

# GOSTO, GÊNERO E ESTILO EM TELEMANN

Noara Paoliello

Universidade de São Paulo (CMU-ECA/USP)

noarapaoliello@gmail.com

## Resumo

O presente artigo busca aprofundar as questões de gosto, gênero e estilo que englobam a obra daquele que é considerado compositor central para o repertório setecentista de flauta doce – G. P. Telemann (1681-1767). Para tanto, resgata discussões de contemporâneos do compositor, como Quantz (1752) e Scheibe (1745), tomando como exemplo dois gêneros híbridos desenvolvidos por Telemann: o *concertouverture* e a *sonate auf concertenart*. A partir do estudo das categorias de gênero e os afetos e estilos decorrentes, conclui-se ser fundamental observar atentamente o gênero nas composições – compreendendo-o segundo as descrições de época, em sua maneira *pura* ou híbrida.

**Palavras-chave:** Telemann; gosto; gênero; estilo; *vermischter Geschmack*

## Telemann e o *Vermischter Geschmack*

Telemann foi considerado por seus contemporâneos o principal expoente do estilo denominado *Vermischter Geschmack*, que une três gostos nacionais distintos: a elegância cortesã francesa, a liberdade das melodias italianas e o contraponto de tradição luterana. Este *gosto misto* alemão tornou Telemann mais famoso do que Bach em sua época, levando sua obra a ser publicada em diversas partes da Europa, inclusive no tradicional meio musical parisiense.

O compositor constitui um território central para o estudo das questões envolvendo o gosto musical na Alemanha setecentista. Em sua trajetória o autor absorveu tradições musicais distintas, afirmando ter tomado como modelo as *auctoritates* Corelli e Lully, além de ter estudado o estilo de compositores luteranos como Johann Kuhnau (TELEMANN, 2002, p. 93). Esses três modelos representam três gostos nacionais distintos estudados por Telemann: o italiano, o francês e o alemão – de tradição luterana.

No Brasil, tem se utilizado comumente o termo “gostos reunidos” - numa derivação do termo *Les Goûts Réunis* utilizado por Couperin (1724) - para a designação do estilo musical alemão em voga no século XVIII, em especial aquele praticado por Telemann. Contudo, o compositor e seus contemporâneos alemães faziam uso de termos como

*gemischten Goût* (Telemann, 1718) e *vermischter Geschmack* (Quantz, 1752) para representar o *gosto misto* (*vermischte, gemischte*) surgido a partir da influência dos gostos estrangeiros na Alemanha que, ao serem incorporados à sua própria tradição e transformados por essa mistura, resultaram gradativamente em um gosto novo e alemão, definido por Quantz como “Gosto Alemão” (PAOLIELLO, 2011).

Johann Joachim Quantz não apenas defende o *gosto misto*, como também reivindica esse novo estilo para a Alemanha, como um “Gosto Alemão”, já que os alemães foram os primeiros a compor dessa maneira:

Se alguém tem o discernimento necessário para escolher o melhor dos estilos dos diferentes países, resultaria que um *gosto misto*, sem ultrapassar os limites da modéstia, poderia bem ser chamado de *Deutsche Geschmack* [*Gosto Alemão*], não apenas porque os alemães chegaram a ele primeiro, mas porque ele já está estabilizado há muitos anos em diferentes lugares da Alemanha e ainda floresce, e também não desagrada nem à França nem à Itália, nem a outros países <sup>1</sup> (QUANTZ, 1752, XVIII/87).

Vale lembrar que a Alemanha do século XVIII não era uma nação unificada (como a França), sua realidade era a de uma nação fragmentada constituída por centenas de principados independentes. A desunião dos estados germânicos, resultado de uma história marcada por conflitos, é um dos fatores que tornou a música alemã suscetível às influências musicais estrangeiras. Assim, as cortes germânicas, comparadas com outras cortes europeias, eram excepcionais em sua natureza cosmopolita, sendo dominadas pelos gostos italiano e francês (SADIE, 1998).

A França representava tudo o que era almejavável em termos de uma nação unificada e fornecia as maneiras da corte, exportando, em consequência, sua música – principalmente a música teatral de dança e as *ouvertures*; a Itália, referência para diversos tipos de arte, proveu o modelo de ópera e de diversos gêneros instrumentais – como a sonata e o concerto. Assim, por meio da imitação dos gostos, gêneros e estilos nacionais estrangeiros, os compositores alemães progressivamente criaram um novo estilo musical.

Quantz escreve que a música alemã “em tempos antigos” era centrada mais na harmonia (estilo estrito, fugal) do que na melodia, com qualidades principalmente na música de igreja. Segundo o autor, somente após imitar os modelos estrangeiros e misturar as maneiras italiana e francesa com a dos seus próprios compositores, a música germânica passou a ser mais estimada (QUANTZ, 1752, XVIII/78-81).

---

<sup>1</sup> Tradução nossa.

Quantz se refere ao estilo estrito praticado pelos compositores antigos de maneira crítica, refletindo uma busca dos compositores do seu tempo por um estilo mais *livre* ou *galante* e defendendo o uso de mais melodia em uma música tradicionalmente contrapontística. Assim, a partir das primeiras décadas do século XVIII, um *gosto misto* foi ganhando força e colaborando para um novo destaque dos compositores nacionais e de um *gosto alemão* (PAOLIELLO, 2012).

Türk também escreve sobre as mudanças sofridas pela música alemã. Através de suas palavras podemos observar que os estilos francês e italiano foram reunidos ao estilo dos próprios compositores alemães:

Eu acredito que o nosso estilo se expressa através da elaboração cuidadosa e de uma harmonia forte. Além disso, nós retiramos muito dos franceses e italianos e, possivelmente, nem sempre o pior. Igualmente, podemos combinar os estrangeiros com muitos dos nossos próprios mestres da composição tanto na música instrumental quanto na música vocal<sup>2</sup> (TÜRK, 1789 *apud* RATNER, 1980, p. 335).

Telemann foi um dos principais protagonistas deste *gosto misto* alemão, criando novos gêneros que passaram a ser imitados por seus contemporâneos - como seus *concertouvertures*, *quadri* e *sonate auf concertenart*. Podemos observar o grande respeito que Telemann conquistou como representante do *gosto alemão* nas palavras de seus contemporâneos, como Mattheson, que situa Telemann entre as *auctoritates* francesa e italiana: “Um Lully é aclamado; Corelli deixa-se louvar; mas apenas Telemann está elevado acima do louvor” (MATTHESON, 1740, 78).

### **Telemann e os *Concertouvertures***

O interesse de Telemann pelo estilo francês começou desde cedo e perdurou durante toda sua vida, o que se reflete em sua obra e, principalmente, em suas inúmeras *ouvertures*. Telemann se intitulava grande partidário da música francesa, como ele escreve em carta a Mattheson: “Devo admitir que sou grande amante da música francesa” (TELEMANN, 1718, p. 77). Ainda, podemos destacar que sua única viagem documentada para fora da Alemanha teve como destino Paris, em 1737.

---

<sup>2</sup> Tradução nossa.

O compositor atuou em diversas cortes de orientação francesa na Alemanha, como Hannover (período de Hildesheim 1697-1701); Dresden e Berlim (período de Leipzig 1701-1705); Sorau (1705-1708); e Eisenach (1708-1712). Essas cortes foram particularmente importantes para a formação do gosto francês em Telemann, permitindo que o compositor se tornasse fluente no estilo musical francês décadas antes de fazer sua viagem a Paris. Em sua autobiografia Telemann escreve a respeito de sua propensão à música francesa:

Conheci o trabalho de Lully, Campra e outros bons autores. E apesar de em Hannover 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 <sup>3</sup> (TELEMANN 1718 *apud* RACKWITZ 1981, p. 81).

Vale ressaltar, que a música francesa, a despeito de toda a fama da italiana, era muito estimada na Alemanha – principalmente a música de teclado, teatral e de dança. O modelo francês era elogiado por sua clareza de notação (às vezes criticado por seu excesso de *agréments*), pela disciplina de sua orquestra, e por seu estilo natural e fluente (PAOLIELLO, 2011).

Telemann era considerado por seus contemporâneos o maior emulador do gosto francês na Alemanha. As descrições do estilo francês por autores germânicos, como Mattheson, Scheibe e Quantz comumente citam Telemann como modelo desta música. Adolf Scheibe, no *Critischer Musicus* (1745), escreve:

(...) Pode-se dizer certamente, sem ser acusado de bajulação, que como um emulador da França ele [Telemann] finalmente ultrapassou esses estrangeiros em sua própria música nacional. Ninguém desconhece que a França concedeu a ele esse elogio, e conseqüentemente nenhum conhecedor da música disputa sua grande força na composição de obras musicais francesas, especialmente como não há nenhum tipo dessa música que ele não conheça e saiba como praticar, e na qual ele há muito tempo deixou seus criadores para trás (...) <sup>4</sup> (SCHEIBE *apud* RACKWITZ 1981, p.231).

Para Scheibe, a principal composição da música francesa era a *ouverture*, na qual Telemann era considerado autoridade na Alemanha devido à sua habilidade em emular e transformar este gênero.

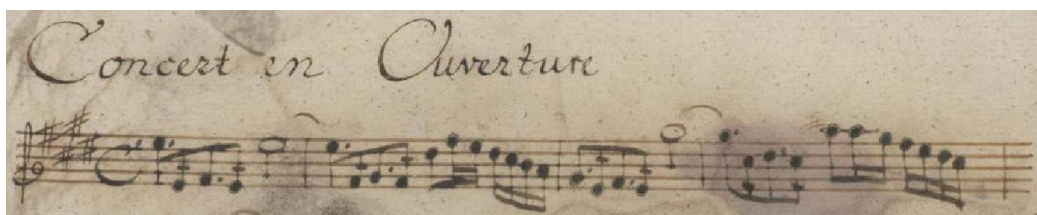
---

<sup>3</sup> Tradução nossa.

<sup>4</sup> Tradução nossa.

A maior força desta música [francesa] consiste especialmente nas chamadas *ouvertures* (...). O entusiasmo racional de um Telemann tornou bem conhecidos e amados também na Alemanha estes gêneros musicais estrangeiros; pois a ele os próprios franceses devem agradecer pela grande melhora na sua música. (...) Através dele sentimos a beleza e a graça da música francesa com muito prazer<sup>5</sup> (SCHEIBE *apud* RACKWITZ 1981, p.231).

Como o nome já indica, o *concertouverture* une dois gêneros de nacionalidades distintas: o concerto e a *ouverture*. Além de constituir um dos gêneros musicais mais cultivados por este autor, é aquele que representa mais claramente o *gosto misto* alemão. A denominação *concert en ouverture*, ou *concertouverture*, encontra-se em descrições setecentistas deste gênero e em alguns manuscritos de *ouvertures* de Telemann - onde vemos também indicações de instrumentos *concertato*, numa clara referência ao estilo italiano que se une à *ouverture* francesa.



**Fig. 1 – Overture TWV 55: E 3 (manuscrito - Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt)**

Como exemplo de *concert en ouverture* podemos citar o TWV 55: Es2. Nessa peça, Telemann utiliza o conjunto de cordas a 4 partes (dois violinos, viola e baixo) com a flauta doce concertante à maneira italiana – o que foge totalmente do modelo de Lully (textura a 5 e sopros integrados às cordas). O estilo da primeira seção dessa *ouverture* à primeira vista não se afasta muito do modelo francês, com figuras pontuadas e textura homofônica; e com a flauta doce integrada às cordas e trabalhando em uníssono com o primeiro violino. Contudo, se prestarmos atenção à sua melodia, percebe-se que há um lirismo italiano em seu canto (que o timbre agudo da flauta ajuda a destacar) sobrepondo-se (e intercalando-se) à rigidez do ritmo pontuado francês.

<sup>5</sup> Tradução nossa.





Fig. 2- *Overture* TWV 55: Es2 (manuscrito - Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt)

A segunda parte da *ouverture*, de caráter vivo, é iniciada à maneira de Lully, com uma pequena seção imitativa simples apresentada apenas pelas cordas. Em seguida, temos uma alternância entre os solos livres e brilhantes da flauta e o estilo imitativo retomado pelas cordas. É interessante observar que, quando a flauta surge com o que seria normalmente a quinta entrada do tema da seção imitativa inicial, as outras vezes subitamente mudam de função, passando apenas a acompanhá-la com uma escrita simples, típica do gênero do concerto italiano – deixando a flauta totalmente em destaque. Assim, a flauta concertante surge acompanhada somente pelos dois violinos em uníssono – ou apenas pelo baixo. Com isso, temos um *concerto da camera* dentro da *ouverture*, com solos quase vivaldianos e uma escrita livre e brilhante.



**Fig. 3 - Overture TWV 55: Es2/2a seção (manuscrito - Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt)**

Este *concertoverture* tende mais ao estilo italiano, dissolvendo a gravidade característica das *ouvertures* através de melodias atraentes e figurações livres, além de contar com um caráter amoroso, alegre e pastoril, que se contrasta ao caráter majestoso e cortesão tradicional das *ouvertures* francesas.

Quantz, assim como Scheibe, exalta Telemann ao descrever as *ouvertures* alemãs. Segundo o autor, as *ouvertures* dos franceses, assim como os concertos dos italianos, eram todas iguais e, Telemann, com seu estilo misto e mais elaborado na música fugal acabou por superar até mesmo o modelo Lully (QUANTZ, 1752, p. 300).

Deste modo, com a mudança na escrita da *ouverture* francesa, decorrente da mistura com o estilo livre do concerto italiano e com a harmonia mais elaborada alemã, surge um novo gênero – tipicamente germânico – considerado o mais representativo do *gosto misto* e no qual é mais clara a compreensão dessa mistura de gostos.

## Telemann e a *Sonate auf Concertenart*

Telemann é conhecido por trabalhar com os gêneros e estilos de maneira inovadora. Para interpretar de maneira mais completa suas composições é interessante estarmos atentos às misturas de gosto e estilo ali presentes e, para isso, conhecer os gêneros e estilos também em sua forma *original*, ou seja, em sua essência e sem essas misturas. Deste modo podemos perceber e ressaltar quando algo diferente e estranho ao gênero ocorre.

Se analisarmos dentro da categoria do *decoro nacional* (investigando os estilos de acordo com os gostos nacionais), observamos que Telemann é capaz de unir gêneros de nacionalidades distintas e gerar um novo gênero - como nos *concertouvertures*. Se aprofundarmos mais, e adentrarmos na categoria do *decoro de ocasião* (investigando os estilos de acordo com os gêneros de ocasião *sacra – teatral – de câmara*), é possível constatar que Telemann também representa a vanguarda ao criar novos gêneros *híbridos* que unem estilos que têm prescrições distintas – como a gravidade e estilo estrito da *sonata da chiesa* e o estilo livre do *concerto*.

Vale lembrar que compositores e teóricos setecentistas emularam as ideias clássicas da retórica ao considerar que os estilos são subordinados aos gêneros e a uma finalidade - mover (*movere*), entreter (*delectare*) ou ensinar (*docere*) (LUCAS, 2014, p. 71-94). Assim, os estilos variavam em seu grau de elaboração a fim de *mover* com mais ou com menos força os afetos da audiência. Segundo os esquemas de Mattheson, os gêneros representem afetos próprios de cada uma de três ocasiões (*sacra-teatral-de câmara*) – não entendidas simplesmente como *locais*, mas como a natureza do *afeto* representado. Com isso, a maneira de expressar esses afetos era organizada através dos diversos gêneros melódicos e dos estilos (*estrito, livre e galante*) que daí derivam (MATTHESON, 1717, III/§ 29).

Sendo assim, de acordo com os autores setecentistas, o concerto e a sonata (da *chiesa* ou da câmara) e também o gênero tratado anteriormente, a *ouverture*, pertencem à *ocasião de câmara* - que permite a mistura de afetos da ocasião *sacra* (sérios, elevados) e *teatral* (extremos ou moderados) e a utilização dos estilos *estrito* (*fugal*), *livre* e *galante*<sup>6</sup>.

Segundo autores setecentistas, a sonata (*da chiesa*) figura como o principal gênero instrumental. Para um ou mais instrumentos principais, a sonata (a 1, a 2, a 3, a 4 etc.) possui natureza elevada e é adequada para representar todas as variedades de afetos, expressões e movimentos da alma. O caráter deste gênero prescreve gravidade e um estilo

<sup>6</sup> Para aprofundar esse assunto, cf.: PAOLIELLO, 2011.



artificialioso – características próprias de um gênero alto, sublime, com grande variedade de impulsos, expressões, traços e figuras.

Na descrição da sonata na *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, de Sulzer, lemos que entre os gêneros musicais não há oportunidade melhor para pintar e representar os 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 caráter 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<sup>7</sup> (SULZER, 1774,1094).

Se as definições setecentistas da sonata são extensas e se aprofundam nas questões dos afetos, as descrições do concerto deixam claro tratar-se de um gênero menor. Elas são bem sucintas e não se estendem nas questões dos afetos.

O concerto não tem, em tese, um caráter definido; não se pode dizer o que ele deveria representar, ou o que se quer expressar com ele. Resumindo, não é nada além de um exercício para compositores e instrumentistas, e algo totalmente indeterminado, que não almeja a nada senão o deleite auditivo (SULZER, 1774,1094).

O próprio Telemann deixa claro sua baixa estima pelos concertos, considerando este um gênero muitas vezes incômodo para os dedos e pobre em termos de harmonia e melodia e ressaltando que os seus concertos *cheiram à França*:

(...) Eu também me aventurei em concertos. Sobre isso devo confessar que nunca veio do coração, embora eu tenha já escrito uma quantidade considerável deles (...).Pelo menos é verdade que a maioria deles cheira à França. Mesmo que seja como se essa natureza quisesse me 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 eles eram desconfortáveis para minha mão e arco, e devido à falta de outras qualidades, as quais meu ouvido estava acostumado através da música francesa, eu não pude nem amar nem imitar (TELEMANN, 1718, p. 83-82)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Tradução nossa.

<sup>8</sup> Tradução nossa.

A *sonate auf concertenart* representa uma forma híbrida, ou seja, apresenta uma mistura de diferentes gêneros. Quando ocorrem essas misturas, é comum observarmos dúvidas na categorização dessas peças, mesmo por parte de copistas de época, pois os gêneros trazem características de mais de uma categoria (concerto, sonata, *ouverture* etc.). Apesar de estarem muitas vezes titulados como apenas um tipo – ou às vezes como nenhum - não quer dizer que não haja um gênero a ser considerado, com informações implícitas importantes de afeto e estilo.

Segundo Steven Zohn, a *sonate auf concertenart* foi um gênero comum entre 1720 e 1730 e está descrita por Johann Adolph Scheibe no jornal *Der critische Musikus* (1740):

Ambos os tipos de sonatas que irei discutir primeiro são convenientemente organizadas de duas maneiras, nomeadas adequadamente como sonatas ou *sonate auf concertenart* (...). A essência apropriada [da sonata] é acima de tudo a presença de uma melodia regular em todas as partes, especialmente nas vozes superiores, e uma trama fugal. Se não estiverem arranjadas em estilo de concerto pode-se introduzir passagens elaboradas e variadas; de preferência, deve haver uma melodia concisa, fluente e natural (...). A ordem que usualmente observa-se nessas sonatas é a seguinte. Primeiramente surge um movimento lento, depois um rápido ou vivo; segue-se um movimento lento e, finalmente um rápido e alegre conclui. Mas de vez em quando pode-se omitir o primeiro movimento lento e iniciar diretamente com o vivo. Faz-se isso particularmente na *sonate auf concertenart* (...). O movimento rápido ou vivo que segue [o primeiro movimento lento de uma sonata regular] é normalmente em estilo fugal, ou de fato uma fuga (...). Se o trio [sonata] for à maneira de concerto, uma parte pode ser mais trabalhada do que outra e uma quantidade de passagens virtuosísticas, rápidas e variadas podem ser ouvidas. Neste caso, a última parte pode ser composta de maneira menos concisa do que em uma sonata regular.<sup>9</sup> (SCHEIBE, *apud* ZOHN, 2008, p. 286)

A explicação de Scheibe é interessante, pois contrapõe de maneira clara as sonatas regulares (da *chiesa*) à *sonate auf concertenart*. Assim, podemos destacar como principais diferenças entre os dois tipos de sonatas:

- *sonatas regulares*: presença de uma melodia regular em todas as partes, trama fugal, passagens elaboradas, melodia concisa e fluente; primeiro movimento lento [lento-rápido (em estilo fugal)-lento-rápido];
- *sonate auf concertenart*: uma parte pode ser mais trabalhada do que outra; presença de passagens virtuosísticas, rápidas e variadas; pode-se omitir o primeiro movimento lento, iniciando diretamente com o rápido.

---

<sup>9</sup> Tradução nossa.

A categorização de gêneros com características híbridas torna-se por vezes ambígua, motivo pelo qual é interessante ter clareza a respeito dos gêneros e estilos. Os primeiros *quadri* e *quatuors*<sup>10</sup> de Telemann constituem excelentes exemplos de *sonate auf concertenart*. Um dos primeiros *quadri* de Telemann (não editado pelo compositor), para flauta doce, oboé, violino e baixo contínuo (TWV 43:G6), apresenta titulações diferentes em seus manuscritos: no manuscrito de Darmstadt aparece titulado como *concerto*; enquanto no manuscrito de Berlin (em cópia de Quantz quando jovem) como *sonata*:



Fig. 4 – Telemann TWV43:G6 (manuscrito - Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt)

<sup>10</sup> Vale destacar que os *quadri* e *quatuors* representam mais um dos gêneros instrumentais desenvolvidos por Telemann na primeira metade do séc. XVIII. Comumente denominados *quartetos* atualmente, o *quadro* (ou *quatuor*) setecentista era uma composição para três instrumentos recitantes e baixo contínuo. Este gênero, composto por sonatas, concertos e gêneros híbridos – como a *sonate auf concertenart* - foi descrito pela primeira vez por Scheibe (*quadro* - 1740) e em seguida por Quantz (*quatuor* - 1752), ambos tomando como referência os quartetos de Telemann (cf.: PAOLIELLO, 2016).



Fig. 5 – Telemann TWV 43:G6 (manuscrito - Staatsbibliothek zu Berlin)

Seria este o caso de um concerto ou uma sonata? Neste caso é interessante observar o caráter e o estilo do primeiro movimento. Na ausência de um adagio, já ficaria eliminada a possibilidade de ser uma sonata regular, restando-nos as opções de concerto ou *sonate auf concertenart*. Vale lembrar também das características do concerto propriamente dito que, como vimos anteriormente, é menos profundo do que as sonatas, priorizando habilidades virtuosísticas através dos solos brilhantes intercalados por *ritornellos*.

Em relação ao caráter, a falta de um adagio inicial nos move de uma maneira diferente, sem a profundidade de um primeiro movimento lento de uma sonata regular. Aqui, ao contrário, temos um caráter brilhante, “falante” e para cima – proporcionado através das figurações ascendentes do violino e da tonalidade de sol maior. Podemos observar também que as partes não são trabalhadas igualmente como seria em uma sonata, com ausência de uma melodia fluente percorrendo todas as vozes. Com isso, este certamente seria o caso de uma *sonate auf concertenart* ou apenas *concerto*, como titulado no primeiro exemplo.

É interessante notar nas descrições setecentistas que somente nas definições dos gêneros musicais (sonata, concerto, diálogo etc.) observa-se referência aos afetos/caráter do gênero, enquanto as definições dos *quadri* e *quatuors* se concentram nas prescrições técnicas de uma trama a três vozes recitantes com baixo contínuo. Além disso, os quartetos



setecentistas sempre apresentam titulação de gênero em seus manuscritos - o que nos indica que se trata de algo a ser considerado. Contudo, nem sempre essas indicações de gênero presentes nos manuscritos e edições de época são levadas em consideração em edições, catalogações e textos modernos, obscurecendo muito a informação implícita de afeto e estilo dessas obras.

## Considerações Finais

Como vimos, o gênero fornece informações sobre o caráter e o estilo da obra. Ser capaz de identificá-lo dentro das categorias de ocasião *sacra, teatral e de câmara*, permite compreender com mais clareza a natureza do afeto da composição. Ainda, deve-se levar em conta as questões de gosto, buscando compreender os gêneros e estilos segundo as características dos gostos nacionais.

Procurar compreender as categorias de gosto e gênero na música setecentista, levando em conta o caráter do gênero, seu estilo e função (*movere, delectare, docere*), contribui para uma interpretação mais historicamente informada e, conseqüentemente, mais rica. Por isso, não se deve ignorar as indicações de gênero nas peças, pois elas trazem informações importantes a respeito do afeto e estilo da obra.

Telemann era considerado modelo do *gosto misto* alemão por seus contemporâneos alemães, servindo de referência para a formulação de novos gêneros musicais. O que tornou o compositor respeitado foi o fato de que ele procurou superar seus próprios modelos incluindo algo de novo e transformador. Vale lembrar, que no processo de *imitação* – conceito importante no séc. XVIII – toma-se algo de modelos diversos a fim de gerar algo novo.

Assim, a emulação é um processo de *imitação* não passiva de uma tradição ou modelo. Emular tem o sentido de emparelhar, ou rivalizar. Com isso, no processo de emulação leva-se em conta o que o modelo possui que o imitador deve se apropriar para, a partir de sua própria perícia e engenho, reformular em algo novo. Neste processo, torna-se autor ao trazer diferença – e então passa-se também a “doar” como modelo (PAOLIELLO, 2016).

Esta noção serve de base para a compreensão do *vermischter Geschmack* - que não se trata de uma cópia dos gostos e gêneros musicais estrangeiros, mas sim de um resultado da absorção de modelos diversos com a criação de algo novo. Neste contexto, se insere a

maior parte do repertório de Telemann. Deste modo, este *gosto misto* surgiu na Alemanha como nova maneira de compor criada a partir do estudo e da imitação de modelos estrangeiros que, misturados à tradição alemã, resultou em novos gêneros e estilos.

## Referências

LUCAS, Mônica. *Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da música poética*. OPUS-Revista Eletrônica da ANPPOM 20 (1), 71-94, 2014.

MATTHESON, Johann. *Das Beschützte Orquestre*. Hamburgo: 1717 (fac-simile)

PAOLIELLO, Noara. *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Telemann e a França: gênero e estilo nos quartetos de Telemann e a inovação dos Nouveaux Quatuors*. Tese (doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983.

RATNER, Leonard G. *Classic Music – Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980

SADIE, Julie Anne. *Companion to Baroque Music*. Califonia: University of California Press, 1998.

SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig: 1774 (fac-simile).

TELEMANN, Georg Phillip. *Georg Philipp Telemann - Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburgo: Rowohlts Monographien, 2002.

RACKWITZ, Werner. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1981.

ZOHN, Steven David. *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York: Oxford University Press, 2008.