

## **As Doze fantasias para violino solo de Telemann: considerações sobre sua função no repertório violinístico**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Fernando da Costa Bresolin*

*Universidade do Estado de Santa Catarina – ferviolino@yahoo.com.br*

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão sobre o repertório canônico do violino, sua influência no currículo universitário e as possíveis aberturas que a quebra deste modelo pode gerar com a inclusão de novas obras no repertório, abordando aqui as 12 fantasias para violino desacompanhado de Telemann como um elemento de síntese e transição entre o estilo barroco corelliano o estilo galante.

**Palavras-chave:** Telemann. Violino. Performance.

**The Twelve Fantasias for Violin Solo by Telemann: Considerations About its Function in Violinistic Repertoire**

**Abstract:** This paper offers an analysis of the canonical repertoire of the violin, its influence on the university curriculum and possible openings that breach of this model can generate with the inclusion of new works in the repertoire, addressing at the 12 fantasies unaccompanied violin Telemann as an element synthesis and transition between the baroque Corellian gallant style.

**Keywords:** Telemann. Violin. Performance.

### **1. Metodização do ensino e canonicismo**

Em 1795 com a fundação do Conservatório de Paris e a metodização do ensino do violino estabelecida pela instituição, o eixo de transmissão de conhecimento começou a se deslocar: a relação mestre-aprendiz passou a dar lugar a uma relação instituição-aprendiz. Os tratados musicais, que retratavam uma práxis corrente de determinada época e região foram substituídos pelos métodos que estabeleceram o que seria uma prática musical ideal. Vários fatores da performance até então transmitida oralmente nas oficinas dos Mestres passaram a ser associados ao *Ancien Regime*, e foram esquecidos. Mudanças importantes no arco, na montagem e na construção do violino foram incorporadas à práxis musical, para atender a nova égide:

As mudanças ocorridas no ensino do violino para adaptá-lo à linguagem romântica têm como referência o ano de 1802. Nesse ano é publicado em Paris o *Méthode de violon par Baillot, Rode et Kreutzer*, três eminentes professores de violino do Conservatório de Paris, que escreveram esse método sob a égide do novo ensino, estabelecendo as bases do ensino moderno do violino que perduram até os dias de hoje. Tecnicamente falando, tratava-se de aparelhar o violinista para a prática de um novo estilo de música, que priorizava a grande linha melódica e a igualdade das arcadas em detrimento da clareza de articulação de pequenos motivos e da variedade nas inflexões de arco. (FIAMINGHI, 2008:37)

Esta modificação no tipo de ensino, a codificação da técnica e da interpretação, acabou por moldar o repertório ideal para a formação do violinista do século XIX,

provocando também uma modificação do gosto musical e no repertório que nos alcança até hoje.

O cânone romântico tornou-se sinônimo de “clássico”. As escolas de música preparavam os músicos para se tornar intérpretes de um repertório pertencente a um cânone preestabelecido e cristalizado. O cânone romântico gerou, portanto, um setor do mundo musical chamado de “clássico”, com seus grandes compositores, suas obras-primas e seus intérpretes célebres, e uma cultura musical feita de reverência e respeito a esse próprio cânone. (SANTOS. 2011:94)

Dentro deste repertório canônico aos poucos foram inseridas peças de compositores de épocas anteriores. Estas obras apareciam eventualmente no repertório de violinistas considerados célebres, como por exemplo, Joachim que tinha no seu repertório as obras para violino solo de Bach (SANTOS 2011; ELLENDERSEN 2012). Desta maneira, mesmo quando o repertório para violino solo foi adotado dentro da prática musical oficializada pelo Conservatório, o marco da genialidade se fez presente tanto na sua transmissão quanto em sua autoria, o que corrobora para a aura romântica o envolve e chega hoje até nós. GOEHR (2007) refere-se à canonização de um grupo seletivo de obras do passado e que é constantemente repetido no meio musical, retro-alimentando o seu canonicismo, como um “museu imaginário de obras musicais”. Este procedimento impediu por muito tempo a consideração de qualquer outro repertório que não aquele já estabelecido. Por outro lado, a partir da década de 1960, o interesse pela prática de música barroca a partir de uma *praxis* descrita nos tratados antigos e a valorização do instrumental de época, teve um crescente impulso através de intérpretes altamente qualificados que se dedicaram profissionalmente e com exclusividade à música daqueles séculos. Entretanto, conforme aponta TARUSKIN (1995), o movimento de interpretação historicamente informada da música dos sécs. XVII e XVIII manteve em sua pauta uma tendência modernista na qual o novo não seria mais representado pela quebra da linguagem tonal ou de suas estruturas estabelecidas, mas pela novidade da recuperação de um repertório esquecido, uma sonoridade exótica, ou uma nova maneira de interpretar o já conhecido.

O canonicismo é bem representado nos cursos de formação violinística. Tendo como exemplo os programas de repertórios dos cursos de bacharelado em violino da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), e da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) encontramos inserções claras: Concertos Mozart, sonatas da Beethoven, concertos de Mendelssohn e Bruch, e claro, os estudos de Rode, Kreutzer. Como repertório para violino solo, apenas as Sonatas e Partitas de Bach (BWV 1001-1006). Pode-se notar a forte influência

do repertório canônico supracitado por Santos, apesar da abertura ao repertório contemporâneo e brasileiro.

## 2. As Doze fantasias de Telemann no contexto do repertório violinístico

Tratando-se de repertório violinístico, a música escrita para *violino solo senza basso* nos séculos XVII e XVIII constituem uma pequena, mas significativa parcela do repertório deste período. As partitas e sonatas de Bach para violino solo são, sem dúvida, as mais célebres representantes deste gênero instrumental. Sua presença é constante nos currículos de formação superior e fazem parte da maior parte das audições para orquestras. Contudo, não devemos supor que são as únicas. Como consequência do *Zeitgeist*, o espírito de época pós-modernista, apontado acima por Taruskin, constatou-se que a obra de Bach não emergiu do nada, como um lampejo de genialidade, de acordo com o que a crítica romântica nos fazia acreditar. Sua obra é fruto de uma longa tradição de música polifônica e harmônica para violino sem acompanhamento, cultivada especialmente no Sul da Alemanha e Áustria. ELLENDERSEN (2012) faz um abrangente panorama desta tradição, uma genealogia das Sonatas e Partitas – cuja partitura autógrafa é datada em 1720, mas evidências de outras cópias apontam para um período anterior a 1717, quando Bach desempenhava a função de *Konzertmeister* em Weimar - que se inicia nas Fantasias anônimas contidas no manuscrito de Breslau, do início do séc. XVII e seguindo com Johann Schop (1590-1667), Thomas Baltzar (1630-1663), Davis Mell (1604-1662), Nicolas Matteis I (c. 1640-1704), Johann Paul Westhoff (1656-1705), Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), Johann Jakob Walther (1650-1717), Nicola Matteis II (c. 1670-1745) Johann Georg Pisendel (1687-1755). A *Passacaglia* de Biber, que encerra as Sonatas do Rosário (1674), e é a única peça para violino desacompanhado desta coleção, é a referência de música para violino solo antes de Bach. Menos conhecida, mas um elo importante para compreensão da prática solista nesta região são as duas Fantasias para violino solo de Matteis II, que atuou como *Konzertmeister* na capela imperial de Viena de 1700 a 1737. As 12 Fantasias de Telemann TWV 40:14-40:25 publicadas em 1735 são, portanto, um exemplar tardio desta tradição germânica e traz em sua essência, como veremos a seguir, marcas claras das mudanças estilísticas características de sua época.

Segundo Steven Zohn em *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, as fantasias de Telemann para violino figuram entre as mais originais obras solistas e com maior sucesso do século XVIII, visto que elas apresentam internamente variados gêneros, algumas em estilo contrapontísticos, outras em estilo galante,

antecipando formas que só viriam a aparecer posteriormente no cenário musical. (ZOHN, 2008: 430). Carl Parrish comenta, acrescentando: “As fantasias para violino solo de Telemann são originais em estilo e idéias”<sup>1</sup> [...] (PARRISH, 2000:297). No entanto, a despeito de sua importância e riqueza estilística, as 12 Fantasias não foram incorporadas ao repertório “oficial” violinístico. Difícil não querer compará-las com as Sonatas e Partitas de Bach, contudo devemos levar em consideração que se tratam de obras que diferem em sua construção e estrutura. Com isto em mente podemos nos desobrigar de tal comparação, e aproveitar as possibilidades técnico-interpretativas que as Fantasias de Telemann podem oferecer ao intérprete como uma ferramenta de conhecimento sobre o repertório de transição do período barroco para clássico.

Uma análise mais aprofundada das Fantasias, revela alguns procedimentos técnicos adotados por Telemann que o caracterizam como um compositor ao mesmo tempo tributário do estilo austero, contrapontístico e *cantabile* do séc. XVII, epitomado por Corelli, e por outro lado um adepto de primeira hora do estilo galante, proveniente da ópera napolitana. Outra característica marcante nas Fantasias é a utilização de recursos composicionais pouco comuns para a época, como o uso recorrente do *abruptio* - uma figura de retórica que em sua aplicação musical interrompe o curso normal da narrativa (melódica, harmônica ou rítmica) como artifício para maior eficiência do intérprete/orador no sentido de mover os sentimentos do ouvinte - e que mais tarde vai ser um dos principais atributos do estilo literário *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto). Os mesmos atributos foram aplicados ao *Empfindungen* (estilo sentimental), novo estilo musical que proliferou na região de Berlim, sob os auspícios da corte de *Postdam*, de Frederico II, que empregou por longos anos os compositores Johann Gottlieb Graun e Carl Phillip Emanuel Bach, os principais representantes deste gênero.

Intencionalmente, ou não, Telemann agrupa as seis primeiras Fantasias - TWV 40:14, [1] Sib maior / TWV 40:15, [2] Sol maior / TWV 40:16, [3] Fá menor / TWV 40:17,[4] Ré maior / TWV 40:18,[5] Lá maior / TWV 40:19,[6] mi menor - com algumas características do estilo corelliano:

1. Escrita contrapontística com entrada das vozes em Fugas estritas: (ex.1 [5], Presto, comp. [9-16]; ex. 2 [2], Allegro, comp. [1-9]); ex. 3 [1], Allegro, comp. [1-3];
2. Escrita contrapontística com entrada das vozes em imitação livre: (ex.4 [3] Adagio, comp. [1-3]; ex. 5 [3] Presto, comp. [1-5])
3. Estilo “Concerto Grosso”: ex. 6 [4], Vivace, comp. [1-6]; ex. 7 [6] Presto, comp. [1-20]

4. Adagios e Graves com cadência *ad libitum* (onde se espera que o violinista improvise *ex tempore* uma cadência): ex. 8 [4], grave, comp [5-6]
5. Andantes com melodia principal na voz do baixo contínuo e acompanhamento de acordes nas vozes superiores: ex. 9 [5], andante, comp. [1-4]
6. *Bariolage* como efeito de pedal harmônico: ex. 10 [5], allegro, comp. 1-5]; ex. 11 [2] allegro [19-22]

Outro estilo composicional parece ser enfatizado para as seis últimas Fantasias. Elas não apresentam uma escrita contrapontística tão elaborada como nas seis anteriores, logo poucos acordes e cordas duplas como decorrência de vozes em imitações livres ou estritas são encontrados. Os acordes, quando ocorrem, não têm a função de encontro polifônico entre as vozes, mas de ênfase na textura harmônica, neste caso, como interrupção do curso natural da harmonia (ex. 12 [12] Moderato {13-20}) ou como acento para dissonâncias fortes (7ª. e 9ª. Menores, ex. 13 [12] Vivace {51-52}). Mudanças abruptas de registro na melodia (ex. 14 [10] Largo {15-16}, desenhos rítmicos truncados por grandes saltos inesperados (ex. 15 [7] Presto {8-13} e acentos rítmicos em terças ascendentes ou descendentes seguidos de longas *appoggiaturas* (ex. 16 [10] Largo {1-4}; ex. 17 [8] Piacevolmente {8}), são encontrados ao longo de vários movimentos deste grupo de Fantasias. Essas características serão largamente utilizadas nas décadas posteriores no movimento musical ligado ao *Sturm und Drang* e no estilo *Empfindungen*.

### 3. Conclusão

Harnoncourt (1990) argumenta que o intérprete hoje precisa ser versátil, exemplificando que um dia está tocando sinfonia de Mahler e no outro Bach. Neste ponto, cabe ao intérprete a compreensão do repertório do passado, não como um fato músico-arqueológico, mas sim como uma maneira de construir pontes entre a tradição e contemporaneidade sempre em busca de uma performance mais eloqüente.

Os conhecimentos musicológicos não devem ser constituir-se um fim em si mesmos, mas apenas proporcionar-nos os meios de chegarmos a uma execução melhor que, em última instância, será autêntica se a obra for expressa de forma bela e clara. (HARNONCOURT, 1990: 19).

O repertório canônico existe por uma série de motivos, mas não apenas o que é consagrado consegue suprir as necessidades da performance do músico contemporâneo. O violinista necessita estar aparelhado para encarar os paradigmas que permeiam a performance hoje, transcendê-los quando necessário e também aceitá-los enquanto ainda couberem,

transitando entre o novo, sem abrir mão da tradição: “Nestas duas obras<sup>2</sup> assim como na música de outras coleções publicadas, Telemann transita fluentemente entre o velho (barroco) e o novo (galante).<sup>3</sup> (ZOHN, 2008:431).

O que podemos concluir com essas análises é que para o violinista contemporâneo que teve em sua formação obrigatoriamente a passagem pelo repertório de violino solo de J. S. Bach, a não compreensão da música para violino solo de Telemann dentro dos parâmetros estéticos que o destacavam como um músico estimado e reconhecido em sua época, bem como um dos arautos do novo estilo musical, leva a um julgamento superficial de sua música, colocando-a em um patamar menor em relação à de J. S. Bach. Por outro lado, não só os solos para violino de Bach, mas todo o conjunto de sua obra está de alguma maneira fora do contexto temporal de sua época, no sentido que resume uma longa tradição existente antes dele e aponta para novos e inexplorados caminhos que só serão compreendidos pelos compositores das gerações futuras. Adorno em sua crítica aos historicistas “Em Defesa de Bach contra seus Admiradores” utiliza o argumento da atemporalidade de Bach para sua crítica àqueles (Hindemith, Harnoncourt) que no início da década de 1950 pregavam uma restauração dos padrões interpretativos para música de Bach e barroca em geral por via da depuração de técnicas anacrônicas aos séc. XVII e XVIII e da utilização do *instrumentarium* adequado. Apesar da crítica de Adorno ser pertinente em muitos aspectos – por exemplo, em relação a anulação da *subjetividade* na interpretação pela *objetividade* histórica, entendida como *historicismo*, o movimento HIP (*Historically Informed Performance*) desdobrou-se em importantes segmentos, sendo um deles o revigoramento de repertórios esquecidos. As 12 Fantasias de Telemann podem ser enquadradas neste contexto, pois o seu devido valor musical se revela proporcionalmente maior na medida em que seu intérprete processa uma compreensão hermenêutica de sua essência, isto é, nos colocarmos diante deste repertório sem os filtros românticos engendrados pela genialidade atribuída à obra de Bach e despojados de valores comparativos exógenos à sua estética. Deste modo, as Fantasia podem revelar o seu potencial expressivo que dialoga livremente com as estéticas do passado (Corelli) e com os novos parâmetros do estilo galante.

### Referências:

- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. 2. ed. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ELLENDERSEN, Atli . *Parâmetros Interpretativos para a Sonata para Violino Solo em Lá Menor, BWV 1003 de J.S. Bach*. Xxxxx, 2012.
- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York; Oxford University Press, 2007.

ZOHN, Steven. *Music for a mixed taste: Style, genre, and meaning in Telemann's instrumental works*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PARRISH, Carl. *A treasury of early music: masterworks of the middle ages, the renaissance and the baroque era*. Mineola: Dover Publications, INC: 2000.

TELEMANN, George Philipp. *Zölf Fantasien für Violine ohne Bass*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co, 2012. Partitura.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. *O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Estadual Campinas. Campinas, 2008.

\_\_\_\_\_, *Adorno X Hindemith: xxxxxx. Anais da Anppom 2010*.

PARRISH,

SANTOS, Luis Otavio de Souza. *A chave do artesão: Um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco*. Tese (doutorado em Música). Universidade de Estadual Campinas. Campinas, 2011.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

UFSM. *Ementário do curso de bacharelado em violino*: Santa Maria: Portal UFSM, 2014. Disponível em: <<http://portal.ufsm.br/ementario/curso.html?curso=997>>. Acesso em: 24 de março de 2014.

UDESC. *Repertório de violino do curso de bacharelado*: Florianópolis: DMU – CEART, 2014. Disponível em: <http://dmu.ceart.udesc.br/repertorio.htm>> Acesso em: 24 março 2014.

## Notas

<sup>1</sup> The solo fantasies of Telemann are original in style and ideas [...] (PARRISH, 2000:297)

<sup>2</sup> Zohn se refere as fantasias para flauta transversa que são citadas por ele no mesmo capítulo.

<sup>3</sup> In these two works, as in the music of several other published collections, Telemann moves fluently between the old (baroque) and new (*galant*). (ZOHN, 2008:431)

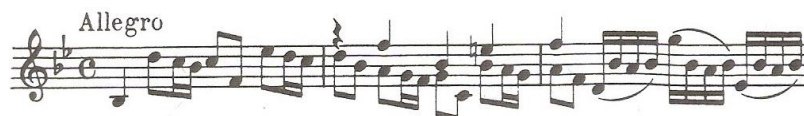
## Exemplos:



Exemplo1: TWV 40:18,[5] Lá maior. Presto, comp. [9-16] (TELEMANN, 2012:12)



Exemplo2: TWV 40:15,[2] Sol maior. Allegro, comp. [1-9] (TELEMANN, 2012:06)



Exemplo3: TWV 40:14,[1] Sib maior. Allegro, comp. [1-3] (TELEMANN, 2012:4)



Exemplo 4: TWV 40:16,[3] fá menor. Adagio, comp. [1-3] (TELEMANN, 2012:12)



Exemplo 5: TWV 40:16,[3] fá menor. Presto, [1-5] (TELEMANN, 2012:08)



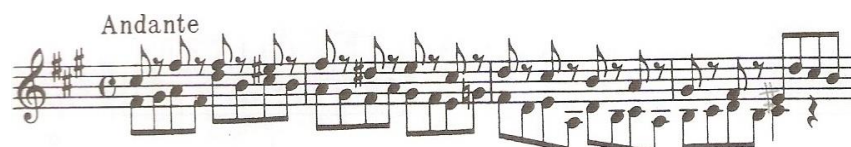
Exemplo 6: TWV 40:17,[4] Ré maior. Vivace, comp [1-5] (TELEMANN, 2012:10)



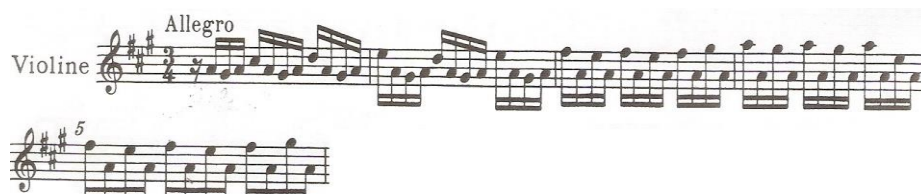
Exemplo 7: TWV 40:19,[6] mi menor. Presto, comp[1-20] (TELEMANN, 2012:15)



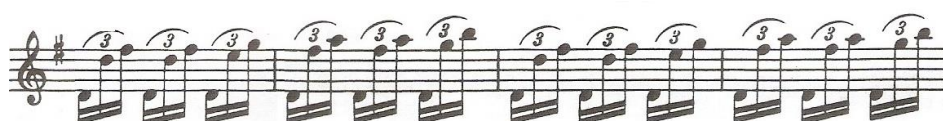
Exemplo 8: TWV 40:17,[4] Ré maior. Grave, comp[5-6] (TELEMANN, 2012:11)



Exemplo 9: TWV 40:18,[5] Lá maior. Andante, comp [1-4] (TELEMANN, 2012:13)



Exemplo 10: TWV 40:18,[5] Lá maior. Allegro, comp. [1-5] (TELEMANN, 2012:12)

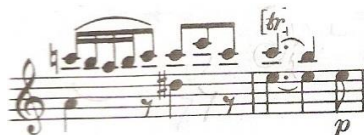


Exemplo 11: TWV 40:15,[2] Sol maior. Allegro, comp. [19-22] (TELEMANN, 2012:12)





Exemplo 12: TWV 40:25,[12] lá menor. Moderato, [13-20] (TELEMANN, 2012:26)



Exemplo 13: TWV 40:25,[12] lá menor. Vivace, comp. [51-52] (TELEMANN, 2012:27)



Exemplo 14: TWV 40:23,[10] Ré maior. Largo, comp. [15-16] (TELEMANN, 2012:12)



Exemplo 15: TWV 40:20,[7] Mib maior. Presto, comp. [8-13] (TELEMANN, 2012:12)



Exemplo 16: TWV 40:23,[10] Ré maior. Largo, comp. [1-4] (TELEMANN, 2012:23)



Exemplo 17: TWV 40:21,[8] Mi maior. Piacevolmente, comp. [8] (TELEMANN, 2012:18)