

***Sonate Metodiche* de G. Ph. Telemann e as diretrizes de J. J. Quantz: uma análise sobre o *Adagio* da primeira sonata e a função da ornamentação na música alemã setecentista.**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Guilherme Herdade Linberger dos Anjos
Universidade de São Paulo – guidosanjos@gmail.com

Cesar Marino Villavicencio Grossmann
Universidade Estadual Paulista – cevill@yahoo.com

Resumo: Propõe-se abordar um entendimento da ornamentação do período barroco através de uma análise prático-teórica do *Adagio* da primeira *Sonata Metodiche* de G. Ph. Telemann. Utiliza-se como base teórica diretrizes fornecidas pelo compositor J. J. Quantz no tratado *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu Spielen*.

Palavras-chave: Ornamentação. Telemann. Quantz. *Sonate Metodiche*.

G. Ph. Telemann's *Sonate Metodiche* and J. J. Quantz's guidelines: an analysis of the *Adagio* of the first sonata and the role of ornamentation in eighteenth-century German music.

Abstract: An understanding of the ornamentation of the baroque period through a practical-theoretical analysis of the *Adagio* of G. Ph. Telemann's first *Sonata Metodiche* is proposed. The theoretical basis is grounded on the guidelines the composer J. J. Quantz presents in his Essay *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu Spielen*.

Keywords: Ornamentation. Telemann. Quantz. *Sonate Metodiche*.

1. Introdução

Elementos ornamentais desempenham um papel crucial em todas as artes barrocas. Arquitetura, escultura e pintura do período somente são consideradas completas e até mesmo reconhecíveis como “barrocas” quando adornadas. No entanto, os adornos no barroco não objetivam uma percepção estética, mas concentram o intuito retórico de persuadir (ARGAN, 1986, 33). Da mesma forma, na música barroca, o papel dos ornamentos, de modo geral, era fortalecer os afetos já existentes na peça musical. Este artigo apresenta um recorte sobre um resultado de pesquisa de mestrado e trará uma análise da primeira Sonata Metódica de Georg Philipp Telemann publicada em 1728.

Uma das preocupações inerentes à prática da música barroca é proferir o discurso musical de maneira clara e eloquente. A eloquência necessária para o discurso depende do entendimento de conceitos e noções de estilo, retórica musical, decoro e ornamentação que serão abordados neste artigo.

Nossa análise terá como base os preceitos contidos no capítulo de como tocar um *Adagio*¹ do tratado do compositor Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752). A ligação entre Quantz e Telemann se mostra evidente pela bibliografia primária (autobiografia de Quantz e cartas trocadas entre os dois compositores) e também pelas pesquisas de autores como Zohn, Reilly e Allihn que demonstram influências de Telemann nas obras de Quantz.

A música alemã do início do século XVIII foi fortemente influenciada pela retórica – a arte de comunicar e persuadir. A preocupação com a elaboração de um bom discurso é revelada no mais antigo tratado latino sobre retórica – *Rhetorica ad Herennium*, de autoria desconhecida – onde se encontra a divisão da matéria retórica em cinco diferentes etapas da construção do discurso: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio* (ou *pronunciatio*)².

Desta forma o discurso era organizado seguindo estas etapas, mas, para que o discurso fosse realmente eficaz, o orador deveria recorrer a certos apelos junto ao seu público. Aristóteles já havia mencionado três formas de o orador conseguir persuadir sua platéia e tornar seu discurso eloquente: *logos*, *ethos* e *pathos*³. Era justamente através do apelo patético – advindo do *pathos* – que a música passou a servir ao texto: para reforçar os afetos da palavra.

A música barroca nasce serva das palavras. As regras estipuladas na polifonia renascentista podiam agora ser usadas mais livremente justamente para poder reforçar as intenções das palavras. Com o tempo certos recursos sonoros acabaram se consolidando e ficaram associados aos afetos que as palavras que eles acompanhavam exprimiam. Ou seja, paulatinamente a música passou a ser menos dependente do texto até que, no século XVIII, a linguagem puramente instrumental já estava bastante consolidada. Esta, além de se valer das figuras retóricas advindas da oratória, criou figuras retóricas e estratégias estritamente musicais para suscitar emoções nos ouvintes. Esta teoria das figuras retórico-musicais era chamada de *Figurenlehre*⁴.

2. Ornamentação como recurso retórico

Performance musical e improvisação foram no século XVIII tão intimamente ligados que era praticamente inconcebível ouvir uma obra musical sem esperar ornamentações do intérprete. Isso era possível somente porque a educação geral do homem bem educado

estava baseada na retórica; e assim também seguiam os modelos musicais – tanto composicionais, educativos, e práticos. A disciplina retórica funcionava como o “sistema operacional” dos músicos e artistas da época (HAYNES, 2007).

Em relação à *elocutio*, suas expectativas estilísticas são resumidas nas quatro *elocutionis virtutes*: sintaxe correta (*puritas, latinitas*), clareza (*perspicuitas*), linguagem figurativa (*ornatus*), e adequação da forma ao conteúdo (*aptum, decorum*) (BARTEL, 1997: p.67).

A *elocutio* portanto é a parte na qual se inserem as escolhas do intérprete sobre ornamentação, e estilo, ou seja, sobre as maneiras de se dizer o discurso musical de forma mais adequada, contribuindo para a clara transmissão dos afetos para o público, pois, segundo Aristóteles “a maneira como uma coisa é dita interfere na sua inteligibilidade” (ARISTÓTELES, 2010: p.110). Esta adequação do discurso pelo orador, ou pelo intérprete, ao meio, ao público e à própria mensagem a ser transmitida é conhecida por *decorum*.

Alguns estudos em andamento apontam para uma dissociação entre ornamentação e retórica no final do período barroco. A ornamentação começa a ser utilizada com a função de exibição de virtuosidade dos intérpretes. Tal afirmação pode ser associada à separação da figura do compositor da do intérprete neste período, já que no começo do barroco os músicos em geral eram tanto compositores como intérpretes de sua própria música. Vemos em alguns tratados de época a preocupação de compositores com intérpretes não preparados, incapazes de ornamentar com “bom gosto”⁵ e de forma a não atrapalhar o discurso escrito pelo compositor.

Graças à preocupação dos compositores em não permitir que “intérpretes inexperientes” desfigurassem suas composições, contamos hoje com um grande material prático de ornamentação escrita. O intérprete contemporâneo possui duas formas de estudar a ornamentação do período barroco: (1) através das partituras e tratados que contém exemplos de improvisação já escritas e contextualizadas e (2) através de tratados que ensinam como improvisar esses ornamentos, permitindo experimentações pessoais no campo da improvisação.

3. O Adagio da primeira Sonata Metódica e os preceitos de Quantz

Compostas por Georg Philipp Telemann, as *Sonate Methodiche* formam um conjunto de 12 sonatas para violino (ou *flauto traverso*) e baixo contínuo separadas em dois

volumes (o primeiro impresso entre janeiro e abril de 1728 e o segundo de doze de novembro de 1732). Os primeiros movimentos lentos de cada sonata possuem, além da linha melódica da flauta ou violino e da linha do baixo cifrado, uma linha entre essas duas com a melodia ornamentada, tornando-se material de referência na arte de se ornamentar do período em questão.

O primeiro livro contém seis sonatas da *chiesa* em quatro movimentos (lento-rápido-lento-rápido) seguindo a tradição das sonatas deste gênero⁶. No segundo livro Telemann se mostra mais ousado harmônica e formalmente. Neste livro, somente a primeira sonata possui seis movimentos, enquanto as outras possuem cinco movimentos.

Quantz, em seu tratado de 1752, dedica um capítulo inteiro sobre a maneira de se tocar o *Adagio*. Após alertar sobre a dificuldade de se tocar esse tipo de movimento Quantz continua com questões de *decorum*, explicando mais detalhadamente a diferença da execução do *Adagio* francês e do italiano – os dois principais estilos do período barroco. Após esta explicação, Quantz traz detalhes de execução ao traçar ligações entre tonalidades e fórmulas de compasso com o caráter dos adágios.

A partir deste ponto Quantz nos deixa algumas diretrizes de como o *Adagio* da primeira sonata metódica pode ser executado. Esta sonata foi composta em Sol menor e se estrutura em quatro movimentos: *Adagio* (C), *Vivace* (6/8), *Grave* (3/2) e *Allegro* (2/4).

O primeiro movimento começa com uma anacruse – um salto de quarta justa ascendente para o primeiro tempo (Ré-Sol) – executada pela voz superior; o baixo entra na cabeça do primeiro compasso, com movimento em graus conjuntos ascendentes em colcheias (Sol-La-Si \flat -Dó-Ré) até chegar na inversão do mesmo intervalo.



Exemplo 1: Primeiros compassos do *Adagio* da primeira Sonata Metódica.

Harmonicamente o primeiro movimento se concentra no campo de Sol menor, com algumas dominantes secundárias e um movimento cromático no décimo compasso. Após

a cadência perfeita em Sol menor do compasso 14, segue uma cadência frígia que termina o movimento num acorde de Ré maior. Quantz se refere a este tipo de cadência como *halbe Cadenz*, e escreve:

Esta *semi cadência* geralmente aparece no meio ou no fim de uma peça lenta em modo menor. Ela foi usada *ad nauseam* em tempos passados, particularmente no estilo sacro, e por conseguinte se tornou quase fora de moda. No entanto, ainda pode ser usada com bom efeito, se introduzida com moderação e nos lugares certos. (QUANTZ, 1985: p.192).



Exemplo 2: Cadência Frígia

Podemos observar que existe um tratamento similar entre Quantz e Telemann no que diz respeito à condução das vozes para esse tipo de cadência. Segundo Quantz:

É simplesmente uma questão de se você deseja que o ornamento seja longo ou curto. Se ele for curto [como no exemplo da primeira sonata metódica], você deve alcançar apenas a quarta superior [a nota Sol no nosso caso], e a partir dela mover-se para a conclusão. (1985: p.193).

Podemos observar que o exemplo de Telemann entra em conformidade com os preceitos de Quantz. Nesta cadência, o compositor ainda utiliza a sensível de Sol menor (Fa \flat) como *appoggiatura* para o Sol, que é a quarta superior mencionada por Quantz, formando com a próxima nota (Mi \flat) um intervalo de segunda aumentada, presente apenas no modo menor.

Com relação à tonalidade, Quantz recomenda que a tonalidade de Sol menor deve ser tocada de maneira pesarosa. No que se refere à fórmula de compasso, ele coloca o *common time* (C), que se deve tocar nem tão lento e nem tão rápido.

Observa-se que Telemann utiliza muitas ligaduras na ornamentação deste *Adagio* o que, para Quantz, seria a melhor maneira de se ornamentar os *Adagios* de caráter melancólico, além de se utilizar pouco de saltos e trinados. Quantz complementa, “Contudo,

os trinados não devem ser totalmente evitados, para que o ouvinte não seja sossegado a ponto de dormir” (1985: p.165). A utilização de saltos na melodia ornamentada também não é usual nesta peça, apesar de aparecerem em alguns pontos, geralmente pouco antes de um trinado de conclusão de frase.

Para que haja variação no grau de melancolia, Quantz advoga em favor do uso de *Pianos* e *Fortes* e complementa que se em repetições literais nenhuma variação ocorrer imediatamente ao intérprete, o uso do *Piano* e ligaduras em algumas notas remediariam esta deficiência. Telemann marca explicitamente – coisa não tão comum na época – um *Piano* a partir do segundo tempo do compasso 12 e um forte na cadência frígia do final.

Exemplo 3: Piano do compasso 12

Por ser um livro destinado primariamente ao ensino da flauta transversal, o tratado de Quantz inclui informações sobre como sustentar a melodia e os lugares mais adequados para se respirar. Isto nos dá uma ideia sobre como executar a terminação das frases melódicas. Na sonata, quase que a totalidade das frases termina com uma colcheia, seguida de uma anacruse para a próxima frase. Sobre isso, no parágrafo 12 do capítulo sobre como tocar um *Adagio*, o autor recomenda:

Você deve também ser cuidadoso ao sustentar a melodia constantemente, e de respirar nos lugares apropriados. Especialmente quando você encontra pausas é preciso não abandonar a nota imediatamente; é melhor sustentar a última nota um pouco mais longo que seu valor exige, *a não ser quando o baixo possui várias notas cantabile que compensam o ouvido pelo que ele perde com o silêncio da parte superior* (grifo nosso) (QUANTZ, 1985: p.166).

O grifo no final da citação acontece justamente porque em alguns lugares o baixo da sonata possui essas “várias notas *cantabile*”, o que indica que a execução da última nota antes das pausas na parte superior deve ser adequada à figuração do baixo.

Quantz também aponta que as notas da melodia não devem ser obscurecidas pela ornamentação e a melodia principal deve ser reconhecida. Assim também, Telemann utiliza-se do artifício de não omitir nenhuma nota estrutural da melodia. Ele troca apenas três notas da melodia por outras que acabam por exercer a mesma função melódica – são notas de passagem para outras notas estruturais da melodia.

4. Conclusão

Percebemos com esta análise que as *Sonate Methodiche* são um exemplo prático de ornamentação de muita utilidade para entender quão amplas eram as possibilidades de invenção do intérprete do período barroco. Também, por meio do tratado de Quantz, podemos entender questões mais profundas sobre a execução e elaboração dos ornamentos. No entanto, muito se discute na época sobre a necessidade de se desenvolver o conhecimento e as virtudes humanas para assim poder então refinar o *bom gosto*. O *bom gosto*, tema amplo demais para ser abordado neste artigo, é crucial para compreendermos a prática musical da época, em especial quando se trata de descobrir como a ornamentação era parte essencial para todo bom intérprete. Em hipótese, se levarmos em conta o distanciamento da figura do compositor da do intérprete e os vários relatos da insatisfação de compositores com a ornamentação utilizada pelos instrumentistas durante o século XVIII, podemos entender a razão do surgimento de exemplos práticos e guias teóricos sobre a arte de ornamentar. Assim, o que servia para controlar a exuberância de alguns intérpretes, hoje nos serve como guia para ornamentarmos ao estilo da época. Resta-nos desenvolver as virtudes humanas e a arte do *bom gosto*.

Referências:

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. Companhia das Letras, São Paulo, 1986.

ARISTÓTELES. *The rhetoric and the poetics of Aristotle*. ReadaClassic.com, 2010.

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

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

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. 1982. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

PAOLIELLO, Noara de Oliveira. *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos Segundo as perspectivas setecentistas de Estilo e Gosto*. ECA-USP: mestrado. São Paulo, 2011

QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Berlin, 1752. Trad. Edward R. REILLY. 2ª edição. Londres, 1985.

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

TELEMANN, Georg Philipp. *Sonate Metodische*. Vol.1 Ed. Fac-similar, s.d. Partitura. Violino solo ou *traverso* solo e baixo-contínuo.

_____. *Sonate Metodische*. Vol.2 Ed. Fac-similar, 1732. Partitura. Violino solo ou *traverso* solo e baixo-contínuo.

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

¹ O termo *Adagio* aqui se refere a qualquer tipo de movimento lento.

² *Inventio* é o momento de encontrar os argumentos para o discurso; *Dispositio* trata da disposição dos argumentos; *Elocutio* preocupa-se em adequar o discurso ao público; *Memoria* são técnicas para lembrar o discurso para o momento da *actio*; e *Actio* é o momento em que o discurso é proferido e a maneira de agir neste momento.

³ A primeira – *logos* – é aquela que se utiliza da razão, da lógica; a segunda – *ethos* – vale-se do próprio caráter de quem está discursando para convencer quem está ouvindo; e a terceira – *pathos* – é aquela que apela às emoções a fim de mover o julgamento do público sobre determinado assunto.

⁴ Vale ressaltar que a tradição das figuras retóricas em música é uma tradição alemã, pois foi somente neste país que elas foram nomeadas e teorizadas.

⁵ Para melhor entendimento do termo, ver: PAOLIELLO, Noara. *Os Concertouvertures de Gerog Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 2011.

⁶ Neste primeiro volume é curioso observar que o compositor assina seu nome como “Giorgio Filippo Telemann” – maneira italianizada de seu nome – entrando em acordo com a forma das sonatas – sonatas *da chiesa*..