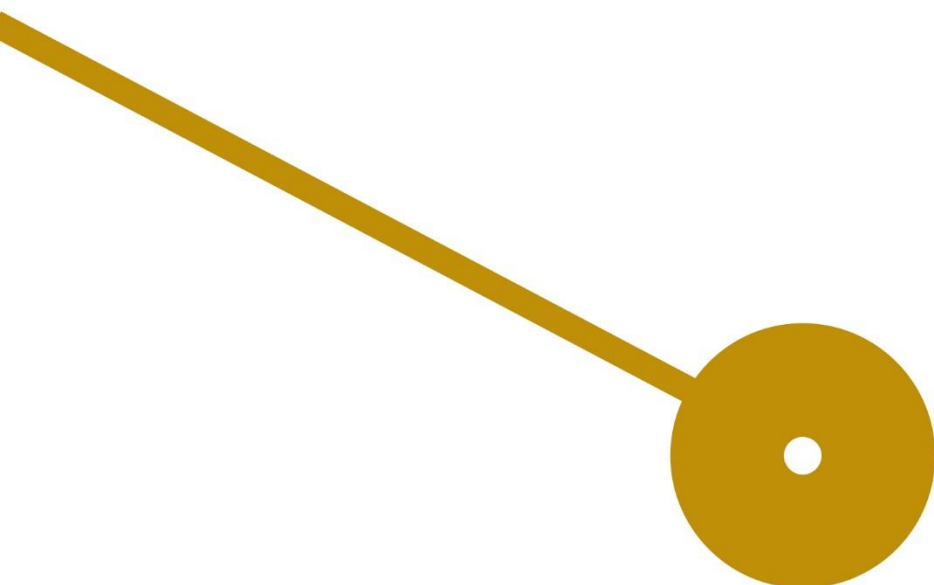


M

A vida e obra de Antonio Vivaldi e o seu contributo para a evolução técnica e interpretativa do fagote

Inês Moreira Coelho

09/2019





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS, FAGOTE

A vida e obra de Antonio Vivaldi e o seu contributo para a evolução técnica e interpretativa do fagote

Inês Moreira Coelho

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Música – Interpretação Artística, Área de Especialização Sopros, Fagote.

Professor Orientador
Prof.º Pedro Miguel Silva

09/2019

Ao meu avô.

*Aos meus pais; à minha
família.*

*E à Hiolanda, pela incansável
ajuda.*

Nota prévia

Todas as traduções, salvo seja expressamente indicado, foram realizadas pela autora.

Resumo

A presente Dissertação visa analisar o contributo de Antonio Vivaldi (1678-1741) para o desenvolvimento técnico e interpretativo do fagote, uma vez que, até à época, nenhum outro compositor havia escrito tão ferverosamente para o instrumento.

Para tal, partiu-se do estudo da biografia e da obra de Vivaldi, contextualizando-a na cidade de Veneza e, posteriormente, procurou-se compreender as principais características do período em que o compositor esteve inserido: o Barroco.

De seguida, explorou-se a obra para fagote, tentando entender qual o motivo que conduziu Vivaldi ao interesse pelo instrumento, que, naquele período, passava por uma fase de declínio. Verificada a carência de fontes e documentos acerca do tema em análise, tentou-se recolher a opinião de fagotistas experientes no âmbito da música deste período e do fagote barroco; desta forma, foi elaborado um guião de entrevista semiestruturado que foi, posteriormente, enviado a Alberto Grazzi, Donna Agrell e Carlo Colombo. Com base nos dados recolhidos, completou-se a informação analisada. Finalmente, foram utilizadas e comparadas as performances de Klaus Thunemann e Sergio Azzolini, partindo das gravações de ambos do Concerto em Sol Maior, RV 493, para fagote, orquestra de cordas e baixo-contínuo de Antonio Vivaldi, por forma a sistematizar e analisar as diferenças interpretativas entre ambas as gravações.

Palavras-chave

Antonio Vivaldi, fagote, interpretação musical, desenvolvimento técnico.

Abstract

The aim of the present Dissertation is to gain a better understanding of the composer Antonio Vivaldi (1678-1741) and to know how his music contributed to the technical and interpretative development of the bassoon, since, to date, no other composer had emphasized this instrument.

To this end, it started from the study of Vivaldi's bibliography, seeking to contextualize his life and work in the city of Venice, through understanding and linking to the main characteristics of the period in which the composer was inserted: the Baroque. Subsequently, the bassoon work was explored, and an attempt was made to understand why Vivaldi became interested in the instrument, which at the time was undergoing a phase of decline. After understanding the lack of sources and documents that addressed the above mentioned theme, a semi-structured interview script was made and sent to experienced bassoonists in the field of music and the baroque bassoon, to highlight: Alberto Grazzi, Donna Agrell and Carlo Colombo. In order to achieve greater accuracy in the data and in the comparison of musical interpretations, the performances of Klaus Thunemann and Sergio Azzolini were used and compared, starting from the recordings of both the Sol Maior Concert RV 493, for bassoon, string orchestra and thoroughbass by Antonio Vivaldi.

Keywords

Antonio Vivaldi, bassoon, musical interpretation, technical development.

Índice

Nota prévia	iv
Resumo	iv
Abstract	v
Índice de imagens.....	vii
Índice de exemplos.....	vii
Índice de tabelas.....	vii
Introdução.....	1
1 - O período barroco.....	3
1.1 - A teoria dos afetos e os simbolismos	4
2 - A performance musical no período Barroco	7
3 - A Veneza do Barroco.....	8
3.1 - A música nos teatros e o desenvolvimento de outros géneros artísticos na cidade	10
4 - Antonio Vivaldi – o mestre veneziano	12
4.1 - Vivaldi enquanto compositor e empresário de Ópera	14
4.2 - O ressurgimento da obra de Vivaldi	17
5 - Ospedale della Pietà.....	19
5.1 - Vivaldi na instituição veneziana.....	21
6 - A evolução enquanto compositor e o paralelismo com o sacerdócio	22
7 - O desenvolvimento do novo género: o concerto	24
8 - O fagote na época de Antonio Vivaldi.....	28
8.1 - A ligação do compositor italiano ao fagote	29
9 - Trabalho de campo: em busca de respostas através de testemunhos de especialistas	33
9.1 - Respostas ao guião de entrevista semiestruturado	35
10 - O fagote barroco e moderno.....	39
10.1 - Considerações técnicas na interpretação da música de Vivaldi.....	39
11 - O concerto em Sol Maior, RV 493 para fagote, orquestra de cordas e baixo contínuo – breve análise.....	43
12 - Comparação interpretativa do concerto em Sol Maior, RV 493 de Vivaldi – Thunemann e Azzolini	47
12.1 - Tempo.....	47
12.2 - Dinâmica e articulação	51
13 - O reconhecimento de Antonio Vivaldi na história da música.....	56
Conclusão.....	58
Referências bibliográficas.....	64

Índice de imagens

Imagem 1 - Retrato de Antonio Vivaldi presente numa gravura de F. M. de la Cave (1725).....	13
Imagem 3 – Modelo de fagotes J. H, Eichentopf.....	42

Índice de exemplos

Exemplo 1 - Concerto em Do Maior (RV 472), primeiro andamento, cc. 33.	31
Exemplo 2 - Concerto em Do Maior (RV 473), terceiro andamento, cc. 101.	31
Exemplo 3 - Concerto em Ré menor (RV 481), primeiro andamento, cc. 20.	32
Exemplo 4 - Início do Concerto em Sol Maior (RV 493), primeiro andamento, cc. 1-3.44	
Exemplo 5 - Primeira intervenção e diálogo entre as vozes do tutti, cc. 4-6.	44
Exemplo 6 - Final da 1ª intervenção do fagote e apresentação do tema na orquestra desta vez em Ré Maior, cc. 16-18.....	44
Exemplo 7 - Início do segundo andamento com as dissonâncias nos violinos, cc. 52-56	45
Exemplo 8 - Início do último andamento, cc. 73-78.....	46
Exemplo 9 - Dissonâncias na voz dos violinos, cc 86-90.	46
Exemplo 10 - Exemplo de compassos alla breve e diferença entre escrita rítmica em 2/2 e em 4/4.....	51
Exemplo 11 - Manuscrito do Concerto RV493, indicação de col basso no fagote.	52
Exemplo 12 - Progressão apresentada no terceiro andamento do concerto.	52
Exemplo 13 - Dissonâncias presentes na voz dos violinos.	53
Exemplo 14 - Escrita de Vivaldi em legato presente na voz do fagote.	53
Exemplo 15 - Escrita de Vivaldi em staccato na voz do fagote.	53
Exemplo 16 - Quadro explicativo das articulações barrocas segundo Quantz (1752). 54	
Exemplo 17 - Início do terceiro andamento, frase com que principia o fagote.....	55

Índice de tabelas

Tabela 1 - Comparação da velocidade executada por Thunemann e Azzolini na interpretação do Concerto em Sol Maior RV 493.	48
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Introdução

A época barroca reveste-se de uma grande riqueza ao nível da arte. A abundância que se verifica a vários níveis, tanto na arquitetura como na literatura, na pintura e também na música, fazem deste período um importante impulsionador para a realização deste estudo.

Considerando que o contributo de Antonio Vivaldi (1678-1741) foi um ponto de viragem completo naquilo que ao desenvolvimento das características do fagote diz respeito, e partindo da importância do período Barroco pelo vasto repertório existente para o instrumento, considerou-se pertinente a investigação deste tema na presente dissertação, uma vez que tem merecido especial atenção ao longo de todos os meus anos de estudo enquanto fagotista e músico. Desde cedo que a interpretação de sonatas e concertos deste período tem sido uma constante no meu percurso artístico, quer do estilo italiano, como é o caso da música de Antonio Vivaldi, quer do estilo francês e alemão, procurando, também, estudar as regras de interpretação de tratadistas da época, especialmente Johann Joaquin Quantz¹.

Este trabalho assume a forma de uma investigação artística no contexto do Mestrado em Música - Interpretação Artística, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). Nele centrar-nos-emos no final do século XVI e meados do séc. XVIII e focar-nos-emos, em particular, na figura de Antonio Vivaldi e no seu contributo para o desenvolvimento do fagote.

Desta forma, em primeiro lugar, procurar-se-á fazer uma breve contextualização do Barroco, realçando os aspetos mais relevantes da época e as inovações estilísticas com as quais Vivaldi contribuiu no âmbito do panorama musical. De seguida, dedicar-nos-emos à biografia do compositor, compreendendo quais os géneros que este mais explorou e quais os seus principais contributos para os mesmos, abordando, ainda, a forma como foi realizada a recuperação da sua obra. Assim, contextualizaremos, em primeiro lugar, a cidade de Veneza naquela época, realçando as influências que inspiraram o desenvolvimento do apelidado “padre ruivo”, tal como faremos com o *Ospedale della Pietà*, que se destaca como instituição onde Vivaldi desenvolveu grande parte das características do seu espólio, onde nos focaremos fundamentalmente na evolução do novo género instrumental: o concerto.

¹ J. J. Quantz (1697-1773), flautista, compositor e teórico alemão da época de A. Vivaldi. Escreveu o tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, onde aborda, entre outros aspetos, interpretações técnicas acerca da música da época.

Posteriormente, incidiremos sobre o fagote, procurando enquadrar o instrumento neste período, e compreender o vínculo que o une ao compositor veneziano. Partindo desta pesquisa, tentaremos obter uma comparação sólida entre o instrumento barroco e o moderno, de modo a que nos seja possível compreender mais eficientemente quais as principais diferenças práticas na interpretação musical barroca, utilizando um ou outro instrumento. Exploraremos também exemplos de partituras, com o objetivo de demonstrar as dificuldades técnicas e interpretativas da música escrita para fagote, recorrendo, seguidamente, às gravações de Klaus Thunemann e Sergio Azzolini - dois importantes fagotistas representativos de duas gerações diferentes – do concerto RV493 em Sol Maior, para fagote, orquestra de cordas e baixo contínuo, utilizando-o como guião e base comparativa das diversas formas e conceções interpretativas existentes na performance da música dos 39 concertos de Vivaldi, sendo um dos nossos principais propósitos o de compreender se é, ou não, possível falar de uma performance musical mais ou menos aproximada ou fiel no que ao estilo da época barroca diz respeito.

Neste capítulo, atentaremos esta comparação musical em três pontos que consideramos fundamentais: dinâmica, tempo e articulação. Para isso, serão essencialmente utilizados os princípios teóricos e interpretativos da obra *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), de Quantz. Para finalizar, analisaremos a posição de Antonio Vivaldi no panorama global da história musical, procurando entender qual o reconhecimento que lhe é conferido e o conseqüente valor adjudicado à sua obra.

O contributo mais inovador para esta investigação centra-se no *Trabalho de campo: em busca de respostas através de testemunhos de especialistas*. Com o contributo das entrevistas semiestruturadas enviadas a fagotistas de renome no panorama musical internacional do fagote e da performance musical do período Barroco, foi-nos possível recolher informação e experiência prática, cujo conteúdo será inserido e apresentado, ao longo do trabalho, sempre que relevante, por forma a acrescentar informação sempre que se considere pertinente, uma vez que verificaremos a existência de uma vaga e parca literatura ao nível do estudo na área tratada na presente dissertação.

O período barroco

O termo “barroco” tem origem etimológica no vocábulo do português antigo “barroca”, que designa uma pérola irregular, que não é perfeitamente redonda (Cardoso & Borges, 2003). As primeiras utilizações da palavra como adjetivo foram feitas de forma pejorativa, relacionando-a com um tipo de arquitetura e de arte criadas entre o final do século XVI e os meados do século XVIII (Morrier, 2006). A ideia que marca esta época parece estar caracterizada pela extravasão, a sensualidade, o movimento, a grandiosidade e o experimentalismo artístico. O período que o antecede, e no qual o Barroco musical se inicia, foi de grande criatividade, nomeadamente desde William Shakespeare e Miguel de Cervantes, na literatura, a Isaac Newton e Galileu Galilei, nas ciências.

O período barroco, situado entre os anos de 1600 e 1750, define-se sobretudo por oposição ao equilíbrio clássico renascentista (1450-1600), dado o seu gosto pela grandiosidade, por vezes excessiva, as suas exuberantes formas, a exagerada ornamentação, os aparatosos rendilhados, dourados, miríades de cor e os jogos de contrastes no que à pintura e arquitetura diz respeito (Morrier, 2004). Também o enquadramento do regime absolutista, por um lado, e o da reforma e contrarreforma, por outro, permitiu um extraordinário desenvolvimento de outras artes, vistas como uma forma de magnificência que originaram a criação de estruturas de mecenatismo de extrema importância, nomeadamente para a arte musical. Os músicos desta época conseguiam inserir-se facilmente em funções estáveis, não só religiosas mas também laicas, nomeadamente ao serviço da aristocracia.

Do ponto de vista musical, o período barroco desenvolveu-se em volta de três grandes linhas: i) o desenvolvimento progressivo da ideia de harmonia; ii) o aparecimento e evolução das formas dramáticas (ópera e oratória) e iii) a afirmação da música instrumental (Cardoso & Borges, 2003). De facto, a polifonia antiga dá lugar às vozes extremas, que favorecem o aparecimento da melodia acompanhada; a modalidade gregoriana é substituída pela tonalidade e o contraponto é abandonado, surgindo uma inovadora harmonia por acordes independentes e a afirmação do ciclo das quintas. Finalmente, as linguagens vocal e instrumental são, neste período, dissociadas, tornando-se autónomas, porém influenciando-se mutuamente (Cardoso & Borges, 2003).

A teoria dos afetos e os simbolismos

A época barroca atribuiu uma extrema importância à representação sonora dos sentimentos e das paixões humanas: *l'affeto musicale*. Descartes (1596-1650), filósofo cujos contributos no desenvolvimento das ciências experimentais e racionais seriam determinantes, escreveu o *Traité des passions de l'âme*, ou *Tratado das paixões da alma*, publicado em 1649, em França e na Holanda, influenciando também outros teóricos musicais e compositores a estabelecerem ligações entre os sentimentos, as virtudes ou os estados da alma através dos modos e das tonalidades, aprofundando também a utilização dos instrumentos que melhor os poderiam representar (Cardoso & Borges, 2003).

A teoria dos afetos remonta à antiguidade grega, uma vez que, nessa época, já se acreditava que determinado modo musical poderia influenciar o homem de diferentes maneiras, podendo a música servir de forma ético-moral.² Por exemplo, o modo Dórico poderia ser usado pela sua serenidade, o Frígio devido às suas características valentes e guerreiras e o modo Lídio, por sua vez, era desaconselhável já que se acreditava que possuía características consideradas sensuais (Gatti, 1997).

De facto, a palavra *affectus* está relacionada com a palavra grega *pathos*, que significa a representação de cada estado do espírito humano, o sofrimento e a emoção da alma. Platão (428-348 a.C.) enumera quatro afetos como primordiais: prazer, sofrimento, desejo e medo; já Aristóteles (383-322 a.C.), anos mais tarde, diferencia onze sensações, baseadas na mistura entre o prazer e o sofrimento: desejo, ira, medo, coragem, inveja, alegria, amor, ódio, saudade, ciúme e compaixão – ideia proposta na sua obra *Retórica*. Segundo este último filósofo, a música possuía o poder de transmitir sensações e criar diversos estados de ânimo.²

Já durante o Renascimento, período em que ocorreu uma mudança de pensamento devido ao maneirismo, iniciou-se o desenvolvimento desta ligação ao afeto, na altura relacionado com as noções de pintura verbal – *wordpainting* - ou sonora – *tonmalerei*, e de retórica musical, que se tornaram conceitos base para o desenvolvimento de muitos madrigais tardios e da música dramática, já que os compositores passaram a preocupar-se com a forma com a qual representariam o texto na música (Cardoso & Borges, 2003).

Sabe-se que a teoria ou doutrina dos afetos se desenvolveu na época barroca por volta do século XVII, baseada numa antiga analogia entre música e retórica - disciplina que tem por objetivo estudar a génese e a análise do discurso. A inovação ao

² Páscoa, M. (2011, 13 julho) Teoria dos afetos [Web Log Post]. Retrieved from <http://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>. (Consultado a 28 de julho de 2019).

nível do recitativo deu aos teóricos uma nova oportunidade para observar o paralelismo entre a música e o discurso (Bukofzer, 1947, p.388). Os músicos procuravam novas tendências de expressão musical e, sobretudo nesse período, revelou-se importante a procura por uma linguagem musical que servisse ao texto de forma que a música pudesse exprimir verdadeira e unicamente os sentimentos como o amor, o ódio, a felicidade, entre outros. A esta nova prática deu-se o nome de *música reservata*, designação que surgiu por este tipo de música se limitar a um determinado público, como por exemplo à casa de um mecenas. O sentido musical da *música reservata* seria o de ajudar no raciocínio textual, e as novidades dessa nova prática incluíam a utilização de cromatismos, ornamentos, variedade modal e contrastes rítmicos. A ideia pode ser elucidada na seguinte citação do compositor franco-flamengo tardio, Samuel Quickellberg (1565):

“Adequar a música ao sentido das palavras, exprimir a força de cada emoção diferente, tornar as palavras do texto tão vivas que julgamos tê-las deveras diante dos olhos” (Quickellberg, 1565, cit. Grout & Palisca, 2007, p.209).

A *Teoria dos Afetos* foi, então, uma possível evolução da antiga *música reservata*. Em suma, os dois períodos desenvolveram o mesmo princípio, mas a diferença fundamental entre eles está na forma como o utilizam. De facto, no período barroco surgiu uma disputa entre os adeptos da polifonia tradicional (primazia da música em relação à palavra), e os defensores deste novo estilo monódico e expressivo relacionado com o afeto e os sentimentos (a música devia seguir o sentido da palavra, tanto na dimensão fonética como semântica). Claudio Monteverdi (1567-1643), compositor italiano de destaque no período barroco, envolveu-se neste debate por provocação de um teórico conservador, Giovanni Maria Artusi (1540-1613), que condenou o uso frequente de dissonâncias, intervalos inadequados, cromatismos, ambiguidade modal e a presença de trechos próximos da declamação na música de Monteverdi. O compositor italiano viu-se obrigado a fazer uma defesa pública dos seus trabalhos através de um manifesto, que incluiu como um apêndice de seu quinto livro de madrigais, onde defendeu a variedade de formas existentes para se entender as regras da harmonia, baseadas tanto nos recursos da razão como da emoção. O compositor afirmava que não se via como um revolucionário, mas seguia uma tradição de experimentalismo que vinha de há mais de 50 anos (referindo-se ao período do Renascimento), e que procurava criar uma união entre a música e a palavra, com o objetivo de comover e despoletar emoções no ouvinte (Ringer, 2006). Assim, acrescentou que para que o efeito emocional fosse mais poderoso, algumas convenções e regras mais rígidas deviam ser renunciadas. Monteverdi acreditava que a música tinha autonomia, como defendiam os antigos polifonistas renascentistas

Josquin des Prez e Giovanni da Palestrina. O compositor estabeleceu, desta forma, a autenticidade e ligação entre ambas as correntes: a tradicional, apelidada de *prima pratica*, que privilegiava a música em relação à palavra, e a mais vanguardista, chamada de *seconda pratica*, que defendia a primazia do texto. Estas definições do compositor tornaram-se uma enorme influência na discussão teórica da época, definindo-se como principais diferenças entre a *música reservata* e a *teoria dos afetos*. Assim, no Renascimento a harmonia é mestre da palavra e no Barroco a palavra é mestre da harmonia.

Johan Mattheson (1681-1764), teórico musical alemão, explora esta nova ideia na sua obra *Der Vollkommene Capellmeister* de 1739, abordando determinados sentimentos na música e expondo uma nova visão, explicando a necessidade de o compositor conhecer os afetos e as paixões, tentando esclarecer o poder persuasivo da música. Segundo Mattheson (1739), o compositor que procurasse um género mais instrumental deveria usar o recurso adequado para cada sentimento como, por exemplo, para a alegria, utilizar intervalos maiores, e para tristeza intervalos mais pequenos.

O tratadista alemão Quantz explica na sua obra *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) que o bom intérprete deve saber reconhecer as representações dos afetos, e explica ainda como ser capaz de fazer esse reconhecimento.

Os afetos e as tonalidades foram também discutidos por autores como Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), mestre de capela da *Sainte Chapelle* de Paris, na obra *Règles de Composition* de 1682, e Jean Phillippe Rameau (1683-1764), compositor e teórico francês no seu *Traité de l'Harmonie* de 1772. Quanto à ornamentação musical, é bastante reconhecido o trabalho de Francesco Geminiani (1687-1762) intitulado *The art of playing on the violin* (1751), com orientações específicas sobre ornamentos e afetos. Contudo, nem todos os compositores chegaram a um consenso em relação às tonalidades e à sua influência nos afetos, tornando esta nova ideia musical um conceito que tende para uma interpretação idiossincrática. Sobressai a importância de salientar a essência desse pensamento, ou seja, a ideia de que a música e as emoções, estando interligadas, podem despertar no ouvinte maior sensibilidade, de forma a que se possa, desta forma, compreender os recursos composicionais que são mais adequados para evidenciar a representação dos afetos.

A performance musical no período Barroco

Para conseguir alcançar a maior proximidade possível a uma determinada época, é necessário seguir algumas etapas imprescindíveis, para que seja exequível recriar historicamente as obras de um demarcado período. É indispensável, em primeiro lugar, analisar a obra, para que se torne viável interpretar corretamente a mesma. Neste sentido, os musicólogos desempenharam um papel fulcral, pois, para além de desenvolverem a teoria de como os músicos poderiam executar as obras, criaram, também, um extenso catálogo musical. Além disso, estudaram os textos musicais, que mais do que palavras devem conter também as características da própria música como, por exemplo, o temperamento, os respetivos ornamentos, as cadências, entre outros (Kerman, 1985). Na música barroca, é necessário ter em conta o facto de que, em determinados casos, é preciso completar a parte do acompanhamento, que poderá ser o cravo ou baixo-contínuo e, normalmente, essa notação não figura na partitura original. A procura pelos instrumentos da época é essencial, para que se possa obter uma noção dos que poderiam representar, de forma mais autêntica, a música que figura na notação (Kerman, 1985).

Assim, para uma boa interpretação musical, torna-se essencial, em primeiro lugar, delimitar os instrumentos que vão ser utilizados na obra a recriar e as possíveis combinações entre eles e, de seguida, investigar, de uma forma mais aprofundada, quais os materiais utilizados no seu fabrico e perceber como os mesmos são executados, tendo em conta a influência inevitável que isso tem na sua qualidade sonora. Posteriormente, parte-se para a investigação das técnicas utilizadas para tocá-los, sabendo se eram dedilhados, soprados ou se produziam som através da utilização do arco. O objetivo é obter uma noção mais precisa dos meios de articulação utilizados entre esses instrumentos. Naturalmente que o cumprimento de todas estas etapas depende muito da quantidade de informação à disposição do executante, e quanto mais se recua no tempo, mais difícil é encontrar suporte teórico que permita investigar as técnicas de improvisação e execução de instrumentos mais antigos (Kerman, 1985).

A Veneza do Barroco

No final da Idade Média e do Renascimento, Veneza desfrutava de riqueza e poder, resultado da sua posição favorável no Mediterrâneo e do seu notável fabrico de têxteis. O poder militar e naval veneziano manteve os Otomanos à distância do sul da Europa durante séculos. No entanto, a descoberta do Novo Mundo e a rota do Cabo para o Oriente foram um duro golpe para Veneza enquanto intermediária comercial. Os navios mercantes venezianos começaram a ser superados em número pelos do Mediterrâneo, Inglaterra e França. Veneza, como toda a restante Itália depois do ano de 1600, declinou em riqueza e poder (Talbot, 1992).

Durante o período barroco, o conjunto financeiro mais poderoso de Veneza não era nem o comércio nem a indústria, mas sim a cultura. A cidade, à época, abrigava numerosos mosteiros, conventos e hospitais, além de cerca de setenta igrejas paroquiais. Essa forte rede de instituições religiosas, beneficentes e profissionais, fazia parte da ordem social veneziana e fornecia uma base essencial para o cultivo das artes. Como resultado, a cidade italiana atraiu visitantes em grande número provenientes de toda a Europa. Estes observavam as instituições, admiravam os edifícios e as cerimónias, lotavam os teatros e casas de jogos e, frequentemente, deixavam a cidade levando uma lembrança, que geralmente seria uma pintura ou uma partitura musical (Martin & Romano, 2004).

A ascensão de Veneza, enquanto importante centro musical europeu, havia começado já em meados do século XVI, com o florescimento da música sacra na basílica de São Marcos - a igreja dos duques, adjacente ao palácio dos mesmos, que desfrutou de uma tradição musical muito rica. As apresentações em São Marcos eram especialmente famosas pelos seus conjuntos instrumentais coloridos e as obras especialmente concebidas para serem interpretadas na basílica devido à sua arquitetura, com o seu interior bastante espaçoso que favorecia as obras acusticamente.

A sucessão de diretores corais e organistas incluiu Adrian Willaert (1527), Claudio Merulo (1557), Andrea (1564) e Giovanni Gabrieli (1585) e Claudio Monteverdi (1613). Veneza era a grande capital da música, com a qual nenhuma outra cidade europeia podia competir, dada a riqueza da música vocal e instrumental executada nas igrejas da cidade, nas casas de ópera e palácios ao ar livre. Assim, a sua música e cultura influenciaram profundamente o desenvolvimento de todo o panorama musical europeu (Talbot, 1992).

A música na Veneza do século XVIII permeava todas as facetas da vida; não estava apenas nas igrejas e nos teatros, mas em toda a cidade: como parte da

temporada de carnaval, nos casinos, nas ruas e nas lagoas onde até mesmo os gondoleiros cantavam o seu próprio repertório de canções, ou barcarolas, frequentemente sobre o amor e cantadas sobre melodias tradicionais. De facto, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ficou tão impressionado com essas canções que publicou várias delas no *Canzoni di battello* em 1753 (Barbier, 2003).

Vivaldi trabalhou como artista em Veneza durante toda a sua vida e foi desta cidade que o seu reconhecimento se expandiu por toda a Europa. No entanto, para o compositor, Veneza era mais do que a sua cidade natal: servia como solo nativo e como o nervo vital da sua arte (Heller, 1997). Toda a história social e global da cidade, a paisagem e o clima, a cultura e as artes transformaram a obra de Vivaldi em pura “arte veneziana”.

A música nos teatros e o desenvolvimento de outros géneros artísticos na cidade

O teatro, na época do compositor Antonio Vivaldi, configurou-se como um género determinante para o desenvolvimento e crescimento do seio musical veneziano. De facto, as produções de ópera duravam de três a cinco horas e uma média de doze óperas eram apresentadas a cada ano durante os cinco meses da temporada de Carnaval. A pressão para criar obras para os teatros era imensa; desta forma, muitos dos maestros de São Marcos também escreveram para os teatros, especialmente para o Teatro *San Giovanni Grisostomo*. Este teatro, inaugurado em 1678, era o mais extravagante em termos de encenação, além de ser o mais caro e prestigiado, mas muito conservador em termos de gostos musicais. Naturalmente, *San Giovanni Grisostomo* foi apenas um dos vários teatros de Veneza, mas podemos, também, referenciar: o Teatro *San Benedetto*, o Teatro *San Cassiano* e o Teatro *San Angelo*, onde Vivaldi foi o compositor responsável de 1726-1728 e estreou obras como *Cunegonda* (1726), *Farnace* (1727) e *Rosilena ed Oronta* (1728) (Talbot, 1992).

Apesar dos inúmeros locais públicos concebidos para a prática musical, e de sabermos, segundo Grazzi (2019) (cf. capítulo 9) que “a igreja veneziana não era tão rigorosa com a música quanto em outras partes da Itália”³, não houve escassez de “reuniões privadas”. Estes saraus eram realizados em todos os círculos privados de Veneza, desde os principais palácios aristocráticos até simples compartimentos pertencentes a famílias burguesas e músicos profissionais. Raramente havia uma noite sem um evento. A música era composta pelos próprios diletantes ou, por vezes, a partitura era encomendada a um compositor da cidade. Naturalmente, esses concertos particulares atraíam a admiração dos visitantes, e a música incluía recitais de canções, barcarolas, concertos, sinfonias, sonatas, e até óperas, que mais tarde foram estreadas em salas dos palácios (Barbier, 2003).

Além disso, as serenatas, que eram adequadas para as noites ao ar livre, tornaram-se tendência. Ao contrário da ópera, esse tipo de entretenimento era fácil de organizar e adequado para um teatro provisório montado num pátio, jardim ou pequena praça. Muitas delas incluíam personagens alegóricas e performances que eram ideais para celebrações especiais: eventos para diplomatas, eleições de novos *doges* (duque ou magistrado chefe da república), um casamento entre duas famílias nobres ou uma visita de uma pessoa célebre. Em 1727, Vivaldi foi contratado para escrever uma

³ Todas as entrevistas estão na íntegra no capítulo 9.1, na sua língua original.

serenata em honra de Mesdames Royales, as filhas gémeas nascidas do rei Luís XV da França. O compositor aproveitou a oportunidade para escrever *L'Union della Pace e di Morte*, data de 1727.

A música era usada, ainda, para aprimorar as cerimónias religiosas. Cada uma das paróquias, conventos e oratórios da igreja de Veneza organizava celebrações e festivais aparatosos para determinadas ocasiões. Um grande exemplo é o *Solennità de San Lorenzo*, que era apresentado ao dia 10 de agosto, anualmente, no convento de San Lorenzo. Essa solenidade incluía a música sacra como parte da cerimónia religiosa e um concerto de carácter profano, destinado exclusivamente ao prazer do público - embora esta distinção fosse poucas vezes perceptível auditivamente falando (Barbier, 2003). Essas celebrações incluíam os melhores cantores e instrumentistas de Veneza e música de relevância composta por um mestre de capela ou mestre de instrumentos de um dos *ospedali*. Entre eles estava Vivaldi, que escreveu o *Concerto per al solennità di S.Lorenzo* (RV286) especificamente para essa celebração (Talbot, 1992).

Antonio Vivaldi – o mestre veneziano

O compositor Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741) nasceu no seio de uma família de músicos, a 4 de março de 1678, em Veneza. Giovanni Batista Vivaldi (1655-1736), seu pai, era violinista na capela ducal de S. Marcos onde o compositor foi admitido com doze anos, tendo Giovanni Legrenzi (1672-1690), padre, célebre compositor e organista, contribuído de uma forma significativa para a sua formação. Paralelamente, Vivaldi deu continuidade à mesma dentro do seio familiar com a ajuda do seu pai. Foi nesta época que começou a tocar violino, instrumento no qual se viria a destacar como intérprete.

Enquanto jovem, Vivaldi estava destinado ao sacerdócio, mas devido à sua doença *strettezza di petto* (asma), o compositor foi impedido de celebrar a missa e dedicou-se, cada vez mais, à sua performance e à escrita musical. Assim, em 1703, Vivaldi começou a desempenhar funções como professor de violino no *Ospedale della Pietà* e, ainda nesse ano, iniciou a sua atividade concertista, publicando as suas primeiras obras. Este trabalho viria a ser fulcral e iria influenciar as suas composições nos 37 anos seguintes, tendo escrito grande parte dos seus concertos para as alunas do orfanato os executarem. Nos anos subsequentes, vários recitais se seguiram um pouco por toda a Europa, vindo a publicar diversas obras, entre elas Sonatas para violino e óperas como *Ottone in villa* (1713) - a sua primeira *ópera-séria*, ou *Orlando finto pazzo* (1714) - a sua primeira ópera ao estilo veneziano.

A afirmação musical de Vivaldi aconteceu em 1711, quando escreveu a sua coletânea *L'Estro Armonico* Op. 3, um conjunto de doze concertos *grossi*⁴ – conceito que surgiu por volta de 1670 e creditado como uma criação da autoria de Arcangelo Corelli. Foi a partir dessa data que passou a ser reconhecido como *Il Prete Rosso*, o padre ruivo. Entre 1719 e 1721, o compositor fixou-se em Mântua, onde trabalhou ao serviço do Landgrave de Hesse-Darmstadt. Sucede-se uma série de óperas encomendadas para Mântua, Milão e Roma. O seu famoso *Opus 8*, onde está incluída a famosa coletânea *Le quattro stagioni*, foi publicado quando o compositor tinha 37 anos (Kennedy, 1994).

Apesar da sua notável e destacada reputação como compositor, ao longo dos anos, mereceu algumas críticas menos favoráveis. Por exemplo, Marnat (2003, s/p.) refere que “(...) é seguramente o compositor mais extravagante (...) contrapondo ao mais glorioso dos artistas as suas impaciências administrativas”.

⁴ Designação de uma forma de música barroca em que o material musical passa entre um pequeno grupo de solistas (o *concertino*) e a orquestra (o *ripieno*), tornando-se o género instrumental dominante nesta época.

No seio da cidade de Veneza, Vivaldi era repetidamente ridicularizado pela sua falta de formalidade e pelos procedimentos composicionais que eram considerados descuidados. Mesmo depois da sua música ter sido reconhecida, a reputação do compositor permanecia mal vista e este era tido como um indelicado aos olhos da autoridade incontestável dos compositores italianos mais conservadores, como os músicos afiliados à capela de São Marcos ou a nobres diletantes, que contrariamente a Vivaldi nunca exploraram nem escreveram para fagote, como foi o caso de Tomaso Albinoni (1671-1750) ou dos irmãos Benedetto Marcello (1686-1739) e Alessandro Marcello (1673-1747) (Brover-Lubowsky, 2008). De facto, já na sua revista de sátira *// teatro alla moda* (1720), Benedetto Marcello havia atacado Vivaldi e satirizado a sua ignorância profissional: “Todo o compositor moderno deveria deixar um comentário ocasional referindo que ele escreve num estilo bastante popular e viola as regras com frequência”⁵ (Marcello, 1720, cit. Pauly, 1948, s/p.). Além disso, segundo Brover-Lubowsky (2008) também o dramaturgo veneziano Carlo Goldoni (1707-1793) havia referido que Vivaldi era um excelente violinista, mas um compositor mediano: “Questo Ecclesiastico, eccellente suonatore di violino e compositore mediocre” (Brover-Lubowsky, 2008, p.6).

No outono de 1740, com a sua carreira em decadência também devido à afirmação da ópera napolitana como novo género predileto, Vivaldi viu-se obrigado a vender um considerável número de manuscritos, a preços irrisórios, para financiar a sua mudança para Viena, por influência da ação do imperador Carlos VI, para cuja Corte Imperial, o “padre ruivo” assumiria a posição de compositor oficial. No entanto, pouco depois da sua chegada à cidade, o seu protetor, Carlos VI, faleceu, a 20 de outubro de 1740, deixando o compositor novamente sem qualquer fonte de rendimentos, obrigando-o a vender os seus manuscritos, que representavam o seu único sustento. No ano seguinte, Antonio Vivaldi acaba por falecer na cidade austríaca.



Imagem 1 - Retrato de Antonio Vivaldi presente numa gravura de F. M. de la Cave (1725)

⁵Frase original: “Every modern composer should drop an occasional remark that he writes in a rather popular style and violates the rules frequently.”

Vivaldi enquanto compositor e empresário de Ópera

Como acima referimos, Vivaldi iniciou-se como compositor de ópera em 1713 em Vicenza⁶, estreando a obra *Ottone in Villa* no *Teatro delle Garzerie*. Um ano mais tarde, com o início das festividades do Carnaval, o compositor envolveu-se no mundo operístico veneziano não como compositor, mas como empresário. Presume-se que Vivaldi se tenha tornado empresário do *Teatro Sant'Angelo* através de Francesco Santurini (1627–1682), um influente produtor teatral veneziano que havia assumido, anteriormente, o papel de empresário neste teatro durante muitos anos (Heller, 1997). Contudo, o começo de Vivaldi neste teatro foi prova das dificuldades enfrentadas face ao estabelecimento de uma carreira na ópera em Veneza, não obstante este ser um importante centro operático. De acordo com Reinhard Strohm (1942 -), musicólogo alemão, os principais compositores de ópera ativos em Veneza por volta de 1710 a 1715 continuavam a dominar a gestão destes teatros: “Os grandes teatros de San Giovanni Grisostomo e San Cassiano estavam firmemente nas mãos dos compositores C. F. Pollarolo, F. Gasparini, A. Lotti e Albinoni”⁷ (Strohm, 1978, p.240 cit. Heller, 1997, p. 99).

Segundo Karl Heller (1997), o compositor Antonio Vivaldi, na altura já com 62 anos, escreveu uma carta ao seu patrono Marchese Bentivoglio demonstrando o sentimento de amargura e decepção, emoções influenciadas pelo fiasco esmagador que havia sido a sua ópera *Siroe re di Persia* (1727). Esta carta, que esteve perdida durante mais de dois séculos, foi recuperada no ano de 1967, e depois de lida, permitiu concluir que Vivaldi teria sido um exímio compositor de ópera, já que o compositor afirmava: “Doppo 94 opere da me composte (...)” (Heller, 1997, p.97), isto é, “tendo composto noventa e quatro óperas (...)”. Esta informação criou alguma inquietude entre os estudiosos, uma vez que Vivaldi sempre foi mais reconhecido enquanto cultor do novo género do concerto, e a verdade é que pouco menos de 50 óperas assinadas pelo “padre ruivo” eram conhecidas até à data.

De facto, no final do século XVII, as responsabilidades de um empresário de ópera assemelhavam-se mais com as de um diretor artístico do que as de um empresário. Segundo Heller (1997), o empresário era responsável por orientar todos os assuntos artísticos e comerciais do teatro e por negociar e assinar contratos com todos os envolvidos nas produções: cantores, instrumentistas, equipa técnica e outras necessárias ao apoio para uma única produção ou, se o teatro apresentasse mais de uma ópera por temporada, para todas as óperas realizadas durante essa época.

⁶ Cidade dentro da República de Veneza, pertencente à região do Vêneto.

⁷ Frase original: “The large theaters of San Giovanni Grisostomo and San Cassiano were firmly in the hands of the composers C. F. Pollarolo, F. Gasparini, A. Lotti, and Albinoni”

O empresário era uma espécie de patrocinador das produções do teatro, já que nenhum dos intervenientes na encenação de uma ópera tinha qualquer participação financeira (além dos seus honorários) na produção. Desta forma, todos os lucros auferidos por uma ópera bem-sucedida pertenciam ao empresário, e no caso da ópera ser um fracasso, era o próprio que sofria com o prejuízo. Enquanto o compositor recebia uma quantia relativamente modesta para escrever uma ópera - em 1736, Vivaldi afirmava que a taxa habitual de escrever uma ópera era de cem cequins⁸ (Heller, 1997) - a profissão do empresário era arriscada, mas ao mesmo tempo com um potencial altamente lucrativo. Se considerarmos que a influência do empresário no lado artístico de uma produção de ópera lhe permitia escolher o libreto, o compositor e o elenco, torna-se mais claro o porquê de Vivaldi ter sido um empresário com um potencial interessante.

Para enquadrar historicamente e compreender a importância das obras de Vivaldi no contexto da vasta produção de ópera do início do século XVIII, torna-se pertinente entender o possível preconceito de que o compositor poderia ser alvo, já que o seu contributo era de maior relevo enquanto cultor do concerto. Por ser muito mais influente neste novo género instrumental, tendia a ser subestimado no que às suas óperas e à escrita vocal diz respeito. De facto, o número de encomendas e a qualidade das comissões oferecidas, a frequência com que as suas óperas foram levadas à cena e a forma como estas obras se difundiram são indicadores determinantes para compreender o quanto Vivaldi era pouco requisitado enquanto compositor operático (Heller, 1997).

Com vista ao aprofundamento do estudo de Vivaldi, procurámos completar as informações obtidas na literatura através da opinião dos músicos e fagotistas entrevistados no *Trabalho de campo*⁹. Assim, foi através do testemunho de Alberto Grazi (2019) que conseguimos obter mais informação acerca do percurso de Vivaldi enquanto compositor de ópera. Este acredita que a “(...) música de Vivaldi se inspira na ópera (...) e que a música instrumental era o trabalho diário de Vivaldi mas a sua paixão e necessidade era a de escrever ópera”. O músico refere ainda que “O compositor até se mudou para Viena no final da sua vida, a fim de encontrar um lugar para escrever óperas quando o seu estilo não estava mais nos padrões da moda em Veneza”.

Contudo, em relação à possível influência do género operático no género instrumental, não encontramos documentação que nos permita garantir ou aproximar desta possibilidade. Como em outros aspetos da vida de Vivaldi, também este é muito vago. Enquanto ouvintes, encontramos características que unem os dois géneros,

⁸ Antiga moeda de ouro fabricada e utilizada em Itália.

⁹ Segundo trabalho de campo apresentado no capítulo 9, página 33.

principalmente pela exigência interpretativa e utilização de técnicas inovadoras de escrita. Segundo Talbot (1992), as árias de ópera de Vivaldi demonstram o desenvolvimento estilístico do compositor ao longo das décadas: “nas suas primeiras óperas, por volta de meados da década de 1720, o compositor permite frequentemente que as partes instrumentais, muito mais ativas que nas da maioria dos seus contemporâneos, definam a estrutura da frase, imponham coerência temática e até arroguem a si mesmas o principal interesse melódico”¹⁰ (p.145). Também acerca do recitativo de Vivaldi, Talbot (1992) afirma que este “(...) não é normalmente o mais dramático, mas é inovador nos recursos que emprega. Considerando que a expressividade na cantata recitativa está concentrada na linha vocal, são as harmonias, e às vezes o acompanhamento, que são mais reveladoras nas suas óperas”¹¹ (p. 144).

Também Grazzi (2019), referiu a existência de contrastes vigorosos na música de Vivaldi, onde os sentimentos fortes são expressos e o contraste é fonte de interesse musical para o público. Os concertos de Vivaldi são “mini óperas” que vivem em contraste de caráter e dinâmica.

¹⁰ Frase original: “In his earlier operas, up to about the mid 1720s, he often allows the instrumental parts, much more active than those of most contemporaries, to define the phrase structure, impose thematic coherence and even arrogate to themselves the main melodic interest.”

¹¹ Frase original: “Vivaldi’s recitative is not normally the most dramatic, but it is inventive in the resources it employs. Whereas expressiveness in the cantata recitatives is concentrated in the vocal line, it is the harmonies and sometimes the accompaniment which are most telling in the operas.”

O ressurgimento da obra de Vivaldi

O nome de A. Vivaldi suscitara interesse, pela primeira vez, a partir de 1800. Os primeiros vislumbres por parte dos musicólogos do século XIX surgiram após estes terem compreendido a influência do compositor italiano na música de Johann Sebastian Bach. Já em 1802, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), musicólogo e teórico alemão, referia na sua obra *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, que os concertos de violino de Vivaldi forneceram uma “orientação” para Bach, quando o compositor estava a aprender a compor.

Bach transcreveu alguns dos concertos de violino da obra *L'Estro Armonico op.3* de Vivaldi para teclado: estudou as ideias do compositor, os procedimentos composicionais e a clareza da estrutura e forma utilizadas pelo compositor italiano. Assim, de acordo com o musicólogo alemão, acreditava-se que “o processo de composição de J. S. Bach foi influenciado e transformado, como resultado da organização dos conceitos e configurações musicais originalmente destinadas ao violino e, portanto, inadequadas ao teclado” (Forkel, 1802, p.40, cit. Heller, 1997, p.12)¹².

Estas transcrições de obras de Bach para teclado demonstram, contudo, o crescente interesse do compositor pelo estilo italiano, e foi quando o alemão começou a exercer o cargo de Kapellmeister na corte de Anhalt-Cöthen, que finalmente teve a oportunidade de colocar em prática a influência de Vivaldi. Nos Concertos Brandeburgueses, por exemplo, Bach poderia ter adotado o modelo de A. Corelli mas, em vez disso, optou por utilizar a estrutura formal de Vivaldi, incluindo o esquema de *ritornello*. Um exemplo disso é o Concerto para Violino em Mi Maior BWV 1042, onde o *ritornello* no primeiro andamento nos remete para a influência de Vivaldi. Assim, o estudo da ligação entre os dois compositores requereu uma atenção especial por parte dos estudiosos do compositor alemão, que se tornaram, por esta altura, os primeiros interessados em estudar o “padre ruivo”.

Anos mais tarde, no outono de 1926, parte da obra de Vivaldi foi redescoberta em Itália, na Biblioteca Nacional de Turim, à qual teria chegado um pedido de opinião de especialistas sobre a coleção de músicas do Mosteiro Salesiano de San Carlo em Monferrato, na província de Alessandria. O musicólogo Alberto Gentili (1873-1954), encarregado de redigir a referida opinião, descobriu que a coleção de 97 volumes do mosteiro continha cerca de 14 volumes de manuscritos, que incluíam, em grande parte,

¹² Frase original: “His compositional process was influenced and transformed as a result of arranging the musical ideas and figurations that were originally intended for the violin and thus were unsuited to the keyboard.”

esboços de obras desconhecidas de Vivaldi. Desta forma, foram redescobertos mais de 100 concertos, 12 óperas, 29 cantatas e um oratório completo (Heller, 1997).

A Biblioteca de Turim não tinha possibilidade de adquirir esta parte do espólio, e na altura Gentili começou a procurar um potencial patrocinador privado. Assim, surgiu o comerciante e banqueiro de Turim, Roberto Foà (1885-1957), que rapidamente aceitou comprar a coleção, e posteriormente a doou à Biblioteca Nacional, no início de 1927. A coleção foi nomeada *Raccolta Mauro Foà* em memória do filho do patrocinador. Após um estudo mais pormenorizado, depressa ficou claro que os manuscritos faziam parte do que havia sido uma coleção muito maior do compositor (Heller, 1997). Os estudiosos conseguiram seguir um caminho de sucesso na sua investigação pela obra perdida de Vivaldi, e chegaram ao sobrinho do marquês Marcello Durazzo, que vivia em Génova. Este, Giuseppe Maria Durazzo, falecido em 1922, legou a sua própria biblioteca musical particular ao mosteiro de Piemonte e, uma vez que a outra metade da coleção de Vivaldi estava na posse do seu sobrinho, conseguiu-se, depois de longas e difíceis negociações, que este, já idoso, vendesse a sua parte da herança de Vivaldi, zelosamente guardada até então. Para esta transação, o patrono foi o fabricante têxtil Filippo Giordano. A coleção acabou por ser, finalmente, doada à Biblioteca Nacional de Turim a 30 de outubro de 1930 (Heller, 1997).

Contudo, apenas por volta de 1950 o nome de Vivaldi começou a surgir com mais frequência, tanto em programas de concertos e de rádio como em discos e catálogos de editores de música. O público musical dessa época foi confrontado, repentinamente, com um compositor sobre o qual os amantes da música e outros interessados desta arte pouco mais sabiam do que o seu nome, e um ou dois dos seus mais conhecidos concertos. Apenas depois da Segunda Guerra Mundial uma ampla base foi criada para o “renascimento” da música de Antonio Vivaldi, que rapidamente se tornou um dos mais populares e interpretados compositores do início do século XVIII (Heller, 1997).

Efetivamente, os esforços italianos tiveram um papel crucial nesta nova e importante fase do ressurgimento do compositor. De facto, a fundação, em 1947, por Angelo Ephrikian e Antonio Fanna, do *Istituto Italiano Antonio Vivaldi* fomentou a divulgação da sua música, nomeadamente quando o editor geral Gian Francesco Malipiero publicou, através da editora *Ricordi*, a edição completa das obras instrumentais de Vivaldi. Para além disso, a criação e apresentação de orquestras de câmara como *La Scuola Veneziana* (1947), *I Virtuosi di Roma* (1947) e *I Musicisti* (1952) divulgaram a música do mestre veneziano pelo mundo, através dos inúmeros concertos e gravações.

Ospedale della Pietà

A palavra *Ospedale*, que em português significa hospital, faz referência à sua função histórica como lar de crianças, órfãos, prostitutas aposentadas ou pessoas doentes, no contexto das instituições venezianas (Walter, 2008). Os meninos acolhidos nestas instituições tornavam-se, geralmente, artesãos e as jovens eram formadas para trabalharem como empregadas domésticas. Ao contrário das outras instituições do mesmo género da cidade, o *Ospedale della Pietà*, onde Vivaldi desenvolveu as suas funções enquanto músico e compositor, admitia unicamente pessoas do sexo feminino.

Criado em 1343 pelo governo veneziano, esta instituição era financiada por fundos governamentais, dirigida e apoiada por um conselho de governadores nomeados pelo Senado (Duda, 2009). No caso particular da *Pietà*, as meninas que demonstravam uma aptidão especial para a música eram colocadas, por volta dos oito ou nove anos, no coro da instituição, recebendo para isso formação vocal e também, em alguns casos, formação enquanto instrumentistas. De facto, aquando da chegada de novas utentes, estas passavam por um ritual religioso, sendo-lhes atribuídos um nome para serem batizadas e uma ama. Por volta dos nove anos, estas eram sujeitas a uma avaliação das suas aptidões musicais, após a qual eram divididas em duas categorias: *figlie di coro* (para as que tinham boas capacidades musicais e seguiam uma educação voltada para a música) e *figlie di comun* (para as que não tinham muitas aptidões artísticas e seguiam uma educação considerada mais tradicional). Todas as alunas aprendiam a ler, a escrever e estudavam aritmética e religião. Qualquer disciplina lecionada no orfanato destinava-se ao enriquecimento cultural e artístico das suas alunas, pois a instituição prezava como de extrema importância a vertente cultural.

Os dias no orfanato começavam com a presença de todos numa oração comunitária, participando depois nas rezas da manhã e assistindo à missa antes do pequeno-almoço. Durante o resto do dia, as tarefas eram distribuídas pelo estudo e pelo trabalho atribuído concretamente a cada uma: orações, deveres especiais e recreação. As tarefas mais comuns para as mulheres da *Pietà* eram as de prestar cuidados de enfermagem e bordar. Segundo Baldauf-Berdes (1993), os princípios básicos para a boa convivência e sobrevivência na instituição eram “(...) devotion, modesty, good behavior, avoidance of idleness, silence, and obedience” (Baldauf-Berdes, 1993, p.142).

A extensa e dedicada formação musical das alunas, por parte desta instituição, era inicialmente motivada por propósitos religiosos e pedagógicos, tendo surgido a necessidade de atender a aspetos económicos. Assim, o hábito da prática musical em público aos sábados, domingos e feriados, adquirido pelas alunas da *Pietà*, revelou-se

importante como forma de inaugurar os concertos públicos em Itália, mas servia, ao mesmo tempo, como fonte de rendimento para o estabelecimento. As performances dos *Ospedali* eram uma espécie de concorrência à principal atração indiscutível da música veneziana, do teatro e da indústria de diversões da época: a ópera, género que representava, em Veneza, naquela altura, uma enorme fonte de riqueza cultural.

Vivaldi na instituição veneziana

A primeira posição profissional de Vivaldi em música aconteceu no *Ospedale della Pietà*, como maestro de violino em 1703 - o mesmo ano em que George Frideric Handel entrou na Orquestra de Ópera de Hamburgo como violinista e Johann Sebastian Bach assumiu o cargo de organista na Neue Kirche em Arnstadt (Heller, 1997).

O *Ospedale della Pietà* tornou-se, ao longo dos anos, e principalmente durante a estadia de Antonio Vivaldi no orfanato, uma instituição de referência não só a nível da educação e formação pessoal das suas alunas, mas também a nível do ensino da música, passando a ser uma espécie de Conservatório que produzia as melhores intérpretes da época em vários instrumentos. No final do século XVII, a música sacra de São Marcos, assim como a das outras igrejas líderes da cidade, foi superada em favor público pela música dos *Ospedali*.

Entre os vários períodos em que Vivaldi esteve na *Pietà*, o primeiro - de 1703 a 1717 - pode ser caracterizado como o mais longo, e aquele em que o compositor esteve mais ligado à instituição, apesar de ter havido uma interrupção entre 1709 e 1711. Foi lá que Vivaldi começou a trabalhar como *maestro di violino*. Pode dizer-se, com base nas informações e relatos da época, que embora Vivaldi possa ter tido algumas atividades noutros lugares, as suas tarefas no *Ospedale della Pietà* absorveram a maior parte da sua atenção musical de 1703 até pelo menos 1711/12, onde desenvolveu, em grande parte, as características de vanguarda da sua harmonia, que lhe mereceram críticas por parte dos seus colegas. Segundo Carlo Colombo (2019) (cf. Capítulo 9), este desenvolvimento progressista da sua escrita foi "(...) muito interessante e atraente. O uso de intervalos de segundas aumentados e do trítone (*diabolus in musica*) é bastante extenso no trabalho de Vivaldi e pode ser considerado bastante inovador, eu acho, mesmo que existam outros compositores que o tenham explorado ainda mais (Biber, Zelenka...)"¹³.

De acordo com os livros da conta *Pietà*, o pagamento de que auferiu foi de trinta ducados pelo período de seis meses, de setembro de 1703 a fevereiro de 1704. Em agosto de 1704, o reconhecimento do compositor italiano aumentou: "Don Antonio Vivaldi é bem-sucedido em ensinar o violino às meninas e demonstra entusiasmo em ensinar a viola *all'inglese*".¹⁴ Vivaldi recebeu um aumento salarial com o objetivo de "encorajá-lo nos seus esforços e, portanto, permitir que ele fosse de maior ajuda para as meninas" (Heller, 1997, p.52).

¹³ Tradução feita conforme capítulo 9.1.

¹⁴ Frase original: "Don Antonio Vivaldi is highly successful at teaching the violin to the girls and shows enthusiasm at teaching the viola *all'inglese*- The raise was intended to encourage him in his efforts and therefore allow him to be of greater help to the girls".

A evolução enquanto compositor e o paralelismo com o sacerdócio

Os primórdios de Vivaldi, enquanto compositor, são pouco precisos. Não conseguimos determinar quando é que o “padre ruivo” começou a compor de uma forma mais profissional e regular, e a informação sobre os seus primeiros trabalhos é muito vaga. Segundo Heller (1997), supõe-se que Vivaldi começou a produzir obras mais ambiciosas durante a segunda metade da década de 1690, altura em que tinha quinze anos. Estes documentos referem-se, quase exclusivamente, ao seu progresso no sacerdócio, assim como a maioria dos registos da década seguinte. Segundo essa documentação, o compositor dedicou-se ao seu desenvolvimento enquanto padre durante um período de cerca de dez anos - período esse que está documentado na íntegra. Presume-se que, durante esta época, Vivaldi conseguiu conciliar o sacerdócio com os estudos intensivos da música, uma vez que, quando foi ordenado sacerdote, aos 25 anos, já lhe eram reconhecidas características musicais de grande proeminência (Heller, 1997). Contudo, é incerto se alguma dessas suas primeiras peças pertence ao *corpus* do seu espólio que possuímos hoje. A fim de evitar a especulação, determina-se como a sua primeira obra a coleção impressa das doze *Trio Sonatas, op. 1* (1703 - 1705), escrita sob a forma de *sonata da camera*. A partir de 1711, ano em que escreveu *L'estro armonico op.3* – coletânea de 12 concertos para um, dois e quatro violinos, Vivaldi alcançou um novo estatuto, tornando-se cada vez mais célebre e influente dentro do círculo de preponderância artística.

É geralmente assumido que o pai de Vivaldi, Giovanni Battista, foi o seu primeiro professor de música, que desde cedo lhe ensinou como tocar violino. Além disso, supõe-se que o pai partilhava a vida musical veneziana com o filho, levando-o aos principais locais de espetáculos da cidade, onde a música da igreja e da ópera, bem como outros géneros especificamente instrumentais, o influenciaram e contribuíram para o seu desenvolvimento enquanto compositor. No outono de 1729, Giovanni Battista acompanhou o seu filho numa viagem à Europa central. Não existe qualquer indicação de que o jovem Vivaldi tenha estudado violino ou composição com algum dos principais professores venezianos da época, nem que tenha viajado para fora da cidade, ainda que brevemente, para estudar música. Segundo Heller (1997), a ideia de que o compositor veneziano estudou com Giovanni Legrenzi (1626-1690) partiu de Francesco Caffi, musicólogo italiano, mas não existe, de facto, documentação até à data que comprove este dado. Desta forma, pensa-se que o pai de Vivaldi o tenha tentado apresentar ao seu *primo maestro*, uma das principais autoridades musicais de Veneza,

mas Antonio tinha apenas doze anos quando o mestre da orquestra de São Marcos faleceu, o que nos indica que este não teve nenhuma influência no progresso do compositor.

Assim como acontece com outros pormenores da vida musical de Vivaldi, não sabemos qual a motivação que levou o compositor a levar uma vida paralela entre o sacerdócio e a música, não obstante a influência musical do seu pai. O facto de Vivaldi ter assumido um cargo de maestro na *Pietà* apenas alguns meses depois de ter sido ordenado sacerdote, continuando a desenvolver a sua carreira musical, revela a sua ambição em obter prestígio social. A sua primeira coleção impressa de obras, *Trio Sonatas, op. 1* (publicadas em 1705), está assinada como *Don Antonio Vivaldi - Musico de Violino, Professore Veneto*; isto é, violinista e músico profissional de Veneza. Em Itália, à época, esta era uma prática muito comum, uma vez que a religião estava profundamente relacionada com a prática musical. Apesar desta dualidade profissional na sua vida, surgiram biografias com histórias singulares que, de alguma forma, explicam o porquê de Vivaldi ter deixado de exercer as suas funções sacerdotais. Por exemplo, Wasielewski (1896) relata a seguinte história:

“Uma vez, enquanto lia a missa diária, ele foi dominado pelo desejo de compor. Interrompeu as suas funções sacerdotais e foi à sacristia para descarregar esses pensamentos musicais e depois voltou para terminar a cerimónia. Obviamente, o assunto causou, imediatamente, alvoroço e Vivaldi foi levado às autoridades da igreja por ações disciplinares. O corpo em questão foi indulgente, e decidiu dispensá-lo do dever de celebrar a missa no futuro, pois parecia que ele não estava bem na cabeça”¹⁵ (Wasielewski, 1896 cit. Heller, 1997, p.43).

Ainda não existe informação precisa que nos permita saber quando Vivaldi interrompeu a sua carreira sacerdotal. Existe, no entanto, uma carta escrita a 3 de novembro de 1736 ao Marchese Bentivoglio em Ferrara, onde Vivaldi respondia aos comentários do Cardeal Ruffo, alegando que as dificuldades causadas pela sua doença *strettezza di petto* o forçaram a deixar o altar em três ocasiões antes de completar o serviço e que esta era a única razão pela qual, durante cerca de vinte e cinco anos, o compositor não celebrou missas. Presume-se, assim, que *Il prete rosso* teria vinte e oito anos quando terminou as suas funções ligadas à religião (Heller, 1997).

¹⁵ Frase original: “Once, while reading daily mass, he was overcome by the urge to compose. He interrupted his priestly functions and went into the sacristy to discharge his musical thoughts and then returned to end the ceremony. Of course, the matter immediately created a stir and Vivaldi was brought before the church authorities for disciplinary action. The body in question was lenient and decided to relieve him of the duty of celebrating mass in the future, since it appeared that he was not quite right in the head ».

O desenvolvimento do novo género: o concerto

De entre as novidades musicais introduzidas no período barroco, há um notório destaque para o surgimento de um novo género instrumental que viria a ser um dos mais cultivados pelos compositores do século XVII em diante: o concerto. Este é uma forma de música instrumental na qual podem participar um ou mais instrumentos solistas (concerto solo, no caso de existir um só instrumento, ou concerto grosso, na circunstância de os solistas serem dois ou mais) e a orquestra.

Aquando do surgimento do concerto neste período, a orquestra viria a dividir-se em duas partes: o *ripieno* e o *solo*. É importante realçar que o baixo contínuo teve, durante este período da história musical, uma imensa importância, já que era a voz que suportava harmonicamente toda a linha melódica do(s) solista(s). Por norma, os instrumentos que desempenhavam esta função eram o cravo, o violoncelo ou o fagote. O maior cultor deste género foi precisamente Antonio Vivaldi, que escreveu mais de oitocentos concertos ao longo da sua vida, grande parte deles dirigidos às suas alunas do *Ospedale della Pietà* (Heller, 1997).

A primeira impressão de *L'estro armonico, op. 3*, coleção de doze concertos publicada em 1711 pelo impressor *Estienne Roger* e dedicada ao príncipe Ferdinand III da Toscana, espelha o início do reconhecimento de Vivaldi como mestre e principal compositor italiano deste novo género instrumental. O facto de o “padre ruivo” ter essas obras publicadas por um dos principais impressores da época, que possuía em catálogo grande parte da música mais famosa da época, demonstra o seu crescente reconhecimento.

Quando Vivaldi começou a escrever concertos, este género estava a emergir e a desenvolver-se como uma forma autónoma, claramente estruturada e fixa. Arcangelo Corelli (1653-1713) está associado aos primórdios do género do concerto instrumental, devido aos seus doze *Concerti Grossi*, op. 6. Publicadas pela primeira vez um ano após a morte do compositor, em 1714, algumas dessas obras foram escritas e distribuídas em manuscrito muito antes de 1700 e, segundo o compositor Georg Muffat (1653-1704), Corelli teria já materializado obras semelhantes, no que à forma diz respeito, em Roma, a 1682 (Rönnau, 1974). Nas primeiras obras escritas por Vivaldi sob a forma de concerto, é visível a influência dos *Concerti Grossi* de Corelli, principalmente na sequência e na forma de movimentos, e no tipo concertante. Também a instrumentação demonstra este efeito, onde o compositor utilizava dois ou quatro violinos, por vezes um violoncelo e um grupo solo.

Enquanto termo musical, a palavra *concerto* alcançava uma variedade de significados durante os séculos XVII e XVIII, sendo que transmitiam a noção de unir ou de competir numa rivalidade cordial. A primeira conotação predominou durante todo o século XVII e a segunda, que conservamos até aos dias de hoje, durante todo o século XVIII. Após cerca de 1710, em grande parte como resultado do trabalho de Vivaldi, outros critérios começaram a fazer parte da estrutura do concerto: a presença das partes de solo e a referência pela escrita em três andamentos (Talbot, 1992).

De acordo com Talbot (1992), apenas durante a segunda metade do século XVII os compositores começaram a escrever com a presença do timbre orquestral nas suas mentes, e as cidades papais de Roma e Bolonha tornaram-se os principais centros dessa nova tendência. Começaram, ainda, a escrever para a viola de arco, com uma ou duas partes, mas o que era necessário era um novo estilo que fosse capaz de dar expressão ao poder e riqueza deste som orquestral. As sonatas escritas para uma ou mais trompetes e cordas, cultivadas em Bolonha, tornaram-se um importante catalisador nesta transformação estilística: as figuras características da escrita de trompete - repetições, arpejos do tipo *fanfarra* e grupos de notas em movimento progressivo - deixaram uma marca na escrita dos concertos que perdurou por mais de um século.

Segundo Heller (1997), conceitos como *Vivaldi concerto form* e *Vivaldi ritornello form* são frequentemente utilizados para descrever a estrutura de tais obras e movimentos, uma vez que foram desenvolvidos principalmente pelo compositor italiano. Durante a primeira década do século XVIII, foi principalmente Antonio Vivaldi quem conseguiu estabelecer o conceito de concerto, que se veio a tornar num modelo completo e universal, embora nenhum dos seus contemporâneos apresentasse qualquer gosto particular pelo género.

O estilo de escrita de Vivaldi, no que ao concerto diz respeito, sofreu uma evolução notável. As diferenças entre os primeiros concertos e os do final da sua carreira, embora não sejam igualmente evidentes em todos os casos, e não se possa definir uma linha uniforme desse desenvolvimento, são impossíveis de ignorar para quem estuda a sua obra.

Comparando as obras do início e do final da sua carreira, reparamos numa característica que se destaca: uma grande percentagem de concertos escritos numa última fase do compositor tem títulos programáticos¹⁶. Destes, cerca de trinta chegaram até nós, alguns em mais do que uma versão, destacando-se os concertos de violino intitulos *Il piacere* (prazer) RV 180, *Il sospetto* (suspeita) RV 199 e *L'inquietudine* (inquietude) RV 234, e também a célebre obra *Le quattro stagioni*, onde o compositor

¹⁶ Música que tem como objetivo evocar ideias ou imagens extramusicais na mente do ouvinte e que se destaca por ser um género muito incomum em Itália, à época (Talbot, 1992).

procurava descrever, através da sua música, as sensações que a natureza lhe oferecia durante as quatro estações do ano, utilizando canções de pássaros e temas para descrever as caçadas e as tempestades. Há apenas dois concertos além das *Quatro Estações* em que há indicações programáticas de acordo com o andamento: os dois concertos *La notte*, um para fagote (RV 501) e outro para flauta (RV 439), que tem também uma versão para grupo de câmara (RV 104). Naturalmente, muitos desses trabalhos não foram reconhecidos como música de programa, ou música descritiva, no sentido em que o termo, como o conhecemos agora, surgiu apenas séculos mais tarde. Seria difícil, na altura, reconhecer a utilização deste recurso descritivo por parte de Vivaldi, mas não deixa de ser garantido, depois de ouvirmos as obras em questão, que o objetivo do compositor seria o de indicar o carácter da obra, sendo que procurava despertar associações ou imagens concretas através da música.

A vasta produção de concertos de Vivaldi pode ser, em grande parte, explicada pela tentativa de satisfazer uma necessidade: a quantidade de encomendas que o compositor devia receber, especialmente para os concertos solo. Na escrita de tais obras, o “padre ruivo” rapidamente adquiriu uma reputação como o principal compositor. Em apenas alguns casos, os estudiosos puderam determinar quem comprou esses trabalhos, o que se tornou útil para aprofundar alguns aspetos da prática musical daquele período.

Apesar de Vivaldi ter fornecido regularmente concertos ao *Ospedale della Pietà*, nomeadamente durante o período em que lá trabalhou, até 1717, não foram encontrados registos ou outras provas que documentassem a quantidade precisa de obras que o compositor era obrigado a escrever para a instituição, mas, em 1723, os termos do ressurgimento de Vivaldi na *Pietà* deixaram alguns vestígios acerca dos seus compromissos anteriores. Por essa altura, a decisão da *congregazione* obrigava o compositor a fornecer dois concertos por mês, em troca de um cequim por cada composição (Heller, 1997).

Vivaldi encontrou, na venda dos seus manuscritos, uma boa estratégia de ganhar dinheiro, mais lucrativa do que as comissões pagas pela *Pietà*, para obras recém-compostas. Em fevereiro de 1733, Vivaldi disse a Edward Holdsworth (1684–1746), poeta inglês seu contemporâneo, que resolvera deixar de ter os seus concertos impressos, já que isso lhe retirava a possibilidade mais lucrativa de vender (Talbot, 1980). Dados os muitos músicos e amantes desta arte que visitavam a cidade de Veneza, vindos de toda a Europa, a venda de manuscritos tornou-se um canal importante para a propagação e distribuição dos trabalhos de Vivaldi. Os critérios utilizados pelo compositor para incluir ou excluir concertos dos seus conjuntos impressos são tudo menos claros, uma vez que os fatores variavam de situação para

situação e, com bastante frequência, eram fruto do “acaso”. Se considerarmos que o valor económico era um fator determinante na forma como constituía estas coleções, seria evidente que os trabalhos de maior dificuldade interpretativa não seriam adequados para certas publicações. Um exemplo disso são as suas coleções de 1712 a 1714, que revelam que o compositor escreveu obras exclusivas para si e para outros virtuosos que conhecia, muito mais exigentes tecnicamente do que os seus concertos publicados durante este mesmo período, especialmente devido às suas cadências.

O fagote na época de Antonio Vivaldi

O facto de Vivaldi ter escrito um considerável número de concertos para fagote torna-se curioso uma vez que, em 1650, o instrumento que na altura era apelidado de *dulciana*, havia entrado numa fase de declínio. O fagote barroco foi desenvolvido entre a década de 1660 e 1670 nas oficinas de Paris da família Hotteterre, tal como grande parte dos instrumentos de sopro naquela época, sendo um dos seus principais intérpretes Nicolas II Hotteterre, que tocava o instrumento na capela real de Luís XIV (Kopp, 2012). Cerca de dez anos mais tarde, o instrumento ganhou popularidade em toda a Europa, mas só chegou a Veneza algum tempo depois.

Segundo Kopp (2012), estes novos oboés franceses e os fagotes barrocos chegaram à cidade de Veneza apenas na década de 1690 e Pietro Betinozzi, oboísta, flautista e fagotista em Ansbach, Alemanha, apresentou-os à cidade de Bolonha em 1702, e mais tarde a outras cidades italianas como Parma, Nápoles, Milão, Roma e Florença, cerca de 1709. Em Parma, na mesma altura, o duque Antonio Farnese (1679-1731) fundou a *Guardia Irlandese*, uma banda ducal de oboístas da qual Cristoforo Besozzi (1661–1725), oboísta, fagotista e pai de três conhecidos instrumentistas de palheta dupla, fazia parte. Um dos seus filhos, Paolo Girolamo Besozzi (1704-1778), também fagotista e oboísta, juntou-se à banda quando era jovem. Em 1731, Paolo estabeleceu-se em Turim com o seu irmão Alessandro, um oboísta. Charles Burney (1726-1814), historiador musical, compositor e músico inglês, ouviu os dois interpretar duetos de oboé e fagote, em 1770, e afirmou:

“Tanta expressão! Quanta delicadeza! Que perfeita concordância juntos, que muitas das passagens parecem suspiros de coração que respiram através da mesma palheta. Nenhum brilho de execução é visado e todas as notas têm significado. As imitações são exatas; a melodia é igualmente distribuída entre os dois instrumentos; cada forte, piano, crescendo, diminuendo e appoggiatura são observados com uma precisão minuciosa, que só poderia ser alcançada por uma residência longe e estudada em conjunto¹⁷.” (Burney, 1770, cit Kopp, 2012, p.83).

¹⁷ Frase original: “So much expression! Such delicacy! Such a perfect acquiescence and agreement together, that many of the passages seem heart-felt sighs, breathed through the same reed. No brilliancy of execution is aimed at, all are notes of meaning. The imitations are exact; the melody is pretty equally distributed between the two instruments; each forte, piano, crescendo, diminuendo, and appoggiatura, is observed with a minute exactness, which could be attained only by such a long residence and study together”

A ligação do compositor italiano ao fagote

O fagote, até ao período barroco, nunca tinha adquirido este destaque enquanto instrumento solista. Assim, as mais notáveis composições de concertos a solo escritas para fagote são as de Antonio Vivaldi (presentes no catálogo do compositor do RV 466 ao RV 504). No início do século XVIII, o instrumento era quase exclusivamente utilizado no reforço das notas graves e do baixo-contínuo. Ainda assim, e com a exigência técnica da música de Vivaldi, foram sendo introduzidas importantes inovações na construção do instrumento, as quais alargaram significativamente as suas capacidades técnicas e expressivas (Heller, 1997).

Os registos existentes mostram que o fagote esteve presente no *Ospedale della Pietà* a partir do ano de 1662 (Giron, 2006) e Ludovico Ertman (1683–1759) ensinou lá oboé e outros instrumentos de sopro entre 1707 e 1709, e depois deste não é conhecido nenhum outro potencial professor de fagote.

Os concertos para fagote de Vivaldi, frequentemente virtuosos e de elevada dificuldade técnica, demonstram a competência dos(as) potenciais fagotistas residentes no *Ospedale della Pietà*. Crê-se que estes instrumentistas tenham permanecido em Veneza alguns anos, dado o facto das últimas composições para fagote de Antonio Vivaldi terem sido escritas já numa fase tardia do compositor, uma vez que a maioria dos seus concertos datam de 1720 a 1741 (Kopp, 2012). Contudo, naquela altura, e com o fagote a atravessar uma fase de declínio, não seria evidente a escolha de um deste instrumento, o que torna ainda mais curioso o facto de o compositor ter escrito mais de trinta concertos para fagote.

Através da pesquisa e do trabalho de campo, percebemos que Vivaldi estava, de facto, interessado em todos os instrumentos e, segundo Colombo (2019) (cf. Capítulo 9) “os seus contactos com a corte de Dresden fizeram-no escrever para Chalumeau, Contrafagote (apelidado por ele de bassono grosso), Tromba Marina, Viola d'amore e Mandolin. Ele usou todo o instrumento à sua disposição, e sabemos que no Ospedale della Pietà havia pelo menos duas meninas que tocavam muito bem fagote (uma delas é “La Bianchina”)¹⁸. Partindo desta informação, procurámos descobrir algo mais sobre a referida fagotista mas não encontramos, de facto, qualquer documento que faça referência a esse nome e à respetiva artista. Relativamente aos contactos de Vivaldi com Dresden, é importante referir a riqueza musical que esta corte possuía, fator que contribuiu para o crescimento de Vivaldi enquanto compositor e intérprete. A cidade representava um dos maiores, e economicamente mais desenvolvidos, estados

¹⁸ Frase original presente no capítulo 9.1.

alemães da época, sendo que, por isso, se desenvolveu como um grande centro cultural e artístico europeu. A orquestra da corte, em 1719, já era composta por cerca de quarenta membros, incluindo: oito violinistas, cinco violistas e cinco violoncelistas, três contrabaixistas, dois flautistas, cinco oboístas, três fagotistas, dois trompistas, dois organistas e dois teorbistas..

Comparando o testemunho de Colombo (2019) com o de Grazzi (2019), já que este último refere que lhe “parece que não havia fagotistas particularmente bons ou famosos em Veneza na época, e certamente não há informações sobre quando o fagote começou a ser tocado no Ospedale”¹⁹, percebemos a presença de opiniões contraditórias, que vêm comprovar a imprecisão da informação ao nosso dispor.

O facto de os concertos para fagote terem sido escritos numa fase tardia de Vivaldi, parece a Grazzi (2019) que pode coincidir com “o encontro com um intérprete particularmente bom, do qual, contudo, não sabemos nada. Certamente, o fagotista mais famoso de que ele ouviu falar, embora provavelmente nunca o tenha conhecido, foi Antonin Moser, para quem Vivaldi escreveu o único concerto de fagote que não está na Biblioteca de Turim. Ele era o fagotista da orquestra do Conde Morzin e talvez fosse para ele que Vivaldi escreveu a maioria dos concertos de fagote. Esta é apenas uma possibilidade e é verdade que pelo menos um concerto foi escrito para o veneziano Giuseppe Biancardi, listado como músico no censo militar” (Grazzi, 2019). O músico italiano acrescenta ainda que pensa que “um ponto a favor da possibilidade de os concertos terem sido escritos para Moser é que os andamentos lentos são sempre muito bem desenvolvidos e que há muito pouco espaço para uma ornamentação livre. Esta parece ser uma característica dos concertos de fagote. Se eles tivessem sido escritos para um músico italiano usado para liberar a ornamentação, Vivaldi provavelmente teria dado ao intérprete mais espaço para improvisar.”

Selfridge-Feld (1994), escritora e investigadora americana, escreveu e acrescentou: “Vivaldi's bassoon treats the instrument with remarkable ease and familiarity, writing in what appears to be a much freer vein than that used for other wind instruments. The instrument's language is closely modeled for the violin. Arpeggios, fast scales, Alberti figurations and so on are standard elements of their language. Jumps covering almost the entire instrument register are visible” (Selfridge-Feld, 1994, pp. 255-256).

Cesare Fertonani (1998), também escritor e musicólogo, considerou que o fagote de Vivaldi era um solista fascinante e misterioso com uma dupla personalidade, atribuindo-lhe o *chiaroscuro* de maior e menor: “He snores and guries deep in his low

¹⁹ Frase original presente no capítulo 9.1.

register, but is capable of transmitting a wave of intensity, perhaps unexpected, in his tenor register (an effect also seen in Vivaldi's cello compositions)” (Fertonani, 1998, cit. Jones, 2009, p. 429-430).

Não obstante o facto de não ser conhecida uma razão específica para a predileção de Vivaldi pelo fagote, é fácil entender que este instrumento se tornou um dos seus preferidos, o que o inspirou a escrever um número significativo de obras de qualidade musical excepcional. Segundo Heller (1997), dois dos concertos para fagote foram escritos em troca de uma comissão: o concerto RV 496 *La Serenissima*, em Sol menor, destinado ao Marquês de Morzin (corte austríaca) e o RV 502, em Si bemol maior, para o fagotista veneziano Giuseppe Biancardi. Dois outros concertos do mesmo género, o RV 473 e o RV 500, foram provavelmente escritos na Boémia, embora a grande maioria dos concertos de fagote tenham sido escritos para a *Pietà* (Heller, 1997).

É de notar, em alguns exemplos dos concertos para fagote, a extrema dificuldade técnica e a versatilidade exigida aos instrumentistas da época, através de passagens em trilos e com saltos entre os registos (exemplos 1 e 2).



Exemplo 1 - Concerto em Do Maior (RV 472), primeiro andamento, cc. 33.



Exemplo 2 - Concerto em Do Maior (RV 473), terceiro andamento, cc. 101.

As qualidades expressivas que Vivaldi encontrou no fagote foram realçadas através de temas líricos abrangentes e passagens virtuosísticas, além de figuras complexas de arpejos e saltos que incluíam todo o registo do instrumento. Mais importante do que o lado técnico é a qualidade musical desses trabalhos altamente inovadores. Embora não tenhamos uma prova irrevogável, a maioria desses concertos parece ter sido composta durante as décadas de 1720 e 1730 (Heller, 1997). Muitos dos *ritornellos* (refrões), especialmente nos primeiros andamentos, demonstram uma aparente facilidade em relação à tonalidade e à forma da escrita de Vivaldi.

Os concertos de fagote distinguem-se também por um alto grau de participação orquestral na linha do solo que as cordas *ripieno* suportam, com figuras de

acompanhamento neutras, embora em muitos casos este também seja sustentado por fragmentos motivacionais de uma secção do *ritornello* (*refrão*) ou de outros motivos característicos do concerto em causa. O exemplo musical 3, extraído do Allegro de abertura do Concerto em Ré menor (RV 481), demonstra um exemplo em que uma das partes do solo está ligada a um motivo lírico dos violinos.



Exemplo 3 - Concerto em Ré menor (RV 481), primeiro andamento, cc. 20.

Quantz (1772) refere que Vivaldi, nas suas composições para fagote, “acabou com a superficialidade e o capricho... como resultado de muita composição diária” (p.309)²⁰. Tal pode consubstanciar-se como uma crítica, uma vez que pode remeter para um método de escrita onde a rotina excessiva sobrepôs-se aos detalhes.

Além de concertos solo, Vivaldi consistentemente compôs concertos para outros agrupamentos, desde duetos a outros demais com muitos instrumentos solistas: *con molti strumenti*. Dos vinte e dois concertos de câmara escritos pelo compositor italiano, 17 contam com o fagote na sua instrumentação. O concerto RV 573, que foi perdido, foi escrito para dois oboés, duas trompas e dois fagotes, enquanto um dos concertos de câmara sobreviventes, o RV 97, foi escrito para *viola d'amore*, dois oboés, fagote e duas trompas.

²⁰ Frase original: “(...) ended in frivolity and caprice ... as a result of too much daily composing”

Trabalho de campo: em busca de respostas através de testemunhos de especialistas

Depois de iniciada a pesquisa em torno do tema central desta dissertação, e no caso particular da procura aprofundada da ligação de Vivaldi ao fagote, procurámos a colaboração de fagotistas experientes na área, para os quais foi enviado um guião de entrevista, por forma a que estes pudessem contribuir com testemunhos práticos e opiniões concretas acerca do tema em questão.

Assim, tentámos entrar em contacto com os fagotistas Carlo Colombo, Alberto Grazzi, Donna Agrell, Giorgio Mandolesi, Laurent Le Chenadec e Marco Postinghel, por se assumirem num contexto musical como referências no panorama fagotístico, mais especificamente no domínio da interpretação barroca. Este contacto foi realizado através de e-mail, enviado nos dias 3 e 4 de julho de 2019, e posteriormente, relembrado a 5 de agosto. Nesta comunicação, após ter feito as devidas apresentações e explicado o contexto do estudo, foram apresentados os objetivos do mesmo e enviado um guião de entrevista semiestruturado elaborado em inglês, por forma a permitir a compreensão de ambas as partes. Nele, constavam cinco perguntas, que versavam acerca de temas diversificados que vão desde a influência da cidade de Veneza na música do compositor Vivaldi até ao posicionamento do inquirido acerca do carácter livre da interpretação musical.

Desta forma, as perguntas foram as seguintes:

- I. The city of Venice, in the mid-eighteenth century, lived on wealth and power, as a result of its position in the Mediterranean, with the crossroads of Europe and Asia and its vast manufacture of textiles. Do you think this had any influence on the musical development of composer Antonio Vivaldi?
- II. At the time of his entry to the *Ospedale della Pièta*, and although it's controlled by the church, Vivaldi has developed his musical writing, even harmonically, becoming, in the eyes of many, an "extravagant". What is your opinion about the composer's avant-garde for his time?
- III. Following the violin, the bassoon was the instrument for which most concerts Vivaldi wrote. Why do you think this happened?

- IV.** From your experience with the baroque bassoon and the modern bassoon, how do you consider the technical difficulty of Vivaldi's concerts for our instrument? Is there a comparison term between the two instruments?
- V.** Nowadays, the most varied ways of interpreting Vivaldi are audible, not only in the bassoon but also in the other instruments. What is your opinion on how to interpret the Vivaldi concerts? Is there a "right" way? What do you think about the concept of interpretive freedom in this type of music?

Dos fagotistas contactados, apenas obtivemos a resposta de três, a saber: Alberto Grazzi²¹ Donna Agrell²² e Carlo Colombo²³.

²¹ Fagotista especializado no instrumento barroco que leciona na *Civica Scuola di Musica* em Milão e no Conservatório de Verona e músico da Orquestra Barroca Europeia.

²² Professora de fagote barroco no *Royal Conservatoire* em Haia e na *Musik Academy* em Basileia, onde estudou e se especializou em instrumentos históricos e membro da *Orchestra of the Eighteenth Century*.

²³ Professor na *Haute École de Musique de Lausanne* e no Conservatório de Lyon e primeiro fagotista da Ópera de Lyon.

Respostas ao guião de entrevista enviado

- I. The city of Venice, in the mid-eighteenth century, lived on wealth and power, as a result of its position in the Mediterranean, with the crossroads of Europe and Asia and its vast manufacture of textiles. Do you think this had any influence on the musical development of composer Antonio Vivaldi?

Alberto Grazzi (Resposta a 7 de julho de 2019): It certainly did. Lots of the wealth of Venice came not only from trading but also from tourism. Most of the music was played for the benefit of tourists of the “Grand Tour” and Vivaldi himself wrote lots of music in order to sell it as a souvenir. That, as well as the publication of some of his music, contributed to the spread of the concerto form.

Donna Agrell (Resposta a 10 de julho de 2019): Naturally one can expect that a general environment influences cultural output, in any century...the arts are connected to society.

Carlo Colombo (Resposta a 5 de agosto de 2019): Certainly! For example after the fall of Constantinople in 1543, many people came to Venice (they founded the Fondaco dei Greci) and imported religious rites and maybe oriental taste in music Vivaldi used a lot augmented seconds that was quite intense harmony for the period.

- II. At the time of his entry to the Ospedale della Pieta, and although it's controlled by the church, Vivaldi has developed his musical writing, even harmonically, becoming, in the eyes of many, an "extravagant". What is your opinion about the composer's avant-garde for his time?

Grazzi: Church in Venice wasn't so strict about music as it was in other parts of Italy and certainly instrumental music wasn't banned from the church as it was in lots of places (see all the instrumental music written for St. Marc). The “musica a programma” as the four seasons, “il Cardellino”, “La tempesta di mare” and so on, were not such an exception at the time. I think Vivaldi's music takes his inspiration from the opera where strong feelings are expressed and contrast are source of musical interest for the audience. It seems to me that instrumental music was Vivaldi's everyday job and his passion and need was to write opera. He even moved to Vienna at the end of his life in order to find a place to write operas when his style wasn't any more in fashion in Venice.

Agrell: To be honest with you, I am not particularly fond of Vivaldi's works and do not find them particularly moving...some movements of works are stunning, but otherwise not so notable. But my opinion is based on my 20th/21st years, and I cannot know how "extravagant" this was for his time.

Colombo: Yes, I find it very interesting and appealing. Use of augmented seconds and tritons (*diabolus in musica*) is quite extensive in Vivaldi's work and it can be considered quite innovative, I think, even if there are other composers that pushed even further (Biber, Zelenka...).

III. Following the violin, the bassoon was the instrument for which most concertos Vivaldi wrote. Why do you think this happened?

Grazzi: No idea I am afraid. It seems to me that there weren't particularly good or famous bassoonists in Venice at the time and certainly there is no information about the bassoon being played at the ospedale. Bassoon concertos were written quite late in Vivaldi's life and that could coincide with meeting a particularly good player of which we know nothing about. Certainly the most famous bassoon player he knew, although probably never met, was Antonin Moser for whom Vivaldi wrote the only bassoon concerto which is not in Turin. He was the bassoonist of Count Morzin's orchestra and it might be for him that Vivaldi wrote most of the bassoon concertos. This is only a possibility and it is true that at least one was written for a venetian player Giuseppe Biancardi who is listed as a musician in military census. I personally think that a point in favor if the possibility that the concerti were written for Moser is that the slow movements are always very much flourished and there is very little room for free ornamentation. This seems to be a characteristic of the bassoon concertos. If they had been written for an Italian player used to free ornamentation Vivaldi would have probably given the player more space to improvise.

Agrell: I am sure that there is a good answer to this question, but I cannot say why this is; like I implied above, my interest in this composer has not been very great...even as a bassoonist! It is not an area I have researched very much and surely others have found a plausible explanation.

Colombo: Hard to say for me, but Vivaldi was interested in all the instruments and his contacts with Dresden court made him write for Chalumeau, contrabassoon (he

calls it *bassono grosso*) and for Tromba Marina, Viola d'amore or Mandolin. He used all the instrument at his disposal, we know that at the Ospedale della Pietà there were at least 2 girls that played very well (one is "la Bianchina").

- IV. From your experience with the baroque bassoon and the modern bassoon, how do you consider the technical difficulty of Vivaldi's concertos for our instrument? Is there a comparison term between the two instruments?

Grazzi: Modern and baroque bassoon have very different technical difficulties and what seems easy for one may become very difficult for the other. I think with both instruments you have to find ways to overcome extremely virtuosic passages simplifying the fingering which might be easier on the baroque because of the flexibility of the instrument. On the other end this flexibility of the baroque bassoon becomes a difficulty when playing in odd keys (F# minor passages or A minor concertos).

Agrell: Certainly there are technical challenges to be found in various passages in every concerto. In general, I think that it is easier to play on the baroque bassoon – that is, it lends itself to these works in a more natural manner.

Colombo: I haven't played Vivaldi concertos extensively on baroque bassoon, so it is hard to say for me. Certainly some fingerings and articulations can be easier and lighter with the baroque bassoon. Anyhow there are quite a few challenging technical passages in many concertos.

- V. Nowadays, the most varied ways of interpreting Vivaldi are audible, not only in the bassoon but also in the other instruments. What is your opinion on how to interpret the Vivaldi concertos? Is there a "right" way? What do you think about the concept of interpretive freedom in this type of music?

Grazzi: Well, luckily there is no right or wrong way to play whatever music we are asked to perform. My idea is that with Vivaldi the right instrument (baroque bassoon) is a good base to start from. At least it is good to have an idea of how the instrument works. That gives you a contact with the music which allows the instrument to tell you something about how to perform and the possibility of expression you have on the instrument. It's not just what you have in mind but also what you can do and what the instrument suggests you to do. And that is usually a good start for a most effective expressive tool. As I said, Vivaldi's concertos are "mini operas" which live on contrast of character and dynamic.

Freedom to me is only a way to emphasize these changes. I work more on this kind of freedom (tempo, color and dynamic) rather than ornamentation, which Vivaldi himself does quite a lot. Again, freedom is not just based on what you have in mind. A good view of the score allows you to understand where you can be free and when you cannot. The bass line is a very good meter for understanding that. A walking bass line doesn't allow you a lot with tempo changes. In general, a good performance has to "talk" to the audience and that is possible only if you establish the base for a clear language structure. Abundance of articulation changes for instance make the listener lost, not knowing what comes next. Repetition in music is fundamental in order to establish an expectation which then can either be confirm or negate it. In Vivaldi we find lots of progression which basically have that function. Change for the sake of it is not the most interesting thing to do. Vivaldi's music sounds simple to the listener (although we know it lives of small touches of genius) and I think we have to use clear and simple expressive tools to perform it.

Agrell: Music is performed for an audience. I have always found that these works become more vivid for me to perform (and hopefully for an audience to listen to) if I use my fantasy to invoke an atmosphere, a story, a scene, a character. We are not 18th century performers or audiences; we can only attempt to imagine what Vivaldi was trying to convey. There is no "right" way...and an audience will either appreciate your story, or not! The music only exists when it comes from a performer, who has to make his/her own sense out of black dots on a page.

Colombo: Hard to say, who has the truth? Of course there are some useful historical informations we can use and the awareness of a "lighter" interpretation of "baroque" interpreters can be an inspiration. I think you, as a performer and an artist, have to find your way to try to be faithful to what you think the composer wanted...and at the end we all look for emotions and beauty.

O fagote barroco e moderno

Considerações técnicas na interpretação da música de Vivaldi

Sabendo que Antonio Vivaldi escrevia para o fagote barroco, considerámo-lo importante compreender um pouco mais as diferenças práticas entre este particular instrumento e o fagote que utilizamos nos nossos dias, dada a exigência do compositor veneziano na escrita dos seus concertos. Existem estudos e pesquisas especializadas na técnica do instrumento, que nos permitem entender quais as especificidades base do desempenho do instrumento - som, palhetas e considerações técnicas.

Assim, de forma a conhecer as especificidades destes instrumentos da época, tornou-se pertinente saber e desenvolver as marcas que fabricavam os fagotes barrocos, nomeadamente os fabricantes *J. H. Eichentopf* (1686-1769) e *J. Poerschmann* (1680-1757). O instrumento *Eichentopf* foi fabricado em Leipzig, seguindo o modelo do original com quatro chaves, presente no *Germanisches Nationalmuseum*²⁴, em Nuremberga. Este fagote, representativo do instrumento Saxónico da primeira metade do século XVIII, poderá ter sido utilizado na orquestra de Leipzig, de J. S. Bach. Originalmente afinado a A-405Hz, e fiel ao modelo original, a réplica utiliza material em latão e uma coroa para adornar a campânula. A escala e o tom do instrumento são uniformes e focados, com excepcional flexibilidade dinâmica em todos os registos. O instrumento é fabricado com quatro chaves, existindo a possibilidade de acrescentar uma quinta, para o Mi bemol. Crê-se que estes instrumentos tenham sido utilizados na interpretação da música de Vivaldi mesmo nos dias de hoje, nomeadamente por Alberto Grazzi e Sergio Azzolini.²⁵

Existem, atualmente, intérpretes experientes e que conhecem o funcionamento do fagote barroco, mas há pouquíssimos exemplos remanescentes de instrumentos antigos e, além disso, torna-se inviável saber algo mais sobre as palhetas utilizadas durante a época de Vivaldi. A ideia de Grazzi (2019) (cf. capítulo 9) é que “com Vivaldi, a utilização do instrumento autêntico (o fagote barroco) é uma boa base para começar.” O fagotista considera benéfico “ter ideia de como o instrumento funciona. Isso dá-nos um contato com a música que permite que o instrumento nos diga algo sobre como a executar e a possibilidade de expressão que o instrumento nos fornece. Não é apenas o que o músico tem em mente, mas também o que podemos fazer e o que o instrumento

²⁴ O Museu Nacional Germânico, fundado em 1852, possui uma grande coleção de peças de arte alemãs de reputados artistas, como Albrecht Dürer, Martin Behaim, Adam Kraft, entre outros.

²⁵ Koningh, P. (2014, Maio) German Baroque bassoon after J.H. Eichentopf [Web Log Post]. Retrieved from <https://peterdekoningh.nl/j-h-eichentopf/> (Consultado a 28 de agosto de 2019).

sugere que façamos, o que geralmente é um bom começo para uma ferramenta expressiva mais eficaz”.

Somente através dos gráficos com as dedilhações é possível compreender um pouco mais a técnica do fagote barroco, uma vez que surgem, por vezes, ilustrações e legendas que aumentam a precisão das informações técnicas fornecidas. Embora estas tabelas nos ajudem a compreender como o instrumento devia ser executado, elas não nos demonstram as especificidades práticas que possam ter sido utilizadas e desenvolvidas pelos instrumentistas barrocos, de forma a concretizar, por exemplo, determinada passagem mais exigente (Duda, 2009).

No caso do fagote moderno, concluímos que alguns aspetos técnicos como a utilização do meio-buraco, o desenvolvimento do polegar e das posições de forquilha e também o uso da chave de oitava são importantes pela forma como agilizam a habilidade necessária às interpretações destes concertos. Não obstante todas as exigências técnicas dos concertos de Vivaldi e de todos os fatores fulcrais para a interpretação desta música, como por exemplo a utilização de uma palheta flexível, o uso das técnicas do instrumento moderno acima referidas torna-se especialmente difícil nas passagens extraordinariamente rápidas. A chave de oitava, por exemplo, tornou-se fundamental para os músicos que interpretam as obras de Vivaldi, uma vez que é usada em todo o registo base do instrumento, incluindo o grave, permitindo executar os saltos entre as oitavas do fagote de forma mais simples e clara tecnicamente (Duda, 2009). Contudo, devido também a estas mesmas dificuldades em que colocou os seus instrumentistas estes viram-se obrigados a encontrar soluções interpretativas mesmo quando parecia ser impraticável, explorando, cada vez mais, as potencialidades do instrumento. Desta forma, o compositor veneziano em muito contribuiu para o desenvolvimento do fagote, dado que levou à exploração do instrumento, com vista à aplicabilidade das suas composições.

David Pierce, compositor canadiano referiu, no artigo *The Bassoon Concertos of Antonio Vivaldi: Toward a Pedagogical Ordering*, para o jornal da Internacional Double Reed Society (IDRS) publicado em 1987 que:

“Students typically have the most difficulty with Vivaldi's characteristic broken arpeggiated figures, less with scales. In terms of finger dexterity and fingering technique, the wide interregister leaps and disjunct patterns yield some of the most difficult passages in the concertos. On the average, the Vivaldi concertos are fairly evenly balanced between scalar or conjunct material and disjunct material with a slight predilection for disjunct material. The concerto with the least disjunct material was nearly

scalar or conjunct while the concerto with the most disjunct material was nearly disjunct” (s/p.).

Conseguimos entender, com os dados que temos, que os concertos de fagote de Vivaldi são inquestionavelmente mais difíceis para os músicos que utilizam os fagotes modernos e, embora estes instrumentos sejam superiores aos seus antecessores em muitos aspetos, é possível que os desafios que estes concertos colocam tenham implicações significativas tanto no presente como na nossa perspetiva acerca do passado:

“Modern bassoons have become enormously expensive and are difficult to play because of the obtuse and esoteric fingerings. For a baroque amateur musician, the only difference between the baroque bassoon and other woodwinds was the double reed. The fingerings would already be familiar and while not cheap, the instrument was much simpler to make than its modern counterparts and would not have had been all that expensive compared to other contemporary bass instruments. Our image of baroque performance is probably very much coloured by our modern experience of the bassoon as a rare and esoteric instrument only to be used when specifically called for, whereas in the baroque period it would have been one of the commonly available choices of instrument for the bass line, or even doubled with a string bass (viola da gamba or cello) to reinforce the bass in a way that modern practice does not condone...” (Morris, s/d., cit. Duda, 2009, pp. 52-53).

Através da pesquisa realizada e dados recolhidos através do trabalho de campo acerca do grau de dificuldade técnica dos concertos de Vivaldi para fagote e da existência de algum termo de comparação entre os dois instrumentos, obtivemos a opinião de Alberto Grazzi (2019) que referiu que entre o fagote moderno e barroco há variadas diferenças: “o fagote moderno e barroco têm dificuldades técnicas muito diferentes e o que parece fácil para um pode tornar-se muito difícil para o outro. Eu acho que com ambos os instrumentos devemos encontrar formas de superar passagens extremamente virtuosas, simplificando as dedilhações, que pode ser mais fácil no barroco por causa da flexibilidade do instrumento da época. Por outro lado, esta flexibilidade do fagote barroco torna-se uma dificuldade em passagens com determinadas chaves e tonalidades (por exemplo fá # menor ou lá menor)”.

Donna Agrell (cf. Capítulo 9), por sua vez, defende que a dificuldade entre os dois instrumentos em tudo depende do concerto que está a ser interpretado e acredita que este género musical, se foi escrito para o fagote barroco, nele deve ser tocado: “Certamente há desafios técnicos a serem ultrapassados em várias passagens, em todos os concertos. Em geral, acho que é mais fácil tocar no fagote barroco - ou seja, é

mais natural pelo facto de os concertos serem escritos para nele serem executados” (Agrell, 2019).

Carlo Colombo (cf. Capítulo 9) concorda com Agrell no facto de a execução dos concertos de Vivaldi ser mais natural no fagote barroco: “(...) certamente alguns dedilhados e articulações podem ser mais fáceis e leves com a utilização do fagote barroco. De qualquer forma, existem algumas passagens técnicas desafiadoras em muitos concertos” (Colombo, 2019).



Imagem 2 – Modelo de fagotes J. H, Eichentopf

O concerto em Sol Maior, RV 493 para fagote, orquestra de cordas e baixo contínuo – breve análise

O *Concerto in Sol Maggiore RV 493 per fagotto, archi e basso continuo* de Antonio Vivaldi, foi escrito pelo compositor italiano aquando da sua estadia como regente do coro e orquestra do *Ospedale della Pietà* e destinado a ser interpretado por uma eventual fagotista da instituição.

Este concerto solo tem o acompanhamento de uma orquestra de cordas formada por violinos, divididos em duas vozes, violas e pelo baixo contínuo, interpretado por um instrumento harmónico como o cravo, ou um instrumento melódico como o fagote ou o violoncelo. O concerto está dividido em três andamentos: Rápido-Lento-Rápido, escrevendo o compositor, no primeiro andamento, a indicação metronómica *Allegro* ma poco, no segundo *Largo* e no terceiro novamente *Allegro*.

A escolha deste concerto, como base comparativa nesta dissertação, acabou por cingir-se num aspeto muito prático: a vontade que sinto, enquanto fagotista, de o interpretar. Também o facto de já o ter ouvido em várias performances, nomeadamente em recitais de fagote, suscitou um interesse mais claro no sentido analítico e do conhecimento das entrelinhas da música.

De acordo com Talbot (2010), o Concerto “RV 493, in G Major, represents Vivaldi’s style in the composer’s very last years, where the focus shifts very strongly towards melody, especially cantabile melody, and the orchestra becomes more of an accompanist than a protagonist. The most interesting movement is the second, in which a ‘halo’ of slowly moving strings enclosing the soloist simulates the effect of accompanied recitative.” (Talbot, 2010, nota crítica presente no disco *Concerti per fagotto I* de Sérgio Azzolini, s/p.).

O primeiro andamento deste concerto utiliza a forma *ritornelo*, ou seja, é visível um constante diálogo entre o solista e o tutti: o tutti apresenta versões diferentes da sua declaração de abertura e alterna com episódios brilhantes para o solista ou solistas (Pratt, 2002, p.16). O andamento inicia-se com uma frase apresentada pelo tutti, com a utilização dos ritmos franceses, inclusive pelo solista *col basso*, que prossegue para a sua primeira intervenção (A) após uma fermata no último tempo do segundo compasso.

Allegro mà poco

violino I

violino II

viola

fagotto

bassi

col basso

Exemplo 4 - Início do Concerto em Sol Maior (RV 493), primeiro andamento, cc. 1-3.

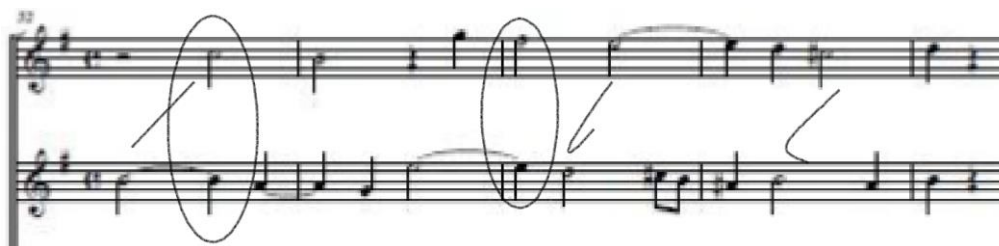
Exemplo 5 - Primeira intervenção e diálogo entre as vozes do tutti, cc. 4-6.

A linha do fagote inicia-se ao nono compasso, com uma progressão harmónica descendente que culmina na modulação para a tonalidade do grau da dominante, tonalidade de Ré Maior, onde depois, ao compasso 17, o *tutti* vai voltar a apresentar o tema inicial (A).

Exemplo 6 - Final da 1ª intervenção do fagote e apresentação do tema na orquestra desta vez em Ré Maior, cc. 16-18.

No que respeita ao compasso 24, inicia-se uma progressão durante cerca de cinco compassos, onde se vão apresentar vários graus da escala, culminando, no final, na tonalidade de Mi menor, relativa menor de Sol maior, e onde se devolve o protagonismo ao *tutti* (no terceiro tempo do compasso 29). Posteriormente, ao compasso 38, o solista apresenta a sua última intervenção neste andamento, repetindo o tema de fusas (A) executado várias vezes pelo *tutti* e finalizando através de uma linha descendente e de três trilos. Assim, afirma a tonalidade e devolve o protagonismo ao *tutti* no terceiro tempo do compasso 45, que repete a primeira intervenção (A) de forma a concluir o primeiro andamento deste concerto.

O II andamento, escrito na tonalidade de Mi menor, apresenta-se na forma de um recitativo acompanhado. O *tutti* realiza uma pequena introdução marcada por várias dissonâncias. O fagote estabelece uma linha melódica no compasso 56 que termina apenas no compasso 70, onde o protagonismo volta a estar na orquestra que repete, de uma forma mais sintetizada, o movimento dissonante exposto no início deste *Largo*.



Exemplo 7 - Início do segundo andamento com as dissonâncias nos violinos, cc. 52-56.

O *Allegro* final está escrito, novamente, na forma de *ritornelo*. Apresentando um carácter tempestuoso e com uma exigência técnica notável; inicia a temática central do *tutti* nos primeiros onze compassos, 73 a 84, prosseguindo com uma sucessão de dissonâncias entre o primeiro e segundo violino.

Exemplo 8 - Início do último andamento, cc. 73-78.

Exemplo 9 - Dissonâncias na voz dos violinos, cc 86-90.

O fagote principia a sua parte, demonstrando o carácter virtuoso que lhe é exigido, progredindo harmonicamente até ao grau da tonalidade dominante Ré maior, onde posteriormente o *tutti* vai voltar a apresentar o motivo inicial. O solista intervém no compasso 114, apresentando uma ideia consequente do que fez anteriormente, só que desta vez modulando para a relativa menor da tonalidade principal do concerto, aquando da entrada do *tutti*, exibindo o tema inicial na tonalidade de Mi menor. Mais tarde, é apresentada uma progressão com um carácter extremamente tempestuoso, que culmina com o regresso à tonalidade da tónica no compasso 142. Assim, e devolvendo o protagonismo à orquestra, volta-se a repetir o tema inicial, e desta forma se encerra a escrita de todo o concerto.

Comparação interpretativa do concerto em Sol Maior, RV 493 de Vivaldi – Thunemann e Azzolini

Para comparar as interpretações do concerto em Sol Maior, RV 493, de Vivaldi decidimos utilizar as diferentes versões de dois fagotistas que se tornaram inquestionáveis referências na interpretação musical barroca: Klaus Thunemann (1937 -) e Sergio Azzolini (1967 -). Estes pertencem a duas gerações distintas, uma vez que Thunemann se enquadra numa escola mais antiga, e é um dos exímios representantes do século XX da escola alemã do fagote, e Azzolini, músico italiano, representativo do panorama dos melhores fagotistas da atualidade.

Ambos, embora com 19 anos de distância (Thunemann, em 1991 e Azzolini em 2010), interpretaram e gravaram o concerto acima referido e as diferenças interpretativas são indiscutíveis. Estas podem ser ouvidas, respetivamente, no CD *Vivaldi: 6 Bassoon Concertos*, interpretado por Thunemann com acompanhamento do ensemble *I Musici* – Gravado na Suíça, e em *Vivaldi Concerti per fagotto I*, interpretado por Azzolini com acompanhamento do grupo *L'aura soave cremona* – Gravado em Itália.

De seguida, comparar-se-á as duas performances, realçando os aspetos mais relevantes, a saber: o Tempo, a Dinâmica e a Articulação, que segundo Grazzi (2019) (cf. Capítulo 9) são as características que nos permitem procurar a liberdade interpretativa. Este refere, no seu testemunho: “Eu trabalho mais neste tipo de liberdade (tempo, cor e dinâmica) do que, por exemplo, na ornamentação, que o próprio Vivaldi utiliza bastante. Mais uma vez, a liberdade não se baseia, apenas, no que está na nossa mente. Uma boa apreciação da partitura permite que consigamos entender onde podemos estar livres e quando não podemos. A linha do baixo contínuo é um guião muito útil para compreender isso.”

Tempo

Em música, o conceito de *tempo* de uma obra significa, literalmente, a velocidade em que a mesma deve ser executada, ou mais especificamente o seu andamento, batida ou pulso (Cyr, 1992). O tempo musical implica uma estabilidade rítmica, geralmente medida em batidas por minuto (bpm), mas até mesmo uma velocidade regular se pode tornar relativa, já que pode ser afetada por pequenas oscilações, como por exemplo as exigências musicais e técnicas ou a interpretação do artista.

O primeiro método utilizado para definir o tempo musical foi o pulso humano. Durante a era barroca, os teóricos ainda a consideravam a forma mais simples de medir a velocidade, mas outros métodos experimentais foram concebidos. Segundo Cyr

(1992), Thomas Mace (1613-1706), teórico musical da época barroca, foi o primeiro a descrever, no ano de 1676, a utilização de um pêndulo como forma de estabilizar e definir o tempo, sendo que vários teóricos posteriores refinaram o método, encurtando ou aumentando o pêndulo, de forma a regular a velocidade pretendida; porém, este método acabou por cair em desuso por ser muito difícil de utilizar.

Para os intérpretes da música barroca, definir a velocidade dos andamentos é, ainda hoje, um constante desafio. Na maioria dos casos, os compositores da época colocam apenas as indicações de *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, entre outras. Os andamentos podem ser determinados tendo sempre em mente a parte mais rápida do movimento, o que impede que os movimentos rápidos sejam apressados e que os lentos sejam arrastados. Na música barroca, as indicações de andamento servem vários propósitos diferentes e não se referem necessariamente apenas à velocidade com que a música deve ser executada. É frequente que os compositores queiram indicar um estado de espírito ou de expressão que caracterize a música. Assim, as palavras são utilizadas como uma descrição do caráter que o compositor pretende, sendo que as instruções metronómicas em si são pouco precisas (Cyr, 1992).

No caso de Antonio Vivaldi, as suas indicações são tão únicas e específicas que têm características próprias: *Andante spiritoso*, *Allegro ma cantabile*, *Presto* ou *Largo mà non molto*. Até aqui, nenhum outro compositor do início do século XVIII se tinha destacado pela utilização tão variada e singular de indicações de andamento (Heller, 1997).

Assim, estas palavras devem ser utilizadas pelos músicos como indicações a serem executadas segundo o que o seu significado literal sugere, por exemplo a indicação de *andante moderato* significa exatamente *andar moderadamente*. Acredita-se que o compositor pretendia que o músico fosse capaz de reproduzir este tempo na sua interpretação musical, sem uma indicação metronómica exata, crendo que desta forma este se conseguiria aproximar de uma indicação mais adaptada à “velocidade” real.

Partindo das gravações de Klaus Thunemann e Sergio Azzolini, observamos algumas diferenças na questão interpretativa das indicações de tempo:

	Thunemann	Azzolini
<i>Allegro ma poco</i>	♩ = 152 / ♩ = 76	♩ = 120 / ♩ = 60
<i>Largo</i>	♩ = 72 / ♩ = 36	♩ = 60 / ♩ = 30
<i>Allegro</i>	♩ = 110 - 115	♩ = 110 - 115

Tabela 1 - Comparação da velocidade executada por Thunemann e Azzolini na interpretação do Concerto em Sol Maior RV 493.

No primeiro andamento, o intérprete deve guiar-se pela indicação de *Allegro*. Este termo italiano, refere-se a um andamento musical animado e rápido, sendo um pouco mais rápido que o *allegretto* e um pouco mais lento que o *presto*.

A indicação de Vivaldi, neste primeiro andamento do concerto, indicaria algo enérgico, rápido e vivo, não fosse a existência da indicação de *Allegro ma poco* (i.e. “alegre, mas pouco”) e traz ao andamento uma conotação mais controlada. Assim, podemos presumir que o objetivo do compositor é retirar alguma energia à velocidade, que ainda que leve e fluida, se pretende que seja um pouco mais calma.

De acordo com Reilly (1985), Quantz, em *On Playing the Flute* (1752), refere que as indicações de *Allegro ma non tanto*, *Allegro non troppo*, *Allegro non presto*, entre outras, se enquadram na sua quarta categoria de andamentos intitulada *Allegretto* (p.284). Todas estas indicações são sinónimas de *Allegro ma poco*, o que significa que esta indicação de tempo se deve basear, também, no tempo do *Allegretto*, caracterizado por ser duas vezes mais lento que o *Allegro assai*. Quantz utiliza a pulsação humana para definir os tempos, fixando aproximadamente oitenta pulsos por minuto como o padrão e, segundo o tratadista, o *Allegretto* corresponde a uma batida por cada semínima (p. 288).

Em *On Playing the Flute*, Edward R. Reilly (1985) anota que (...) as marcas do metrónomo para definir esses tempos podem ser estabelecidas da seguinte maneira: *Allegro assai* $\text{♩} = 160$; *Allegretto* $\text{♩} = 80$ (p. 296). Assim, e partindo destas indicações, presumimos que o tempo “ideal” para este *Allegro ma poco* seria $\text{♩} = 80$. Seguindo essa lógica, Thunemann está mais próximo do tempo que Vivaldi pretendia do que Azzolini.

O facto do primeiro andamento ter como principais figuras rítmicas as semicolcheias e as fusas, e tendo o baixo contínuo o acompanhamento escrito em colcheias, pode mudar esse conceito de “tempo ideal”. Enquanto intérpretes, a forma mais eficaz de nos aproximarmos do tempo é a utilização da colcheia como orientação de tempo.

Enquanto ouvintes, consideramos que o tempo utilizado por Thunemann transmite uma ideia muito ansiosa e apressada. Sendo este concerto tão exigente tecnicamente, e apesar de o fagotista demonstrar a sua evidente capacidade para o realizar seja a que velocidade for, torna-se evidente a dificuldade interpretativa em executar cada passagem tendo como modelo o andamento utilizado pelo fagotista alemão. Em relação ao carácter, mesmo sendo muito leve e vivo, este não respeita na integridade a indicação de *Allegro ma poco* escrita por Vivaldi, sendo que esta se torna mais reconhecível na gravação de Azzolini, o que para mim lhe confere elegância e compreensão musical.

No segundo andamento, surge a indicação de *Largo*. Musicalmente, este tempo enquadra-se nas velocidades lentas, o que nos leva a crer que o compositor pretendia um andamento tocado de uma forma majestosa, caracterizado por uma pulsação de entre 40 e 60 batidas por minuto. De acordo com as anotações de Edward R. Reilly (1985) em *On playing the flute (1752)*, a colcheia deste tempo base tem a pulsação de 80, ou seja $\downarrow = 40$, e segundo Quantz (1752), o facto de o baixo-contínuo estar escrito em colcheias significa que cada uma dessas figuras rítmicas deve representar uma pulsação.

Desta forma, verificando a pulsação utilizada por Thunemann, percebemos que o fagotista está novamente mais próximo do tempo “teoricamente” ideal, mas não se sente, na minha opinião enquanto ouvinte, a amplitude e a grandeza de um *Largo*, o que pode ser um potencial motivo para que Azzolini opte por se basear num tempo mais lento, mostrando explicitamente a intensidade e a magnitude desse andamento que se caracteriza pela escrita numa tonalidade menor que, como Johann Mattheson (1713) diz em *Das Neu-Eröffnete Orchester*: é uma tonalidade que dificilmente pode ser acompanhada de algo divertido, não importa se alguém o faz, tende a tornar-se algo muito pensativo, profundo, angustiado e triste, ainda assim de tal modo que se espera ser consolado por essa própria dor (pp. 236-53).

Para finalizar este concerto, Vivaldi escreve um simples *Allegro*, que volta a invocar a alegria, a leveza e a energia. Apesar de não sabermos com precisão exata o tempo do *Allegro* no período barroco, sabemos através de Quantz (1752) que o *Allegro* se encontra entre a velocidade do *Allegro assai* e do *Allegretto*. Partindo deste princípio, e daquilo que foi escrito antes acerca das ideologias de Quantz (1752) e Reilly (1985), se este *Allegro* estivesse entre esses dois tempos seria $\downarrow = 120$.

Segundo Quantz (1752), num compasso de dois por quatro, cada pulsação deve bater ao início de cada compasso (p.286), isto é, neste caso devemos sentir a pulsação a um, ao compasso. Este último andamento pertence a um tempo *alla breve*, utilizado para definir o balanço e a energia com que a música deve ser executada. No caso deste último andamento, verificamos que há uma pulsação para cada metade do compasso. Seguindo este pensamento, observamos que Azzolini está pela primeira vez mais próximo da velocidade pretendida, uma vez que a metade do compasso no seu *Allegro* de $\downarrow = 110/115$ nos confirma uma $\downarrow = 55/58$, estando realmente mais perto da semínima do seu *Allegro mà poco*, 60 batidas por minuto. O mesmo não pode ser dito da gravação de Thunemann, que mesmo que a velocidade do *Allegro* seja praticamente a mesma de Azzolini, a diferença entre o primeiro andamento, *Allegro mà poco*, e o último torna-se notória pela disparidade de tempo.



Exemplo 10 - Exemplo de compassos *alla breve* e diferença entre escrita rítmica em 2/2 e em 4/4.

Dinâmica e articulação

A dinâmica e a articulação são também dois aspetos chave para a definição musical, especificamente neste género. Citando Quantz (1752), *o bom resultado de uma obra musical depende quase tanto do intérprete quanto do próprio compositor*²⁶ (p. 121), já que cabe ao performer a decisão relativa à dinâmica e articulação. O mesmo acontece com este concerto, uma vez que Vivaldi não escreve dinâmicas em todos os seus manuscritos. Assim, isto determina que seja o músico a decidir interpretativamente aquando do início do estudo de determinada obra. No entanto, existem algumas indicações base sobre a forma como a dinâmica deve ser gerida, ou seja, a intensidade e a suavidade sonora. Segundo Quantz (1752), motivos com escalas ascendentes ou descendentes exigem um aumento ou diminuição dinâmico; notas longas devem utilizar a técnica da *messa di voce*²⁷ e as frases repetidas devem ser enfatizadas, exceto se essa repetição implicar um eco dinâmico (uma vez *forte* e outra *piano*, ou vice-versa).

A dinâmica, no meu ponto de vista, coloca-se acima destas características, uma vez que expõe as particularidades harmónicas. Por exemplo, devemos tratar as dissonâncias como algo particularmente peculiar, sendo que estas deverão ser pontos mais fortes do que as suas resoluções, precisamente por conferir mais tensão à música. Através da harmonia, o intérprete define ainda o caminho musical pelo qual se vai guiar, definindo as pulsações onde se encontram os tempos fortes e fracos, como um género de mapa harmónico de uma obra. Se pensarmos no canto ou no modo natural em que falamos, percebemos que há sílabas mais enfáticas do que outras e que também não preferimos uma frase utilizando o mesmo carácter e intensidade em cada palavra.

Partindo da interpretação dos dois fagotistas, reparamos que, no início, ambos começam do mesmo modo: apresentando o tema de uma forma vigorosa, já que se

²⁶Frase original: "(...) the good effect of a piece of music depends almost as much upon the performer as upon the composer himself".

²⁷ Sustentação de um único tom tornando-o mais intenso, em crescendo, ou mais suave, em diminuendo.

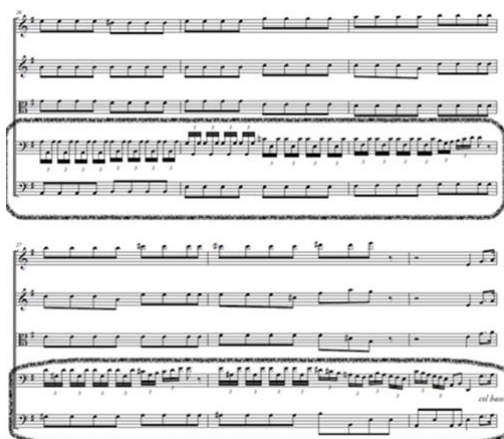
trata da abertura do concerto. Assim como iniciam, também os dois terminam a frase seguindo a sua progressão, utilizando um gradual crescendo e diminuendo. Reparamos que a única diferença se encontra no facto de Azzolini respeitar a indicação de *col basso* escrita por Vivaldi, que significa que o fagote deve tocar, juntamente com a orquestra, a linha do baixo contínuo.



The image shows a musical score for Concerto RV493 by Antonio Vivaldi, marked 'Allegro mà poco'. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, and Basso. The Fagotto staff is circled in red, and the instruction 'col basso' is written below it, indicating that the bassoon should play the bass line together with the basso continuo.

Exemplo 11 - Manuscrito do Concerto RV493, indicação de col basso no fagote.

Uma das principais progressões dinâmicas começa no compasso vinte e quatro do terceiro andamento. Verificamos, no exemplo abaixo, que tanto a voz solo como o baixo apresentam uma progressão ascendente que se inicia com um piano que vai culminar cerca de quatro compassos depois, com um imponente forte, voltando a diminuir novamente até à entrada do *tutti*. Esta ideia é, a meu ver, muito bem executada por Sergio Azzolini, que inicia a progressão com um notável piano e um grande crescendo depois, enquanto Thunemann também o executa, mas com menor corpo dinâmico e densidade de cores.

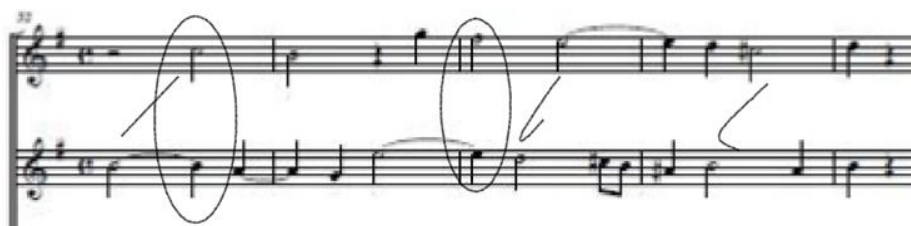


The image shows a musical score for the third movement of the concerto, divided into two systems. Each system contains five staves: Violino I, Violino II, Viola, Fagotto, and Basso. The Fagotto and Basso staves are circled in red, highlighting the dynamic progression described in the text.

Exemplo 12 - Progressão apresentada no terceiro andamento do concerto.

O segundo andamento inicia-se com dissonâncias na voz dos violinos, que surgem em destaque de forma a demonstrar a sensação de tensão e distensão musical.

No caso interpretativo de Thunemann, sem a obtenção de imagens ou ideias concretas acerca da forma como é tocada a música deste segundo andamento, parece ao ouvinte que as cordas estão a frasear este início, numa dinâmica confortável, sem dar muito ênfase a esta ideia harmónica, deixando apenas a música seguir com naturalidade. Na interpretação de Azzolini, denota-se um especial cuidado pela parte dos músicos em como devem soar estas dissonâncias, procurando obter a tensão acima referida.



Exemplo 13 - Dissonâncias presentes na voz dos violinos.

O carácter musical é, em grande parte, definido pela articulação que o músico utiliza, que apesar de ser uma escolha individual devido à adaptação técnica exigida, surge, por vezes, indicada pelo compositor de forma a exigir um carácter mais preciso em determinada passagem. Neste manuscrito, há alguma articulação escrita ainda que, na maior parte das passagens, o compositor deixe ao intérprete a liberdade de escolha.



Exemplo 14 - Escrita de Vivaldi em legato presente na voz do fagote.



Exemplo 15 - Escrita de Vivaldi em staccato na voz do fagote.

Citando Holman (2002), o tipo mais básico de articulação foi usado para distinguir o material melódico movido por saltos do material melódico movido por graus

conjuntos (p.34).²⁸ Esta premissa tornou-se regra no período barroco, sendo praticamente indiscutível e utilizada pelos artistas que geralmente utilizavam mais articulação num Allegro do que num Adagio, pela própria caracterização de cada um desses andamentos. Quantz (1752), por sua vez, foi mais minucioso e estabeleceu sílabas: ti e di. A sílaba ti caracteriza-se por ser uma articulação que utiliza a língua, e usada para notas curtas, iguais, vivas e rápidas. Se houver saltos, pontos de articulação escritos ou utilização de notas repetidas, o intérprete deve utilizar a sílaba ti. A sílaba di, por sua vez, deve ser utilizada para as notas lentas e sustentadas, onde a articulação não deve ser firme ou dura. Se houver graus conjuntos ou notas repetidas com legato, deve-se aplicar o uso do di.



Exemplo 16 - Quadro explicativo das articulações barrocas segundo Quantz (1752).

Desta forma, os intérpretes procuravam resolver a questão das articulações em Vivaldi, uma vez que na maioria das vezes não são dadas indicações escritas pelo compositor. Mesmo com base nessas regras padrão de Quantz (1752), partimos do princípio que os performers podem desfrutar de alguma liberdade. No caso do fagotista italiano, ouvindo a sua música, percebemos que utiliza e “brinca” com as articulações barrocas na sua interpretação, sendo que o fagotista alemão, por outro lado, prefere simplificar utilizando as normas básicas: graus conjuntos em *legato* e saltos em *staccato*. Não podemos afirmar que um ou outro intérprete está mais correto na sua forma de executar a música, até porque, estilisticamente, ambas as versões são aceites. De facto, basta termos como exemplo o início do último allegro, onde Vivaldi apresenta um motivo com graus conjuntos e saltos, e tanto Azzolini como Thunemann optaram por utilizar a mesma articulação: três notas ligadas e a última nota separada, o que é inerente ao facto de estarmos perante uma dificuldade técnica considerável na passagem em questão.

²⁸ Frase original: “The most basic type of articulation was used to distinguish melodic material by leap from that moving by step.”



Exemplo 17 - Início do terceiro andamento, frase com que principia o fagote.

Ao nível da instrumentação, sabemos que o Concerto RV 493 foi escrito para cinco vozes, incluindo a voz solo: duas vozes para os violinos, uma para a viola e o baixo contínuo e outra para o solista fagote. Em concertos barrocos, o baixo contínuo poderia ser uma escolha da combinação de instrumentos como a teorba, o alaúde, o órgão, o cravo, o violoncelo, o contrabaixo ou o fagote. No século XVIII, a combinação normal era violoncelo e cravo. Thunemann optou por utilizar uma combinação “padrão”, onde o baixo contínuo é suportado pelo violoncelo, contrabaixo e cravo, enquanto Azzolini é mais inovador e a estes instrumentos juntou o archlute e a guitarra barroca, substituindo também o cravo pelo órgão, utilizando estes novos instrumentos onde sentiu que Vivaldi pretendia conferir mais cores e proximidade a um determinado carácter. Embora a gravação de Azzolini tenha sido executada com o envolvimento de mais instrumentos, a voz solo está sempre em destaque, sendo que todos os instrumentos, incluindo o fagote, são da época barroca (modelo *Eichentopf*). Já Thunemann optou por utilizar o fagote moderno, juntamente com a orquestra que parece utilizar também instrumentos deste período, o que resulta num som e afinação diferentes entre os dois fagotistas.

O reconhecimento de Antonio Vivaldi na história da música

Em 1714, quando o jovem Johann Joachim Quantz “viu os concertos de violino de Vivaldi pela primeira vez”, sentiu que eram uma “variedade completamente nova de peças musicais para a época” (Quantz, 1752, p. 205, cit. Heller, p. 273)²⁹. De facto, o género de escrita do concerto criado por Vivaldi, cerca de 1710, não foi simplesmente um novo género musical, mas incorporou, de facto, uma nova particularidade no desenvolvimento e compreensão da composição instrumental em geral, que subsiste até aos nossos dias.

O concerto solo criado naquela época foi a primeira forma instrumental madura e firmemente instituída e os princípios composicionais e modelos estilísticos não voltariam a estar enraizados no estilo e na estrutura da música tradicional contrapontística, nem nos modelos formais da música de dança. Surgiram, pelo contrário, novas premissas no pensamento musical, que vieram permitir a criação de formas musicais de grande escala, logicamente estruturadas e livres (Heller, 1997). Além do concerto, nenhum outro género revela claramente mudanças específicas na cultura musical nem traz tantos elementos novos para a nova linguagem, que veio a assumir, desta forma, uma função-chave para o desenvolvimento futuro da música instrumental. De acordo com Heller (1997), as qualidades gerais do estilo de concerto de Vivaldi não são menos importantes do que as novas características formais que se desenvolveram. Além da estrutura harmónica clara sustentada na tonalidade menor-maior, o movimento do *ritornello* que Vivaldi desenvolveu é invulgarmente vívido e convincente devido à sua nova linguagem concisa, eficaz e temática, apresentando um tipo de solo que permite ao instrumento desenvolver e aprofundar todas as suas capacidades, da virtuosidade à expressiva sonoridade.

O facto de Vivaldi não ter dirigido os seus concertos a um círculo exclusivo de conhecedores, como era o público da *Pietà*, mas também ao amplo público que assistia às apresentações não só no *Ospedale* como também nas casas de ópera da metrópole comercial e turística de Veneza, desempenhou um papel decisivo na divulgação da música que o compositor escreveu – facto que contribuiu, também, para a difusão do fagote. Também a riqueza particular de Veneza, como já referido, ajudou a que fosse Vivaldi a inaugurar o primeiro grande século da música instrumental, já que o compositor veneziano convivia com a riqueza cultural e social do quotidiano da cidade, onde se respirava teatro e música.

²⁹ Frase original: “When the young Quantz saw the Vivaldi violin concertos for the first time he felt them to be a completely new variety of musical pieces for the time”.

Antonio Vivaldi desenvolveu as principais características do concerto durante a década de 1710 a 1720, sendo que esse período e os anos imediatamente seguintes representam a fase crucial da influência histórica do compositor, dada a maior difusão dos seus concertos, até cerca de 1730 (Heller, 1997). Também durante estes anos aconteceram as mais notáveis inovações do estilo instrumental de Vivaldi, mudando a linguagem e o pensamento musical de toda uma geração.

Vivaldi torna-se singular pelo estilo amplo e leve, e por nos conferir a capacidade de transformar a sua música nos mais diversos sentimentos. A sua escrita abrange toda a plenitude, movimento e cor, bem como incorpora a sua propensão ao exagero, excentricidade e outros aspetos que apontam para sentimentos ambivalentes, pela sua complexidade e suscetibilidade à crítica. O interesse na sua arte surge justamente nessa combinação: um tipo de música aparentemente acessível e espontâneo, mas que, ao mesmo tempo, abriga espaço para o que é misterioso e tenso, para a melancolia e a desolação, mas que Vivaldi concretiza através de um “refinamento” artístico que é de enaltecer, fazendo da sua música uma arte completamente distinta e, que mesmo depois de estudada, nunca deixará de ser um enigma (Heller, 1997).

Conclusão

A grande espontaneidade, a sensualidade exuberante, o virtuosismo livre e a imaginação que transportam o ouvinte para os mais diversificados sentimentos são particularidades invulgares e que, na minha opinião, definem o compositor Antonio Vivaldi. Quando iniciei a minha pesquisa para a presente dissertação, consciencializei-me das dificuldades evidentes ao nível da carência e imprecisão da informação ao dispor. A escolha deste tema, para mim, acabou por ser intuitiva: desde que comecei a estudar fagote que o nome de Vivaldi tem sido uma constante, e a verdade é que um compositor que escreveu 39 concertos para o instrumento merece, certamente, uma especial atenção por partes destes instrumentistas. Também para mim se tornou importante o facto de ter recolhido informação sobre o instrumento barroco, com o qual nunca tinha tido qualquer tipo de contacto, nem mesmo no conhecimento dos *luthiers* mais reconhecidos tanto na era Barroca como moderna – tema em que me sinto, agora, mais familiarizada.

Independentemente de como cada um classifica a importância e o valor artístico da música do compositor italiano, tornou-se imperativo, com a realização desta dissertação, perceber se existe, afinal, alguma razão ou característica individual que diferencia a música do *Il prete rosso* de outras do início do século XVIII. As opiniões são diversas, como me foi possível concluir em retrospectiva após terminar o trabalho. Vivaldi é, de facto, um dos artistas mais controversos entre os musicólogos e compositores, e é um facto consumado que já o era durante a época Barroca, o que, na minha opinião, lhe confere ainda mais genialidade, pelos diversos juízos feitos a respeito da sua música.

Depois de muito ter assistido a interpretações destes concertos durante o meu percurso enquanto estudante - que me deixaram profundamente marcada pela sua capacidade renovadora e surpreendente a cada interpretação – acredito, enquanto instrumentista e amante da sua música, que toda a visão e opinião acerca da obra de Vivaldi deve ser válida e incontestável, já que se trata de música escrita de uma forma tão singular que se torna suscetível a uma conceção indubitavelmente própria. Assim, depois do estudo do seu espólio, defendo que a forma como cada um sente e aprecia a obra em questão deve ser aceite, já que esta experiência de estudo me permitiu concluir que não existe, de facto, uma fórmula autêntica de a interpretar, pelas variadas emoções que ela pode despoletar em cada um de nós.

Partindo das entrevistas enviadas aos fagotistas referenciados no presente trabalho, e com foco na procura à principal resposta desejável com a realização do

presente trabalho, percebi que todos concordam não haver um modelo concreto e um paradigma ajustado à performance da música de Vivaldi, uma vez que será conseqüentemente possível questionar, como nos diz Colombo (2019): Quem tem a razão? Não obstante “a existência de algumas informações históricas úteis que podemos usar e da consciência que existe uma propensão para uma interpretação “mais leve” dos intérpretes “barrocos”, que pode tornar-se uma inspiração (...), Colombo defende que nós, (...) enquanto artistas, temos de encontrar o caminho para tentar ser fiel ao que acreditamos que o compositor queria ... e, no final, todos nós procuramos emoções e beleza” (Colombo, 2019, cf. Capítulo 9).

Afinal, de acordo com Grazzi (2019) um bom desempenho musical tem que “conversar” com o público e isso só é possível se estabelecermos a base para uma estrutura de linguagem clara. A abundância de alterações na articulação, por exemplo, faz com que o ouvinte se perca, sem saber o que vem a seguir. A repetição na música é fundamental para estabelecer uma expectativa que pode ser confirmada ou negada. Em Vivaldi encontramos muitas progressões que basicamente têm essa função. A música de Vivaldi parece simples para o ouvinte (embora saibamos que ela vive dos pequenos toques de genialidade) e acho que precisamos de usar ferramentas expressivas simples e claras para realizá-la.

Donna Agrell (2019), por sua vez, acredita que o intérprete não passa de um contador de histórias, e no final os ouvintes podem, ou não, estar cativados por essa história: “A música é executada para uma audiência. Eu sempre achei que as obras de Vivaldi se tornam mais chamativas para eu interpretar (e espero que um público escute) se eu usar a minha fantasia para invocar uma atmosfera, uma história, uma cena ou um personagem... Nós não somos artistas ou audiências do século XVIII; só podemos tentar imaginar o que Vivaldi estava a tentar transmitir. Não há um caminho “certo”...e o público, no final, apreciará a sua história ou não!” Esta acrescenta ainda que nós não vivemos, de facto, na época de Vivaldi nem conseguimos adquirir informação concisa que nos permita entender as vivências da época e quais seriam os principais desígnios da música e das “imagens” que o compositor pretendia transmitir. Esta ausência de conhecimento e existência de mistério em relação a grande parte da sua obra dá lugar à criatividade e liberdade interpretativa dos músicos, o que se torna um dos principais aspetos inerentes à sua música, e que conferem ao compositor um talento transversal.

Durante este último ano letivo, em que estive a estudar na Haute École de Musique de Lausanne, várias foram as conversas que tive com o meu professor, Carlo Colombo, sobre o enigma que Vivaldi representa no panorama musical global e particularmente no fagote. O professor Carlo ofereceu-se, ainda, para contribuir com o seu testemunho prático na parte do *Trabalho de Campo*, avisando-me desde sempre

que a informação que temos ao nosso alcance quanto à relação de Vivaldi com o fagote é, de facto, muito vaga e carente, e que iniciar esta pesquisa poderia abrir caminho a um começo de uma investigação, contudo alertando-me constantemente da complexidade em conseguir retirar conclusões precisas.

Um dos meus principais propósitos enquanto fagotista, era o de analisar a existência de algum motivo que possa ter conduzido Vivaldi a este singular interesse pelo instrumento, e foi através dos guiões de entrevista semiestruturados que o fiz. De facto, todos os entrevistados referiram não saber ou poder dar uma resposta: “I am sure that there is a good answer to this question, but I cannot say why this is (...)” (Agrell, 2019); “No idea, I am afraid... (Grazzi, 2019); “Hard to say for me (...)” (Colombo, 2019). Não nos é possível, na verdade, saber com certeza qual o motivo que levou o compositor a escrever e desenvolver o fagote da forma inovadora que o fez, apesar das considerações e esforços que levam às tentativas de resposta que nos chegam nos dias de hoje. Contudo, sabemos existir a possibilidade de que, na época barroca, e pela falta de vozes masculinas, havia a necessidade de investir no crescimento e desenvolvimento dos instrumentos graves de forma a facilitar a prática polifónica. Um exemplo disso é a contínua ambiguidade em obter uma comparação sólida entre o fagote barroco e o moderno, não obstante ser extremamente útil e benéfico comparar ambas as técnicas de execução, com a expectativa de que algumas soluções possam ser obtidas, por forma a decifrar este dilema relativo à performance atual da música escrita por Vivaldi.

Enquanto ouvinte e intérprete, após concluir esta dissertação, adquiri a capacidade de compreender a inexistência de dados concisos, mas sim entender o facto de que a sua obra nos presenteia com a experiência que é nos envolvermos numa atmosfera de imaginação, que nos transporta para os mais diversificados sentimentos, nomeadamente de euforia e entusiasmo, como acontece no meu caso. Tornou-se interessante perceber a envolvimento, marcada por um certo secretismo, em que o “padre ruivo” vivia, de forma a conhecer as características que, potencialmente, podem conduzir às emoções acima referidas. Foi aqui que se tornou interessante fazer referência ao relato da história de Vivaldi com Girò, uma vez que esta eventual relação me havia suscitado interesse, há já algum tempo, nomeadamente com o intuito de procurar entender de que forma é que estes pormenores pessoais e amorosos da vida de Vivaldi podem estar conexos à fantasiosa música escrita pelo próprio.

Para concluir, penso ter contribuído, com a realização desta pesquisa, para o começo de uma investigação principalmente acerca do vínculo de interesse que uniu Vivaldi ao fagote. Não existia em Portugal, até à data, qualquer documento, tese ou livro escrito neste âmbito. Acredito que poderei ajudar estudantes e intérpretes a perceber,

de uma forma mais clara, a importância do compositor, não só para o fagote mas em todo panorama musical, inclusive no género instrumental do concerto, onde Vivaldi incrementou características e premissas que perduram até aos nossos dias, sendo este um dos principais géneros executados por um músico, seja ele de qual instrumento for.

Fazendo uma pequena reflexão e análise final, em retrospectiva, sobre de onde parti, aquilo que percorri, e onde acredito ter chegado, posso concluir que não tenho respostas exatas às questões que foram colocadas como ponto de partida à investigação, mas, antes, aproximações que se consideram de grande relevância no contexto vago que é estudar Antonio Vivaldi. A concretização no plano performativo do posterior recital complementar, certamente, as aproximações acima referidas. Torna-se importante ter a consciência de que o tema da presente dissertação continuará sem tomar qualquer conclusão definitiva, e é esta impraticabilidade de uma conclusão única sobre o produto artístico performativo que distingue, em última instância, uma investigação artística de uma científica. De facto, tanto para estudantes de fagote como para fagotistas já conceituados, muitas incertezas permanecem, muito devido à falta de literatura e de referências bibliográficas, mas também pela subjetividade de que se cobre a própria arte. Tal reveste-se de uma riqueza fundamental para os intérpretes, pois assim as versões podem ser imensas e, conseqüentemente, a expressão dos sentimentos poderá ser mais variada, transformando a música, naturalmente, mais rica. Afinal, acredito que o artista se mantém vivo e ativo através disto: da experiência, da procura e da constante insatisfação que move a “máquina” em busca de uma inconstante saciedade.

Referências bibliográficas

Azzolini, S. (2010) *Vivaldi Concerti per fagotto I* [CD]. Itália: Naïve.

Baldauf-Bernes, J. L. (1993). *Women Musicians of Venice*. Wotton-under-Edge: Clarendon Press.

Barbier, P. (2003). *Vivaldi's Venice*. Londres: Souvenir Press.

Brover-Lubovsky, B. (2008). *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Bukofzer, F. (1947). *Music in the Baroque Era - from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company.

Cardoso, J., & Borges, M. (2003). *História da música - manual do aluno 2º ano*. Lisboa: Sebenta.

Cyr, M. (1992). *Performing Baroque Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Duda, C. M. (2009). The City, The Girls, The Composer...The Phenomenon: Influences on the Performance of Vivaldi's Bassoon Concertos at The Ospedale della Pietà. University of Akron, Music-History and Literature: Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/pg_10?::NO:10:P10_ETD_SUBID:47258.

Forkel, J. N. (1802). *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel.

Gatti, P. (1997). *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)*. Master's Thesis - Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, Brasil: Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284317>.

Grout, D., & Palisca, C. V. (2007). *História da música ocidental* - . Tradução: Ana Luiza Maria. Lisboa: Gradiva.

Heller, K. (1997). *Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Hindley, G. (1990). The Larousse Encyclopedia of Music based on 'La Musique: les hommes; les instruments; les oeuvres', edited by Norbert Dufourcq. Londres: Hamlyn.

Holman, P. (2002). Notation and interpretation. Em H. Christopher, G. Pratt, P. Holman, D. Moroney, A. Manze, P. Stephen, . . . C. Bartlett, *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period* (p. p. 34). Londres: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Jones, D. W. (2009). *The life of Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kennedy, M. (1994). Antonio Vivaldi . Em *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Kerman, J. (1985). *Musicology*. Fontana Press.

Koningh, P. (Maio de 2014) *German Baroque bassoon after J.H. Eichentopf*. Obtido de Peter de Koningh Bassoons: <https://peterdekoningh.nl/j-h-eichentopf/>.

Kopp, J. B. (2012). *The Bassoon - The yale musical instrument series*. New Haven and London: Yale University Press.

Marnat, M. (2003). *Antonio Vivaldi*. Paris: Fayard.

Martin, J., & Romano, D. (2004). *Venice Reconsidered: The History and Civilization of an Italian City State, 1297-1797*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Mattheson, J. (1713). *Das Neu-Eröffnete Orchester*. Hamburg: B. Schiller.

Mattheson, J. (1739). *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold.

Morrier, D. (2004). *Chroniques Musiciennes d'une Europe Baroque*. Paris: Fayard.

Páscoa, M. (13 de julho de 2011). *Teoria dos Afetos*. Obtido de História da Música: <http://historiadamusica2011.blogspot.com/2011/07/teoria-dos-afetos-teoria-dos-afetos.html>.

Pauly, R. G. (1948). Benedetto Marcello's Satire on Early 18th-Century Opera. *The Musical Quarterly*.

Pierce, D. (1987). The Bassoon Concertos of Antonio Vivaldi: Toward a Pedagogical Ordering. *The Journal of the International Double Reed Society*, s.p.

Pratt, G. (2002). Historical Background. Em H. Christopher, G. Pratt, P. Holman, D. Moroney, A. Manze, P. Stephen, C. Bartlett, *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period* (p.16). Londres: Associated Board of the Royal School of Music.

Quantz, J. J. (1752). *On Playing the Flute - Tradução de Edward R. Reilly*. Londres, 1985: Faber and Faber.

Ringer, M. (2006). *Opera's first master – The musical dramas of Claudio Monteverdi*. New Jersey: Amadeus Press.

Rönnau, K. (1974). *Zur Genesis der Ritornellform im frühen Instrumentalkonzert*. Kassel: Bärenreiter.

Selfridge-Field, E. (1994). *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. New York: Dover.

Talbot, M. (1980). Antonio Lucio Vivaldi. Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. Volume 20, pp. 31-46). Londres: Macmillan Publishers Limited.

Talbot, M. (2000). *The Master Musicians - Vivaldi*. New York: Oxford University Press.

Thunemann, A. (1991) *Vivaldi: Bassoon Concertos* [CD]. Suíça: Phillip Classics Productions.

Vivaldi, A. (s/d.) Concerto in Sol maggiore per fagotto, archi e basso continuo. G. Ricordi & C. (1957): Milão.

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO

M

**MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**
SOPROS, FAGOTE

A vida e obra de Antonio Vivaldi e o seu contributo para a
evolução técnica e interpretativa do fagote
Inês Moreira Coelho

