverlag*. Seele, lerne dich erkennen: Preface. Wiensbaden. Recuperado em 10 de Fevereiro, 2020, de <https://www.girolamo.de/single/g11006E.html>

Paoliello, N. (2011). *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Paoliello, N. (2016). *Gosto, gênero e estilo em Telemann e a inovação dos Nouveaux Quatuors*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Brasil.

Paoliello, N. (2017). *Telemann e a França: Gênero e Estilo nos quartetos de Telemann*. IV Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da EMBAP. São Paulo: Universidade de São Paulo, Brasil.

Petzoldt, R. (1974). *Georg Philipp Telemann*. Londres: Ernest Benn Limited.

Quantz, J.J. (2001). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (2ª ed., E. R. Reilly, Trad.). Londres: Faber and Faber. (Obra original publicada em 1752).

Russel, T. A. (2001). Tempo di minuetto. *Grove Music Online*. Recuperado a 14 de junho, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042521?rkey=XhHPWh&result=1>

Sadie, J. A. (ed.) (1998). Northern Europe I, North Germany: Hamburg. In: *Companion to Baroque Music*. Oxford: Oxford University Press.

Schulenberg, D. (2008). *Music of the Baroque*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Shuttleworth, J. (2017). *Telemann: your faithful music teacher*. Recuperado em 25 de Março, 2020, de <https://bachtrack.com/baroque-month-telemann-der-getreue-music-meister-march-2017>

Smither, H. (2001). Oratorio: VII. Protestant Germany, Baroque. *Grove Music Online*. Recuperado a 2 de fevereiro, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020397>

Spring, G. & Hutcheson, J. (1995). *Musical Form and Analysis: time, pattern, proportion*. Long Grove: Waveland Press, Inc.

Stove, R. J. (n.d.). *A Student's Guide to Music History*. Wilmington, Delaware: ISI Books. Consultado a 14 de julho, 2020, em <https://pt.scribd.com/read/233126169/A-Student-s-Guide-to-Music-History#>

Swack, J. R. (1993). On the Origins of the Sonate auf Concertenart. *Journal of the American Musicological Society*, 46(3), pp. 369-414.

Swack, J. R. (ed.) (1994). Douze Solos, a Violon ou Traversière. In: *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*. Vol. 71. Wisconsin: A-R Editions, Inc.

Talbot, M. (2001). II. The instrumental concerto: origins to 1750. *Grove Music Online*. Recuperado a 25 de março, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737>

Telemann, G.P. (1718). *Lebens-Lauff*. Recuperado em 18 de março, 2020, de <https://telemann.org/ueber-telemann/biographie/autobiographie/id-1718.html>

Timms, C., Fortune, N., Boyd, M., Krummacher, F., Tunley, D., Goodall, J., & Carreras, J. (2001). Cantata. *Grove Music Online*. Recuperado a 23 de junho, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004748>

Timms, C. (2001). I. The Italian cantata to 1800. *Grove Music Online*. Recuperado a 23 de junho, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002277458>

Tunley, D. (2001) III. The French cantata to 1800. *Grove Music Online*. Recuperado a 13 de julho, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002277460>

Volcansek, F.W. (2001). *The Essercizii Musici: A Study of the Late Baroque Sonata*. EUA: University of North Texas.

Walker, P. (2001). Permutation fugue. *Grove Music Online*. Recuperado a 17 de julho, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051715>

Westrup, J. (2001). Da capo. *Grove Music Online*. Recuperado a 19 de julho, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007043>

Williams, P. (2007). *J.S.Bach, a Life in music*. Nova Iorque: Cambridge University Press.

Wolff, C. (1999). *The New Bach Reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. Nova Iorque: W.W. Norton

Zohn, S. (2001). Telemann, Georg Philipp. *Grove Music Online*. Recuperado a 26 de maio, 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027635>

Zohn, S. (2008). *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. Oxford: Oxford University Press, Inc.

Anexos

Anexo I - Sonata em Dó Maior, de *Der getreue Music-Meister*,
TWV 41:C2

G. Ph. Telemann Sonate C-Dur

Twv 41. C2

Cantabile

Flauto

B.c.

6 6 6 7 5 6 7 6 7 6 5 5 6
5 4 3 4 3

7 7 7 7 4+ 6 # 6 6 4
3 2 3 2 8

6 6 6 4+ 6 7 6
5

6 5 6 6 6 6 5 6
4 3 5

7 7 7 7 4 6 +
3 2

17

6 6 6 7 6 7 6 #

20

6 # 5 6^b 5 5^b 6 5 6 4 3

23

6 6 6 4 6 6 2

26

6 6 6

29

6 6 # 4 6 6 5

Vivace

6
5

6

6

6

5#

13

6 #

6

7 #

6

5 #

19

6

6

6

6 6 6 6

4 5 4

5 #

24

6 #

Musical score for guitar, measures 29-52. The score is written in treble and bass clefs. It includes fingerings and a key signature of one sharp (F#).

Measures 29-34: Treble clef has sixteenth-note runs with accents. Bass clef has a simple accompaniment. Fingerings: 6 3 5 9 8, 6 5 4 # 6, 6.

Measures 35-40: Treble clef has sixteenth-note runs with accents. Bass clef has a simple accompaniment. Fingerings: 6 5 4 #, 6 6 5 4 3, 6 6b 5 4b 3.

Measures 41-46: Treble clef has sixteenth-note runs with accents. Bass clef has a simple accompaniment. Fingerings: ♮ 6, 6 4, 7b 5, 6 4, 3.

Measures 47-51: Treble clef has sixteenth-note runs with accents. Bass clef has a simple accompaniment. Fingerings: 6, 6, 6, 6 6 6 6, 6 5 4 5 4 3.

Measures 52: Treble clef has a few notes with accents. Bass clef has a simple accompaniment. Fingering: 6.

Anexo II - *Trio n^o1* em Dó menor, dos *Essercizii musici*, TWV 42:c2

Georg Philipp Telemann Trio 1 aus "Essercii musici"

Largo Twv 42:c2

Altbloekflöte

Oboe

Basso continuo

6 6 6 6 7
4 4 5 4 4
b 3

5

b9 8 6 5b 7b 7b

b 7b# 6 6/4 6/5 6/4/3

13

3 9# 8 6 b

Musical score system 1 (measures 17-20). The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 17 starts with a treble clef and a sharp sign (6# #). The bass line has a sharp sign (#) under the first measure. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the treble and bass lines, and a more melodic line in the alto.

Musical score system 2 (measures 21-24). The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 21 starts with a treble clef and a sharp sign (6). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the treble and bass lines, and a more melodic line in the alto. Dynamics *p* and *f* are indicated. Measure 23 has a sharp sign (#) under the bass line.

Musical score system 3 (measures 25-28). The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 25 starts with a treble clef and a sharp sign (6). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the treble and bass lines, and a more melodic line in the alto. Measure 26 has a sharp sign (#) under the bass line.

Musical score system 4 (measures 29-32). The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 29 starts with a treble clef and a sharp sign (6). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the treble and bass lines, and a more melodic line in the alto. Measure 30 has a sharp sign (#) under the bass line. Measure 31 has a sharp sign (#) under the bass line. Measure 32 has a sharp sign (#) under the bass line.

33

6 7 4 6 6 6 4

5 4

37

6 6 4 9 8 6 4

5 4 3

41

6 6 4

45

6 6 4

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of music. Each system is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a guitar-specific staff with fret numbers. The first system (measures 1-4) features a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and bass staves, with a guitar staff showing a sequence of chords: 4, 6, 6, 6, 4, 4, 4, 6. The second system (measures 5-8) continues the pattern, with fret numbers 6, 6, 6, 4, 2, 6. The third system (measures 9-12) shows more complex rhythmic patterns, with fret numbers 6, 6, 6, 4, 2, #6. The fourth system (measures 13-16) features a series of chords: 6, 6, 6, #, #, 6, #, 6, 6. The fifth system (measures 17-20) continues with fret numbers 6, 6, 6, #, #, 6, #, 6, 6. The sixth system (measures 21-24) shows a final sequence of chords: 6, 4, 2, 7, 6, b6, 6, 4, b6, 5, 4.

49

6 6 5 6^b 6 6 6^b 7

53

7 4 b 4

Vivace

5 6 5 4 b 4 b 4 6

60

6 5 6 4 9 8 6 6 5 6 4 b

Musical score for guitar, measures 25-40. The score is written in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure numbers 25, 29, 33, and 37 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills. Fingering numbers (1-5) are provided for many notes. Trills are marked with 'tr' and a wavy line. The bass staff contains a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes.

Measures 25-28: Treble staff has eighth notes and trills; bass staff has eighth notes. Fingering: \flat , 6/5, 6/5/4/3, 6/6/5/4/3.

Measures 29-32: Treble staff has eighth notes and trills; bass staff has eighth notes. Fingering: 6/9/8/3, 6/6/5/4, 6/6/5/4, 6/5/4.

Measures 33-36: Treble staff has eighth notes and a half note; bass staff has eighth notes. Fingering: 6/4, 4, 4, 6/4, 6.

Measures 37-40: Treble staff has eighth notes and a half note; bass staff has eighth notes. Fingering: 6/6/6, 6/6, 6/6, 6/6/6.

41 6 6 6 6 ♭ 6 6 6 # 6 5 # 4

45 tr. tr. tr. tr. ♭ ♭ 6 6 5 6 9 8 6 4 3 5 4 3

49 6 5 6 # # # 4 #

52 9 8 9 3 6 9 8 9 6 9 8 6 6 # Da capo 3 3 3 #

Andante

The image displays a musical score for guitar, titled "Andante". It consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Below the bass staff of each system, there are guitar fingering numbers (6, 7, 5, 3, 4, 6, 7, 5, 3, 4, 6, 6, 4, 5, 4, 7, 5, 3, 7, 5, 3, 5, 3, 5, 5, 3, 6, 6, 5, 3, 6, 6) indicating the fretting for the left hand. The tempo is marked "Andante".

13

6 6 7

16

5 3 6 6 5 b 7

19

5 3 6 5 3

21

5 5 6 6 5 3

4 3 5 4 3

Allegro

Measures 1-6 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The bass line includes the following fingering: 5, 5, 6, 7, 7, 7, 7, 6, 6.

Measures 7-12 of the piece. The bass line includes the following fingering: 6, 4, #, 7, 7, #, 6, 7, 7, 7, 7.

Measures 13-16 of the piece. The bass line includes the following fingering: 6, 6, #.

Measures 17-22 of the piece. The bass line includes the following fingering: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 4, 6, 7, 3, 4, 5, 7, 3, 4, 6, 6.

System 1, measures 31-35. The score is in 3/4 time and B-flat major. The flute part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line is simpler, with some rests. Fingerings are indicated by numbers 4 and 6.

System 2, measures 36-41. The flute part continues with sixteenth-note patterns. The bass line has several rests. Fingerings are indicated by numbers 4 and 6.

System 3, measures 42-48. The flute part has a more melodic line with some slurs. The bass line is mostly rests. Fingerings are indicated by numbers 6, 5, 4, and 3.

System 4, measures 49-54. The flute part has a melodic line with some slurs. The bass line has several rests. Fingerings are indicated by numbers 6, 4, 4, 7, 6, 4, 7, 6, and 6.

The image displays two systems of musical notation for a flute piece. Each system consists of three staves: a treble clef staff for the melody, a bass clef staff for the accompaniment, and a lower staff for fingering. The first system starts at measure 86 and the second at measure 93. The key signature is one flat (B-flat). The first system includes fingering numbers: 6, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 4, 3. The second system includes fingering numbers: 6, 5, 7, 6, 5, 6, 5, 6, 7, 7, 6, 5, 4, 3.

Anexo III - *Trio n°8* em Sib Maior, dos *Essercizii musici*, TWV
42:B4

GEORG PHILIPP TELEMANN

TRIO 8

für
Blockflöte, obligates Cembalo und Basso continuo
aus »Essercizii musici«
TWV 42 : B4

DOLCE

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is for the Flute (Blockflöte), the middle for the Cembalo, and the bottom for the Basso continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score is marked 'DOLCE'. The first system contains measures 1 through 3. The second system contains measures 4 through 6. The third system contains measures 7 through 9. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with a final cadence in the third system.

Musical score for guitar, measures 10-18. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of four systems, each with three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure numbers 10, 13, 16, and 18 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with a final double bar line at the end of measure 18.

3

20

6 6 5

22

$\frac{7}{4}$ 2 5 3 6

24

6 5 6 5 6 7

26

3 3 3 3 tr 3 3 7

VIVACE

6

3

7 6 7 6

6 6 6 4

9

6 6 6 4 3 7 6 6

12

15

18

21

Musical score for guitar, measures 24-33. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of four systems, each with three staves: a single treble clef staff for the melody, a grand staff (treble and bass clefs) for the accompaniment, and a bass clef staff for the guitar fretboard. Measure numbers 24, 27, 30, and 33 are indicated at the beginning of each system. The guitar part includes various fretting techniques such as barre (6), double barre (6 4 3), and natural harmonics (7).

35

6 6 5 5

38

6
5

41

7 6 7 6 7

44

6 6 4 5
3

SICILIANA

The musical score for 'Siciliana' is written in 12/8 time and consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (top staff), a piano accompaniment (middle two staves), and a guitar chord line (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings. The guitar chord line provides specific fingering and fretting instructions for the guitar part.

System 1: Measures 1-3. Chords: 6/4, 5/4, #7/4, 7/4, 7/4, 7/4, 6.

System 2: Measures 4-6. Chords: #, 6/4, 6/4, 9/4, 9/4, 8/4, 7/4, 6, #.

System 3: Measures 7-9. Chords: 6/4, 5/4, #, 7/4, 7/4, 7/4, 6, #, 6.

System 4: Measures 10-12. Chords: 6/4, 7/4, 9/4, 8/4, 7/4, 6, #, 6/4, 5/4, 6/5.

13

16

19

21

VIVACE

Musical score for measures 1-5. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. Below the grand staff, there are guitar fingering numbers: 6/4, 8/6, 7/5, 6/4, 5/3, 7/4, 5/3.

Musical score for measures 6-10. The score continues with the same three-staff format. It includes a variety of rhythmic patterns and rests. Below the grand staff, there are guitar fingering numbers: 6, b, 4, 6, 6.

Musical score for measures 11-15. The score continues with the same three-staff format. It features more complex rhythmic figures and rests. Below the grand staff, there are guitar fingering numbers: 6/4, 5/3, 6/4, 5/3, 6, 9/7, 8/6, 6/4, 5/3, 6/4, 5/3, 6/4, 5/3.

II

16

21

26

31

6 8 7 6 5 7 5
4 6 5 4 3 4 3

38

6 6 6 6 5 6 5 6 9 8 6 5 6 5
4 4 4 4 4 4 7 6 4 3 4 3

45

52

7

58

65

74

82

Anexo IV - Sonata concertante em lá menor, TWV 43:a3

Georg Philipp Telemann
Concerto a-moll

Twv 43:a3

Adagio

Altbloekflöte

Oboe

Violine

B.c.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is for the Altbloekflöte (Alto Flute), the second for the Oboe, the third for the Violine (Violin), and the fourth for the B.c. (Bassoon). The music is in 3/4 time and marked Adagio. The Altbloekflöte part features a melodic line with some grace notes. The Oboe part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violine part has a similar rhythmic pattern. The B.c. part provides a harmonic foundation with a simple melodic line.

Musical score system 1, measures 13-16. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. A fermata is present over a note in the second measure of the first staff.

Musical score system 2, measures 17-20. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with intricate rhythmic textures, including sixteenth-note passages and rests. A fermata is present over a note in the second measure of the first staff.

Musical score system 3, measures 21-24. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. A fermata is present over a note in the second measure of the first staff.

System 1 (measures 25-28): This system contains the first four measures of the piece. It features a flute part with intricate sixteenth-note patterns and rests, a violin part with a steady eighth-note accompaniment, and a bass line with a simple rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#).

System 2 (measures 29-32): This system contains measures 29 through 32. The flute part continues with complex sixteenth-note passages. The violin part maintains its accompaniment, and the bass line remains consistent with the previous system.

System 3 (measures 33-36): This system contains measures 33 through 36. The flute part features a melodic line with long notes and slurs. The violin part continues with its accompaniment, and the bass line has some rests in the later measures.

System 1 (measures 37-39): This system contains the first three measures of a musical piece. It features four staves: a treble clef staff at the top, two grand staff systems (treble and bass clefs), and a bass clef staff at the bottom. Measure 37 is characterized by a dense, sixteenth-note melodic line in the top treble staff. Measures 38 and 39 show a more sparse texture with rests and single notes in the upper staves, while the lower staves provide a steady accompaniment.

System 2 (measures 40-42): This system contains measures 40, 41, and 42. Measure 40 begins with a rest in the top staff, followed by a melodic phrase in the middle treble staff. Measures 41 and 42 continue this melodic development with various rhythmic patterns and accidentals. The bass line remains consistent with the previous system, providing a harmonic foundation.

System 3 (measures 43-45): This system contains measures 43, 44, and 45. Measure 43 features a melodic line in the top staff with a fermata over the final note. Measures 44 and 45 show a continuation of the melodic and harmonic ideas, with the top staff playing a more active role. The system concludes with a double bar line.

Allegro

The musical score is presented in three systems, each containing four staves. The top staff is the flute part, the second and third staves are the bassoon part, and the bottom staff is the bass part. The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The first system shows the flute and bassoon playing a melodic line with eighth notes, while the bass provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The third system concludes the piece with a final melodic flourish and a cadence.

System 1, measures 13-16. This system contains four staves. The top staff (treble clef) has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff (treble clef) has a similar melodic line with some rests. The third staff (treble clef) has a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The bottom staff (bass clef) has a bass line with quarter notes and eighth notes.

System 2, measures 17-20. This system contains four staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with a long rest in the first measure. The second staff (treble clef) has a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The third staff (treble clef) has a bass line with quarter notes and eighth notes. The bottom staff (bass clef) has a bass line with quarter notes and eighth notes.

System 3, measures 21-24. This system contains four staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with a long rest in the first measure. The second staff (treble clef) has a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The third staff (treble clef) has a bass line with quarter notes and eighth notes. The bottom staff (bass clef) has a bass line with quarter notes and eighth notes.

System 1 (measures 25-28): This system contains the first four measures of the piece. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a dense, rapid sixteenth-note passage. The middle staves have more melodic and harmonic lines, while the bottom staff provides a rhythmic and harmonic foundation with eighth and sixteenth notes.

System 2 (measures 29-32): This system contains measures 29 through 32. The texture continues with intricate patterns. The top staff shows a melodic line with some rests, while the middle and bottom staves maintain the complex rhythmic and harmonic interplay established in the previous system.

System 3 (measures 33-36): This system contains measures 33 through 36. The musical material continues with similar complexity. The top staff features a melodic line with a slur, and the other staves continue with their respective rhythmic and harmonic parts.

System 1: Measures 37-40. This system contains the first four measures of the piece. It features a complex texture with multiple voices. The top voice has a melodic line with some grace notes. The middle voices provide harmonic support with various rhythmic patterns. The bass line is highly active, featuring a continuous eighth-note accompaniment.

System 2: Measures 41-44. This system continues the musical development. The top voice has a more active melodic line with many sixteenth notes. The middle voices continue with their harmonic patterns. The bass line remains active with eighth notes, providing a steady accompaniment.

System 3: Measures 45-48. This system concludes the piece. The top voice has a melodic line that ends with a final cadence. The middle voices provide harmonic support. The bass line has a more active accompaniment in the final measures, leading to a clear ending.

Adagio

The image displays a musical score for an Adagio piece, likely by Georg Philipp Telemann. The score is organized into four systems, each containing four staves. The top staff is for the flute, the second and third staves are for the violin and viola respectively, and the bottom staff is for the bass. The music is written in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Adagio'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for measures 10-12. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. Measure 10 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar line with a slur over the second measure. The third staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes.

Musical score for measures 13-15. The score continues from the previous system. Measure 13 starts with a treble clef. The first staff has a melodic line with eighth notes. The second staff has a similar line with a slur over the second measure. The third staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes. The system ends with a double bar line.

Vivace

The musical score is presented in three systems, each containing four staves. The top staff of each system is the flute part, and the bottom three staves are the keyboard accompaniment. The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'Vivace'. The key signature has one sharp (F#). The first system begins with a flute entry on the first beat of the first measure. The keyboard accompaniment provides a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns, including triplets. The third system concludes the piece with a final cadence. Dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano) are used throughout to indicate volume changes.

Musical score system 1, measures 13-16. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. The third staff (treble clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and rests.

Musical score system 2, measures 17-20. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. The third staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and rests.

Musical score system 3, measures 21-24. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. The third staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and rests.

System 1 (measures 25-28): The first staff (flute) contains a complex melodic line with sixteenth-note patterns and slurs. The second and third staves are empty, marked with a horizontal line. The fourth staff (bass) contains a simple accompaniment with quarter notes and rests.

System 2 (measures 29-32): The first staff continues the melodic line with more sixteenth-note patterns. The second and third staves are empty. The fourth staff continues the accompaniment with quarter notes and rests.

System 3 (measures 33-36): The first staff features a more intricate melodic line with sixteenth-note patterns and slurs. The second and third staves are empty. The fourth staff continues the accompaniment with quarter notes and rests.

System 1 (Measures 37-41): This system contains five measures of music. The first measure (37) features a complex melodic line in the treble clef with many sixteenth notes. The second measure (38) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The third measure (39) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The fourth measure (40) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The fifth measure (41) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes.

System 2 (Measures 42-46): This system contains five measures of music. The first measure (42) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The second measure (43) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The third measure (44) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The fourth measure (45) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The fifth measure (46) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes.

System 3 (Measures 47-51): This system contains five measures of music. The first measure (47) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The second measure (48) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The third measure (49) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The fourth measure (50) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes. The fifth measure (51) has a treble clef with a dotted half note and a bass clef with a triplet of eighth notes.

System 1 (measures 52-56): This system contains five measures of music. The first two staves (treble clef) feature a melody with eighth and sixteenth notes, including a key signature change to one sharp (F#) in measure 54. The third staff (treble clef) provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. The fourth staff (bass clef) provides a bass line with eighth and sixteenth notes.

System 2 (measures 57-60): This system contains four measures of music. The first two staves (treble clef) continue the melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (treble clef) continues the sixteenth-note accompaniment. The fourth staff (bass clef) continues the bass line.

System 3 (measures 61-64): This system contains four measures of music. The first two staves (treble clef) show the melody and accompaniment. In measure 63, the first two staves have whole rests. The third staff (treble clef) continues with sixteenth-note patterns. The fourth staff (bass clef) continues the bass line.

Musical score system 1, measures 65-68. The system consists of four staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the third measure of the second staff.

Musical score system 2, measures 69-72. The system consists of four staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The music continues with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

Musical score system 3, measures 73-76. The system consists of four staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The music continues with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and a triplet in the second measure of the second staff.

System 1 (measures 77-80): The first staff (flute) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The second staff (violin) is mostly empty with some rests. The third staff (bass) provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

System 2 (measures 81-84): The first staff continues the melodic line with more complex rhythmic patterns. The second staff (violin) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff (bass) continues the harmonic support.

System 3 (measures 85-88): The first staff features a more active melodic line with slurs. The second staff (violin) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff (bass) continues the harmonic support.

89

Musical score for measures 89-92. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. Measure 89 features a melodic line in the upper treble staff with a slur over a quarter note and eighth notes, and a bass line with quarter notes. Measures 90-92 continue the melodic and bass lines with various rhythmic patterns and accidentals.

93

Musical score for measures 93-96. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. Measure 93 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 94 continues the melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 95 features a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 96 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes.

97

Musical score for measures 97-100. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. Measure 97 features a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 98 continues the melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 99 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 100 features a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes.

Musical score system 101-104. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff (top) has a treble clef and starts with a measure number 101. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff (bottom) has a bass clef. The music features various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note figures.

Musical score system 105-108. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff (top) has a treble clef and starts with a measure number 105. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff (bottom) has a bass clef. The music continues with rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note figures.

Musical score system 109-112. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff (top) has a treble clef and starts with a measure number 109. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff (bottom) has a bass clef. The music continues with rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note figures.

113

Musical score for measures 113-116. The score is written for piano in a grand staff (treble, middle, and bass clefs). Measures 113 and 114 feature a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measures 115 and 116 feature a dense texture with sixteenth-note chords in the right hand and a bass line with quarter notes.

117

Musical score for measures 117-124. The score is written for piano in a grand staff. Measures 117-118 feature a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measures 119-124 feature a dense texture with sixteenth-note chords in the right hand and a bass line with quarter notes.

125

Musical score for measures 125-132. The score is written for piano in a grand staff. Measures 125-126 feature a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measures 127-132 feature a dense texture with sixteenth-note chords in the right hand and a bass line with quarter notes.

134

Musical score for measures 134-141. The score is in G major and 3/4 time. It features a flute part with eighth-note patterns, a violin part with chords and eighth notes, and a bass part with a simple eighth-note accompaniment.

142

Musical score for measures 142-149. The score continues in G major and 3/4 time. The flute part has a more active role with sixteenth-note runs. The violin part provides harmonic support with chords and eighth notes, while the bass part continues with a steady eighth-note accompaniment.

150

Musical score for measures 150-157. The score continues in G major and 3/4 time. The flute part features a complex sixteenth-note pattern. The violin part has a similar sixteenth-note texture, and the bass part provides a steady eighth-note accompaniment.

155

Musical score for measures 155-158. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

159

Musical score for measures 159-162. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with complex rhythmic patterns, including some triplet-like figures. The key signature has one sharp (F#).

163

Musical score for measures 163-166. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music concludes with a final cadence. The key signature has one sharp (F#).

Anexo V - Concerto em Dó Maior, TWV 51:C1

Georg Philipp Telemann

Concerto C-Dur, Twv 41: C 1

Allegretto

Altbloekflöte

Violine

Violine

Viola

Cembalo

7

13

Musical score for measures 13-18. The score is written for four staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. Measures 13-18 feature a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with triplets and slurs. The second staff has a treble clef and contains a similar melodic line. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line. The key signature has one sharp (F#).

19

Musical score for measures 19-24. The score is written for four staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. Measures 19-24 feature a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with triplets and slurs. The second staff has a treble clef and contains a similar melodic line. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line. The key signature has one sharp (F#). The word "pizz." is written above the second staff in measures 21 and 22.

25

Musical score for measures 25-30. The score is written for four staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. Measures 25-30 feature a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with triplets and slurs. The second staff has a treble clef and contains a similar melodic line. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line. The key signature has one sharp (F#).

System 1 (measures 31-36): This system features a flute part with sixteenth-note triplets and slurs. The strings provide a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

System 2 (measures 37-42): The flute part includes a trill (tr.) in measure 37. The string parts are marked with "arco" (arco) in measures 38-42, indicating they are to be played with the bow. The flute part continues with sixteenth-note patterns.

System 3 (measures 43-48): The string parts are marked with "pizz." (pizzicato) in measures 44-48, indicating they are to be played with the fingers. The flute part continues with sixteenth-note patterns and slurs.

Musical score for measures 65-70. The system consists of four staves: Flute (top), Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass (bottom). The Flute part features a melodic line with slurs and triplets, marked with *pizz.*. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked with *pizz.*. The Cello/Double Bass part provides a steady bass line of eighth notes.

Musical score for measures 71-76. The system consists of four staves: Flute (top), Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass (bottom). The Flute part continues with a melodic line, including a triplet in measure 75. The Violin I and II parts continue with their rhythmic accompaniment. The Cello/Double Bass part continues with its bass line.

Musical score for measures 77-82. The system consists of four staves: Flute (top), Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass (bottom). The Flute part features a melodic line with slurs and triplets, marked with *tr* (trill) in measures 79 and 80. The Violin I and II parts continue with their rhythmic accompaniment. The Cello/Double Bass part continues with its bass line.

Musical score system 1, measures 83-88. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with sixteenth-note runs and a trill (tr) in measure 87. The second and third staves (treble clef) are mostly empty, with the word "arco" written above them in measure 88. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Musical score system 2, measures 89-94. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with triplets and slurs. The second and third staves (treble clef) contain accompaniment with triplets and slurs, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Musical score system 3, measures 95-100. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with triplets and a trill (tr) in measure 97. The second and third staves (treble clef) are mostly empty. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

101

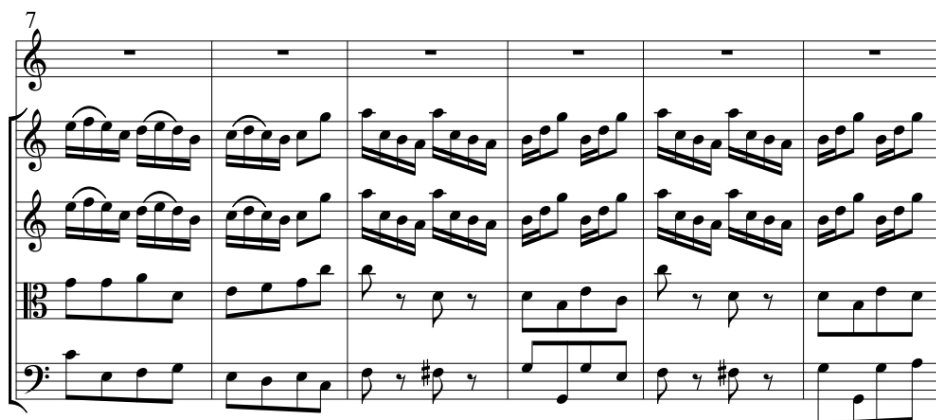
108

115

Allegro



System 1 of the musical score, measures 1-6. It features a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score is written for four staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. The music begins with a whole rest in the first staff, followed by rhythmic patterns in the other staves.



System 2 of the musical score, measures 7-12. It continues the piece with similar rhythmic and melodic motifs. The notation includes various note values and rests across the four staves.



System 3 of the musical score, measures 13-18. This system introduces more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes, in the upper staves. The bass line remains steady with quarter notes.

19

Musical score for measures 19-24. The score is in 3/4 time and features a flute part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The piano part includes a 'p' (piano) dynamic marking in measures 22, 23, and 24.

25

Musical score for measures 25-30. The score continues the piece with the flute part playing a more active melodic line and the piano accompaniment providing a steady rhythmic accompaniment.

31

Musical score for measures 31-36. The score concludes with the flute part playing a final melodic phrase and the piano accompaniment providing a rhythmic accompaniment. The piece ends with a sharp sign on the final note of the flute part.

Musical score system 1, measures 37-42. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The bottom four staves are a grand staff (treble, two middle, and bass clefs) with a piano accompaniment. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Musical score system 2, measures 43-48. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The bottom four staves are a grand staff (treble, two middle, and bass clefs) with a piano accompaniment. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Musical score system 3, measures 49-54. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The bottom four staves are a grand staff (treble, two middle, and bass clefs) with a piano accompaniment. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals.

55

First system of music, measures 55-60. It features a flute part with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a bass line and a treble line. Dynamics include *f* (forte) in the piano accompaniment.

61

Second system of music, measures 61-66. The flute part continues with a melodic line. The piano accompaniment includes a bass line and a treble line. Dynamics include *p* (piano) in the piano accompaniment.

67

Third system of music, measures 67-72. The flute part continues with a melodic line. The piano accompaniment includes a bass line and a treble line.

Musical score system 1, measures 73-78. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second and third staves (treble clef) are mostly empty, with some notes appearing in the final measure. The bottom staff (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical score system 2, measures 79-84. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 80. The second staff (treble clef) has a melodic line with slurs. The third staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics markings include *f* (forte) in measures 82 and 83.

Musical score system 3, measures 85-90. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 85. The second staff (treble clef) has a melodic line with slurs. The third staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

91

97

103

109

Musical score for measures 109-114. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Alto Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature has one sharp (F#). Measure 109 starts with a whole rest in the top staff. The second and third staves feature a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The fourth staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings 'p' (piano) are present in measures 111, 112, and 113.

115

Musical score for measures 115-120. The score continues with the same four-staff arrangement. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue with their respective rhythmic patterns. The fourth staff provides a consistent bass line.

121

Musical score for measures 121-126. The score continues with the same four-staff arrangement. The top staff has a more active melodic line with sixteenth-note runs. The second and third staves maintain their rhythmic accompaniment. The fourth staff continues with its bass line.

127

Musical score for measures 127-132. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a flute part with sixteenth-note runs and a harpsichord accompaniment with a steady eighth-note bass line. A trill is marked above the final measure of the system.

133

Musical score for measures 133-138. The flute part continues with sixteenth-note runs. The harpsichord accompaniment remains consistent with the previous system.

139

Musical score for measures 139-144. The flute part has a brief rest followed by sixteenth-note runs. The harpsichord accompaniment features a more active bass line with eighth-note patterns. Dynamic markings *f* are present in the harpsichord part.

145

This system contains six measures of music. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign on the first measure. The second and third staves (treble clef) are empty. The fourth staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

151

This system contains six measures of music. The first staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a fermata over the first measure. The second and third staves (treble clef) are empty. The fourth staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

157

This system contains six measures of music. The first staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a fermata over the first measure. The second and third staves (treble clef) are empty. The fourth staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

163

Musical score for measures 163-168. The score is in 3/4 time and features a flute part with a sixteenth-note run in measure 163, followed by a melodic line. The keyboard accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include a forte (*f*) marking in measure 165.

169

Musical score for measures 169-174. The score continues with the flute part and keyboard accompaniment. The keyboard part features a consistent eighth-note bass line and chords. Dynamics include a piano (*p*) marking in measure 174.

175

Musical score for measures 175-180. The score features a complex sixteenth-note run in the flute part in measure 175, followed by a melodic line. The keyboard accompaniment remains consistent with the previous measures.

181

Musical score for measures 181-186. The system consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line features a melodic line with eighth-note patterns. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic bass line. A forte (*f*) dynamic marking is present at the end of the system.

187

Musical score for measures 187-193. The system consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line has a melodic line with eighth-note patterns. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic bass line. A forte (*f*) dynamic marking is present at the end of the system.

194

Musical score for measures 194-199. The system consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line has a melodic line with eighth-note patterns. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic bass line. A forte (*f*) dynamic marking is present at the end of the system.

Andante

The image displays a musical score for a flute in G major, marked 'Andante'. The score is written in common time (C) and consists of three systems of five staves each. The first system (measures 1-4) features a melody in the upper staves with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass line in the lower staves. The second system (measures 5-8) continues the melody with more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs. The third system (measures 9-12) shows the flute playing a series of sixteenth-note patterns, while the bass line provides a steady accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time.

Musical score system 13-16. It consists of four staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The system contains four measures of music.

Musical score system 17-20. It consists of four staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs). The system contains four measures of music.

Musical score system 21-24. It consists of four staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs). The system contains four measures of music. Dynamics markings *f* and *p* are present. The system concludes with a fermata over the final note.

System 1 (measures 25-28): The flute part (top staff) features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and slurs. The violin I part (second staff) and violin II part (third staff) play a simple accompaniment of quarter notes and eighth notes. The bass part (bottom staff) provides a steady bass line with quarter and eighth notes.

System 2 (measures 29-32): The flute part continues with its intricate sixteenth-note pattern. The violin parts (second and third staves) remain relatively quiet, with some eighth-note accompaniment. The bass part (bottom staff) continues with a rhythmic pattern of quarter and eighth notes.

System 3 (measures 33-36): The flute part has a more melodic and less rhythmic passage. The violin parts (second and third staves) become more active, playing a melodic line with slurs. The bass part (bottom staff) continues with a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 37-40. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). Measure 37 features a complex melodic line in the top staff with many sixteenth notes. The second and third staves have rests, while the bottom staff has a rhythmic accompaniment. Measure 38 has a dynamic marking of *f* (forte) in the second and third staves. Measures 39 and 40 continue the melodic and rhythmic patterns.

Musical score for measures 41-44. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). Measure 41 starts with a melodic line in the top staff. The second staff has a melodic line with a sharp sign. The third and bottom staves have rhythmic accompaniment. Measures 42, 43, and 44 continue the melodic and rhythmic patterns.

Tempo di Minue

The musical score is arranged in four systems, each containing five staves. The top staff is for the flute, and the bottom four staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a flute melody of eighth notes. The string quartet provides harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The piece is marked 'Tempo di Minue'.

Musical score system 1, measures 19-24. The system consists of five staves. The top staff is a single melodic line with a fermata over the first measure. The second and third staves are treble clefs, and the fourth and fifth are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Musical score system 2, measures 25-30. The system consists of five staves. The top staff continues the melodic line with trills. The second and third staves are treble clefs, and the fourth and fifth are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Musical score system 3, measures 31-36. The system consists of five staves. The top staff continues the melodic line with trills. The second and third staves are treble clefs, and the fourth and fifth are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

System 1 (measures 37-40): This system features a flute part with a melodic line and a long slur over measures 38-39. The keyboard accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the left hand playing a similar pattern. The key signature has one sharp (F#).

System 2 (measures 41-44): This system shows the flute part with a melodic line and a long slur over measures 42-43. The keyboard accompaniment continues with rhythmic patterns in both hands. The key signature has one sharp (F#).

System 3 (measures 47-50): This system features the flute part with a melodic line and a long slur over measures 48-49. The keyboard accompaniment continues with rhythmic patterns in both hands. The key signature has one sharp (F#).

53

Musical score system 53, measures 53-58. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, middle C, and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The grand staff contains accompaniment with eighth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand.

59

Musical score system 59, measures 59-64. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, middle C, and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The grand staff contains accompaniment with eighth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand.

65

Musical score system 65, measures 65-69. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, middle C, and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The grand staff contains accompaniment with eighth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand.

69

First system of music, measures 69-74. It features a flute part with sixteenth-note patterns and a keyboard accompaniment with a steady eighth-note bass line.

75

Second system of music, measures 75-80. The flute part has a melodic line with grace notes, while the keyboard accompaniment features a more active eighth-note pattern.

81

Third system of music, measures 81-86. The flute part continues with melodic phrases, and the keyboard accompaniment maintains a consistent eighth-note accompaniment.

87

Musical score for measures 87-92. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several rests in the upper staves, particularly in the first two measures.

93

Musical score for measures 93-98. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff. The music continues with intricate rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. There are several rests in the upper staves, particularly in the first two measures.

99

Musical score for measures 99-104. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff. The music continues with intricate rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. There are several rests in the upper staves, particularly in the first two measures.

105 *tr.* *tr.*

This system contains measures 105 through 110. The first staff (flute) features a trill in measure 105, followed by a series of sixteenth-note passages. The second and third staves (violin and viola) play a simple harmonic accompaniment. The fourth and fifth staves (cello and bass) provide a steady bass line.

111

This system contains measures 111 through 116. The flute part continues with intricate sixteenth-note patterns. The violin and viola parts have rests in the first two measures, then enter with their own sixteenth-note passages. The cello and bass parts continue with a consistent rhythmic accompaniment.

117

This system contains measures 117 through 122. The flute part concludes with a melodic phrase. The violin and viola parts play a rhythmic accompaniment. The cello and bass parts continue with their accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Anexo VI - *Seele, lerne dich erkennen, Am Sonnetage Esto mihi*, Cantata do Quinquagésimo Domingo, TWV 1:1258

2

12

ist zu nen - nen, was der Men - - - schen Witz ver -

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

15

mag, was der. Men - - - schen Witz ver - mag, was der Men-schen Witz ver-

6 # 5 6 # 6 # 6 6 # # 6 #

18

mag; See - le,

7 6 6 6 6 6 5 6 7 #

21

ler - ne dich er - ken - nen! Lau - ter Stück - werk ist zu

6 6 5 4 3 6 7 6 7 6

24

nen - nen, was der Men - schen Witz ver - mag, lau - ter Stück - werk ist zu -

7 6 6 5 3
4 4

27

nen - nen, was der Men - - - - - schen

30

Witz, was der Men - schen Witz ver - mag.

6 7 6 5
5 4 3 7 6 6 6 6 6 6 5 6 7
4 3

33

6 6 # 6 6 6 4 6 6 6 6
5 5 5 5 5 2 6 6

4

36

Zur Voll-kom-men heit zu_ drin-gen_sind der ird' schen Klug-heit

6 6 6 6 5 3 6 6 7 6 6 7

39

Schwin-gen_viel zu schwach, viel zu schwach, viel zu schwach;

6 6 6 5 4 6 5 4

42

zur Voll-kom-men-heit zu drin-gen sind der ird'-schen Klug-heiSchwin-gen, viel zu schwach,

6 6 6

45

viel_ zu_ schwach, sind der ird'-schen Klug-heit

7 6 4 5 3 6 7 6 6 6 #

5
D.C.

47

Schwin-gen viel zu schwach, viel, viel zu schwach.

1

Ein Vö-gel-chen, dem noch die Glieder zu zart und weich, er- hebt um-sonst sein

4

zit-tern-des Ge-fie-der, den Al-ten gleich, den hö-heren Kreis der Lüf-te zu zer-tei-len, ob

7

gleich der Wil-le da, den sel-ben nach-zu-ei-len. Nicht an-ders gehts all-hier mit

10

un-serm Witz und Wis-sen: Die nim-mer ru-hen-de Be-gier ist nach dem Hö-heren stets be-flis-sen; der an-ge-

13

bor'neStolz will auchdie schwer- sten Sachen sich fe-der-leicht: ja, was un- mög-lich fällt, sich mög-lich

6

16

ma-chen. Da un-serm Witz, wie un-serm Le-ben, von Gott doch hier ein Ziel ge-stellt, das nicht zu ü-ber-

19

stre-ben. Es kennt die Welt nur ei-nen Sa-lo-mon, den Gott, um des-sen Thron die

22

höch-ste Weis-heit strahlt; den Wei-se-sten ge-nen-net, der doch sehwach-sein selbst be-ken-net. Ach

25

ja, in die-ser Zeit steigt das Er-kennt-nis nicht zu sei-ner Völ-ig-keit. Gott läßt uns durch das

28

Ster-ben, das uns zu nichts zu ma-chenscheint, erst al-les er-ben; was dun-kel war, wird dann ein hel-ler

31

Schein; was Stück-werk hieß, wird ganz; was kin-disch, männ-lich sein.

1 **Vivace**

Vivace

9

p

So will ich dich mit Freu-den küs-sen,

17

f

—du He-rold der_ Voll - kom-men-heit!

24

p

So will ich dich mit Freu-den küs-sen, so will ich dich mit Freu-den küs-sen,

8

33

du He-rol-d der Voll - kom-men - heit, du He - - - -

6 6 6 5 6 # 6

41

- rold der Voll - kom - men-heit, du He - rold der Voll-kom - men-

6 6 6 6 6 6 3

50

f

heit!

6 # 6 6 6 6 6 6

59

7^b 3 6 4 4 2 6 7 6 3

65

p

Du zeigst uns Gott in sei-nem Lich-te, von An-ge-sicht zu An-ge-

72

-sich-te, und bringst uns ein voll-komm-'nes Wis-sen, bei so voll-komm-'ner

6/5 4 6/5 7 6 7/#

79

Se-lig-keit, und bringst uns ein voll-komm-'nes

6/# # # 6/5

84

Wis-sen, bei so voll-komm-'ner Se-lig-keit.

6 6 # # #

D.C.

Anexo VII - Programa do Recital

Recital de Mestrado em Música

Débora Bessa Severiano | Flauta de Bisel

21 de Dezembro de 2020

G.PH. Telemann (1681-1767)

Sonata concertante em Lá menor, TWV 43:a4

Flauta de Bisel, Oboé, Violino e Baixo contínuo

Adagio, Allegro, Adagio, Vivace

Trio nº8 em Sib Maior, TWV 42:B4

Flauta de Bisel, Cravo Obligatto e Baixo contínuo

Dolce, Vivace, Siciliana, Vivace

Seele, lerne dich erkennen, TWV 1:1258

Soprano, Flauta de Bisel e Baixo contínuo

Ária: *Seele, lerne dich erkennen*

Ária: *So will ich dich mit Freuden kussen*

Sonata em Dó Maior, TWV 41:C2

Flauta de Bisel e Baixo contínuo

Cantabile, Allegro, Grave, Vivace

Trio nº1 em Dó menor, TWV 42:c2

Flauta de Bisel, Oboé e Baixo contínuo

Largo, Vivace, Andante, Allegro

Quarteto em Ré menor, TWV 43:d3

Flauta de Bisel, Violino, Fagote e Baixo contínuo

Adagio, Allegro, Largo, Allegro