

Mariña García-Bouso
Fernández

**O Concerto para violino no século XVIII (forma e
evolução técnico-interpretativa).**

MMIA. 2016

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Música - Interpretação Artística
Especialização em Música Antiga
Professor Orientador: Radu Ungureanu

agradecimentos

Queria agradecer em primeiro lugar ao professor Radu Ungureanu, orientador desta dissertação, pela grande ajuda e dedicação.

Agradeço a todos os professores e colegas do departamento de música antiga (CMA). Foram uma verdadeira família para mim e, esta experiência foi, sem dúvida, a mais bonita que tive até agora.

Agradeço a três pessoas pela sua grande e indispensável ajuda: Ana Clérigo, Matheus Prust e Eli García-Bouso. Muito obrigada!

palavras-chave

Violino, Concerto, técnica, evolução.

resumo

O objetivo da minha dissertação é, por um lado, analisar o género musical Concerto e a influência deste no desenvolvimento do violino durante o período Barroco.

Por outro lado, irei analisar a técnica do violino utilizada no século XVIII aplicada ao Concerto e à prática interpretativa da época, abordando aspectos como a utilização de instrumentos históricos, o papel do concertino ou a prática das cadenzas, entre outros. Para finalizar, irei incluir uma análise sobre um dos Concertos interpretados no meu recital final através da informação recolhida neste trabalho e da experiência pessoal.

keywords

Violin, Concerto, technique, development.

abstract

The purpose of my dissertation is on the one hand, analyze the musical genre Concerto and its influence on the violin's development during the Baroque period.

On the other hand, I will analyze the violin technique used in the eighteenth century applied to the concert and the performance practice of the time, addressing issues such as the use of historical instruments, the role of concertino or cadenza's practice, among others. Finally, I will include an analytical review about one of the Concertos played in my final recital through the information collected in this work and personal experience.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	2
CAPITULO I - Génese e Evolução da forma Concerto	3
1.1. Origem do Concerto.....	4
1.2. Desenvolvimento da forma Concerto durante o século XVIII	7
1.2.1. Itália, o berço do Concerto: Stradella, Corelli, Torelli e Albinoni	7
1.2.2. António Vivaldi	14
1.2.2.1. Características Gerais dos Concertos	16
1.2.2.2. Sequência de Andamentos.....	17
1.2.2.3. As secções a solo e a técnica do violino	20
1.2.3. França: Leclair	22
1.2.4. Alemanha: Muffat, Händel e Bach	24
1.2.5. O fim do Barroco, início do Classicismo	29
Conclusão do Capítulo I.....	32
CAPITULO II – Práticas Interpretativas e aspectos técnicos –violinísticos aplicados nos Concertos para violino do período Barroco.....	33
2.1. Práticas Interpretativas do Concerto no século XVIII	33
2.1.1. Instrumentos da época	33
2.1.1.1. Modo de segurar o violino	34
2.1.2. Ornamentos	41
2.1.3. Baixo contínuo	43
2.1.4. <i>Cadenzas</i>	45
2.1.5. O papel do Concertino	47
2.2. Aspectos técnicos-violinísticos aplicados aos Concertos para violino do século XVIII	49
2.2.1. Articulação.....	50
2.2.2. Cordas dobradas	52
2.2.3. Acordes	53
Conclusão do Capítulo II.....	55
CAPÍTULO III – Concerto Grosso No.4, Op.6 de A.Corelli: revisão analítica a partir dos dados recolhidos neste trabalho e da própria experiência pessoal.....	56
3.1. Estrutura do Concerto Grosso No.4, Op.6.....	57
3.1.1. Adagio-Allegro (I andamento).....	58
3.1.2. Adagio (II andamento)	61
3.1.3. Vivace (III andamento)	61
3.1.4. Allegro – Allegro (IV andamento)	62
3.2. Outras observações pessoais sobre o Concerto Grosso No.4, Op.6	63
CONCLUSÃO	66
BIBLIOGRAFIA.....	67
ÍNDICE DE IMAGENS.....	69
ANEXOS	71

INTRODUÇÃO

A escolha do meu tema para a realização desta dissertação está baseada principalmente na seleção do repertório que trabalhei durante o mestrado, e que apresentei no recital final. Deste modo, optei por trabalhar os Concertos para violino no Barroco e Classicismo porque, por um lado, pude ter um estudo individual como solista, e por outro lado, um estudo como dirigente e orientadora de uma orquestra - no período Barroco não existia a figura de maestro tal e como a conhecemos atualmente, sendo o próprio solista quem dirigia o ensemble. O acto de tocar com uma orquestra como solista e simultaneamente dirigí-la é um aspeto que sempre me fascinou, por isso fiquei interessada com a ideia de pesquisar sobre a ligação entre o violino e o Concerto, sendo que este género é o único que apresenta esta característica de solista/director, que posteriormente no Romantismo, acaba por desaparecer cedendo o lugar de maestro a uma pessoa distinta do solista.

Escolhi, como Concerto representante do Classicismo, o Concerto em Sol Maior de Haydn, já que para um Concerto de Mozart, por exemplo, iria precisar de instrumentos de sopro e percussão da época que não poderia encontrar tão facilmente. O prototipo do Concerto a solo do período barroco tem, muito provavelmente, como principal expoente o prolífico compositor de Concertos para violino nesta época: Antonio Vivaldi.

A segunda metade do meu recital é dedicada ao *Concerto Grosso* (primeiro tipo de Concerto que surge), sendo este um esboço - enquanto forma e estrutura - do Concerto a solo, que se desenvolverá posteriormente. O compositor que mais contribuiu na evolução deste tipo de Concerto foi Arcangelo Corelli, sendo este o motivo pelo qual escolhi o Concerto Grosso No.4, Op.6. Os *Concerti Grossi* têm como peculiaridade a divisão da orquestra em dois grupos; um chamado de *concertino*, ou a palavra mais conhecida, solistas; e outro chamado de *ripieno*, que significa “recheio” e se atribui à orquestra.

Para concluir, penso que esta dupla faceta de solista/director é muito útil para o crescimento do intérprete. Por outro lado, é interessante a ligação que se criou entre o Concerto e o Violino, sendo que os dois começam a evoluir, rápida e notoriamente, ao mesmo tempo (século XVIII), devido ao facto de os músicos/compositores terem criado uma aproximação entre Concerto e violino, levando, assim, ao desenvolvimento conjunto de ambos.

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA/DESCRIÇÃO DO OBJECTO

As fontes primárias que utilizei no meu trabalho de investigação foram os tratados e métodos de violino. Os mais importantes da época, por serem os primeiros a abordar exclusivamente o violino de uma maneira pedagógica, são: “*The Art of Playing Violin*” de Francesco Geminiani, e “*Versuch einer gründlichen Violinschule*” de Leopold Mozart que está escrito para estudantes principiantes de violino - ambos escritos na segunda metade do século XVIII. Para além destes dois tratados ainda empreguei o método de flauta “*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*” de Joachim Quantz (1752) que, ainda não sendo um método de violino, é de grande importância para entender e conhecer as práticas interpretativas e o estilo musical vigente nesse período.

Como fontes secundárias, devo citar um livro que foi de extrema importância na compreensão da história do violino: “*The History of Violin Playing from its origins to 1761 and the relationship to the violin and violin music*” de David D.Boyden. Considero este livro uma autêntica joia e para mim foi de grande ajuda na elaboração desta dissertação. Importantes foram também para pesquisa sobre a história do Concerto e das práticas interpretativas da época, os seguintes livros : “*The Cambridge Companion to the Concerto*” de Simon P.Keefe; “*A History of the Concerto*” de Michael Thomas Roeder e “*Baroque String Playing for ingenious learners*” de Judy Tarling.

O objeto a descrever é a evolução do género Concerto e a influência que este determinou na história do violinista e do desenvolvimento do violino. Os tratados e métodos foram muito importantes para a história do instrumento e foi, através deles, que pude analisar como a técnica do violino evoluiu e como se aplicou nos Concertos. Por outro lado, a performance, no século XVIII é outro aspecto importante que abordei na presente dissertação, dedicando o segundo capítulo à análise das práticas interpretativas aplicadas ao Concerto para violino no período Barroco; e ainda um terceiro capítulo de revisão analítica sobre um dos Concertos interpretados no recital final de mestrado, acrescentando a minha opinião e experiência pessoal enquanto à interpretação do mesmo.

CAPITULO I - GÉNESE E EVOLUÇÃO DA FORMA CONCERTO

Desde o início do século XVII, numerosos sinais de dissolução das tradições do Renascimento foram-se manifestando. Os artistas e músicos do início do século começaram a reivindicar uma liberdade e autoridade sem precedentes na tradição. Esta atitude de individualidade e expressão pessoal prevaleceu no início do denominado período Barroco, – época que se iniciou na música com o aparecimento da ópera¹ e do oratório (ca. 1600), prolongando-se até a morte de J.S.Bach (1750). A primazia do pessoal e do individual estimulou uma nova atitude em curso, particularmente a independência e individualidade de instrumentos. Novas formas, maneiras de expressão e um novo virtuosismo técnico foram incentivados tanto na ópera como na música instrumental que romperam com a unidade de estilo musical da Europa renascentista.

O violino esteve estreitamente associado a estas evoluções, inspirando os compositores e músicos a desenvolver um novo estilo particular, específico à sua natureza e ao seu próprio potencial. Como resultado da relação entre o aparecimento de novas linguagens musicais e o trabalho dos compositores, surgem novas formas puramente instrumentais. A escrita e publicação de tratados no século XVII é uma característica desta mudança de atitude. Os teóricos musicais do século XVI dedicam poucas palavras aos instrumentos (geralmente ao final das suas discussões). No entanto, no início do século XVII, tratados como o de Mersenne e Praetorius descrevem todos os instrumentos da época em metuculoso e elaborado detalhe.

Segundo Boyden (1990, pág.100), de todos os instrumentos em voga nesta época, o violino era o que tinha maior potencial de desenvolvimento para a expressão pessoal, sendo utilizado de diversas maneiras. No século XVI foi considerado, por um lado, apropriado para a música de dança por causa do seu tom penetrante e a sua capacidade para articulação rítmica clara; por outro lado, era empregado para dobrar literalmente a música vocal ou acompanhá-la. A partir de 1600, esta prática de dobrar partes vocais foi cada vez menos utilizada, incentivando a ideia de tocar as peças só com instrumentos. Isto foi reconhecido e

¹ “*Orfeo*” de Monteverdi, 1607 é considerada a primeira grande ópera barroca.

² Termo literário que significa literalmente “canção”. Originalmente referia-se a uma

regularizado por indicações escritas como “para vozes ou violas”, ou “para todo tipo de instrumentos”.

O violino ganha um papel protagonista na revolução musical italiana, durante o século XVII, quando os músicos começam a escrever e produzir obras numa linguagem mais específico ao violino, trazendo maiores exigências técnicas para os intérpretes. Deste modo, os instrumentos começam a desprender-se das vozes, introduzindo-se de maneira autónoma em formas como a *canzona*², que se originou a partir de modelos vocais.

1.1. Origem do Concerto

Na música instrumental do século XVI, antes de aparecer o Concerto, emergiram novos géneros instrumentais como a *canzona* - já mencionada- e a *sonata*³. Contudo, o violino raramente era especificado, incluso na sonata – género inspirado para favorecer os instrumentos-. A capacidade técnica do violino ainda não tinha sido explorada e a música podia ser tocada igualmente por outro instrumento de cordas ou de sopros com o mesmo registo.

Um dos principais músicos importantes no destaque do violino como instrumento principal foi Giovanni Gabrieli (c.1557-1612). Em 1597 Gabrieli compõe a *Sonata Pian e Forte*, que apela um único violino no meio de um conjunto de instrumentos de sopro. Gabrieli escreveu, sobretudo, música para ocasiões especificamente festivas no calendário da igreja e é aqui que aparecem pela primeira vez os termos *Concerto* e *Sinfonia*⁴ como títulos. No entanto, teria de passar outro século para que o termo Concerto fosse associado a um tipo de

² Termo literário que significa literalmente “canção”. Originalmente referia-se a uma adaptação duma canção polifónica. Nos séculos XVI e XVII teve o seu apogeu como género instrumental.

³ Do latim *sonare*, era música feita para “soar”, ou seja, música puramente instrumental em oposição à *cantata* (música para ser cantada). Eram compostas principalmente para solistas de instrumentos de corda ou sopro, acompanhados de baixo contínuo.

⁴ Composição musical concebida para ser interpretada por uma orquestra. No fim do Renascimento, início do Barroco, a palavra era um nome alternativo para a *canzona*, fantasia, ou *ricercar*. Mais tarde era usada para identificar a *trio sonata* ou um prelúdio instrumental. No Classicismo consolidou-se, e passou a ser construída na forma-sonata.

composição instrumental específica. A música policoral⁵ de Gabrieli representa o ápice de um desenvolvimento prolongado, ainda que a aplicação do termo Concerto à música sacra foi continuada por compositores alemães, especialmente por seu discípulo Heinrich Schütz. Gabrieli introduziu uma estrutura de *estribilho*⁶ que ajudou a criar um sentido de unidade dentro dum contexto de passagens musicais variadas. A estrutura resultante antecipa o uso posterior da forma *ritornello*⁷ nos Concertos. Esta estrutura alterna exposições de materiais temáticos recorrentes do ensemble com episódios dedicados à exibição do solista. No subcapítulo dedicado a António Vivaldi falarei mais detalhadamente desta forma.



Imagem 1: Primeira página da publicação dos *Concerti* de Andrea e Gio Gabrieli, Veneza 1587. (Roeder, 1994, *A History to the Concerto*, pág.19)

Após 1600, os músicos italianos começam a oferecer nas suas composições um papel mais protagonista aos instrumentos de registo agudo e potente que estes ofereciam (violino, flauta, corneto...) – em substituição da voz da soprano- permitindo tocar as linhas melódicas com um bom resultado sonoro. Compositores como Giovanni Battista Fontana, Biagio Marini, Maurizio Cazzati ou Marco Uccellini, entre outros, escreveram obras para estes

⁵ Tipo de música do final do Renascimento, início do Barroco que envolvia coros ou conjuntos instrumentais separados especialmente, tocando de forma alternada.

⁶ Repetição duma secção ou fragmento de uma obra.

⁷ Repetição duma secção ou fragmento duma obra. Ao longo da história da música, o *ritornello* adoptou diferentes significados.

instrumentos nos géneros musicais que tinham emergido durante o século XVI, muitas vezes sem especificar para que instrumento, como podemos ver em muitos dos trabalhos onde no título aparecem indicações como: “*per il violini o cornetto*” (para violino ou corneto), “*per sonare con diversi instrumeti*” (para tocar com diversos instrumentos) ou “*per ogni sorte di strumeti musicale*” (para todos os tipos de instrumentos musicais). Foi a partir daí que, se desenvolveu o potencial do violino.

Músicos venezianos de finais do século XVI e inícios do XVII incrementaram um novo método de compor –*estilo concertato*– que consiste no enfrentamento entre vários grupos de instrumentos dum ensemble, criando fortes contrastes entre si. Este contraste desejado consegue-se, usualmente, pela oposição dum corpo musical contra um outro, podendo assumir várias formas: voz(es) em contra dum instrumento(s); um grupo, talvez metais, em contra doutro, talvez cordas; ou um solista ou um grupo de solistas em contra dum grande ensemble. Esta prática culmina com o desenvolvimento de um novo género instrumental – o Concerto –, que assenta neste princípio barroco de composição.

A ideia de Concerto revela uma “duplo sentido” se considerarmos que transmite os diferentes significados da discórdia e da cooperação, os quais se encontram nas raízes etimológicas dualistas da palavra. Do latim *concertare*, “*con*” significa unir ou concordar, enquanto que “*certare*” significa lutar ou disputar. Também se lhe atribuíu a palavra latina *consertum*, do verbo *conserere*, traduzido como entrelaçar, atar. Esta dualidade encontra-se no coração do conceito de Concerto e desde sempre suscitou discussão entre os musicólogos. Em 1619 Michael Praetorius apoiou a etimologia que dava a ideia de “combate”, o choque entre duas entidades instrumentais distintas tanto em número quanto em sonoridade.

O Concerto representa o auge da música instrumental do período Barroco. Visto esta começar a receber mais importância, os artistas para além de aperfeiçoarem as técnicas de interpretação, encaminharam-se para um aumento da procura de luthiers para a construção de melhores instrumentos. Os compositores ficaram cativados com as qualidades e capacidades dos instrumentos e com a crescente procura de intérpretes. Esta relação cíclica de intérprete-fabricante-compositor deu lugar a um aumento de concorrência em todas estas empresas vinculadas. De todos os instrumentos do século XVII, o violino foi o que usufruiu de maior reputação, ainda que teve um longo caminho até conseguir tal consideração. No entanto, o surgimento das formas instrumentais como a *canzona* e a *sonata* no século XVII, e posteriormente o Concerto, acelerou a apreciação e o aperfeiçoamento do instrumento, como refere Boyden (1990).

1.2. Desenvolvimento da forma Concerto durante o século XVIII

O conceito de Concerto teve um longo desenvolvimento desde finais do século XVII e durante todo o século XVIII em diferentes áreas geográficas. As mais importantes foram Itália, França e Alemanha, que criaram um estilo próprio, muito particular. Em cada país surgiram compositores importantes para o desenvolvimento do género. Entre eles encontram-se: Stradella, Torelli, Albinoni, Corelli e Vivaldi, em Italia; Lully, Leclair, Rameau e Couperin, na França; Muffat, Händel e Bach, na Alemanha. Todos estes compositores são de extrema importância para a produção musical dessa época. Porém, como este trabalho não pretende ser tão exaustivo, debruçar-se-á sobre compositores que, para além do desenvolvimento do género Concerto, foram importantes para o desenvolvimento do violino.

1.2.1. Itália, o berço do Concerto: Stradella, Corelli, Torelli e Albinoni

Podemos considerar que Itália foi o país que viu nascer este género musical. Como já referimos, as suas raízes etimológicas procedem do latim e os músicos mais importantes que contribuíram para o seu desenvolvimento provêm, maioritariamente, deste país.

No século XVIII o termo Concerto denota um trabalho instrumental de três tipos sendo o *Concerto Grosso* (grande ensemble, conjunto) o primeiro a desenvolver-se. Este tipo de Concerto tem a característica de estar constituído por vários solistas. O *Concerto Grosso* representa as primeiras experiências do novo género musical; No entanto, existem mais dois tipos de Concerto: o *Concerto Ripieno* ou *Concerto di Camera* (para um ensemble sem solistas) e o *Concerto a solo* (para um solista e ensemble) que rapidamente se converteu no favorito.

Durante o último terço do século XVII compositores de Roma experimentaram uma técnica de instrumentação que se converteu em característica do *Concerto Grosso*. Algumas obras vocais compostas nesta cidade entre 1660 e 1670 utilizaram acompanhamentos constituídos por dois grupos de instrumentos opostos num *estilo concertato*. Um pequeno grupo de instrumentos a solo, habitualmente formado por dois violinos e baixo contínuo (uma

textura desenvolvida na *trio sonata*⁸ da época), recebeu o nome de *concertino* (grupo pequeno), enquanto que os restantes músicos pertencentes às quatro partes ou vozes denominou-se *Concerto Grosso* (grupo grande). Compositores posteriores referiram-se a este grupo grande como *ripieno* (recheio) porque as partes eram, habitualmente, tocadas por mais de um músico por voz.

Alessandro Stradella (1643-1682) é considerado um dos compositores mais significativos da ópera e do oratório da sua geração na Itália. Cerca duma dúzia de obras de Stradella compostas em Roma na década de 1670 utilizam a instrumentação de *Concerto Grosso* (solistas e ensemble), como assim explica Roeder (1994, pág.24). Esta técnica de instrumentação pode ter-se desenvolvido para resolver os problemas de equilíbrio nas composições vocais romanas. Desta forma, os compositores trataram de encontrar a maneira ligeira de acompanhar as partes vocais solistas sem perder a possibilidade de utilizar um grande ensemble. Stradella aproveitou com êxito a técnica melhorando o conteúdo dramático das suas obras vocais. As sinfonias encontradas no principio de alguns destes trabalhos para voz também usaram a instrumentação de *Concerto Grosso*. Três dessas peças de Stradella sobreviveram. Entre elas uma é, possivelmente, a primeira a anunciar o *Concerto Grosso* no título principal: *Sinfonia a violini e bassi a concertino e Concerto Grosso distinti*. Estes Concertos foram, provavelmente, compostos na década de 1670 e são considerados os precursores imediatos do conjunto Op.6 de Arcangelo Corelli, segundo relata Roeder (1994, pág.25).

Arcangelo Corelli (1653-1713) não contribuiu para a música vocal do seu tempo (pois até o dia de hoje não se sabe que tenha composto nenhuma obra para canto). Em contrapartida, traduziu as qualidades expressivas da voz lírica na utilização do violino e deu um contributo importantíssimo para a criação da forma da Sonata barroca. Enquanto à escrita para violino enfatizou linhas elegantes e fluídas, execuções rápidas, cordas duplas complexas ou outros elementos virtuosísticos.

A coleção de *Concerti Grossi* Op.6 de Corelli foi publicada postumamente, em 1714, embora seja muito provável que Corelli compusera alguns destes Concertos em 1682, quando o compositor alemão Georg Muffat (1645-1704) referiu ter escutado Concertos de Corelli em Roma, como afirma Roeder (1994, pág.27). Não é possível, como é lógico, determinar se a

⁸ Também chamada *sonata em trio*, é uma forma musical composta para dois instrumentos solistas e baixo contínuo, totalizando as três partes que deram o nome ao conjunto.

coleção foi escrita em 1682, mas as suas características conservadoras sugerem uma data prematura de composição. As formas e texturas dos *Concerti Grossi* derivaram da trio sonata, género musical que ele ajudou a perfeição. Assim, os solistas (*concertino*), constituídos por dois violinos e baixo contínuo, proporcionam uma textura similar à da trio sonata, enquanto que o ensemble de cordas (*ripieno*) é dividido em quatro partes, formado por primeiros e segundos violinos, violas e baixos. Quando o *ripieno* toca, geralmente duplica ou reforça o *concertino*, tornando-se assim uma sombra do solista. Corelli indica na portada que a orquestra é opcional. Georg Muffat deixou um relato detalhado das práticas dos Concertos de Corelli no seu próprio conjunto publicado como *Ausserlesene Instrumentalmusik* em 1701, explicando que os *Concerti Grossi* de Corelli poderiam ser tocados como sonatas em trio, só pelos concertinos ou com a adição opcional do ensemble.

Dois níveis de contraste são evidentes quando os Concertos de Corelli se interpretam com um conjunto de instrumentistas. O primeiro encontra-se entre o *concertino* e a orquestra; o segundo, no próprio *concertino*, já que em alguns Concertos o primeiro violino destaca-se fazendo alusão a um futuro Concerto a solo. Quando o *concertino* toca sozinho, essa parte é assinalada com a palavra *sol*; quando o *ripieno* se junta ao *concertino*, a partitura está marcada com a palavra *tutti* (todos), momento em que ambos grupos tocam o mesmo material ao mesmo tempo.

Corelli normalizou em grande parte as estruturas formais da trio sonata que serviram de base para os seus *Concerti Grossi*. Elas são as *sonatas da chiesa* (sonatas de igreja) e as *sonatas da camera* (sonatas de câmara), que se podem distinguir entre si ainda que têm características similares. De um modo geral, a sonata de igreja é mais polifónica em textura, com mais complexidade na melodia e mais dificuldade técnica do que a sonata de câmara, que usualmente, contém andamentos derivados de padrões de danças.

Os Concertos Op.6 são divididos em dois grupos fazendo alusão aos dois tipos de trio sonata. Os primeiros oito são considerados Concertos de igreja, e os últimos quatro, são agrupados sob o título: *Prelude, Allemande, Gigue, Corrente, Sarabande, Gavotte e Minuetti Parte Seconda per camera*, correspondendo à estrutura das sonatas de câmara.

Uma das características desta coleção Op.6 de Corelli são as suspensões no fim dum andamento sobre uma pausa que, provavelmente, não indicam um silêncio, mas, sim, uma

*cadenza*⁹. A prática de cadências¹⁰ ornamentadas era comum na música Barroca envolvendo solistas vocais ou instrumentais. Posteriormente, a *cadenza* converteu-se num selo distintivo do Concerto. Às vezes, os próprios compositores escreviam na partitura a *cadenza*, mas o habitual era que os músicos improvisassem no momento da atuação. No segundo capítulo será referida com mais atenção esta prática.

Um exemplo de *cadenza* acontece no Concerto No. 1 Op.6 de Corelli, entre o Largo e o Allegro do primeiro andamento, onde um dos solistas - talvez o primeiro violino - improvisava uma passagem curta e sem acompanhamento, que conduzia à seguinte secção, como explica Roeder (1994, pág.29).



Imagem 2: Excerto do Largo-Allegro do *Concerto Grosso*, No.1, Op.6 de Corelli

Cadenzas compridas, mais desenvolvidas e mais chamativas eram, de forma geral, reservadas para o Concerto a solo; mas a arte da improvisação estava muito presente no estilo barroco e as oportunidades para passagens curtas, improvisadas e de virtuosa exibição, provavelmente também foram oferecidas na maior parte dos *Concerti Grossi*.

⁹ Passagem virtuosística, frequentemente baseada em temas expressos anteriormente na obra, na qual o solista tem a oportunidade de mostrar a sua técnica. No Barroco era executada de forma improvisada e sempre no final dum andamento no Concerto.

¹⁰ Tipo específico de intervalo, cuja função é finalizar uma frase, secção ou obra musical. É importante não confundir com a *cadenza*.

Outra característica destes *Concerti Grossi* é o efeito da *hemiola* nos finais de frase, que era comum nas danças ternárias: “A hemiola ocorre quando os acentos de um motivo de dois compassos de 3/4 são sentidos como um grande compasso de 3/2” (Roeder, 1994, pág.30).

A maior parte dos oito *Concerti di chiesa* (Concertos de igreja) de Corelli contêm um andamento rápido, fugado, que se segue pelo típico Allegro. O andamento não é uma fuga estrita mas faz uso do contraponto e concentra-se num só tema principal, igual à fuga, como Roeder (1994, págs.30-31) revela no seu livro. O andamento é tocado em *tutti*, com a exceção da abertura do *concertino* e uns poucos compassos a solo no meio.

O famoso “*Concerto de Natal*” No. 8 foi identificado na partitura pela inscrição *Fatto per la notte di Natale* (feito para a noite de Natal) e contem uma Pastoral que se interpretar na Igreja essa noite, conforme a tradição. A tranquilidade fluente e lírica da Pastoral está associada com a época de Natal do século XVII, na Itália. Nesse andamento, depois da palavra Pastoral, aparece o termo *ad libitum* e conforme cita Roeder (1994, pág.32): “indica, possivelmente, que esse andamento inteiro é opcional; se fosse omitido, o resto do Concerto poderia tocar-se fora da temporada de Natal”. Aparentemente, Corelli terá estabelecido a convenção de implementar a Pastoral como andamento acrescido a um *Concerto Grosso* a realizar durante a Missa do Galo em Noite-bom; Manfredini, Torelli e Locatelli foram alguns dos seguidores desta convenção.

Giuseppe Torelli (1658-1709) é recordado especialmente pela sua contribuição ao desenvolvimento do *Concerto Grosso* e do Concerto a solo. Foi um dos pioneiros na composição de Concertos para violino.

Torelli nasceu em Verona em 1658, mudou-se a Bolonha e foi nomeado violinista em 1684 para a prestigiosa Academia Filarmónica. As suas primeiras coleções, Op.1-4 (publ.1686-1688) que seguem a forma de sonata de igreja e sonata de câmara, foram escritas para cordas. Em 1690, Torelli desviou a sua atenção na sonata para trompete, talvez inspirado pelo excelente trompetista Giovanni Pellegrino Brandi.

Obras com designações como “*alla tromba*” (especificas para trompete) eram caracterizadas por padrões de notas repetidas, figuras melódicas com tríadas e texturas homofónicas. Torelli adotou estes elementos aos Concertos de cordas posteriores, devido ao seu interesse para o violino como instrumento protagonista. Estas características estilísticas foram inseridas no estilo Concerto e estão fortemente associadas às composições posteriores de Albinoni e Vivaldi.

A publicação de Torelli: *Concerti Musicali*, Op.6 (publ.1698), contêm doze obras. Três Concertos são para um solista, cada um deles com mais passagens marcadas a *solo*. O

prefácio, de importância histórica, explica que estas passagens devem ser tocadas por um violino. Torelli designa material musical muito diferente para os grupos de *tutti* e solo. Também introduz duas características formais importantes, que iriam permanecer fortemente ligadas ao Concerto durante o seguinte século. Uma das características é a sequência de três andamentos na ordem rápido-lento-rápido, contrastando com os andamentos de maior número que Corelli utiliza nos seus *Concerti Grossi*, Op.6 e nas Sonatas para violino, Op.5. Esta sequência parece vir da abertura da ópera italiana conhecida como Sinfonia, que estava tipicamente repartida em três andamentos ou secções compridas na ordem rápido-lento-rápido, segundo explica Roeder (1994, pág.38). A outra nova característica formal afecta o desenho dos andamentos individuais, especialmente dos andamentos rápidos da abertura. Nos finais do século XVII e princípios do XVIII utilizavam-se, cada vez mais, pequenos motivos entre as frases da estrofe que se repetiam e, inclusive, se empregavam para acompanhar a parte vocal. Posteriormente, estes motivos vão receber o nome de *ritornello*, que foi transferido desde a ópera ao Concerto e que causa a justaposição de um instrumento a solo e um grupo instrumental. No entanto, Torelli utiliza o *ritornello* de forma provisória.

É na coleção Op.8 sob o título *Concerti Grossi con pastorale per il Santissimo Natale* (publ.1709), publicada postumamente, que encontramos a maior contribuição de Torelli ao Concerto para violino, conforme relata Roeder (1990, pág.39). Apesar do título publicado, só os seis primeiros são *Concerti Grossi*; os restantes seis são Concertos a solo.

A maior parte dos Concertos Op.8 utilizam o esquema de três andamentos rápido-lento-rápido. O segundo andamento consta de três secções: lento- rápido-lento, adquirido das sonatas bolonhesas tardias para trompete.

O método de construção e a clara distinção entre as passagens a solo e as passagens a *tutti*, colocam um foco brilhante no(s) solista(s). Os solistas já não são utilizados para criar simplesmente uma mudança afetiva da partitura; a sua presença converte-se agora no elemento mais chamativo da música. Podemos pensar que isto se deve à procura por parte do músico/compositor de mostrar e expor as capacidades do instrumento. Essa procura teve como consequência que as linhas melódicas na voz do solista fossem cada vez mais complexas, aproveitando as passagens a solo para ressaltar o potencial do instrumento.

Os seis Concertos a solo do Op.8 foram, provavelmente, escritos depois dos *Concerti Grossi* possuindo características duma forma *ritornello* mais avançada. A maior parte dos andamentos extremos contêm três ou quatro secções que consistem no material do *ritornello*. Por outro lado, as secções a solo contêm figuração não temática do *ritornello*. O solista é,

usualmente, acompanhado só pelos instrumentos do contínuo¹¹, ainda que, às vezes, Torelli usa a orquestra para interpor motivos derivados do *ritornello* mantendo a dicotomia temática entre solista e orquestra.

As características básicas do Concerto foram, segundo afirmam vários autores, declaradas, refinadas e elaboradas com Tomaso Albinoni e António Vivaldi. Os seus Concertos mostram a forte influência da ópera veneziana distinguindo-os dos bolonheses e romanos, que foram mais influenciados pela música de igreja.

O Concerto Veneziano consta de três andamentos longos: um andamento lento contra dois rápidos. Um único tempo mantém-se no andamento lento a diferença do complexo adagio-allegro-adagio que caracteriza a forma bolonesa. Os primeiros andamentos, às vezes os últimos e, ocasionalmente, os andamentos do meio utilizam a forma *ritornello*. Enquanto que os temas do *ritornello* se constroem de motivos simples e fáceis de lembrar, o material dos solos contrasta por ser mais complexo e virtuosístico. Os andamentos lentos sugerem, muitas vezes, arias operáticas de intenso lirismo e expressividade.

Ainda que os instrumentos de corda se tenham convertido nos favoritos dos compositores da época, os Venezianos exploraram cada vez mais o uso de instrumentos de sopro a solo.

Tomaso Albinoni (1671-1751) foi um dos primeiros Venezianos a publicar Concertos a solo. Embora as suas inovações não fossem das mais significativas, contribuíram, de certa forma, para o desenvolvimento futuro do Concerto mais do que as dos seus predecessores bolonheses e romanos.

Albinoni conseguiu a sua fama como compositor de ópera em muitas cidades de Itália, incluindo Veneza, Génova, Bolónia, Mântua, Placência e Nápoles. No início do século XVIII escreveu muita música instrumental, sobretudo trio sonatas e concertos para violino.

Das dez publicações de Albinoni, cinco contêm Concertos. A coleção Op.2 *Sinfonie e Concerti a cinque*, foi publicada em 1700. É possível que nesse ano Albinoni fosse contratado como violinista por Fernando Carlo, duque de Mântua, a quem dedicou esta coleção Op.2.

Roeder (1994, pág. 42) afirma que um violino solista aparece em breves passagens independentes na seguinte coleção de Albinoni Op.5 (publ.1707) também titulada *Concerti a cinque*. A inusual partitura a cinco partes – principalmente para três violinos, viola, e

¹¹ *Contínuo ou Baixo continuo* é um sistema de notação musical e da prática da performance do período Barroco que consta de um ou mais instrumentistas, frequentemente o cravo, que preenchem a harmonia com acordes apropriados à progressão ou improvisavam uma linha melódica.

continuo, ou para dois violinos, duas viola e continuo, indicados no *a cinque* no título – converteu-se num selo distintivo dos Concertos de Albinoni.

Esta característica de escrever para cinco vozes era comum na música francesa da época, e ainda que não há evidências de que Albinoni tivesse vivido na França, é muito provável que tivesse estado em contacto com músicos franceses e com a música deste país.

As duas próximas coleções de Concertos de Albinoni, o Op.7 e o Op.9 foram publicados em Amsterdão em 1715 e 1722. Estas duas obras seguem esquemas estruturais idênticos de quatro Concertos sem solista, quatro Concertos para oboé, e quatro Concertos para dois oboés. A inclusão de Albinoni de Concertos para um e dois oboés a solo era muito inusual num compositor italiano; estes Concertos para oboé podem ser, de facto, a primeira publicação por um italiano.

O último volume de Concertos orquestrais, o Op.10, foi descoberto, segundo Roeder (1994, pág.44), em 1968 por Michael Talbot¹², quem estabeleceu a data de publicação perto de 1735. Os Nos.8 e 12 são os mais virtuosísticos da coleção e têm como instrumento solista o violino.

As contribuições de Albinoni para o desenvolvimento do Concerto foram muito importantes, já que pode ter sido o primeiro compositor a infundir no Concerto impressionantes efeitos musicais e práticas da ópera, inculcando uma qualidade dramática dentro da forma instrumental. Parte da obra de Albinoni perdeu-se no bombardeio de Dresden, durante a Segunda Guerra Mundial.

1.2.2. António Vivaldi (1678-1741)

O motivo pelo qual decidi incluir um subcapítulo dedicado a António Vivaldi é por ser, na minha opinião, o compositor e violinista italiano mais influente da sua época. Vivaldi nasceu e educou-se em Veneza, convertendo-se num dos principais compositores dessa cidade.

¹² Musicólogo e compositor britânico. Professor da Universidade de Música de Liverpool. Experto na música barroca Italiana. Autor de monografias sobre António Vivaldi e Tomaso Albinoni.

De 1704 a 1740, Vivaldi trabalhou no *Seminario Musicale dell'Ospedale della Pietà*¹³, onde foi professor de violino, diretor, compositor e supervisor geral da música. Quase a totalidade da música instrumental e vocal sacra de Vivaldi foi composta para o Seminário. As condições de trabalho na Pietà tiveram muito que ver com o êxito de Vivaldi. Os músicos tinham diferentes habilidades e experiências, pelo que, regularmente, escrevia música adaptada a essas habilidades variadas. Para os músicos com menos destreza compôs Concertos sem solista e *Sinfonias*. Mas também escreveu Concertos a solo que foram concebidos, muito provavelmente, para os estudantes mais avançados ou para si próprio. Podemos supor que parte do êxito de Vivaldi se deve à sua preocupação por exprimir ao máximo as possibilidades do instrumento. Considerado como um dos violinistas mais excepcionais da época, Vivaldi teve a preocupação de investigar as potencialidades do instrumento. Esta procura pelo virtuosismo e pelo desenvolvimento técnico do violino ficou exposta nos seus Concertos. Ao longo das suas coleções, podemos observar como o violino e o Concerto evoluíram paralela e simultaneamente.

Por volta de dois terços dos Concertos de Vivaldi são para instrumentos a solo. O violino foi o mais favorecido, com quase 230 Concertos dos que se conservam na sua totalidade. Mas para além do violino, Vivaldi compôs para inúmeras combinações de instrumentos, e até para alguns instrumentos inusuais, como os tímpanos (RV562a), o *trombon da caccia*, possivelmente um trombão, ainda que a identidade deste instrumento seja incerta (RV574), ou o *salmoè* (RV558) - um parente do clarinete -, entre outros.

Roeder (1994,pág.46) refere que Vivaldi considerou os instrumentos de tecla - cravo e órgão - como instrumentos principalmente de contínuo. Acrescenta, ainda, que há alguma evidência de que foram utilizados dois instrumentos harmónicos de contínuo para a interpretação dos Concertos, como poderia ter sido o caso dos *Concerti Grossi* de Corelli, mencionados anteriormente. Porém, são poucos os Concertos que usam esta instrumentação, ainda que alguns contam com instrumentos de tecla no grupo dos solistas, e outros têm andamentos lentos destinados à habilidade de improvisação do cravista. Desta última categoria, o mais famoso dos seus Concertos, *L'autunno* (O outono, RV273) é um bom exemplo. Aqui a instrução especial *il cembalo arpeggio*, está escrita na pauta, indicando ao cravista que deve improvisar de maneira arpejada.

¹³ O *Ospedale della Pietà* é um convento, orfanato e escola musical para mulheres de Veneza que se tornou famoso no século XVIII pelo alto nível de educação musical que dava às suas internas e por ter sido um dos principais locais de trabalho de Vivaldi.

Vivaldi escreveu 63 obras para um grupo sem nenhum instrumento predominante. Estes trabalhos foram chamados diversamente Sinfonias, Concertos orquestrais ou *Ripieno Concerti*. Eles contêm elementos em comum com os Concertos a solo, mas tendem a ser mais simples, menos brilhantes, geralmente de menor dimensão e, às vezes, indistinguíveis das sinfonias das óperas. O compositor tem também cinco Concertos que envolvem solistas e duas orquestras de cordas justapostas de uma maneira antifonal similar à tradição da Catedral de São Marcos. Aproximadamente, vinte Concertos de câmara usam só solistas em vez da orquestra *ripieno*, sendo que os solistas adoptam o papel de *concertino* e *tutti*. Bach seguiu este exemplo no seu Concerto Brandemburguês No.3.

As coleções de Concertos publicados de Vivaldi são:

- Op.3 *L'estro armonico* (1711-1712): Doze Concertos para um, dois e quatro violinos, alguns com violoncelo obbligato.
- Op.4 *La Stravaganza* (1712-1715): Doze Concertos para violino a solo.
- Op.6 *VI Concerti a 5 stromenti* (1716-1717): Seis Concertos para violino a solo.
- Op.7 *Concerti a 5 stromenti* (1716-1717): Dez Concertos para violino a solo e dois para oboé a solo.
- Op.8 *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione a 4 e 5* (1725): Doze Concertos para violino a solo.
- Op.9 *La Cetra concerti* (1727): Onze Concertos para violino a solo e um para dois violinos.
- Op.10 *VI Concerti* (1729-1730): Seis Concertos para flauta de bisel a solo.
- Op.11 *VI Concerti* (1729-1730): Cinco Concertos para violino e um para oboé a solo.
- Op.12 *VI Concerti* (1729-1730): Cinco Concertos para violino e um para orquestra.

Estas coleções foram publicadas em dois períodos grandes: os últimos anos da década de 1710 e os últimos anos da década de 1720 que, junto com a análise estilística dos manuscritos dos Concertos, sugerem que Vivaldi concentrou sua escrita de Concertos nestes dois períodos.

1.2.2.1. Características Gerais dos Concertos

Vivaldi seguiu os passos de Torelli e Albinoni na maior parte dos seus planos estruturais externos e internos do Concerto. A frequente tensão dramática entre solo e *tutti* só insinuada anteriormente, chega à sua plenitude nos Concertos do grande veneziano. Junto com a sua intensidade dramática, as qualidades mais distintivas do estilo de Vivaldi são: o impulso de vitalidade rítmica, a textura variada e as ideias melódicas de som espontâneo.

1.2.2.2. Sequência de Andamentos

A maior parte dos Concertos de Vivaldi constam de três andamentos: rápido-lento-rápido. Uma grande proporção dos andamentos iniciais estão no modo menor. Para os andamentos lentos, sumamente expressivos, *Mi menor* é a tonalidade predileta. A relação de tonalidades entre andamentos é bastante flexível: um terço dos andamentos lentos está na mesma tonalidade; ligeiramente com menos frequência é escolhida a relativa maior ou menor, e, ainda em menos casos, utiliza-se a dominante ou subdominante.

A Forma *Ritornello*

A maior parte dos primeiros andamentos têm a forma *ritornello*, que Torelli tinha introduzido de maneira provisional para o Concerto.

Ao longo da história da música, o termo *ritornello* foi adoptando diferentes significados: durante os séculos XIV e XV designava o estribilho ao fim de cada verso dum madrigal¹⁴; na ópera e no canto do século XVII utilizava-se para designar os breves interlúdios instrumentais que alternavam com as estrofes duma aria ou enlaçavam distintas secções instrumentais.

A forma *ritornello* foi desenvolvida como uma convenção de árias de ópera, como um excelente meio de destaque para o solista vocal (cantor), e para proporcionar unidade através da utilização de material recorrente na orquestra. A estrutura básica envolve uma alternância de secções entre orquestra e solista, com acompanhamento da orquestra. A forma foi adaptada ao Concerto instrumental, sendo comum no primeiro andamento. O *ritornello* costuma ser utilizado pelo menos quatro vezes, em alternância com episódios a solo.

¹⁴ Género musical profano que surgiu entre os séculos XIII e XVI. Juntamente com outras formas musicais que utilizavam o canto, o madrigal leva à origem da ópera.

O *ritornello* tipicamente tocado pela orquestra (*tutti*) contém o vigoroso e decisivo material temático do andamento. O *ritornello* inicial define, de maneira clara, a tonalidade da peça mediante o uso de motivos simples e precisos, que são, frequentemente, tríadas, escalas, ou uma combinação de ambos. Estes motivos são separáveis, isto é, cada um pode apresentar-se ou começar por si próprio, sem desfazer a coerência do *ritornello* inteiro.

O início do *ritornello* pode estar dividido em três secções: a frase inicial, a secção do meio e o motivo final. Destas, a primeira e a última são as mais importantes. A frase inicial dá ao andamento inteiro uma força e um carácter claramente identificável, e pela virtude desse carácter forte, é frequentemente usado pelo *tutti* entre os episódios a solo. As frases iniciais destes Concertos apresentados nos seguintes exemplos são bastante típicas. Utilizam escalas e tríadas, enfatizando a tónica das tríadas através da repetição. Os materiais básicos são os mesmos, mas cada um deles oferece um desenho com forma e ritmo único.



Imagem 3: Motivos iniciais de *Ritornellos* de Vivaldi, (Roeder, 1994, *A History of the Concerto*, pág.50)

As principais secções da forma *ritornello* proporcionam a planta harmónica da peça. Estas secções são os pilares estruturais do andamento entre os que se colocam as partes a solo. Às vezes, porções do *ritornello* podem ser extraídos para o seu uso no acompanhamento de passagens a solo, dando um maior sentido de unidade à obra. Em grande parte das secções do solista ocorrem colisões entre solo e *tutti*, com curtas passagens de um ou dois compassos de *tutti* que aparecem de repente.

Podendo haver ou não uma relação entre as secções a solo e *tutti*, evidenciamos as seguintes possibilidades: (i) os solos podem começar de forma relacionada para converter-se em algo decorativo; (ii) começam com uma figuração nova, mas voltam ao material temático do *ritornello*; e (iii) alguns introduzem um material completamente novo. Vivaldi, às vezes,

inicia o Concerto com uma secção a solo, neste caso, o solista indica o material temático importante.



Imagem 4: Motivo inicial do *Allegro* (III andamento) do Concerto No.12, Op.4

O segundo andamento: *Lento*

Antes de Vivaldi e Albinoni, o segundo andamento do Concerto era curto e às vezes visto como uma transição ou ligação entre os andamentos extremos, de mais peso. Baseando-se na música mais dramática da ópera, estes compositores venezianos, cita Roeder (1994, pág.52), intensificaram o andamento lento, criando, às vezes, a sensação de ser o ponto mais intenso da obra. Em contraste com os andamentos rápidos, os andamentos lentos não têm geralmente a forma *ritornello*. Não se concebeu nenhuma forma padrão, mas alguns são construídos como um *Largo Cantabile*. O ensemble está, em alguns andamentos lentos, em completo silêncio, deixando espaço para o solista acompanhado apenas pelo baixo contínuo. As interpretações do século XVIII continuaram e expandiram a tradição de improvisar nos andamentos lentos. A ornamentação vivificava e transformava as melodias aparentemente estáticas que estavam escritas nas suas partes. Podemos pensar que esta ornamentação servia para que o violinista mostrasse a sua habilidade técnica na improvisação, adquirindo um maior destaque sobre o ensemble. Vivaldi e outros compositores, como J.S. Bach, escreveram em alguns dos seus Concertos a ornamentação na melodia do solista.



Imagem 5: *Largo* (II andamento) do Concerto No.5, Op.8 de Vivaldi

O terceiro e último andamento

Vivaldi utiliza, de forma geral, os mesmos princípios formais que encontramos nos primeiros andamentos. Normalmente é um andamento muito rápido e costuma ser o mais curto dos três andamentos. Uma grande maioria se encontra em compasso ternário, em forma de dança, relembrando o andamento final da sonata de câmara e da sinfonia, que, de forma geral, também estão em compasso ternário. Nalguns desses aparece o carácter de *Minuetto*. As secções do *tutti* são muito ligeiras em textura.

1.2.2.3. As secções a solo nos Concertos para violino

Vivaldi teve, provavelmente, uma maior contribuição para o repertório de violino do que qualquer outro compositor na história dos instrumentos.

Ainda que Francesco Maria Veracini (1690-c.1750), Francesco Geminiani (1682-1762), Pietro Locatelli (1693-1764), e Giuseppe Tartini (1692-1770), fossem músicos muito importantes para o desenvolvimento do violino e que todos eles compusessem Concertos, foi Vivaldi quem desempenhou um papel de liderança no desenvolvimento da técnica do instrumento neste período. Se comparando com Corelli e Torelli, Vivaldi desenvolveu a técnica do violino explorando uma grande variedade de figuras arpegiadas, produzindo algumas sonoridades chamativas; escreveu melodias chegando a posições extensas de oitava e incluso mais altas segundo alguns relatos da época; e introduziu um conjunto mais amplo de golpes de arco, que incluem o *Staccato* e *Spiccato* (tocar notas separadas muito curtas). Na altura, os dois termos eram utilizados para o mesmo efeito, como aclara Tarling (2001,

pág.134) quando cita a definição que Correte (1738, pág.43) faz sobre estes dois termos: “...deve ser tocado seco, sem tirar o arco, e bem destacado, como muitas vezes encontramos em largos e adágios de Concertos.” O *Détaché* (uso simples e vigoroso do arco para as notas individuais, criando uma ligeira articulação entre as notas) ou o *Bariolage* (um efeito colorista que envolve a rápida oscilação entre as cordas abertas e pisadas) são outros golpes de arco característicos da técnica dos instrumentos de arco.

Raramente Vivaldi utilizou múltiplas cordas, e nos poucos casos em que o fez, limitou-se a usar cordas duplas. Às vezes, avisa Roeder (1994, pág. 51), as cordas duplas são usadas como efeitos especiais ou para evocar uma atmosfera específica, como nos motivos de trompete de *La Caccia* (“A Caça”), Op.8 No.10 (RV362) ou nas passagens de fanfarria.

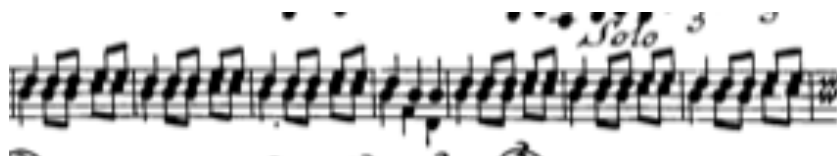


Imagem 6: Passagem a solo do Concerto *La Caccia*, No.10, Op.8

Algumas das secções a solo para violino são excessivamente difíceis, com possibilidade de terem sido compostas para ser interpretadas pelo próprio músico talentoso. A digitação, às vezes dada pelo compositor, demonstra uma grande, avançada e refinada técnica da mão esquerda.

Os Concertos para violino de Vivaldi variam entre aqueles escritos em um estilo conservador Corelliano e aqueles que apontam para o estilo sinfónico de finais do século XVIII. Do mesmo modo, podemos apontar que os Concertos sofreram um longo desenvolvimento, encontrando uma grande variedade de dificuldade entre eles. Os Concertos das primeiras coleções de Vivaldi são, de uma maneira geral, mais simples que os dos últimos Opus; isto está ligado, como é natural, à própria evolução do músico como violinista, segundo narra Roeder (1994, pág.63). Nos exemplos seguintes, de passagens a solo, podemos observar esta diferença de dificuldade técnica.



Imagem 7: Passagem a solo do Concerto No.1, Op.4 (1712-1715)



Imagem 8: Passagem a solo do Concerto *L'Autunno* No.3, Op.8 (1725)

1.2.3. França: Leclair

No início do século XVIII a música francesa escrita para violino deixa de estar subordinada à dança como até o momento. As tentativas da sonata francesa para violino do final do século XVII, foram restituídas, quando músicos como François Couperin, Jean-Marie

Leclair, Jean-Joseph de Mondoville e Louis-Gabriel Guillemain decidiram compor ao estilo da Sonata e Concerto italiano, nos inícios do século XVIII.

Paris foi o centro cultural da França durante o século XVIII, e o amor parisiense pelo drama e espetáculo fez do teatro o epicentro cultural da cidade. A dança recebeu uma atenção especial, como resultado do protagonismo que a música orquestral lhe outorgou no teatro francês do século XVII. Como consequência, a ópera francesa continha, numa forma geral, numerosas secções puramente instrumentais para acomodar cenas de dança e até mesmo para acompanhar os números vocais.

A escrita orquestral de cinco partes, desenvolvida por Jean-Baptiste Lully (1632-1687) nos géneros musicais mais importante da França daquele momento - o *Ballet*¹⁵ e a *Suite*¹⁶ - continha uma textura cheia, que contrastava fortemente com a textura de apenas três partes, habitual na escrita italiana do período. Mais tarde, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) reduziu a textura das cordas para quatro partes, acrescentando efeitos impressionantes de cor orquestral pela excelente adição de instrumentos de sopro.

Em 1725, uma série de concertos públicos foi inaugurada para proporcionar entretenimento musical durante as estações anuais da igreja, como a Quaresma, quando os teatros fechavam por razões religiosas. A série, chamada *Concert Spirituel* (Concerto Espiritual), foi pensada, no início, para oferecer música instrumental e vocal com textos sagrados em Latim. Porém, o ensemble instrumental logo se tornou a essência dos concertos, e como tal, o *Concert Spirituel* passou a ser o modelo para os concertos orquestrais públicos por toda a Europa. Com o tempo, o cada vez mais popular *Concert Spirituel* ampliou a sua temporada até ao ponto de rivalizar seriamente com as temporadas dos teatros.

Os primeiros Concertos franceses escritos por um músico francês foram publicados por Jacques Aubert, com a coleção Op.17, publicado em 1735, como Concertos para quatro violinos, violoncelo, cordas e baixo contínuo, inevitavelmente influenciados por Vivaldi como indica Boyden (1990, pág.345). No entanto, o compositor francês que mais contribuiu para o desenvolvimento do Concerto para violino foi Jean-Marie Leclair. Inicialmente, tanto a Sonata como o Concerto imitavam o estilo italiano, mas com Leclair e seus seguidores, um inconfundível sabor francês se insurgiu, embora o modelo externo fosse italiano.

¹⁵ Forma concreta de dança e também o nome da técnica correspondente. O termo também se utiliza para designar uma peça musical, composta a propósito, para ser interpretada por meio da dança.

¹⁶ Composição musical composta por vários andamentos breves cujo origem são diferentes tipos de dança barroca. Os mais comuns são: allemande, corrente, sarabande, bourré e gigue.

Jean-Marie Leclair (1697-1764) foi aluno de Giovanni Battista Somis, em Italia. Estudou também com Pietro Locatelli. A sua estreia em público parece ter sido em 1728, quando interpretou as suas próprias sonatas, escritas num idioma quase exclusivamente para o violino. Leclair adaptou a forma da sonata e do Concerto ao gosto francês. Como resultado, nas sonatas podem encontrar-se frequentes referências ao estilo das danças francesas; nos Concertos, os andamentos lentos têm um elegante e atrativo toque francês, enquanto que os andamentos rápidos revelam uma estreita semelhança com o estilo italiano de Vivaldi. A complexidade virtuosística dos Concertos não têm a sua origem nem na tradição francesa, nem na italiana, mas sim, na do próprio compositor, que era conhecido pela sua maneira brilhante de tocar o violino, como assim refere Keefe (2005, pág.65). Os seus doze Concertos, publicados em duas séries (Op.7, 1737 e Op.10, ca.1740s), exigem o uso regular de altas posições, frequentes cordas dobradas (ocasionalmente durante andamentos inteiros), trilos duplos e inusuais golpes de arco.



Imagem 9: Passagem a solo do Concerto No.2, Op.7

1.2.4. Alemanha: Muffat, Händel e Bach

O surgimento de estilos musicais nacionais tornou-se evidente no período Barroco, e a música alemã desta época exhibe várias qualidades bastante particulares, tais como a densa textura contrapontística, um idioma harmónico refinado e um maior contraste de cores tímbricas.

Os músicos alemães foram particularmente receptivos às influências musicais de outros países verificando-se, sobretudo, o uso frequente de elementos de estilo italiano e francês.

Dos italianos adquiriram o uso dramático da voz solista e transferiram as qualidades associadas ao idioma vocal para o idioma instrumental.

Dos franceses levaram os ritmos de dança elegantes e o interesse pelas ricas texturas orquestrais. Os compositores alemães alcançaram um único e original estilo a partir da fusão destes elementos estrangeiros com os da própria tradição.

Antes de conhecer e adaptar o estilo do Concerto italiano como composição importante da música de conjunto, os alemães tinham já adotado um novo género, a *Suite*.

Esta forma musical tem uma longa história na Alemanha, mas em meados do século XVII os padrões da música de dança contidos na *Suite* francesa fizeram o seu caminho para a *Suite* alemã. No fim do século XVII, a influência francesa na música orquestral alemã ficou ainda mais pronunciada, particularmente no Sul, onde alunos do compositor francês Lully compuseram *Suites* “à maneira Francesa”. Algumas dessas *Suites* começam com uma abertura francesa. A palavra *Ouverture* (Abertura), que aparece sobre o primeiro andamento, foi muitas vezes utilizada para designar a obra inteira.

Georg Muffat (1653-1704) foi, segundo autores como Roeder (1994, pág70) um dos primeiros compositores alemães a publicar uma coleção de *Suites* “à maneira de Lully”, e foi também o primeiro a introduzir o *Concerto Grosso* “Corelliano” (ao estilo de Corelli) na Alemanha.

Como estudante, ele passou seis anos em Paris aprendendo o estilo francês sob a direção de Lully e de vários seguidores do maestro. Em 1678, Muffat foi nomeado organista na Catedral de Salzburgo. Em 1682, foi-lhe concedida uma licença para estudar em Roma, onde chegou a conhecer a Corelli e onde se familiarizou com o *Concerto Grosso*. Esta viagem a Itália afectou profundamente o jovem músico e alterou, de um modo muito marcante, o seu estilo musical.

Muffat expôs os princípios e práticas da *Suite* francesa em duas publicações importantes, como relata Roeder (1994, pág.70). A primeira, *Armonico Tributo* (1682), foi publicada em Salzburgo. As cinco composições que compõem esta homenagem harmónica à música italiana apresentam evidências claras dos primeiros esforços de Muffat para incorporar elementos do *Concerto Grosso* na *Suite* francesa. A obra é composta para cinco vozes, que consistem em dois violinos, duas violas e um violone (e o contínuo feito pelo cravo) em imitação da prática francesa. No prefácio, o compositor avisa de que as obras podem ser

tocadas por um instrumento por voz, ou seja, cinco músicos, ou por mais instrumentos por voz. Muffat oferece uma opção ainda mais interessante sugerindo que o ensemble pode ser dividido em dois grupos: *Solo* (dois violinos, violoncelo ou viola da gamba), e *Tutti*. Muffat explica que as letras impressas nas partes como *S* - solo ou *concertino*- e *T-tutti* designam passagens para ser tocadas pelos grupos contrastantes.

As cinco vozes da partitura são tipicamente utilizadas na música francesa, embora a escolha dos instrumentos para cada parte siga mais de perto a tradição alemã.

Em 1707 Muffat publica a sua última coleção, *Ausserlesene Instrumentalmusik: 12 Concerti Grossi* (Música Instrumental Seleccionada: 12 *Concerti Grossi*). Alguns destes trabalhos são baseados nas peças da coleção composta em 1682, enquanto que outros foram concluídos antes de 1690. Se esta última coleção tivesse sido publicada em 1695, quando Muffat iniciou esta edição, teria contido as primeiras obras que ostentariam já o nome de *Concerto Grosso*. Através de Muffat, a prática dos Concertos de Corelli foi implementada, enquanto que a influência relevante representado pelos modelos dos Concertos de Torelli, Albinoni e Vivaldi começou a sentir-se por volta de 1710.

Georg Friedrich Händel (1685-1759) presenciou, em Roma e Venezia, o rápido desenvolvimento do Concerto, e adquiriu um gosto duradouro por grandes sons orquestrais, como observa Roeder (1994, pág.64)

Estabelecido em Londres, Händel faz referência nas suas obras aos modelos instrumentais italianos, talvez pelo facto de que vários violinistas italianos viveram lá ou fizeram extensas visitas a Londres. Por exemplo, o violinista Francesco Geminiani, aluno de Corelli, estabeleceu-se em Inglaterra, e o italiano Francesco Maria Veracini visitou em várias ocasiões o país.

Em 1734, publica o Op.3 contendo seis *Concerti Grossi*. Na partitura, junto com as cordas, aparecem especificados outros instrumentos solistas como: oboés, fagotes, flautas de bisel e traversos.

“*The Twelve Grand Concertos*” (“Os Doze Grandes Concertos”) Op.6, publicados em 1739, foram compostos em poucas semanas para serem, muito provavelmente, interpretados entre os atos dos oratórios e das óperas de Händel, como foi o caso dos Concertos para órgão.

Roeder (1994, pág.65) explica no seu livro que as características conservadoras destas peças levam a uma semelhança significativa com os *Concerti Grossi* de Corelli, compostos quarenta anos atrás. Os *concertinos* (solos) retêm a textura da trio sonata com dois violinos de importância igual e o baixo contínuo. Os episódios a solo são curtos e tematicamente idênticos às secções do *tutti*; o foco está no contraste entre texturas (*solo-tutti*) e não na

exibição do próprio solista. A alternância não regular ou previsível entre solo e *tutti* é evidente, como o *Larghetto* que abre o Concerto No.4 em Lá menor, no qual o *concertino* nunca tem uma passagem a solo; ou como o Concerto No.7 em Si b Maior que é todo ele um *tutti*.

O Op.4, a primeira coleção de Concertos a solo, intitulada *Seis Concertos para Cravo ou Órgão*, foi publicado em 1738. Estes Concertos têm um pronunciado caráter camerístico.

Händel deu uma importante contribuição para o desenvolvimento do *Concerto Grosso*, seguindo o modelo italiano de Corelli. Pela contrário, não contribuiu tanto para o desenvolvimento do Concerto a solo, mesmo que seja considerado o primeiro compositor de Concertos para órgão.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) contribuiu para o desenvolvimento do Concerto trazendo mudanças fundamentais para a sua música e para todas as grandes formas do Barroco, exceto para a ópera. Ainda que tenha escrito poucos Concertos, eles são de importância monumental.

Aprendeu o estilo italiano em sua forma habitual e depois assimilou-o e combinou-o com o seu próprio estilo contrapontístico do norte da Alemanha.

A um nível mais óbvio, o princípio do contraste *tutti-solo* juntamente com um esquema formal e tonal invadiram praticamente toda a produção musical de Bach. A um nível menos óbvio, mas talvez mais importante, Bach aprendeu a arte de clareza e concisão que caracteriza o estilo melódico italiano. Uma nova qualidade incisiva rítmica, maior dependência de unidade motívica e uma base harmônica mais clara e mais forte são, sem dúvida, um resultado direto da sua assimilação do estilo italiano.

Apenas três Concertos para violino (dois a solo e um para dois violinos) sobreviveram. Os Concertos a solo, provavelmente compostos para o violinista talentoso da corte de Cöthen, Josephus Spiess, são claramente inspirados por Vivaldi. A ênfase sobre as fortes linhas melódicas, o *baixo ostinato*¹⁷ nos andamentos lentos, a utilização clara da forma *ritornello* e o uso de quatro partes no ensemble de cordas com contínuo apontam para Vivaldi. Ainda que integrado à perfeição no estilo do compositor Veneziano, é a paixão de Bach pelo contraponto e pela elaboração motívica o que caracteriza os seus Concertos para violino.

A vitalidade de jogo motívico e contrapontístico altera a relação entre o solo e *tutti* de uma forma impressionante. A simples justaposição de solo e *tutti*, que caracteriza o Concerto italiano, torna-se mais complexa e interligada, assim como o material do *ritornello* penetra

¹⁷ Linha do baixo que se repete continuamente. A ideia repetida pode ser um motivo rítmico, parte duma melodia ou a melodia completa.

nas seções individuais. O resultado é uma textura mais rica do que a típica que caracteriza os Concertos de Vivaldi. Bach deu muita atenção a todos os detalhes da composição, escrevendo uma ornamentação de grande riqueza e criando trabalhos bem pensados que contrastam fortemente com os de Vivaldi, conforme afirma Roeder (1994, pág.76).

A ornamentação, como já foi referida anteriormente em Vivaldi, servia para que o violinista mostrasse as suas habilidades com o instrumento. A arte de ornamentar adopta diferentes estilos nos diversos países da Europa, principalmente na Itália e na França. No caso de Bach encontramos, claramente, uma influência do estilo italiano, como podemos observar nos andamentos lentos dos dois Concertos para violino solo, um em Lá menor (BWV1041) e outro em Mi maior (BWV1042) de c.1720, amplamente reconhecidos como obras-primas do repertório de Concerto e, de uma extraordinária popularidade entre artistas e público.

Os Concertos de Brandenburgo, com o título original *Six Concerts avec plusieurs instruments*, têm um lugar especial em qualquer estudo da história da música, pois eles são alguns dos Concertos mais importantes do Barroco ou de qualquer outra época.

Estes Concertos também podem ter servido um propósito didático, pois são, praticamente, um grande compêndio de práticas de Concertos apontando uma série de formas adequadas para alcançar um contraste musical. Três dos Concertos Brandemburgueses (No.1, 3 e 6) são orquestrais, enquanto os outros três são concebidos como *Concerti Grossi* (No.2, 4 e 5). O No.1 é ricamente composto para sopros e cordas; o No.3, apenas para cordas, com três violinos, três violas, três violoncelos e baixo contínuo; e o No.6, ainda, limita as cordas para duas violas e duas violas da gamba, mais o baixo contínuo. Os concebidos como *Concerti Grossi* estão compostos para *ripieno* de cordas e vários *concertinos*, três ou quatro músicos: o No.2 em que cada um dos solistas (flauta de bisel, oboé, violino e trompete), altamente contrastantes, desempenha um papel importante embora o tom alto e brilhante da trompete tenda a predominar; o violino solo do Concerto No.4 é acompanhado pelas duas flautas de bisel, também solistas; no No.5, o cravo dá um passo significativo no seu percurso musical para se tornar um importante instrumento a solo, enquanto que os papéis de flauta, violino e os outros membros do concertino, são reduzidos a partes menos brilhantes.

Nos Concertos Brandemburgueses, assim como nos Concertos para violino, Bach criou um estilo que os manteve bem interconectados e integrados como um todo coerente. Bach adoptou a simples justaposição de solo - *tutti* do Concerto italiano - e transformou-a numa relação infinitamente mais complexa, aumentando assim a tensão do conjunto.

Apesar da importante contribuição de Bach para o desenvolvimento do Concerto, parece ser que a sua influência nos seus contemporâneos e compositores sucessores foi

limitada. Roeder (1994, pág.100) afirma no seu livro: “O seu estilo era visto como antiquado antes da sua morte. Não obstante, alguns compositores – mais notavelmente os seus filhos Carl Philipp Emanuel e Johann Christian Bach - foram profundamente afectados pelos experimentos de Bach com o Concerto e, dum modo mais concreto, com o Concerto para cravo.”

1.2.5. O fim do Barroco, o início do Classicismo

Entre os compositores do Barroco tardio ou do período de transição entre o Barroco e o Classicismo, é importante mencionar Pietro Locatelli (1695-1764) e Giuseppe Tartini (1692-1770).

Locatelli foi aluno de Corelli na Itália, mas passou a maior parte da sua carreira em Amsterdão. Em 1721, Locatelli publicou doze *Concerti Grossi* Op.1, seguindo o modelo do Op.6 de Corelli. Esta coleção contém oito Concertos de igreja, o oitavo com o nome de “Concerto de Natal”, e quatro Concertos de câmara. O seu Op.3 *L'arte del Violino* (1733) caracteriza-se por ser a primeira coleção que inclui “*capriccios*”, que se podem considerar *cadenzas* para os seus Concertos e que demonstram o seu domínio do estilo dos compositores Venezianos.

Giuseppe Tartini, grande violinista, teórico e compositor, contribuiu significativamente para o desenvolvimento da técnica do violino, especialmente para a técnica do arco, aproximando-se da prática moderna. Escreveu dois livros muito importantes: *Traité des Agréments de la musique* (Tratado dos Ornamentos da música), em 1770, e *L'Arte del arco* (A arte do arco), constituído por 38 variações sobre a *Gavotte* da Sonata No.10, Op.5 de Corelli.

Como o Concerto barroco culminou, em muitos aspectos, nas obras de Johann Sebastian Bach, uma nova geração de compositores já estavam ocupados a desenvolver um novo estilo que viria a ser conhecido como o Classicismo. Também se utiliza o termo “pré-clássico” para denominar o estilo que se situa entre 1750 (falecimento de Bach) e 1770. O Pré-classicismo refletiu mudanças de gostos e atitudes em toda a Europa e foi uma reação contra o estilo anterior, pois havia uma ânsia pela liberdade e uma procura de entreter. A música da era clássica foi desenhada principalmente para agradar a um público que valorizava a clareza, a elegância e as proporções equilibradas. Distingue-se por ter uma maior simplicidade, maior variedade e maior contraste que o estilo barroco. As melodias tendem a

tornar-se mais suaves e foram divididas em frases claras, compactas e geralmente bem-equilibradas. O elemento da dinâmica ganhou em importância, quando os compositores começaram a explorar uma ampla gama de níveis dinâmicos e mudanças mais subtis ou graduais de um nível para outro. A textura dominante tornou-se homofônica e assumiu funções harmônicas mais simples, desaparecendo a necessidade e função do baixo contínuo.

O Concerto a solo tornou-se o modelo preferido, enquanto que o *Concerto Grosso* desapareceu de maneira gradual. Foram escritas obras praticamente para cada instrumento da orquestra no papel de solista, embora o violino permaneceu como predileto. O Concerto continuou com a forma de três andamentos herdada do Barroco, mas cresceu ainda mais. A sua estrutura era o reflexo dum compromisso com a forma tradicional do *ritornello* numa manifestação de virtuosismo, assim como das novas formas e estilos desenvolvidos como a Sinfonia, que passou a ser o género favorito dos compositores clássicos. O primeiro andamento seguiu com a forma *ritornello* e o segundo ficou com a forma menos determinada. Mas o terceiro e último andamento, sim, sofreu alterações, ficando geralmente com a forma *rondeau*¹⁸ (rondó). Este termo de origem francesa alcançou a sua notoriedade no século XVII, tanto na música cénica (ópera e dança) como na música instrumental francesa. No Classicismo passou frequentemente a fazer parte dos andamentos finais das Sonatas, Sinfonias, Concertos e obras de música de câmara. A forma alterna um tema principal ou refrão (A) com episódios que têm material musical diferente deste. Assim, a estrutura mais simples do rondó é feita da seguinte maneira: ABACA. Mas, de acordo com a vontade do compositor, essa estrutura simples pode ser modificada com os acréscimos de novos temas, tornando-se assim mais complexa e extensiva. Ainda que o *rondeau* possua diversas variações, irá sempre acabar com o tema principal.

Duas cidades da Europa Central tornam-se importantes durante o Classicismo: Mannheim e Viena. Em Mannheim, a finais do século XVIII, floresce a música e os compositores associados à corte, como Johann Stamitz (1717-1757) e Carl Stamitz (1745-1801), que formaram a Escola de Mannheim introduzindo técnicas orquestrais. Alcançaram inovações, tais como:

- Introdução do “estilo galante” - termo utilizado para definir a música do terceiro quarto do século XVIII -, caracterizado pela elegância melódica, o uso das frases musicais de longitude regular (mesmo número de compassos), um vocabulário harmónico reduzido que

¹⁸ Forma musical de origem francesa que alcançou projeção internacional graças ao compositor e bailarino Jean-Baptiste Lully.

ênfata principalmente a tônica e a dominante e uma menor força para a linha do baixo. O “estilo galante” alcança o seu auge com compositores como Haydn, Mozart e Beethoven;

- conversão da orquestra num só “instrumento”, deixando de lado o baixo contínuo e explorando a capacidade de contrastes expressivos na graduação de intensidades e de planos sonoros;

- substituição do baixo cifrado pelas partes escritas;

- consolidação dos géneros Sonata, Sinfonia e Concerto.

Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig Van Beethoven foram os compositores mais importantes do estilo Clássico.

A Joseph Haydn (1732-1809) deve-se, em boa parte, um contributo para cristalizar a forma sonata e dos géneros como a sinfonia e o quarteto de cordas, que se mantiveram vigentes até o século XX.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) compôs cinco Concertos para violino. Estes Concertos baseiam-se no estilo melódico semelhante ao dos italianos, talvez influenciado pelo período que lá passou. Mas os Concertos também contêm elementos franceses, como a forma *rondeau* que fecha estas composições, além de uma propensão por incorporar a música folclórica derivada da tradição Austro-Húngara.

Roeder (1994, pág.137) afirma que todos os Concertos para violino foram compostos para uma orquestra padrão de dois oboés, duas trompas e cordas; ao instrumentos de sopro irá dar-lhes um papel mais proeminente em obras posteriores. Estes Concertos seguem o mesmo padrão básico, com a *forma-sonata*¹⁹ nos primeiros andamentos, *arioso* ou *cantabile* na dominante nos andamentos lentos e o *rondeau* final.

Roeder conclui alegando que os Concertos de Mozart estão dominados por uma influência que provém da ópera italiana e sintetizam, à perfeição, os ideais de beleza e simplicidade que definem o estilo Clássico.

O fim do Classicismo, assim como a era da música antiga, tem como data de referência a morte de Beethoven, em 1827. A partir de 1850 define-se como novo estilo musical o Romantismo; com ele surgem mudanças no violino muito importantes que irão originar novas técnicas e uma nova escola moderna do instrumento.

¹⁹ Forma musical de grande escala que começou a ser utilizada na metade do século XVIII. É considerada a forma mais esquematizada e ampla para uma composição, geralmente utilizada nos primeiros andamentos de sonatas, sinfonias, concertos, quartetos, etc., podendo também aparecer nos restantes andamentos, mais usualmente no último.

Conclusão do Capítulo I

Para cerrar o primeiro capítulo da dissertação, podemos claramente observar como o Concerto e o violino, os dois protagonistas deste trabalho, suportaram uma série de transformações ao longo dos séculos XVII e XVIII chegando a obter uma forma e uma linguagem muito mais concreta, ainda que não definitiva, no fim do período Barroco. A evolução do Concerto está ligada à técnica do violino desenvolvida nesse período. Por sua vez, o violino foi o instrumento do período Barroco que se tornou mais versátil, adquirindo um papel dominante (pois para muitos compositores foi o instrumento predileto para compor Concertos a solo) e determinante no desenvolvimento do género Concerto.

CAPITULO II – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS E ASPECTOS TÉCNICOS-VIOLINÍSTICOS APLICADOS AOS CONCERTOS PARA VIOLINO DO PERÍODO BARROCO

Dedicarei os seguintes subcapítulos às diferentes práticas interpretativas mais comuns da música do período Barroco. Estas práticas, que caracterizam a música do século XVIII, são de verdadeira importância para uma performance historicamente informada das obras, sendo o foco deste trabalho o Concerto para violino.

Os tratados instrumentais oferecem o acesso mais direto à instrução técnica fundamental e à interpretação de suas épocas. Contudo, a informação fornecida pelas fontes é, muitas vezes, retrospectiva e incompleta; muitas sutilezas da interpretação histórica não podem ser descritas adequadamente em palavras e foram simplesmente transmitidas de professor a aluno. Embora muito se possa aprender sobre as práticas de tratados instrumentais e teóricos, iconografia, arquivos históricos, cartas, críticas e evidências anedóticas, ainda é difícil de conseguir a prática idiomática em toda a diversidade de estilos e de circunstâncias particulares que envolvem o género Concerto e a performance deste.

A diversidade de intérpretes, dos locais e do público reflete-se, não apenas nos aspectos técnicos e estilísticos das obras, mas também em questões relevantes para a interpretação do Concerto do século XVIII, como a constituição e distribuição dos ensembles, o uso de baixo contínuo e as *cadenzas*, entre outras.

2.1. Práticas Interpretativas no Concerto do século XVIII

2.1.1. Instrumentos da época

Os intérpretes que tocam música antiga são desafiados a corresponder não só ao tipo de instrumentos e técnicas de tocar, mas também ao impacto do desenvolvimento técnico dos vários instrumentos sobre os gostos e estilos nacionais que executam.

O conceito de realizar, conscientemente, Concertos do Barroco e do início do Classicismo com instrumentos da época - com o devido reconhecimento aos estilos e práticas

de interpretação específicas a um determinado compositor – pode, certamente, fazer soar a música de maneira diferente.

Embora no caso das cordas subsistissem poucos instrumentos sob forma original, inalterada (sem nenhum tipo de mudanças na escala harmônica, cavalete, etc.) eles são de valor inestimável para os construtores de reproduções modernas. Alguns autores, como Stowell (1990, pág.193), afirmam que proporcionaram não só o aparelho vital para experiências em matéria técnica de interpretação e estilo, mas também o único campo fiável para tirar conclusões históricas e musicais significativas. Isto pode ser imensamente gratificante para elaborar uma performance artística com o tipo de instrumento para o qual o compositor escreveu. No entanto, isso não valida automaticamente uma execução; nem tocar com o instrumento “moderno” invalida uma interpretação, pois pode-se dizer que é precisamente na música antiga que as questões de instrumentação, interpretação e prática da performance são, na sua maioria, flexíveis e diversificadas.

2.1.1.1. Modo de segurar o violino

O Concerto a solo, como vimos no primeiro capítulo, consolidou-se ao longo do século XVIII como uma composição de grande exibicionismo e exigências técnicas de alto nível para o intérprete. Por isto, decidi acrescentar, dentro deste subcapítulo, dedicado aos instrumentos da época, uma breve explicação sobre o modo de segurar o violino e o arco, porque, a meu ver, é importante ter em conta que a técnica era diferente à actual, como consequência do aspecto que apresentava o instrumento no século XVIII.

Não podemos falar de um inventor do violino mas sim dos seus construtores, chamados Luthiers, que contribuíram para o nascimento deste instrumento. Entre os primeiros fabricantes de violino conhecem-se Gasparo da Saló, o seu aluno Paolo Miggini e Andrea Amati no século XVI. No século XVII e XVIII, destacam Nicolo Amati, Andrea Guarneri e Antonio Stradivarius, entre muitos outros. Estes construtores tiveram um papel muito importante para a história e evolução do instrumento, que esteve sempre em continuo desenvolvimento, ainda que foi por volta de 1830 que sofreu as mudanças mais significativas, que geraram uma sonoridade diferente, adaptável e enquadrável no contexto do novo período musical, o Romantismo. Esta transformação consistiu em alongar e modificar o ângulo de inclinação do braço da escala em relação à caixa. Como consequência, incrementou-se a

tensão das cordas, a elevação do cavalete sobre a tampa e a sonoridade do instrumento. Em muitos violinos anteriores a esta data foi substituído o braço original por outro aproximadamente 1cm mais comprido e com a nova inclinação adotada. Foi nesta altura que surgiu a queixeira, criada por Louis Spohr (1784-1859), que facilitou o modo de segurar o instrumento. A escala alongou-se pouco a pouco para facilitar aos violinistas tocar nos registos mais agudos. A alma ficou mais grossa ao ter que suportar cada vez maior pressão devido ao aumento da tensão das cordas, provocada pela inclinação do braço e a altura do cavalete. Por esta mesma razão, a barra harmónica também foi reforçada em medidas.

No período Barroco não existia nem a queixeira nem a almofada (desta última peça parece que não há referências até 1834), e ainda que houvesse diferentes maneiras de segurar o instrumento - entre elas a técnica “*chin-off*” (sem apoiar o queixo) -, qualquer uma delas, hoje em dia, supõe um maior desconforto que a técnica moderna utilizada atualmente. Para os intérpretes actuais que optam por adotar a técnica antiga, isto acrescenta uma maior preocupação tendo de conseguir segurar o violino sem ajuda de nenhuma destas peças.

A técnica da mão esquerda de subir e descer rapidamente pela escala é mais confortável com estes acessórios que seguram o instrumento. No caso do violino barroco não podemos dizer o mesmo. Para conseguir mudar de posições há que utilizar o polegar duma maneira mais incisiva, pois ele serve de apoio para que o violino não escorregue. Deste modo, os Concertos mais exigentes implicarão um esforço superior por parte do intérprete.

A seguir, apresento duas citações do tratado para violino de Leopold Mozart sobre a forma de segurar o instrumento.

Leopold Mozart, 1756, *Versuch einer gründlichen Violinschule*:

“O primeiro modo de segurar o violino tem, em boa medida, uma agradável e relaxada aparência, *Fig. I* [aqui Figura 10]. Aqui, o violino está bastante livre, apoiado na parte alta do peito, inclinado, e de tal forma que os golpes do arco são dirigidos mais para cima do que horizontalmente. Esta posição é, sem dúvida, natural e agradável aos olhos dos espectadores, mas um pouco difícil e desconfortável para o intérprete, pois para os movimentos rápidos da mão na posição alta, o violino não tem apoio e tende, portanto e necessariamente, a cair, a não

ser que por uma longa prática, se tenha adquirido a destreza de segurá-lo entre o polegar e o dedo indicador.”²⁰ (Pámpano, 2014, pág.20)



Imagem 10: Frontispício do *Versuch einer gründlichen Violinschule*

“O segundo é um método confortável, *Fig.II* [aqui Figura 11]. O violino está colocado contra o pescoço de modo que fique um pouco à frente do ombro e sobre o lado da corda Mi (a mais fina) onde assenta o queixo, permanecendo o violino imóvel no seu lugar, mesmo durante os mais fortes movimentos ascendentes e descendentes da mão.”²¹ (Pámpano, 2014, pág.21)

²⁰ “The first way of holding the violin has a rather pleasant and relaxed appearance.(Fig.I) Here the violin is quite unconstrained; held chest-high, slanting, and in such fashion that the strokes of the bow are directed more upwards than horizontal. This position is undoubtedly natural and pleasant to the eyes of the onlookers but somewhat difficult and inconvenient for the player as, during quick movements of the hand in the high position, the violin has no support and must therefore necessarily fall unless by long practice the advantage of being able to hold it between the thumb and index-finger has been acquired.”

²¹ “The second is a comfortable method. (Fig.II) The violin is placed against the neck so that it lies somewhat in front of the shoulder and the side on which the E (thinnest) string lies comes under the chin, whereby the violin remains unmoved in its place even during the strongest movements of the ascending and descending hand.”

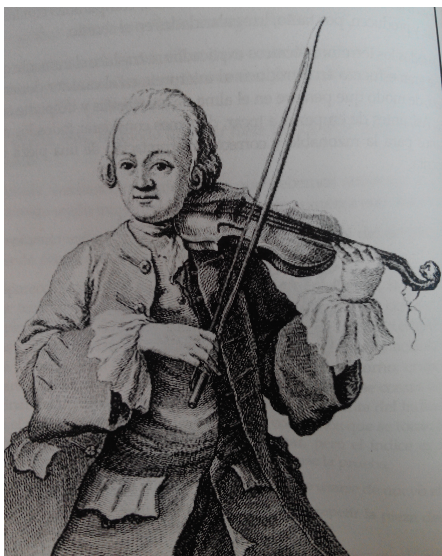


Imagem 11: Imagem do *Versuch einer gründlichen Violinschule*, (Mozart, 1756, Fig.II)

O arco sofreu também uma constante transformação durante muito tempo até chegar à forma definitiva em 1790, mas é preciso referir que estas mudanças surgiram em sítios e momentos diferentes, nas diversas cidades da Europa. Por volta de 1770 surge o arco tipo Cramer (Guillermo Cramer), muito parecido com o actual, mas um pouco mais curto. A evolução completou-se com o arco do tipo Viotti (Giovanni Battista Viotti) que aparece em 1790. Uma mudança significativa foi a curvatura da vara, que ficou em sentido contrário. De uma curva convexa passou a uma curva côncava. Na época de Cramer começa a utilizar-se um arco cuja cabeça difere notavelmente da do seu antecessor. De uma cabeça “em forma de ponta” passou-se a uma rematada por um “martetele”. Deste modo, as cerdas estendem-se totalmente paralelas à vara, até a cabeça, potenciando-se mais o som no terço superior do arco. Outra transformação significativa foi a substituição, na cabeça do arco, do mecanismo de “prender” (“*clip-on*”) pelo mecanismo de parafuso, como se pode observar nas imagens 13 e 14.



Imagem 12: Evolução do arco desde Marsenne (1620) até Viotti (1790) (Boyden, 1990, *The Hystory of Violin Playing from its Origins to 1761*, plate 35)

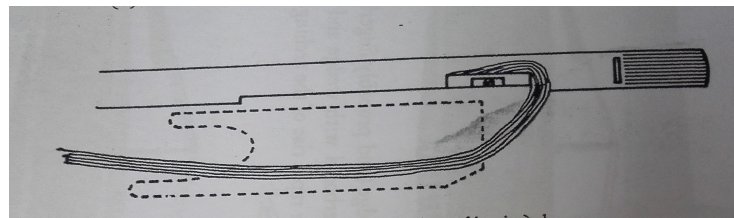


Imagem 13: Mecanismo de "prender" (clip-on) (Boyden, 1990, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, plate 29)

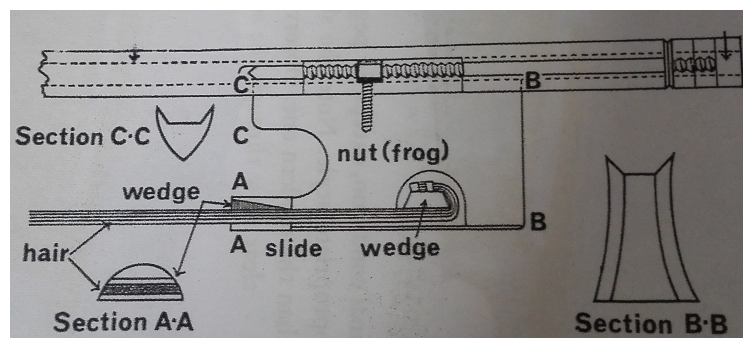


Imagem 14: Mecanismo de parafuso. (Boyden, 1990, *A History of Violin Playing from its Origins to 1761*, plate 29)

François Tourte (1747-1835) é considerado o criador do arco moderno. De facto, sabe-se que foi Tourte, influenciado por Viotti, quem estabeleceu definitivamente o comprimento da vara, determinou a fórmula para a curvatura do arco atual, obtida pelo aquecimento da madeira, definiu a sua grossura e ideou o sistema de fixação das cerdas no talão. Além disto, designou-se a madeira mais apropriada para os arcos - o Pernambuco-, que se distingue por ser excepcionalmente resistente e flexível.

Não há muitas fontes históricas que descrevam ao pormenor a maneira de segurar no arco, no entanto, nos tratados de violino de Leopold Mozart e Francesco Geminiani encontramos uma clara descrição sobre este tema, como se pode observar nas seguintes citações dos respectivos autores.

Leopold Mozart, 1756, *Versuch einer gründlichen Violinschule*:

“Há que vigiar sempre o braço direito do aluno para que o cotovelo não se levante demasiado quando dirige o arco, permanecendo sempre perto do corpo. Observe-se o erro na imagem, *Fig.III* [aqui Figura 15]. É muito fácil adquirir o hábito incorreto, mas nem tanto liberar-se dele.”²² (Mozart, *Escuela del Violín*, 2013, pág.36)

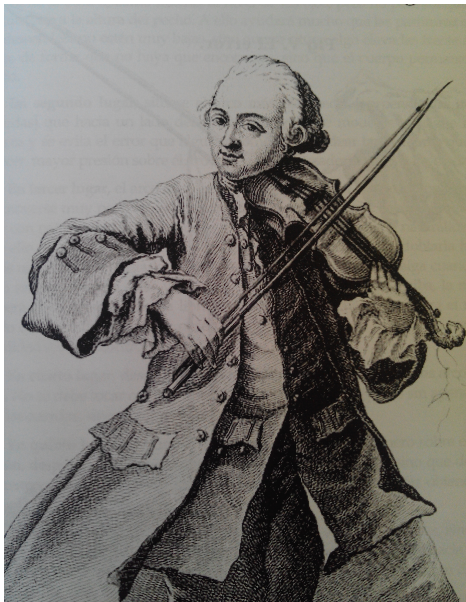


Imagem 15: Ilustração do livro *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Mozart, 1756, Fig.III)

²² “Hay que vigilar siempre el brazo derecho del alumno para que el codo no se levante demasiado cuando conduzca el arco, sino que permanezca siempre cerca del cuerpo. Obsérvese el error en la imagen, *Fig.III*. Es muy fácil adquirir el hábito incorrecto, pero no tanto librarse de él.”

Leopold Mozart, 1756, *Versuch einer gründlichen Violinschule*:

“O arco sustém-se com a mão direita no seu extremo inferior, entre o polegar e a falange do índice, ou mesmo mais atrás dele. Observe-se na ilustração, *Fig.IV* [aqui Figura 16, imagem inferior]. O mindinho deve permanecer apoiado sobre o arco e nunca separar-se dele, pois contribui em grande medida ao seu controlo e, com isto, à força ou ligeireza necessária se pressionar ou relaxar [...]. Não se deve esticar o primeiro dedo, isto é, o indicador, demasiado longe sobre o arco, separando-o dos restantes. Às vezes, pode segurar-se o arco com a falange ou a falangeta do indicador, mas esticar este dedo é sempre um erro muito grave, pois, desse jeito, a mão fica rígida porque os nervos estão tensos, e movimentar o arco resulta pesado, grosseiro, e até desajeitado, já que se faz com todo o braço. Observe-se este erro na ilustração, *Fig.V* [aqui Figura 16, desenho superior].”²³ (Mozart, *Escuela del Violín*, 2013, pág.36)

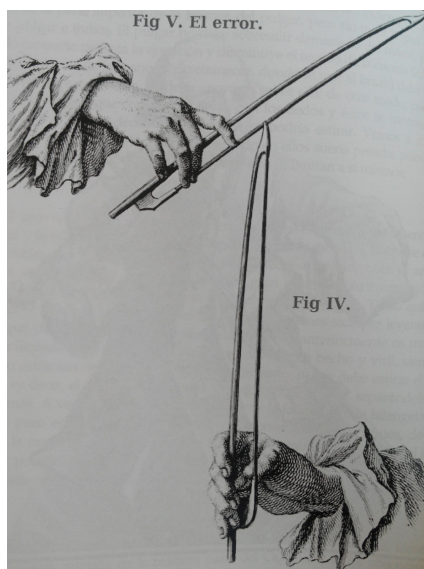


Imagem 16: Imagem do livro *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Mozart, 1756, Fig.V e IV)

²³ “El arco se sostiene con la mano derecha en su extremo inferior, entre el pulgar y la falangina del índice, o incluso algo detrás de ella. Obsérvese en la ilustración, *Fig.IV*. El meñique debe permanecer apoyado sobre el arco y nunca separarse de él, pues contribuye en gran medida a su control y, con ello, a la fuerza o ligereza necesaria si se presiona o se relaja [...]. No se debe esticar el primero, es decir, el dedo índice, demasiado lejos sobre el arco, separándolo de los demás. A veces se puede sujetar el arco con la falangina o la falangeta del índice, pero esticar este dedo es siempre un error muy grave, pues, de ese modo, la mano se pone rígida porque los nervios están tensos y pasar el arco resulta pesado, burdo, e incluso torpe, ya que se hace con el brazo entero. Véase este error en la ilustración, *Fig.V*.”

Francesco Geminiani, 1751, *The Art of Playing Violin*:

“[...] O arco deve segurar-se entre o polegar e os restantes dedos, a pouca distância do talão, com as cerdas viradas para dentro e apoiadas na parte posterior ou exterior do polegar. Nesta posição, o arco deve segurar-se de maneira relaxada, sem tensões nem rigidez. [...] O arco deve manter-se sempre paralelo ao cavalete (o que não se consegue se for segurado com rigidez) e deve pressionar-se sobre as cordas unicamente com o dedo índice, e não com todo o peso da mão [...]”²⁴ (Geminiani 2012, Example 1, pag.2)

2.1.2. Ornamentos

Falar de cada um dos ornamentos que podemos encontrar na música do século XVIII implicaria uma grande investigação e explicação, porém, como neste trabalho o que pretendo é aprofundar sobre as práticas interpretativas do Concerto para violino no período Barroco, considero importante nomear a existência dos ornamentos assim como a sua utilização na música deste período. As instruções sobre a execução de ornamentos específicos variam ao longo do tempo e até se contrariam nos diferentes estilos e compositores, podendo ocasionar dúvidas e incertezas; isto acaba por fazer com que os intérpretes, às vezes, tenham de cometer uso da sua intuição e bom gosto para a sua utilização.

Os ornamentos principais são o trilo, a apogiatura, o mordente e o vibrato. Não só serviram como adornos adicionais para uma melodia preconcebida, mas formaram uma parte orgânica da melodia. Estes ornamentos atingiram o auge na música barroca, quando se desenvolveu um imenso vocabulário de sinais para os indicar. Muitas vezes, um compositor pode dar diferentes nomes e sinais para um mesmo ornamento .

Quantz (1985, pág.162) adverte que onde mais se tem liberdade para ornamentar é nos Concertos, sobre tudo nos andamentos lentos como o *Adagio*. No entanto, sempre há que ter em atenção se as partes que acompanham o solo são melódicas ou se são simplesmente harmónicas. No primeiro caso, o solista deve tocar a melodia de maneira simples, mas, no

²⁴ “[...]The Bow is to be held at a small distance from the nut, between the thumb and fingers, the hair being turned inward against the back or outside of the thumb, in which position it is to be held free and easy, and not stiff. [...] The bow must always be drawn parallel with the bridge, (which can't be done if its is held stiff) and must be pressed upon the strings with the fore-finger only, and not with the whole weight of the hand. [...]”

segundo, pode agregar todo tipo de adornos sempre que não incumpra as regras da harmonia, do bom gosto e da razão. Nas passagens sem acompanhamento há mais liberdade para o intérprete introduzir as suas próprias invenções.

C.P.E.Bach considera os ornamentos *‘indispensáveis...eles conectam e inspiram sons e transmitem tensão e ênfase...A expressão é intensificada por eles...Sem eles a melhor melodia é vazia e inafetiva, o conteúdo mais claro fica nublado.’*²⁵ (Keefe 2005, pág.212)

Jean Rousseau, no seu *Traité de la viole* (Tratado da viola) cita: *‘deves praticar todos os ornamentos em toda a sua plenitude, especialmente o trilo preparado e a apoggiatura’*²⁶ (Donington 1990, pág.189).

Além dos ornamentos mais comuns, que citei, existem muitos outros que, dependendo da época, área geográfica, estilo e autor da obra, podem encontrar-se escritos ou não nas partituras, pois muitos compositores escrevem a ornamentação ao pormenor, enquanto que outros deixam mais liberdade ao músico para improvisar. Mais ainda, são distinguidos dois estilos de ornamentar: à maneira “italiana”, que se baseia na utilização improvisada de escalas, arpejos e melodias muito extensas, que exigem o conhecimento das regras da harmonia e do contraponto, como explicam Quantz e Mozart, entre outros autores; outro, à maneira “francesa”, implica inúmeros pequenos ornamentos, que a maior parte dos compositores franceses escrevem na partitura, sendo que muitos deles até acrescentam no prefácio da sua obra a explicação de como devem ser executados. Podemos encontrar as ditas explicações em obras de Couperin (*Pièces de Clavecin*, 1713, 1717, 1722 e 1730) ou de Mondoville (*Sonatas a violon, Les Sons Harmoniques, Op.4*, 1735) entre outros.

O conhecimento e a prática destes ornamentos servirão para ajudar ao intérprete a improvisar *cadenzas* nos Concertos de violino, uma prática muito característica deste género, da qual falarei posteriormente. Alguns compositores escreveram peças acrescentando uma ornamentação das mesmas, como Gerorg Philipp Telemann (1714-1767), Nicola Matteis (1650-1714) ou Arcangelo Corelli no seu Op.5, primeiro livro (ainda que não se sabe com certeza se são dele ou do seu editor), entre outros.

²⁵“Indispensable...they connect and enliven tones and impart stress and accent...Expression is heightened by them...Without them the best melody is empty and ineffective, the clearest content clouded”

²⁶ “You must practice all the ornaments in all their fullness, especially the prepared trill and the appoggiatura.”

2.1.3. Baixo Contínuo

A atribuição de um baixo contínuo a um acompanhamento é essencial para a interpretação de qualquer Concerto do período Barroco. O continuísta, cumprindo com as cifras do baixo e da harmonia, fornece um acompanhamento improvisado para apoiar e até melhorar o principal material temático. Os instrumentos usados para o acompanhamento diferem segundo o género, o período, a área geográfica e até localidade. Por volta do século XVIII, os instrumentos harmônicos mais comuns eram: o cravo, a tiorba e o órgão. Estes acompanhavam o(s) solista(s) junto com um baixo instrumental melódico tal como um violoncelo, violone ou fagote, dobrando a linha do baixo, convertendo-se num padrão para obras seculares como os Concertos.

Algumas das grandes orquestras da época até incluíam dois cravos; uma primeira combinação com um violoncelo ou ainda um violone, para apoiar solistas vocais ou instrumentais (*concertino*); e outra com um violoncelo, violone e, eventualmente, um fagote para sustentar a orquestra (*ripieno*). Esta possibilidade já foi referida anteriormente nos *Concerti Grossi* Op.6, chamados “*Concertos di chiesa*” de Corelli (Nos.1-8) para ser interpretados com um órgão como contínuo e os *Concertos “di camera”* (Nos.9-12) com cravo. Em géneros como os Concertos para violino, em que a partitura geral é pouco comum, a orientação sobre o uso do contínuo pode ser fornecida pela parte do baixo. A presença de baixo cifrado - que nos informa de que é preciso um instrumento harmónico -, ou os termos “*cembalo*” ou “*organo*” indicam a que instrumento de contínuo foi destinado o Concerto.

As sutilezas de improvisação do acompanhamento do contínuo são diferentes para cada género, período, estilo nacional e compositor, bem como o espaço e outras circunstâncias da performance. Muitas vezes os intérpretes devem tomar decisões instintivas em relação ao gosto e ao estilo. Estas variam, desde questões de textura, arpejos, registo e sintaxe harmónica, a questões tais como quanto deve -o baixo contínuo-, duplicar a melodia, quanta imitação ou ornamentação se deve adicionar e se se devem ou não duplicar as entradas em estilo *fugato*. Os vários instrumentos em uso resultaram, inevitavelmente, numa variedade de enfoques para o acompanhamento do contínuo.

Durante a primeira metade do século XVIII alguns compositores começaram a descrever com mais detalhe as texturas musicais. Alguns dispensaram completamente o acompanhamento de cravo, enquanto outros não forneceram uma parte de baixo-cifrado para

o cravista; e a indicação de *tasto solo*²⁷ tornou-se mais comum, muitas vezes para criar diferenciação dinâmica. Não obstante, a prática do baixo contínuo parece ter durado no Concerto ao longo do século XVIII, ainda que a extensão do seu uso variasse de acordo com os gostos nacionais e as tradições locais.

Os músicos, em muitos casos, podem tomar decisões sobre o uso do baixo contínuo em aspectos como a textura e a cor tímbrica ajudando assim a criar dinâmicas, sendo que a indicação destas nas partituras do período Barroco era muito escassa.

Alguns compositores também assinalam quando querem que o baixo contínuo seja realizado só por um instrumento melódico. No caso dos Concertos para violino, isto acontece especialmente em andamentos lentos, onde o acompanhamento pode ser feito por violinos, viola e violoncelo, ou apenas pelos violinos e violas, sendo as violas a parte mais grave.



Imagem 17: Andamento com acompanhamento de violinos e viola sem baixo, *Largo*, Concerto No.3, Op.9 de Vivaldi



Imagem 18: Parte do baixo contínuo, *Largo* do Concerto Grosso No.2, Op.3 de Händel

²⁷ Termo italiano, usado normalmente na parte do baixo, para indicar que uma nota ou seção deve ser tocada sem harmonia.

2.1.4. *Cadenzas*

A prática de ornamentar cadências (não confundir com *cadenzas*) era comum na música barroca, envolvendo solistas vocais e instrumentais. Como já foi referido quando se falou sobre Corelli, o músico italiano utiliza, muitas vezes, nos seus *Concerti Grossi* Op.6, a fermata sobre pausas, que sugere uma passagem curta e improvisada muito provavelmente pelo *concertino* (primeiro violino). A cadência não tem função conclusiva, mas nesta forma ornamentada atua como uma transição para o andamento seguinte na tonalidade da tónica da obra.

Geralmente a *cadenza* está indicada por uma fermata²⁸ ou por palavras como “solo”, “tenuto” ou “ad arbitrio”. A fermata poderia denotar uma *cadenza* extensa, cujo estilo e conteúdo deveria, idealmente, ser compatível com o da obra ou andamento.

A colocação de *cadenzas* nos andamentos rápidos dos Concertos barrocos parece inicialmente ter sido um pouco mais livre e menos uniformizada do que mais tarde se tornou. Normalmente, as *cadenzas* eram improvisadas pelos artistas, mas algumas foram compostas e escritas pelos compositores, nomeadamente nos casos de Torelli e Vivaldi, nalguns dos andamentos dos seus Concertos. A *cadenza* chegou mesmo a desempenhar um papel totalmente integrado na estrutura do andamento (como a *cadenza* para cravo no primeiro andamento do Concerto Brandemburguês No.5 de Bach).

Joachim Quantz (1985, págs.179-182) descreveu o desenvolvimento do conceito de *cadenza* em grande parte ornamental no início do século XVIII e recomendou que estas fossem construídas a partir dos principais motivos do andamento. Quantz (1985, págs.182-195) oferece algumas orientações úteis para a formulação de *cadenzas* e fornece inúmeros exemplos de estratégias, tais como o movimento em terceiras e sextas, imitações, suspensões e antecipações.

Joaquim Quantz, 1752, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*:

“Com a palavra *cadenza* não me estou a referir aos finais das frases melódicas, nem muito menos aos trilos, que alguns franceses chamam de *cadences*. Aqui estou a fazer alusão a esse ornamento extemporâneo que, de acordo com a vontade e fantasia do intérprete, é

²⁸ Também conhecida por *Suspensão* em italiano, significa parada. Trata-se de um sinal colocado sobre a nota ou pausa, indicando que devemos sustenta-la aproximadamente $\frac{1}{2}$ do valor da figura que a antecede, embora na maior parte das vezes essa duração fique a critério do intérprete.

executado sobre a parte concertante ao final da peça e sobre a penúltima nota do baixo, é dizer, a quinta da tonalidade em que está composta a peça”.²⁹ (Quantz 1985, Capítulo XV-1, pág.179)

O que se pode dizer com mais certeza sobre a origem das *cadenzas* é que, alguns anos antes de finalizar o século XVII e durante os primeiros anos do século XVIII, as partes concertantes costumavam finalizar a peça com uma pequena passagem sobre um baixo que continuava sempre em movimento e agregando um longo trilo final. Mas é só entre 1710 e 1716, aproximadamente que estiveram na moda tal e como as conhecemos hoje em dia, quando o baixo para de tocar. É possível que a indicação de fermata ou suspensão, com as quais um deve deter-se *ad libitum*³⁰ no meio duma peça, tenham uma origem mais antiga.

Quantz (1985, pág.180) defende que as *cadenzas* não se criaram seguindo um conjunto de regras estabelecidas que especificavam como deviam ser compostas, se não que foram inventadas arbitrariamente por certas pessoas talentosas. Por outro lado, a quantidade de tonalidades que se podem utilizar é limitada e, em geral, as *cadenzas* devem parecer improvisadas.

Tartini às vezes escreve as suas próprias *cadenzas*, mas ele prefere, mais frequentemente, indicar onde devem ser introduzidas e deixar o conteúdo musical no entender do intérprete. Segundo narra Tarling (2001, pág.56), Tartini fornece orientações básicas enquanto à construção de *cadenzas*; o seu desenho recomendado implica começar com a *messa di voce*³¹, *passaggi*³² ou um trilo, continuando com métrica livre, geralmente passagens rápidos, e fazendo uma progressão por passos ou saltos a uma nota no registo agudo antes do trilo final na sensível.

²⁹ “By the word *cadenza* I understand here neither the closes and stops in a melody, not the shakes which some Frenchmen call *cadence*. I treat here of that extempore embellishment created, according to the fancy and pleasure of the performer, by a concertante part at the close of a piece on the penultimate note of the bass, that is, the fifth of the key of the piece”.

³⁰ Expressão latina que significa “à vontade”, “a bel-prazer”, frequentemente abreviada para *ad libitum*.

³¹ É um aspecto vocal do *bel canto* que consiste em cantar uma nota musical começando desde o *piano* para lentamente abrir e fazê-la mais poderosa até o *forte* para depois voltar a reduzir até o *piano* do início.

³² Palavra italiana para referir-se á ornamentação, diminuições.

O comprimento da *cadenza* depende, em certa medida, do instrumento solista. Quantz (1985, pág.185) refere que um instrumento de cordas pode fazê-las tão longas como queira, desde que ele goste, se suficientemente ricas em criatividade.



Imagem 19: Indicação de *cadenza* sobre a pausa do *Concerto Grosso* No.1, Op.6 de Corelli

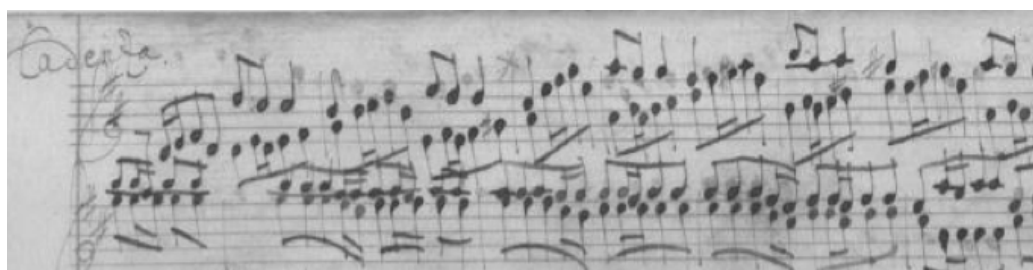


Imagem 20: *Cadenza* escrita por Vivaldi (I andamento) do *Concerto* rv212



Imagem 21: Indicação de *cadenza* sobre a pausa, entre o I e o II andamento do *Concerto* No.7, Op.4 de Vivaldi

2.1.5. O Papel do Concertino

Durante o Barroco surgiu a primeira formação instrumental autónoma ampla, a orquestra. Antes, os autores só especificavam a tessitura da parte a interpretar-se pelos instrumentos dos que dispuseram num determinado momento e lugar.

Foi a partir do século XVII quando os músicos começaram a ter consciência das possibilidades sonoras e combinações tímbricas que ofereciam os diferentes instrumentos. Parece ser que Michael Praetorius denominou ao seu conjunto “coro instrumental”, enquanto

que Jean-Baptiste Lully dirigiu uma “sinfonia” e Johann Mattheson adoptou o nome de “orquestra”, em 1713, aplicando-o ao grupo instrumental.

Na época, era habitual um instrumentista do baixo contínuo exercer como diretor das orquestras, e os benefícios de ter um contínuo para conduzir o grupo resultam em muitas escrituras. Se o próprio compositor era o violinista solista, como acontecia no caso dos Concertos para violino, ele normalmente assumiria maior responsabilidade para a direção. Em qualquer caso, a importância do baixo contínuo foi diminuindo, e as grandes orquestras tornaram-se mais comuns. Assim sendo, a direção do conjunto começou a ser compartilhada com o solista do Concerto, que era geralmente colocado no centro da orquestra, onde ele poderia cooperar com o instrumentista de contínuo e/ou o concertino do ensemble, e dirigir a performance através do próprio ato da atuação.

Quantz (1985, págs. 206-207) menciona que é essencial que todos os participantes contribuam em igual medida para que uma peça musical seja bem executada. Mas ele observou que, quando os mesmos músicos são dirigidos ora por uma pessoa, ora por outra, o efeito obtido com uma determinada direção era melhor do que o efeito obtido por outra. Deste modo, Quantz conclui que estas diferenças devem atribuir-se a quem dirige, e não a quem acompanha. Há então que reconhecer que a boa execução depende muito de quem dirige.

Além disto, o primeiro violino deve tratar de introduzir e de conservar na sua orquestra uma boa e homogénea expressão musical, assim como também ele próprio a deve possuir. Igualmente, deve esforçar-se para que esta se generalize em toda a sua orquestra e obtenha, por parte de todos os membros do ensemble, uma mesma expressão igual à sua.

No Concerto Clássico, assim como no Barroco, não se esperava que o solista descansasse enquanto a orquestra tocava as distintas secções de *ritornello* e *tutti*. Conforme ambas partes impressas e os manuscritos mostram claramente, qualquer solista de violino iria juntar-se com os primeiros violinos nas secções de *tutti*, e esta prática estendia-se a outros instrumentos desde que os seus timbres não contrastassem com os outros instrumentos do ensemble.

Leopold Mozart, 1756, *Violinschule*:

“[...] Um bom violinista de orquestra deve conhecer a arte da composição e distinguir o carácter; também deve possuir uma capacidade extraordinária para realizar suas funções

com honra, especialmente quando, se for o caso, queira ser diretor de orquestra. [...]”³³
(Mozart 2013, Capítulo XII, 4, pág.232)

2.2. Aspectos Técnicos-violinísticos aplicados aos Concertos para violino do século XVIII

Inicialmente, o foco principal do Concerto estava no contraste entre solo-*tutti* característico do *Concerto Grosso*, como já foi explicado anteriormente. Os compositores estavam interessados neste jogo de texturas e sons tímbricos causados pelo contraste entre solistas e ensemble. Com o desenvolvimento do Concerto a solo, onde o contraste começa a ser antes um acompanhamento ao solista - pois agora é um único solista que está perante a orquestra –, os compositores, cada vez mais, se centram no violino como protagonista exclusivo da obra, escrevendo melodias mais complexas tecnicamente e com o objectivo de exhibir ao solista. Esta complexidade foi-se desenvolvendo pouco a pouco em simultâneo com a evolução do instrumento e do próprio género musical. Assim sendo, a dificuldade técnica que encontramos nos primeiros Concertos de Vivaldi é muito diferente dos últimos que ele compõe (como vimos no subcapítulo dedicado a este compositor), diversa dos Concertos compostos por Mozart no Classicismo e muito diferente dos que compõem posteriormente compositores como Brahms, Tchaikovsky ou Prokofiev.

As melodias dos solistas eram, de forma geral, simples e só se focavam no contraste de textura entre o *concertino* e o *ripieno*. Continham poucas mudanças de posição, e a figuração e ritmo eram muito simples. Pouco a pouco, os compositores começam a introduzir melodias mais agudas, usando cada vez mais a corda Mi (a corda mais aguda do violino) e até introduzindo o término *8^aalta* quando escrevem notas agudas que sobrepesam as linhas do pentagrama; diminuem a figuração rítmica, introduzindo fusas, tercinas, sextinas, cordas duplas e varias combinações rítmicas, entre outras. A isto, acrescentaram a assinalação de diferentes articulações (ainda que esta tenha continuado a ser escassa durante o século XVIII); e, até, utilizaram o instrumento para imitações de outros instrumentos, como o Concerto de Vivaldi rv313 intitulado “*Violino in Tromba*” (violino em trompete), ou para efeitos sonoros.

Os aspectos técnicos-violinísticos que abordo a seguir são os mais comuns nos Concertos do período Barroco, e, se bem que possam encontrar-se em qualquer obra escrita

³³ “[...] Un buen violinista de orquestra debe conocer el arte de la composición y distinguir el carácter; además, debe poseer una capacidad extraordinaria para llevar su cometido con honor, especialmente cuando, llegado el caso, quiera hacerse director de orquestra. [...]”

para o violino, é no Concerto, a meu ver, que os compositores reúnem todas as variedades técnicas possíveis, contrastando com o acompanhamento mais simples da orquestra que se encontra subjacente - relativamente ao solista -, dando assim um maior destaque ao violinista.

2.2.1. Articulação

Um componente principal da expressão e fraseado musical é a articulação (os sinais de articulação aparecem nas partituras numa fase relativamente tarde na história da notação). Estes sinais foram escassos durante todo o período barroco, mas a prática de ligar as notas com hastes, às vezes, forneceram pistas para o fraseado e a articulação. No entanto, mesmo no final do século XVIII, quando os sinais de articulação se tornaram mais comuns, a sua aplicação era inconsciente e o seu significado, muitas vezes, ambíguo.

Segundo afirma o autor Stowell (1990, pág.204): “Bach, Haydn e Mozart, entre outros, eram contraditórios na atribuição de diferentes ligaduras para diferentes instrumentos com as mesmas notas”.

A escolha final de articulação, incluindo a interpretação de sinais, dependia, substancialmente, do idioma específico e carácter da obra bem como do gosto individual do artista e das qualidades do local da performance. Stowell (1990, pág.204) afirma que J. Mattheson, por exemplo, associa notas articuladas com animados Allegros e notas ligadas com tenros Adagios. J.Quantz, C.P.E.Bach e a maior parte dos teóricos do século XVIII parecem ter cultivado três grandes categorias de articulação, com o *staccato* (muito articulado) e *legato* (ligado), servindo como os dois extremos, e um modo “normal” semi-articulado, como meio-termo, que talvez poderia referir-se ao que hoje se denomina na técnica violinística como *détaché*.

Nos Concertos para violino do Barroco encontramos termos que indicam uma articulação específica como o *staccato* ou *spiccato*. Mas, é preciso esclarecer que na época, estes termos eram utilizados para indicar a mesma articulação e não estavam tão definidos e claros como na atualidade. Tarling (2001, pág.134) comenta, no seu livro, que estas duas denominações tinham significados muito similares no século XVII e princípios do XVIII.

Tarling (2001, pág.14) menciona, também, que as notas conjuntas devem ser tocadas suavemente e as notas disjuntas devem ser tocadas separadas umas das outras como referem nos seus tratados Quantz e Tartini.

“As notas sustidas e embelezadas devem ser ligadas entre si, mas as notas rápidas e disjuntas devem ser destacadas e separar-se umas das outras.”³⁴ (Quantz 1752, trad.Reilly, p.123).

A seguinte citação aparece no início das Regras do Arco de Tartini (1771, tr.Jacobi, p.55): “Na execução é importante distinguir entre a música cantabile e a rápida (*allegro*). Nas passagens cantabiles a transição de uma a outra nota deve ser feito tão perfeitamente que o intervalo de silencio (mudança de arco) não seja perceptível entre elas; nas passagens rápidas dum *allegro*, por outro lado, as notas devem destacar-se um pouco. Para decidir se o estilo é cantabile ou *allegro*, aplica-se a seguinte regra: se a melodia se move por graus conjuntos, a passagem é cantabile e deve-se executar *legato* (ligado); Se, pelo contrário, a melodia se move por saltos, a passagem é um *allegro* e requer um estilo de tocar separado.”³⁵ (Tarling, 2001, pág.15)

Vivaldi, nos seus Concertos, introduz termos de articulação como o *Spiccato*, *Pizzicato* e indicações de diferentes formas de arpejar acordes. Neste exemplo abaixo, do Concerto para quatro violinos, o arpejo têm uma articulação diferente em cada voz solista.

The image shows a musical score for four violins, marked 'Larghetto' and '(Solo)'. The tempo is indicated as 120. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves, each with a different articulation for arpeggiated chords:

- Staff 1: Marked with an asterisk (*) and '(Solo)', it shows a series of arpeggiated chords with a slanted line above the notes, indicating a specific articulation.
- Staff 2: Marked with a forte dynamic (*f*) and '(p)', it shows arpeggiated chords with a slur over the notes, labeled 'arpeggio sempre legato come stà'.
- Staff 3: Marked with a piano dynamic (*p*) and '(p)', it shows arpeggiated chords with a slanted line above the notes, labeled 'arpeggio sempre sciolto'.
- Staff 4: Marked with a piano dynamic (*p*) and '(p)', it shows arpeggiated chords with a slur over the notes, labeled 'forma di arpeggio sempre legato come stà'.

Imagem 22: Concerto para quatro violinos (*Larghetto*), No.10, Op.3 de Vivaldi

³⁴ “Sustained and flattering notes must be slurred too ne another, but gay and leaping notes must be detached and separated from one another.”

³⁵ “In performance it is important to distinguish between cantabile and allegro music. In cantabile passages the transition from one note to the next must be made so perfectly that no interval of silence is perceptible between them; in allegro passages, on the other hand, the notes should be somewhat detached. To decide whether the style is cantabile or allegro, apply the following test: if the melody moves by step, the passage is cantabile and should be performed legato; if, on the contrary, the melody moves by leap, the passage is allegro and a detached style of playing is required.”

É curioso que, por exemplo nos Concertos de Leclair, segundo as edições que pude encontrar - sendo fac-símiles tanto do Op.7 (1737) como do Op.10 (ca.1740s) -, não aparecem indicações com palavras mas, sim, com símbolos: (·), ('), que, hoje em dia, podemos considerar como o *Staccato* ou *Spiccato*, ainda que não possamos ter a certeza de qual a articulação exata à que se refere o compositor, pela ausência de clareza com estes termos, como já foi referido. Vivaldi, por exemplo, utiliza o símbolo (') e indica no andamento *Largo e Spiccato*. Daí haver incerteza sobre o significado dos termos.



Imagem 23: *Allegro* do Concerto No.5, Op.10 de Leclair



Imagem 24: Concerto para dois violinos, No.9,
Op.9 de Vivaldi

2.2.2. Cordas dobradas

A técnica das cordas dobradas é própria dos instrumentos de corda e muito aplicada em qualquer obra escrita para violino. A sua execução é feita pelo contacto do arco com duas cordas em simultâneo. No Concertos, os compositores exploram toda variedade de cordas duplas com diferentes articulações, fazendo cada vez mais uso desta técnica, ao longo do

século XVIII. Leclair, nos seus Concertos para violino, introduz cordas dobradas que formam quase um movimento inteiro.



Imagem 25: *Aria grazioso non troppo adagio*, Concerto No.6, Op.10 de Leclair



Imagem 26: cordas dobradas, Concerto No.12, Op.3 de Locatelli

2.2.3. Acordes

Ao longo do desenvolvimento do violino, os músicos exploraram imensas variedades de executar os acordes no instrumento. A mais comum é arpejando o acorde e, dentro do arpejo, percorreram uma miscelânea de articulações. Por exemplo, no Concerto para quatro violinos de Vivaldi, cada solista executa o arpejo com articulações diferentes. Estes arpejos podem ser feitos com um arco por nota (notas separadas), com o arco sobre três ou quatro cordas (duas mais duas, em simultâneo), ligando duas, três ou as quatro notas do acorde, e ainda uma combinação de uma nota separada e três ligadas, duas notas separadas e duas ligadas, ou três notas ligadas e uma separada. E ainda podem misturar-se varias articulações,

como o *spiccato* ou *staccato*, como podemos ver na imagem 28. Como é difícil explicar por palavras estas combinações de articulações, exemplifico, a seguir, com diferentes acordes arpejados.



Imagem 27: Concerto No.11, Op.8 de Vivaldi. Combinação de acordes de notas separadas com acordes de três notas ligadas e uma separada e vice-versa.



Imagem 28: *Allegro ma non troppo*, Concerto No.1, Op.10 de Leclair

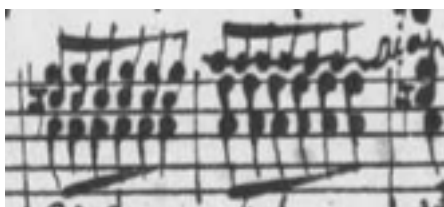


Imagem 29: Acordes de três notas do Concerto D.Anh3 em Si B Maior de Tartini

Existem ainda outros aspectos técnicos que constituem a técnica do violino, mas estes são os mais comuns nos Concertos do período Barroco. A linguagem destes Concertos está adaptada à técnica desenvolvida até o momento. Por isso, os Concertos do Classicismo e, ainda mais, do Romantismo já envolvem uma técnica de maior exigência, com novos golpes de arco e um virtuosismo elevado da mão esquerda.

Conclusão do Capítulo II

Depois de finalizar este capítulo, podemos concluir que é importante ter em consideração vários aspectos técnicos e práticas interpretativas, se decidimos executar numa forma historicamente informada a música do período Barroco. Aqueles que são violinistas podem observar também que a técnica do violino teve uma grande evolução desde o Barroco até à atualidade, mesmo que as grandes mudanças que irão atribuir o aspecto do instrumento como o conhecemos hoje em dia surgem no século XIX.

O desenvolvimento do violino e da própria música indicaram o fim duma escola e duma era. Porém, foi por volta da segunda metade do século XX que houve um regresso à interpretação histórica ou “estilo antigo”, provocando uma curiosidade nos músicos e despertando o desejo de tocar a música dessa época com instrumentos e práticas correspondentes.

CAPÍTULO III – *CONCERTO GROSSO* No.4, Op.6 DE A.CORELLI: REVISÃO ANALÍTICA A PARTIR DOS DADOS RECOLHIDOS NESTE TRABALHO E DA PRÓPRIA EXPERIÊNCIA PESSOAL

Neste último capítulo, baseando-me na informação adquirida neste trabalho sobre o género Concerto e sobre a técnica do violino no período Barroco assim como da minha experiência pessoal, irei fazer uma revisão analítica do *Concerto Grosso*, no. 4, Op.6 de Corelli, interpretado no meu recital final de Mestrado. No fim, acrescentarei, ainda, observações pessoais sobre a interpretação de dito Concerto.

O primeiro passo foi pesquisar sobre as edições existentes da partitura com a ideia de encontrar, se possível, o manuscrito ou uma edição cronologicamente próxima à original, para ter uma visão do Concerto o mais contígua possível do que supostamente escreveu Corelli. Assim sendo, consegui encontrar um fac-símile das partes de cada instrumento na edição de Amsterdão: *Chez Estienne Roger & Michel Charles le Cene, n.d.[1725?]*, que se encontra na *Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn)*.

Como é difícil fazer uma análise com as partes separadas, procurei também a partitura geral do Concerto, encontrando uma edição londrina: Augener & Co., No.4936a-e, (1888-91). Esta edição é posterior à de Amsterdão, mas serve para comparar as duas partituras com o fim de adquirir uma melhor perspectiva do Concerto. Muitas vezes, descobre-se que uma edição pode ser muito diferente do que o compositor escreveu; outras vezes, por não dispor da partitura original, bem porque não sobreviveu até aos nossos dias, ou porque ainda não foi descoberto o seu paradeiro, o artista deve tomar decisões interpretativas guiando-se pela sua intuição e conhecimento.

O segundo passo foi analisar a estrutura do Concerto, e seguidamente, escolher, a partir dos dados obtidos nos anteriores capítulos, os aspectos técnicos e estilísticos que caracterizam os Concertos para violino do período Barroco: instrumentação, baixo contínuo, textura e dinâmicas, *cadenzas*, entre outros.

3.1. Estrutura do *Concerto Grosso* No.4, Op.6

O *Concerto Grosso* No.4, Op.6 está constituído por quatro andamentos, sendo estes:

I andamento: Adagio-Allegro

II andamento: Adagio

III andamento: Vivace

IV andamento: Allegro-Allegro

Este Concerto segue, como referi no subcapítulo dedicado a Corelli, a estrutura das sonatas de igreja com uma textura mais homofónica, se comparada com a das sonatas de câmara. O número de andamentos deste Concerto também é característico das sonatas de igreja, sendo habitual um maior número de andamentos nas sonatas de câmara.

A maior parte dos concertos de igreja de Corelli constam dum andamento rápido em estilo *fugato*, seguido pelo típico andamento Allegro. Ainda que não seja estritamente uma fuga, como já foi explicado, faz uso da textura imitativa contrapontística, característica da fuga. No entanto, o Concerto No.4 é uma das exceções, pois em nenhum dos andamentos podemos encontrar as particularidades que identificam o estilo *fugato*.

Quanto à instrumentação, esta divide-se em dois grupos que caracterizam os *Concerti Grossi*: por um lado, o *concertino* (dois violinos e violoncelo), e, por outro lado, o ensemble denominado *concerto ripieno* e composto por quatro vozes (dois violinos, viola e baixo contínuo). Como se expôs anteriormente, esta coleção pode ser executada por um instrumento por cada voz -ficando assim uma formação igual à da *trio sonata*-, ou acrescentando o *ripieno*.

A minha escolha para a interpretação deste Concerto recorreu à opção de incluir o grupo do *ripieno* com vários músicos em cada voz, com o fim de obter um maior contraste sonoro solo-*tutti*. Assim sendo, o *ripieno* ficou constituído por três primeiros violinos, três segundos violinos, três violas e um baixo contínuo composto por instrumentos melódicos, sendo estes: uma viola da gamba, um fagote e um contrabaixo; e instrumentos harmónicos, sendo estes: duas tiorbas, uma guitarra e um cravo. Na parte do *concertino*, além dos dois violinos e violoncelo, decidi incluir um cravo a dobrar a voz do violoncelo solista, seguindo a ideia de alguns musicólogos como Roeder (1994, pág.46) que refere esta possível opção característica dos *Concerti Grossi*.

3.1.1. Adagio-Allegro (I Andamento)

O primeiro andamento está formado por duas secções: um pequeno Adagio e um Allegro. Segundo afirma Roeder (1994, pág.28), ao contrário do que acontece nos andamentos lentos que abrem as *trio sonatas* de igreja, as secções em tempo lento que iniciam os Concertos de igreja são mais provisórias - parecem como introduções lentas, sendo concebidas mais para orquestra do que para música de câmara.

Este Adagio inicial está escrito inteiramente para o ensemble em *tutti*, eliminando qualquer contraste entre *concertino* e *ripieno*. Consta apenas de quatro compassos em tempo quaternário: dois compassos onde se intercalam semínimas e pausas, e outros dois que formam a cadência suspensiva ou à dominante (I-V graus).

Ainda que nas pausas dos dois primeiros compassos não apareça escrito o símbolo de suspensão, pessoalmente optei por ornamentar de forma a interligar as semínimas, já que, como foi revelado, a prática de improvisar era muito comum na época, podendo-se ornamentar também noutros sítios, além das *cadenzas* assinaladas.

A separação musical do *concertino/tutti* ocorre no início do Allegro, que começa com um solo do primeiro violino. No livro de Roeder (1994, pág.29), o autor narra que esta entrada do *tutti*, em qualquer dos *Concerti Grossi* numa situação similar, produz um efeito surpreendente. E acrescenta ainda: “O som inesperado, produzido pelos dois grupos (*concertino/tutti*) separados no espaço, quando combinado com a mudança de pulso, sonoridade e textura, tem um resultado empolgante.”

O primeiro violino introduz a figuração temática que caracteriza o andamento inteiro, sendo esta uma sucessão de semicolcheias que formam acordes com diversos desenhos figurativos. Este início do primeiro violino irá desencadear num diálogo com o segundo violino solista, que se manterá durante todo o andamento. Cabe ressaltar a ausência de passagens a solo no violoncelo *concertino*, que terá que esperar até o terceiro andamento (Vivace), para, finalmente, se estrear como solista. Até esse momento, o seu papel é o de continuísta que, junto com o resto da orquestra, acompanha os dois violinos solistas.

Este diálogo entre os dois violinos é bastante imitativo e, de facto, há momentos em que ambos tocam exatamente a mesma melodia que vai aparecendo nas duas vozes, como podemos ver na seguinte imagem.



Imagem 30: excerto do violino I e violino II do *concertino* (Allegro)

A figuração de oito e dezasseis semicolcheias no andamento rápido comum –Allegro– estabeleceu-se, rapidamente, como padrão rítmico característico deste andamento. Roeder (1994, pág.33) afirma que esta peculiaridade cria um impulso rítmico implacável. Dito padrão rítmico, quando combinado com sequências, que habitualmente se intensificam pelas dissonâncias, enfatiza os pontos de cadencia. Este padrão rítmico iria converter-se numa particularidade principal da música instrumental italiana, especificamente dos andamentos rápidos do Concerto. A seguir, exemplifico diferentes excertos do primeiro violino solista com este padrão rítmico.



Imagem 31: Allegro (ultimo andamento) do Concerto No.4



Imagem 12: Allegro do Concerto No.5



Imagem 33: Allegro do Concerto No.7

É importante falar da articulação nestes desenhos. No período Barroco, como já mencionei no capítulo anterior, as notas deviam tocar-se com articulação diferente, partindo da regra de graus conjuntos ou disjuntos, e de se estava perante um andamento lento ou rápido.

Anteriormente, já foi referido que os compositores desta época apenas escreviam indicações. Na imagem 30, Corelli inclui uma variante com ligaduras que, na minha opinião, para além de ser uma articulação diferente, poderia significar uma variação de dinâmica. Assim, quando encontramos um mesmo motivo com diversas articulações, talvez (pois não podemos ter a certeza absoluta) seja uma ajuda do compositor para o intérprete criar uma dinâmica diferente.

O *ripieno* une-se ao concertino, pouco a pouco. No segundo compasso apenas se introduzem o primeiro e o segundo violino dobrando os solistas; mas, no sétimo compasso, a orquestra inteira une-se, dando um impulso maior à música e criando um efeito de grande dinâmica e massa sonora. O uso limitado de figuração no *tutti* ilustra uma maior ênfase no solista.

Esta entrada do *tutti*, com semínimas descendentes, contrasta com o diálogo em semicolcheias dos dois violinos do *concertino*. Além deste tema em semínimas, o *tutti* tem outro motivo que ressalta neste andamento, como podemos observar na imagem abaixo. Um motivo simples, composto por pausa de colcheia e semínima, que se repete ao longo do Allegro.



Imagem 34: Motivo do *tutti* (Allegro)

Neste primeiro andamento pode observar-se como Corelli faz uso do *estilo concertato*, que caracteriza a este tipo de Concerto (*Concerto Grosso*). Todas as entradas do *tutti* são simples técnica e melodicamente, no entanto, oferecem um impulso e uma explosão sonora que destaca e contrasta com as passagens a solo.

3.1.2. Adagio (II Andamento)

O seguinte andamento é todo ele um *tutti* na relativa menor (Si menor). O Adagio consiste em ressonantes acordes de oito colcheias e conclui com uma cadência na dominante, denominada cadência Frigia (IV-V graus). Esta cadência não soa a final, atuando como uma transição para o próximo andamento que, volta à tónica da obra, como neste caso.

3.1.3. Vivace (III Andamento)

O terceiro andamento está em tempo ternário e, apesar de não receber um nome de dança, apresenta pontos comuns com o *Minuetto* (dança em compasso ternário) pelo seu carácter e ritmo. Finalmente, o violoncelo tem uma parte solista e é, de facto, o grupo do *concertino* quem começa este andamento.



Imagem 35: Vivace (III andamento)

Será neste andamento que o violoncelo solista terá mais atividade rítmica, com o motivo de oito colcheias sucessivas durante a primeira secção e parte da segunda. Não obstante, os dois violinos solistas tocam uma melodia simples em semínimas, em oposição ao violoncelo. Só na segunda parte é que surge um intercâmbio de papéis, tendo, agora, os

violinos um motivo diferente em diálogo por terceiras e o violoncelo uma simples melodia em semínimas, como podemos ver na próxima imagem.



Imagem 36: Excerto da parte dos solistas (Vivace)

3.1.4. Allegro-Allegro (IV Andamento)

O seguinte e último andamento está composto por dois Allegro. Neste caso estão mais conectados que o andamento inicial (Adagio-Allegro), já que Corelli marca claramente que o último compasso do primeiro Allegro é o primeiro compasso do próximo Allegro e, como tal, deve ser tocado *attacca*.³⁶

Este último andamento faz lembrar, pelo carácter vivo e compasso binário, uma Giga, dança muito típica dos últimos andamentos duma peça. As tercinas, além de serem o motivo que define este andamento, estando presentes em todas as vozes (tanto nos solistas como no *tutti*) ao longo de todo o Allegro, também são um motivo rítmico muito habitual das Gigas escritas no período Barroco. No segundo Allegro, Corelli criou um final explosivo enquanto a dinâmica e textura. Para isto, emprega a sucessão de semicolcheias com diferentes desenhos (padrão característicos dos andamentos rápidos) que formam acordes e que são introduzidas, primeiro, pelos solistas e mais adiante pelo *tutti*, produzindo uma massa sonora que contrasta com todo o que se ouviu nos andamentos anteriores e que causa, certamente, o final grandioso do Concerto.

³⁶ Termo musical que significa: continuar, seguir com o andamento próximo sem realizar uma pausa.



Imagem 37: primeiros compassos do segundo Allegro (*concertino*), último andamento.



Imagem 38: segundo Allegro (*concertino e tutti*), último andamento.

3.2. Outras observações pessoais sobre o Concerto Grosso No.4, Op.6

Baseando-me na minha experiência pessoal, penso que a instrumentação escolhida para a interpretação deste Concerto ajudou-me a obter diferentes texturas e timbres que criaram ambientes e dinâmicas diversas. Por exemplo, aproveitei os andamentos rápidos e com mais atividade rítmica e melódica para gerar *tuttis* com uma sonoridade grande e rica harmonicamente: duas tiorbas, guitarra e dois cravos ajudam a reforçar a harmonia e o ritmo.

Do mesmo modo, pude criar ambientes mais íntimos e suaves, por exemplo no Adagio (segundo andamento), no qual decidi que só as tiorbas acompanhassem os solistas, em lugar do cravo. Só na entrada do *tutti* é que se irão juntar todos os instrumentos do baixo contínuo. Esta escolha de instrumentação é útil também para criar dinâmicas. Neste Concerto, Corelli

apenas assinala pianos e fortes em motivos que se repetem duas ou mais vezes, parecendo indicar, talvez, que se deve tocar de maneira diferente para não soar completamente igual.



Imagem 39: excerto do Allegro (I andamento)

Por exemplo, nestes compassos na parte dos solistas (Imagem 39), Corelli introduz um *p* (piano) sem nenhuma indicação anterior. Podemos supor que o autor quer que, na entrada deste motivo, o violinista toque forte, e na repetição do mesmo faça um eco, indicado pelo *p* que escreve. O segundo violino responde em diálogo com o mesmo piano que faz o violino I.



Imagem 40: excerto do Vivace (III andamento)

Neste excerto do Vivace (Imagem 40), Corelli escreve o símbolo de forte e seguidamente piano. No meu entender, mais um exemplo de eco, ainda que esta vez Corelli também escreva o forte, indicando, possivelmente, que o que está antes desse motivo pode ser feito numa dinâmica mais suave, ou que o compositor quer esses compassos verdadeiramente mais fortes que os anteriores. Sendo que o motivo se repete exatamente igual duas vezes, tem bastante lógica a indicação de piano a seguir, para criar o eco, mas como referi, quando falei das praticas interpretativas, o músico tem em muitas ocasiões liberdade

para escolher dinâmicas na altura de interpretar, precisamente por causa desta ausência de indicações.

Para finalizar estas observações pessoais sobre este Concerto, falta referir o papel do solista, de grande importância na música do Barroco, como já foi citado. Não existia um maestro que dirigisse a orquestra, tal e como é na atualidade. Na época, era o continuísta e/ou o *concertino* da orquestra quem desempenhava o papel de director,; no caso dos Concerto a solo, era o próprio solista quem dirigia o ensemble ao mesmo tempo que tocava.

Falando desde a minha experiência pessoal, posso dizer que foi muito enriquecedor poder guiar a uma orquestra e ter a liberdade de escolher o que fazer com o grupo. Liberdade que é, ao mesmo tempo, uma grande responsabilidade, pois, como afirma Quantz no seu tratado, uma boa execução depende em grande parte da boa direção do *concertino*. Deste modo, o que aqui apresentei sobre as práticas interpretativas da época e sobre o Concerto para violino é a conclusão final do meu trabalho musical durante estes anos de mestrado em interpretação artística.

CONCLUSÃO

A realização deste trabalho foi muito positiva porque implicou aprofundar sobre a técnica do violino e leva-la à prática, assim como facultou-me um maior conhecimento do género Concerto, aplicado a este instrumento. Pude constatar, desde o início até o fim do trabalho, uma grande ligação entre o Concerto e o violino, sendo que a sua evolução e desenvolvimento aconteceu de forma simultânea durante o século XVIII, prolongando-se em séculos posteriores. Uma evolução formal e técnico-interpretativa que foi paralela nos dois protagonistas aqui presentes (violino e Concerto), tal e como descrevo e explico ao longo deste trabalho.

A elaboração desta dissertação permitiu-me conhecer os tratados mais importantes da época e outros livros de máxima importância para o estudo da história do violino, do Concerto e da música em geral. E, para além disso, de um ponto de vista mais prático, ofereceu-me a oportunidade de desenvolver um trabalho duplo (solista/diretor), como já comentei na introdução. Esta dupla função é profícua, a meu ver, para o músico, fazendo com que o intérprete tome decisões nos dois âmbitos (solista e maestro). Muitas vezes, a falta de informação e de certezas sobre alguns aspectos da música desta época determina, como já vimos, que as decisões sejam tomadas numa forma intuitiva e desafia ao artista a interpretar a música numa maneira mais pessoal e individual.

Para finalizar, espero que este projeto de investigação tenha servido de ajuda na procura de conhecimentos sobre a história do violino e do género musical Concerto, assim como a evolução de ambos durante o século XVIII. Espero, também, que esta dissertação contribua para a futura realização de novos trabalhos, que abordem outras linhas de investigação sobre o violino e/ou a música desta época.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, P. y. (2000). *La música y su evolución y 49 audiciones*. (4ª edición ed.). Barcelona: Editorial Graó.
- Arroman, J. (2003). *Méthodes e Traités, Violon* (Vol. Volume II). Bressuire, France: J.M.Fuzeau.
- Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. Oxford, New York, U.S.A.: Oxford University Press.
- Donington, R. (1990). *The Interpretation of Early Music* (1963, 1965, 1974, 1975, 1977, 1989 ed.). London, England: Faber and Faber.
- Geminiani, F. (2012). *El Arte de Tocar el Violín*. (T. Ortiz de Jorge, Trad.) San Cugat, Barcelona, España: Editorial Arpegio.
- Keefe, P. (2005). *The Cambridge Companion to the Concerto*. (U. Press, Ed.) Cambridge.
- Latiniando. (1999). *monografias*. Obtido de www.monografias.com:
<http://www.monografias.com/trabajos/clasica/clasica.html>
- Lescat, P. &.-A. (2007). *Méthodes e Traiteise II, Serie I France 1600-1800. Violon* (Vol. Vol.III). (J. Courlay. Fuzeau, Ed.) France.
- Moccia, A. (2005). *Méthodes e Traités. Violon, Italie 1600-1800* (Vol. Vol.III). (J.M.Fuzeau, Ed.) Bressuire, France.
- Mozart, L. (2013). *Escuela del Violín*. (N. Pascual León, Trad.) San Cugat y Madrid, Madrid, España: Editorial Arpegio, Asociación Luigi Bocherini.
- Pámpano, M. (2014). *A Técnica chin-off. Técnicas interpretativas do violino nos séculos XVII e XVIII*. Porto, Portugal.
- Pauly, R. *Music in the Classic Period* (Second Edition ed.). (I. Prentice-Hall, Ed.) Englewood, New Jersey, U.S.A.
- Quantz, J.J. (1997). *Método para Aprender a Tocar la Flauta Transversal*. (R. Murillo, Trad.) Arizona, U.S.A.: Arizona State University.
- Quantz, J. J. (2001). *On Playing the Flute*. (2ª ed. 1985, reeditado em 2001). (Edward R. Reilly, Trad.) Great Britain: Faber and Faber.

Roeder, T. M. (1994). *The History of the Concerto*. Oregon, U.S.A.: Amadeus Press.

Stowell, R. *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. Cambridge, (U.S.A.): University Press.

Stowell, R. (1990). *Violin Technique and Performance. Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge, (U.S.A.): University Press.

Sunday, C. (2012). *Ornamentation in Giuseppe Tartini's: Traité des Agréments*. Obtido de <http://beststudentviolins.com./tartini.html>

Tarling, J. *Baroque String Playing for ingenious learners*. Hertfordshire, (U.K.).

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1: Primeira página da publicação dos Concerti de Andrea e Gio Gabrieli, Veneza 1587. (Roeder, <i>A History to the Concerto</i> , 1994, pág.19)	5
Imagem 2: Excerto do <i>Largo-Allegro, Concerto Grosso</i> No.1, Op.6 de Corelli	10
Imagem 3: Motivos iniciais de <i>Ritornellos</i> de Vivaldi, (Roeder, <i>A History of the Concerto</i> , 1994, pág.50).....	18
Imagem 4: Motivo inicial do <i>Allegro</i> (III andamento) do Concerto No.12, Op.4	19
Imagem 5: <i>Largo</i> (II andamento) do Concerto No.5, Op.8	19
Imagem 6: Passagem a solo do Concerto <i>La Caccia</i> , No.10, Op.8	21
Imagem 7: Passagem a solo do Concerto No.1, Op.4 (1712-1715	22
Imagem 8: Passagem a solo do Concerto <i>L'Outonno</i> No.3, Op.8 (1725).....	22
Imagem 9: Passagem a solo do Concerto No.2, Op.7 de Leclair	24
Imagem 10: Frontispício do <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i> , (Mozart, <i>Escuela del Violín</i> , 2013)	36
Imagem 11: Imagem do livro <i>Escuela del Violín</i> , pág.34 (Mozart, 2013).....	37
Imagem 12: Evolução do arco desde Marsenne (1620) até Viotti (1790). (Boyden, 1990, <i>A History of Playing Violin from its Origins to 1761</i> , plate 35).....	38
Imagem 13: Mecanismo de "prender" (<i>clip-on</i>). (Boyden, 1990, <i>A History of Playing Violin from its Origins to 1761</i> , plate 29).....	38
Imagem 14: Mecanismo de parafuso. (Boyden, 1990, <i>A History of Playing Violin from its Origins to 1761</i> , plate 29)	38
Imagem 15: Imagem do livro <i>Escuela del Violin</i> , pág.37, (Mozart, 2013).....	39
Imagem 16: Imagem do livro <i>Escuela del Violín</i> , pág.38, (Mozart, 2013).....	40
Imagem 17: Andamento com acompanhamento de violinos e viola sem baixo, <i>Largo</i> do Concerto No.3, Op.9 de Vivaldi	44
Imagem 18: Parte do baixo contínuo, <i>Largo</i> do <i>Concerto Grosso</i> No.2, Op.3 de Händel	44

Imagem 19: Indicação de <i>cadenza</i> sobre a pausa do <i>Concerto Grosso</i> No.1, Op.6 de Corelli	47
Imagem 20: <i>Cadenza</i> escrita por Vivaldi (I andamento) do Concerto rv212	47
Imagem 21: Indicação de <i>cadenza</i> sobre a pausa, entre o I e o II andamento do Concerto No.7, Op.4 de Vivaldi	47
Imagem 22: Concerto para quatro violinos (<i>Larghetto</i>), No.10, Op.3 de Vivaldi	51
Imagem 23: <i>Allegro</i> do Concerto No.5, Op.10 de Leclair	52
Imagem 24: Concerto para dois violinos, No.9, Op.9 de Vivaldi	52
Imagem 25: <i>Aria grazioso non troppo adagio</i> , Concerto No.6, Op.10 de Leclair	53
Imagem 26: cordas dobradas, Concerto No.12, Op.3 de Locatelli	53
Imagem 27: Concerto No.11, Op.8 de Vivaldi. Combinação de acordes: notas separadas e acordes com três notas ligadas e uma separada e vice-versa	54
Imagem 28: <i>Allegro ma non troppo</i> , Concerto No.1, Op.10 de Leclair	54
Imagem 29: Acordes de três notas do Concerto D.Anh3 em Si B Maior de Tartini.....	54
Imagem 30: Excerto do violino I e violino II do <i>concertino</i> (<i>Allegro</i>).....	59
Imagem 31: <i>Allegro</i> (ultimo andamento) do Concerto No.4	59
Imagem 32: <i>Allegro</i> do Concerto No.5	59
Imagem 33: <i>Allegro</i> do Concerto No.7	59
Imagem 34: Motivo do <i>tutti</i> (<i>Allegro</i>)	60
Imagem 35: <i>Vivace</i> (III andamento)	61
Imagem 36: Excerto dos solistas (<i>Vivace</i>).....	62
Imagem 37: Primeiros compassos do segundo <i>Allegro</i> (<i>concertino</i>), último andamento.....	63
Imagem 38: segundo <i>Allegro</i> (<i>concertino</i> e <i>tutti</i>), ultimo andamento.	63
Imagem 39: excerto do <i>Allegro</i> (I andamento)	64
Imagem 40: excerto do <i>Vivace</i> (III andamento)	64

ANEXOS

- Link da página web onde se encontra a partitura geral utilizada para a revisão analítica do Concerto Grosso, No.4, Op.6 em Ré Maior de Arcangelo Corelli. Edição: *London: Augener & Co., No.4936a-e, (1888-91). Plate 9444.*

http://imslp.org/wiki/12_Concerti_Grossi,_Op.6_%28Corelli,_Arcangelo%29

- Partitura das partes dos *concertinos* utilizada na interpretação do Concerto, no recital final de mestrado, e para a revisão analítica desta obra no presente trabalho. Edição: *Amsterdão: Chez Estienne Roger & Michel Charles le Cene, n.d.[1725?]*, que se encontra na *Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn)*.

16 VIOLINO PRIMO DEL CONCERTINO

CONCERTO IV

The musical score is written for Violino Primo and consists of 16 staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics markings are as follows:

- Staff 1: *Adagio Piano Forte Allegro*
- Staff 2: *Piano Forte*
- Staff 3: *Piano*
- Staff 4: *Forte*
- Staff 5: *Piano*
- Staff 6: *Forte*
- Staff 7: *Piano*
- Staff 8: *Forte*
- Staff 9: *Adagio*
- Staff 10: *Virace Soli Tutti*

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (piano, forte) to guide the performer.

VIOLINO PRIMO DEL CONCERTINO 11

Forte *Piano* *Allarg. Vch* *Tutti* *Piano* *Forte* *Piano* *Forte* *Piano* *Allegro*

197

VIOLINO SECONDO DEL CONCERTINO

CONCERTO IV

The musical score is written for Violino Secondo and consists of 12 staves. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The tempo and dynamics markings are: *Adagio*, *Piano*, *Forte*, *Allegro*, *Piano*, *Forte*, *Piano*, *Forte*, *Piano*, *Forte*, *Adagio*, and *Vivace Seli*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

VIOLINO SECONDO DEL CONCERTINO 11

Tutti

Piano Forte Piano

Allegro Soli Tutti

Piano Forte

Piano

Forte Piano Allegro

107

VOLONCELLO DEL CONCERTINO

CONCERTO IV

Vive le Roi

Adagio *Piano* *Forte* *Allarg.*

Piano *Forte*

Piano *Forte*

Piano *Forte*

Adagio

Virace Solo

Tutti

