

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
INSTITUTO DE ARTES**

**JONATHAN GONÇALVES DE SOUZA**

**IMPROVISÃO E ORNAMENTAÇÃO BARROCA: CONCEITOS E  
APROXIMAÇÃO À PRÁTICA INTERPRETATIVA DO VIOLÃO MODERNO**

**São Paulo  
2016**

**JONATHAN GONÇALVES DE SOUZA**

**IMPROVISAÇÃO E ORNAMENTAÇÃO BARROCA: CONCEITOS E  
APROXIMAÇÃO À PRÁTICA INTERPRETATIVA DO VIOLÃO MODERNO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em música com habilitação em Instrumento - Violão.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra<sup>a</sup> Gisela Gomes Pupo Nogueira

**São Paulo  
2016**

**JONATHAN GONÇALVES DE SOUZA**

**IMPROVISAÇÃO E ORNAMENTAÇÃO BARROCA:  
Conceitos e aproximação à prática interpretativa do violão moderno**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Música com Habilitação em Instrumento no curso de Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a área de concentração em Violão, pela seguinte banca examinadora:

---

**Profª Draª Gisela Gomes Pupo Nogueira**  
Instituto de Artes da UNESP – Orientadora

---

**Prof. Dr. Luciano Cesar Morais e Silva**  
Instituto de Artes da UNESP

Instituto de Artes da UNESP  
São Paulo, 24 de Outubro de 2016

## Resumo

O presente trabalho propõe um estudo da aplicação de ornamentos barrocos improvisados sobre duas peças da Suíte *L'Infidèle* de Sylvius Leopold Weiss. A pesquisa foi realizada através de um levantamento epistemológico em fontes primárias e secundárias acerca de tradições e práticas musicais do período barroco, focando em questões relativas a improvisação e ao desenvolvimento das práticas de época que estão diretamente relacionadas a ela, tais como o acompanhamento através do baixo contínuo e a utilização das ornamentações. Posteriormente há a aproximação de alguns destes conceitos com a prática interpretativa do violão moderno. O trabalho é dividido em três capítulos, sendo que o primeiro aborda os fatos de ordem histórico-musicais da época, a fim de situar o leitor sobre o período em questão; o segundo capítulo discorre sobre conceitos e aplicação da improvisação no período; por fim, o terceiro capítulo trata sobre a aplicação de forma prática dos conceitos e fundamentos presentes no conteúdo dos capítulos anteriores no *Entrée* e *Courant*, obras pertencentes a Suíte *L'infidèle*, originalmente escrita para alaúde.

**Palavras-chave:** improvisação; ornamentação; barroco ao violão.

## Abstract

This study proposes an application of improvised baroque ornaments over two pieces of *L'infidèle Suite*, composed by Sylvius Leopold Weiss. The research was conducted through an epistemological survey of primary and secondary sources about Baroque music traditions, focusing on issues related to the improvisation and development of traditions that are directly related to it, such as the accompaniment through the *basso continuo* and the use of ornaments. There is also an approach of these concepts on the modern guitar. This study is divided into three chapters, the first one discusses the facts of historical and musical order of the Baroque period, in order to situate the reader over the period in question; the second chapter discusses concepts and application of improvisation in the period; finally, the third chapter deals with the application of practical concepts presented in the content of the preceding chapters over the *Entrée* and *Courant* from *L'infidèle Suite*, originally written for lute.

**Keywords:** improvisation; ornamentation; baroque music on the guitar.

## Lista de ilustrações

Figura 1 – Exemplo de <i>campanela</i> executada ao violão . . . . .	29
Figura 2 – Exemplo de apoiatura executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	30
Figura 3 – Exemplo de trinado executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	30
Figura 4 – Exemplo de trinado executado em duas cordas . . . . .	31
Figura 5 – Exemplo de escala executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	32
Figura 6 – Ornamento escalar de função harmônica, executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	33
Figura 7 – Apoiatura de função melódica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	33
Figura 8 – Trinado de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	34
Figura 9 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	34
Figura 10 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	35
Figura 11 – Ornamento de função melódica executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	35
Figura 12 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	36
Figura 13 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	36
Figura 14 – Ornamento escalar de função harmônica e mordente de função melódica, executados através da técnica de ligado de mão esquerda	37
Figura 15 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	37
Figura 16 – Ornamento escalar de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	38
Figura 17 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	38
Figura 18 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	39
Figura 19 – Apoiatura de função melódica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	39

Figura 20 – Apojatura de função harmônica executada em duas cordas . . . . .	40
Figura 21 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	40
Figura 22 – Mordente de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	41
Figura 23 – Trinado de função harmônica executado em duas cordas . . . . .	41
Figura 24 – Arpejo de função harmônica . . . . .	42
Figura 25 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	42
Figura 26 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	43
Figura 27 – Trinado de função harmônica executado em duas cordas . . . . .	43
Figura 28 – Arpejo de função harmônica . . . . .	44
Figura 29 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	44
Figura 30 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	45
Figura 31 – <i>Acciaccatura</i> de função harmônica . . . . .	45
Figura 32 – Ornamento escalar de função melódica . . . . .	46
Figura 33 – Mordente de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	46
Figura 34 – Mordente de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	47
Figura 35 – <i>Acciaccatura</i> de função harmônica . . . . .	47
Figura 36 – Apojatura de função harmônica executada em duas cordas . . . . .	48
Figura 37 – Trinado de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	48
Figura 38 – Trinado de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	49
Figura 39 – Trinado de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	49
Figura 40 – Trinado de função harmônica executado em duas cordas . . . . .	50
Figura 41 – Trinado de função harmônica executado em duas cordas . . . . .	50
Figura 42 – Trinado de função harmônica executado em duas cordas . . . . .	50
Figura 43 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	51
Figura 44 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	51

Figura 45 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	52
Figura 46 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	52
Figura 47 – <i>Acciaccatura</i> de função harmônica . . . . .	53
Figura 48 – Ornamento escalar de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda . . . . .	53

# Sumário

	<b>Introdução</b> . . . . .	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>O surgimento do período barroco, suas principais características e as relações do intérprete moderno com a música antiga</b> . . . . .	<b>11</b>
1.1	Início e características do período barroco musical . . . . .	11
1.2	O movimento da <i>performance</i> historicamente informada e sua relação com o músico moderno . . . . .	15
<b>2</b>	<b>A tradição da improvisação no período barroco</b> . . . . .	<b>18</b>
2.1	A improvisação . . . . .	18
2.2	O baixo contínuo . . . . .	23
2.3	Ornamentação . . . . .	25
<b>3</b>	<b>Aplicação dos conceitos da improvisação em ornamentações ao violão moderno</b> . . . . .	<b>27</b>
3.1	A relação entre o alaúde barroco e o violão . . . . .	27
3.2	Escolhas técnico-interpretativas e ornamentação ao violão . . . . .	28
<b>3.2.1</b>	<b>Digitação e execução</b> . . . . .	<b>28</b>
3.3	Ornamentações no <i>Entrée</i> e <i>Courante</i> da suíte <i>L'infidèle</i> . . . . .	32
<b>3.3.1</b>	<b><i>Entrée</i></b> . . . . .	<b>32</b>
<b>3.3.2</b>	<b><i>Courante</i></b> . . . . .	<b>44</b>
	<b>Conclusão</b> . . . . .	<b>54</b>
	<b>Referências bibliográficas</b> . . . . .	<b>56</b>

## Introdução

Através de um levantamento epistemológico em fontes primárias e secundárias acerca das práticas tradicionais do período barroco, este trabalho versa sobre a importância da tradição da improvisação e da ornamentação na época, onde o improvisado exerceu um papel central nas práticas do período como por exemplo no acompanhamento através do baixo contínuo e na utilização das ornamentações.

Conhecer as tradições da época é um fator determinante para a interpretação do repertório de qualquer período, porém no âmbito acadêmico não há uma tradição violonística que aborde os aspectos da improvisação no período barroco de forma prática. Julgo ser de grande importância o conhecimento desta tradição e a compreensão de sua relevância para aquela época, a fim de oferecer recursos para fundamentar as interpretações do repertório antigo dentro de uma das possibilidades de contextualização musical, através da inserção de elementos e características existentes no período.

Quando se trata da execução do repertório de música antiga em instrumentos modernos nos deparamos com questões relacionadas a autenticidade e a *performance* historicamente informada. O interesse na interpretação historicamente orientada surgiu aproximadamente no fim do século XIX, tendo o francês Arnold Dolmetsch (1858 – 1940) como o pioneiro do movimento. Este movimento parte de uma abordagem histórico-musicológica para criar e sustentar argumentos que justifiquem as escolhas interpretativas na execução do repertório antigo. Outro aspecto importante deste movimento e que deve ser citado é sua defesa quanto ao uso de instrumentos de época para a interpretação “correta” deste repertório. Diante desta constatação nos deparamos com dilemas relacionados à autenticidade na execução e interpretação do repertório antigo em instrumentos modernos. Creio que a utilização de instrumentos de época para a interpretação da música antiga seja válida porém a sua não-utilização não é um fator determinante para anular a autenticidade estilística e idiomática que pode ser reproduzida através de instrumentos modernos.

No caso do violão, este conserva boa parte dos elementos idiomáticos de instrumentos de época como o alaúde, a guitarra barroca e outros instrumentos de cordas dedilhadas e é possível através de recursos técnicos que vão desde diferentes formas de digitações e articulações até o uso da *scordatura*, alterar a tessitura do instrumento e emular ou aproximar os idiomatismos característicos na natureza dos instrumentos da época.

Outro ponto importante neste trabalho é a improvisação, sendo esta uma das

principais tradições do período barroco e da música antiga em geral, através dela eram explorados ao extremo os recursos idiomáticos de cada instrumento, além do desenvolvimento técnico e musical que o instrumentista adquiria através desta prática, seja acompanhando solistas através da utilização do sistema de baixo contínuo, improvisando peças em formas livres características do período barroco como o prelúdio e a fantasia ou realizando ornamentações sobre outras obras.

Esta prática entrou em declínio entre os músicos de formação erudita a partir do século XIX e segue assim até os dias de hoje. Isso se deve por conta precisão da notação moderna, onde todos os detalhes são especificados pelo compositor ou editor, deixando pouco espaço para o intérprete alterar ou acrescentar suas próprias ideias. Isso se reflete não somente na interpretação do repertório moderno mas também na interpretação de peças do período barroco que foram editadas ou transcritas para o repertório de outros instrumentos, onde além de ocasionar execuções contrárias ao idiomatismo do instrumento que recebe a transcrição, quase sempre há indicações de fraseado, dinâmica, digitações e ornamentações. Atualmente a improvisação é presente em vertentes da música popular como por exemplo o *jazz*, o *blues* e o *choro*, além de ser abordada também na música contemporânea sob o título de improvisação livre.

O principal objetivo deste trabalho é informar e prover ao violonista moderno um material acadêmico que sirva de auxílio para fundamentar a interpretação do repertório barroco originalmente escrito para instrumentos de cordas dedilhadas ao violão do ponto de vista estilístico, além de incentivar a prática da improvisação e a criação de suas próprias ornamentações a partir do aspecto improvisatório, a fim de conciliar a área da *performance* historicamente informada com a área das práticas interpretativas em instrumentos modernos.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro aborda, com base em fatos de ordem histórico-musicais, algumas das principais características do período barroco como por exemplo o surgimento de conceitos homofônicos e a consolidação do sistema tonal, fatores que contribuíram de forma decisiva para a consolidação da prática do acompanhamento através do sistema de baixo contínuo. Na segunda seção do primeiro capítulo verso sobre o surgimento do movimento da *performance* historicamente informada e sua relação com o intérprete moderno.

O segundo capítulo é referente a tradição da improvisação no período barroco, sua influência e utilização em práticas de época como o baixo contínuo e a ornamentação.

Por fim, no último capítulo listo e classifico os ornamentos criados sobre o *Entrée* e *Courante* da suíte *L'infidèle*, de Sylvius Leopold Weiss.

# 1 O surgimento do período barroco, suas principais características e as relações do intérprete moderno com a música antiga

A fim de situar o leitor sobre o período do barroco musical que é abordado como o cerne deste trabalho, listo e explano brevemente alguns fatos histórico-musicais da época e suas principais características em seu início e durante seu desenvolvimento, posteriormente verso sobre a relação do intérprete moderno com a música antiga e realizo uma breve análise da visão do movimento *performance* historicamente informada.

## 1.1 Início e características do período barroco musical

O período da música barroca surgiu aproximadamente no final do século XVI e se estendeu até meados do século XVIII, entretanto:

[...] as mudanças só começam a ser sentidas e/ou estabelecidas com maior clareza a partir de ca. 1600. Porém, a antecipação da data é justificada pelo surgimento (já na década de 1580) das primeiras experiências (ainda que apenas teóricas) de música vocal dramática e monodia, intencionalmente diferenciadas das práticas composicionais Renascentistas - aquilo que ficou conhecido por termos como 'dramma in musica', sendo mais tarde adotado o termo genérico: 'ópera' -. No outro extremo desta delimitação cronológica, já em 1720 começam a florescer ideais de oposição às práticas do Barroco, sendo que alguns musicólogos consideram o período entre 1720 e 1750/70 como um período híbrido, rococó (maneirista do Barroco). Além disso, a prorrogação da data do Barroco Musical até meados do séc. XVIII (ca. 1750) é necessária para permitir a inclusão de teóricos e compositores (e.g., Vivaldi, Rameau, Bach, Haendel) cuja obra ainda preserva ideais estéticos barrocos, mesmo que algumas tendências Clássicas (i.e., influências de certos ideais do Classicismo Musical) já se façam sentir. (ANDRÉ, 2006, p. 6)

Inicialmente o termo "barroco" era usado para se referir ao estilo da arquitetura do século XVII, que é caracterizado principalmente pelo emprego de forma excessiva de ornamentos. Em sua época, este termo era utilizado de forma pejorativa, conforme o exemplo de Charles de Brosses, dado por Clóvis de André:

Em 1755, em suas "Lettres familières", Charles de Brosses utiliza a palavra francesa "baroque" em crítica ao estilo rebuscado (pseudo-gótico) das ornamentações (filigranas) aplicadas ao Palazzo Doria Pamphili em Roma. Na acepção de Charles de Brosses, essas

ornamentações, dignas de trabalhos de um joalheiro ou um artesão de porcelanas, não eram adequadas ao trabalho arquitetônico. (ANDRÉ, 2006, p. 2)

Há inclusive o relato de uma qualificação de um crítico musical anônimo do período, em que utiliza o termo “baroque” para classificar a música do Hyppolyte et Aricie, de Rameau, estreada em 1733 e que em sua opinião era “barulhenta, pouco melodiosa, caprichosa e extravagante em suas modulações, repetições e flutuações métricas”. (PALISCA, 2007, p. 307)

Entretanto nos dias atuais, uma vez que o termo barroco se refere a uma cultura artística e literária de uma determinada época, este se torna útil como designação do período na história da música ocidental.

Em meados do século XVI, no início do período barroco, estabeleceram-se algumas divisões na área da música, talvez a principal tenha sido realizada pelo compositor italiano Claudio Monteverdi, que introduziu o conceito de distinção composicional entre uma primeira prática (ou estilo antigo) e uma segunda prática (ou estilo moderno), onde a primeira fazia referência e englobava o estilo polifônico vocal representado por obras de compositores como por exemplo Willaert e Palestrina e a segunda abarcava o estilo de compositores italianos modernos, como o próprio Claudio Monteverdi.

Basicamente a maior distinção dos estilos (além de algumas abordagens relacionadas a forma e tratamentos técnico-composicionais) se dava pelo fato de que na primeira prática, que era em suma renascentista, a música dominava o texto, enquanto que na segunda prática era o oposto, o texto exercia o papel de domínio sobre a música e de acordo com seu conteúdo a música era composta e devidamente interpretada. Para Clóvis de André:

A dicotomia básica estava em afirmar que a música moderna (termos da direita) procurava preservar o texto literário tanto em sua inteligência (clareza das palavras) quanto em sua mensagem (significado geral a ele associado), enquanto que no período anterior, renascentista (termos da esquerda), a música obstruía a compreensão adequada do texto e de seu significado geral (principalmente por força de tratamentos polifônicos imitativos e de tentativas expressivas não adequadas, como a ilustração musical de palavras e/ou pequenos trechos textuais); em outras palavras, dentro da PRIMA PRATTICA a música dominava, sobrepujava o texto literário, enquanto que dentro da SECONDA PRATTICA a música era dominada, estava (ou estaria idealmente) subordinada ao texto literário.(ANDRÉ, 2006, p. 6)

Fica evidente através da segunda prática que o domínio do texto sobre a música, no sentido deste conduzir a interpretação musical está relacionado diretamente a uma

das principais guias de composição do período, hoje abarcada pelo termo “teoria dos afetos”. Muito comum principalmente entre os compositores galantes, a teoria defende que a música expressa não somente emoções, mas emoções específicas, tais como a alegria; o ódio; a contemplação; a grandiosidade; etc.

O conceito é derivado da retórica e da oratória, através do qual a música teria a finalidade de provocar afetos, controlar e direcionar as emoções dos ouvintes. Embora pareça um ideal estético-filosófico típico do período romântico, para Clóvis de André dois aspectos do Romantismo diferem em comparação a teoria dos afetos: o primeiro é que a teoria dos afetos não se tratava de uma expressão individual ou subjetiva do compositor como no século XIX, mas sim da expressão genérica de um afeto singular, mesmo que ele não fosse identificável com a pessoa do compositor; o segundo é que não se tratava de gerar emoções ou sentimentos desconhecidos e obscuros (cuja percepção também seria subjetiva), mas sim de provocar afetos comuns, que eram identificáveis objetivamente. (ANDRÉ, 2006, p. 14)

O período barroco se refere a uma fase histórica da arte que devido a sua complexidade, está distante da relativa uniformidade estilística que se observa por exemplo no período da Renascença. Devido a esta complexidade, usualmente este período é subdividido em três fases que são distintas entre si, sendo a primeira fase – ou barroco primitivo – de aproximadamente 1580 a 1630, a segunda fase – ou barroco médio – de 1630 a 1680 e por fim a terceira fase – ou barroco tardio – que vai de 1680 a meados de 1730<sup>1</sup>. (BUKOFZER, 1947, p. 17)

No período do barroco primitivo, duas ideias principais prevaleceram: a oposição ao contraponto e a interpretação visceral das palavras e do texto, que eram realizadas através de recitativos afetuosos, de caráter determinado pelo texto e ritmo geralmente livre. Surgiu o apreço e o tratamento diferenciado em relação as dissonâncias. Muitas vezes eram realizadas experimentações com cromatismos e dissonâncias polifônicas, que eram inseridas dentro de um conceito monódico<sup>2</sup>.

A harmonia era experimental e pré-tonal, ou seja, os encadeamentos harmônicos ainda não eram direcionados tonalmente. Por conta disso, a sustentação de seções mais longas fora prejudicada e todas as formas estavam em pequena escala, de maneira seccional. Surge também o interesse e atenção por parte dos compositores

<sup>1</sup> As datas utilizadas por Manfred Bukofzer se referem a Itália, que segundo o autor é de onde a música barroca recebeu seus principais impulsos. Os respectivos períodos começaram por volta de dez ou vinte anos mais tarde do que na Itália. (BUKOFZER, 1947, p. 17)

<sup>2</sup> Refere-se à Monodia, termo definido e utilizado – no material de consulta – como indicativo de uma única linha melódica com acompanhamento, embora a rigor a ausência de acompanhamento também devesse ser incluída. O termo é geralmente aplicado a peças com acompanhamento instrumental, principalmente àquelas compostas a partir do final do séc. XVI ou início do séc. XVII. Na literatura técnica, aceita-se que o termo tenha sido utilizado pela primeira vez na década de 1630 por Giovanni Battista Doni (1595-1647). (ANDRÉ, 2006, p. 6)

para com a escrita idiomática, seja ela de natureza vocal ou instrumental, porém a música vocal ainda possuía maior atenção e importância.

O barroco médio trouxe principalmente a afirmação do estilo do bel-canto nas cantatas e óperas, sendo “Orfeo” de Claudio Monteverdi - composta em 1607 - considerada como a primeira grande ópera (apesar de “Dafne”, de Jacopo Peri e “Eurídice”, composta por Peri e Caccini terem surgido antes, aproximadamente em 1597). (BENNET, 1986, p. 36).

Com seu surgimento veio também a distinção entre a ária e o recitativo. As pequenas seções nas formas musicais começaram a se expandir e a textura contrapontística fora instituída novamente. Os modos foram reduzidos basicamente a maior e menor e com isso as progressões harmônicas eram estabelecidas e conduzidas por tonalidades rudimentares, restringindo assim o tratamento livre das dissonâncias, característica presente no período barroco primitivo.

Por fim, o barroco tardio é marcado pelo estabelecimento de forma definitiva do sistema tonal, delimitando progressões, modulações, cadências, tratamentos de dissonâncias e a própria estrutura formal das obras. As formas tomaram proporções maiores. O estilo “concerto” surgiu e com ele a ênfase no ritmo mecânico. A música vocal fora dominada pela música instrumental. (BUKOFZER, 1947, p. 17).

O período gerou importantes gêneros e formas, tanto na música vocal quanto instrumental (esta que adquiriu um espaço significativo na época, onde passava a ter, pela primeira vez, a mesma importância que a música vocal).

Entre elas, são citadas por Clóvis de André<sup>3</sup>:

- MÚSICA INSTRUMENTAL

- Suíte
- Abertura (“Sinfonia“)
- Concerto Grosso
- Fuga
- Sonata; Trio-Sonata
- Formas livres: Prelúdios, caprichos, fantasias, toccatas

- MÚSICA VOCAL SACRA

- Cantata

---

<sup>3</sup> ANDRÉ, 2006, p. 9

- Ópera
- Paixão
- Oratório
- Missa

- MÚSICA VOCAL PROFANA

- Cantata
- Ópera

## 1.2 O movimento da *performance* historicamente informada e sua relação com o músico moderno

Devido ao surgimento de gravações e debates principalmente no âmbito acadêmico, diversas mudanças relacionadas a prática interpretativa do repertório de música antiga têm sido documentadas. Como consequência disso levou ao desenvolvimento da base ideológica de uma área conhecida por *performance* historicamente informada.

A preocupação da *performance* historicamente informada com a questão da autenticidade interpretativa é relativamente recente, visto que nos séculos XVII e XVIII o interesse pela música antiga não era tão presente. A música antiga era considerada como objeto de estudo, uma etapa preparatória para o jovem músico. Segundo Thurston Dart, citado por Amadeu Rosa:

Manuscritos antigos e livros impressos eram coisas de antiquários, historiadores e esnobes; os instrumentos musicais antigos, a menos que fossem violinos, estavam fora de moda e eram enfadonhos; e a idéia de incluir uma simples peça de música antiga no programa de um concerto seria considerada antiquada e excêntrica. (DART *apud* ROSA, 2010, p. 21)

O interesse na *performance* historicamente orientada emergiu aproximadamente no final do século XIX, tendo Arnold Dolmetsch (1858 – 1940) como o principal pioneiro.

O movimento tem como principal ferramenta de estudo uma abordagem histórico-musicológica, desenvolvendo os argumentos para práticas historicamente orientadas a partir da leitura e interpretação de diversos textos, tratados e outros documentos de época.

A partir de 1960, um outro aspecto importante na base ideológica deste movimento é o seu vínculo com o reconstrucionismo histórico, pregando que a

montagem de qualquer peça deva adotar da maneira mais fiel possível os fatores de ordem histórica e as indicações de execução presentes em fontes primárias na tentativa de emular as performances de época. No reconstrucionismo não existe outra possibilidade a não ser o uso de instrumentos de época (aqueles que eram utilizados no período e que são revividos hoje em dia através de restaurações ou réplicas)<sup>4</sup>, bem como a adequação de afinação/temperamento, esta sendo considerada uma característica extremamente importante para a interpretação e execução deste repertório.

Os resultados apontaram para a clara tendência da maioria dos *performers* a pontos de vista tradicionais, ‘positivistas’: tamanha era a importância dada à leitura de tratados históricos, ao uso de afinação e temperamento relevante ao período histórico interpretado ou à *performance* em instrumentos de época. (ORNOY *apud* CARDOSO, 2014, p. 11)

Por um lado, a pesquisa sobre as práticas antigas traz diversos esclarecimentos e benefícios para o desenvolvimento do músico moderno, porém levanta alguns questionamentos acerca da devida maneira de executá-la, que era influenciada por inúmeras ordens de fatores, incluindo até mesmo o contexto social, ideológico, tendências e outras questões que eram pertinentes a época. O conhecimento pode ser transmitido e conservado através da literatura contemporânea porém a precisão sobre o quão autêntica será a *performance* que envolve o repertório antigo não pode ser estabelecida.

Visto que não podemos recriar este ambiente de maneira fiel, somos direcionados a duas escolhas: a de transportar a música antiga ao presente ou a de tentar interpretá-la sob a ótica da época em que fora concebida.

A primeira escolha é comumente realizada e muito disseminada entre os músicos modernos. Isso se torna evidente pelo fato do repertório antigo ser incorporado ao programa de concertos e gravações, onde são muitas vezes executados através de instrumentos modernos, o que em teoria vai contra os ideais do movimento da *performance* historicamente informada. Não é incomum vermos e ouvirmos por exemplo sonatas de Scarlatti ou Prelúdios, Fugas e Invenções de J.S Bach, (escritos originalmente para instrumentos de teclas da época, como o cravo) sendo executados ao piano ou então obras escritas para alaúde por John Dowland, Robert de Visée, S.L Weiss ou Alessandro Piccinini que são originais para alaúde sendo executadas ao violão.

Para Renato Cardoso, o desenvolvimento do movimento da *performance* historicamente informada e o desenvolvimento da prática interpretativa moderna

---

<sup>4</sup> (CARDOSO, 2014, p. 13)

tomaram caminhos contrários, o que acabou por criar uma espécie de distinção e distanciamento entre os músicos que se dedicam a *performance* historicamente informada e os músicos atuais:

Essas áreas tiveram em seu florescimento, ao longo das últimas décadas, características que se desenvolveram antagonicamente e que as separaram em distintas áreas de conhecimento. Isso torna-se perceptível no acesso à bibliografia sobre o assunto, especificamente na área de Música Antiga, que ignora a presença de instrumentistas modernos que executam o mesmo repertório. A transmissão do conhecimento acerca das práticas interpretativas antigas circula restritamente entre os instrumentistas de época e implica, portanto, na escolha deste tipo de instrumento.

Essa construção do modo de ser e agir dos músicos que se dedicam à *performance* historicamente orientada impactou na exclusão dos instrumentistas modernos na construção de conhecimento sobre as práticas interpretativas antigas. (CARDOSO, 2014, p. 3)

Os conceitos da *performance* historicamente informada podem ser vistos como uma herança cultural que nos dá embasamento histórico para uma construção técnica e interpretativa aproximada do que seria a do período, no entanto, creio que a utilização de instrumentos de época não seja um fator crucial que garanta uma abordagem estilística e interpretativa “correta” do repertório antigo.

Existem outros fatores de ordem musical que devem ser priorizados em relação a escolha do instrumento, entre eles podemos citar o idiomatismo, o estilo e a apresentação de possibilidades cognitivas. (CARDOSO, 2014, p. 22)

A interpretação deve ser idiomática e ter estilo, não importa que sonoridades empregue. Cada instrumento e cada versão da obra vai exibir uma faceta diferente da música para o ouvinte, e o executante deve ter o cuidado de iluminar essas facetas de modo brilhante e seguro. As execuções devem ser idiomáticas: cada instrumento deve ser verdadeiro em si mesmo e não deve tentar arremedar os outros. [...] As interpretações também devem ter estilo: devem ser iluminadas pelo conhecimento mais pleno possível dos pontos especiais de fraseado, ornamentação e andamento que estavam associados à música quando foi ouvida pela primeira vez. O intérprete tem todo o direito de decidir por si mesmo se é melhor esquecer alguns desses pontos particulares, mas deve pelo menos estar consciente de que já existiram e de que, em certa época, foram considerados um traço essencial de uma interpretação agradável. (DART *apud* CARDOSO, 2014, p. 22).

## 2 A tradição da improvisação no período barroco

Neste capítulo verso sobre a relevância da improvisação no período barroco e como ela se fez presente nas práticas de época, como no acompanhamento através do continuo e nas ornamentações.

### 2.1 A improvisação

Uma das principais características da música antiga é a presença da prática da improvisação. Esta chegou ao seu ápice especialmente no período barroco, impulsionada também pela ascensão da figura do intérprete. Em uma época onde o virtuosismo se tornou uma característica muito importante e almejada, a improvisação se tornou também uma habilidade essencial para proficiência dos músicos da época, especialmente aqueles que realizavam acompanhamentos.

A habilidade de improvisar um acompanhamento era esperada por exemplo de um cravista ou alaudista no período barroco. Assim como uma boa leitura a primeira vista e uma boa condição técnica são pré-requisitos para os músicos nos dias de hoje, a leitura fluente através do baixo cifrado juntamente com uma condução coesa deste acompanhamento, improvisada de maneira fluente faziam parte do conceito de competência para os instrumentistas do período.

Em muitos casos, o acompanhamento escrito pelo compositor através do sistema de baixo cifrado se apresentava incompleto ou eventualmente incorreto. Era então esperado que o intérprete exercesse um papel de atuação como “co-compositor” para realizar correções, completar e então conduzir a harmonia da maneira mais adequada para a realização da *performance*. Isso exigia do instrumentista um vasto conhecimento teórico, harmônico e também a habilidade de transmitir da melhor maneira possível a intenção do compositor. O restante era desenvolvido sob aspectos da improvisação, trabalhando em pontos como condução de vozes, ritmo e condução de acordes. Francesco Gasparini, mencionado por Robert Donington diz:

Francesco Gasparini (L' Armonico Pratico Al Cimbalo, Venice, 1708) caracteriza o acompanhamento através do baixo cifrado como uma “composição improvisada”, e ela deve soar desta maneira. Deve soar completa por si só e não depender das partes que está acompanhando para sua plenitude. [...] Uma boa condução de vozes pode fazer até mesmo o mais simples acompanhamento soar satisfatório e convincente por si só, podendo então dar o devido suporte musical as partes existentes<sup>1</sup>. (DONINGTON, 1963, p. 305)

<sup>1</sup> Tradução nossa. No original: “Francesco Gasparini (L'Armonico Pratico Al Cimbalo, Venice, 1708)

O campo da improvisação é muitas vezes imaginado sem restrições. Este pensamento é incorreto, uma vez que se examinarmos os princípios ensinados para os acompanhadores no período barroco, veremos que muitos compositores e professores possuíam guias com determinados limites e regras.

Uma destas regras é a de que o acompanhamento improvisado deveria sempre manter o equilíbrio entre não sobressair-se ao solista e ainda assim prover um suporte harmônico-rítmico adequado e completo para o mesmo. Esta noção de equilíbrio era geralmente adquirida somente através da experiência. Um dos pontos que dividiam muitas opiniões quando se tratava deste equilíbrio era o uso do recurso imitativo durante o acompanhamento.

Muitos acompanhadores começaram a incluir imitações da linha vocal no suporte harmônico. Músicos discordavam sobre esta prática ser ou não aceitável. O receio em introduzir imitações era que a atenção fosse tirada da linha vocal. Eventualmente julgaram que esta prática poderia ser aceita contanto que o contínuo ainda estivesse a serviço do solista. Lorenz Mizler dizia que o acompanhamento de J.S Bach soava tão natural que enganava o ouvinte a ponto de pensar que fora composto antes da hora. Bach utilizava a harmonia de maneira perfeita, conforme indicado no baixo cifrado mas também introduzia contracantos que sobressaiam-se como linhas independentes e ainda assim não tiravam a atenção da linha do solista. Isso também ilustra o fato de que a improvisação não é tão livre quanto alguns erroneamente interpretam, mas segue muitas das convenções que a música estritamente escrita seguiria [...] <sup>2</sup>(SCHICK, 2012, p. 31 - 32)

Há diversas formas e gêneros que nasceram no período barroco através da improvisação (sendo esta a sua principal característica), como por exemplo a *toccata*, o prelúdio, *intonazione* e a fantasia. Devido ao fato de serem improvisadas, estas representam as primeiras formas instrumentais de fato idiomáticas, seja para órgão, cravo ou alaúde.

---

calls figured bass accompaniment “improvised composition”; and it ought to sound so. Hence it ought also to sound complete in itself, and not to depend for its completeness on the existing parts which it is accompanying. [...] Good ‘voice-leading’ can make even the simplest accompaniment sound a convincing and satisfactory entity in its own right. It can then give adequate musical support to the existing parts“. (DONINGTON, 1963, p. 305)

<sup>2</sup> Tradução nossa. No original: “Many accompanists started to add imitations of the vocal line to their supporting harmony. Musicians disagreed about whether or not this was an acceptable practice. The fear in introducing imitations was that attention would be drawn away from the vocal line. Eventually it was judged that this practice could be acceptable so long as the improvised basso continuo was servant to the soloist. Lorenz Mizler said of J. S. Bach’s realization of figured bass symbols that his accompaniment sounded so natural, it deceived the hearer into thinking it was completely composed ahead of time. Bach would use perfect harmony as indicated in the figures but also introduce counter-melodies that could stand as independent musical lines and yet would not improperly take attention away from the soloist. This account also further illustrates that much improvisation is not completely free as some falsely interpret the term; rather, it follows many of the same conventions that precisely written music would follow. [...]“ (SCHICK, 2012, p. 31 – 32)

Tais formas eram utilizadas de diversas maneiras, desde um aquecimento para as mãos do instrumentista até para introduzir a tonalidade e o clima de uma peça que viria a seguir. A principal característica do prelúdio é o seu estilo livre e passagens improvisadas.

Prelúdio é uma pequena obra musical na qual o organista ao órgão ou outros instrumentistas em seus respectivos instrumentos improvisam com o intuito de introduzir a tonalidade de uma obra subsequente<sup>3</sup>. (BEYER *apud* SCHICK, 2012, p. 32)

Em seu livro *Interpretation of Early Music*, Donington classifica a tocatta como uma peça para soltar os dedos, estabelecer a tonalidade e preparar o ouvinte para a música mais formal que viria em seguida. (DONINGTON, 1963, p. 213)

Quando se trata sobre a realização da improvisação e se esta deve de fato ser completamente improvisada no momento da *performance* ou apenas soar como uma improvisação (ainda que seja previamente escrita), Donington esclarece:

[...] é também necessário compreender que, como a essência da improvisação, esta deve soar de fato como um improviso, mesmo que tenha sido preparado e escrito pelo compositor, intérprete, editor ou uma combinação destes. O quanto é escrito, memorizado ou improvisado não é importante, contanto que haja uma genuína espontaneidade na *performance*<sup>4</sup>. (DONINGTON, 1963, p. 95)

Outra forma extremamente importante presente na prática da improvisação no período barroco é a *aria da capo*. Consiste em uma forma ternária onde usualmente o compositor escrevia as seções A e B e ao invés de reescrever a seção A por extenso apenas indicava “Da Capo”. A repetição da primeira seção era completamente variada, improvisada e ornamentada de maneira geralmente virtuosística.

[...] era esperado do cantor que executava a ária da capo que exibisse suas habilidades na repetição da seção A. Ele poderia usar ornamentações a vontade, trinados, *gruppettos* e escalas, preenchendo o espaço entre as notas longas que eram sustentadas na ária. Pontos cadenciais davam liberdade aos cantores para que realizassem improvisações de maneira extremamente livre. Um exemplo disso pode ser visto na ária de “*V’adoro, pupille*” da ópera *Giulio Cesare*, de G. F. Handel. A fermata ao final da repetição da

<sup>3</sup> Tradução nossa. No original: “A prelude is a short piece of music which an organist on the organ or instrumentalists on their instruments improvise in order to introduce the key of an ensuing work”. (BEYER *apud* SCHICK, 2012, p. 32)

<sup>4</sup> Tradução nossa. No original: “[...] it is also necessary to realise that being essentially of the nature of improvisation, it must be made to sound impromptu even where it is in fact prepared beforehand by the composer, the performer, the editor, or a combination of these. How much of it is written, memorised or improvised is not important, provided that it has a genuine spontaneity in performance.” (DONINGTON, 1963, p. 95)

seção A é o local ideal para o cantor improvisar a cadência e mostrar seu domínio sobre a técnica vocal através do virtuosismo. A variação improvisada requeria uma ornamentação livre e esta ornamentação da linha vocal na ária da capo colocava o intérprete em uma relação particularmente próxima do compositor. Em alguns níveis isso é necessário para que se possa definir uma prática improvisatória ou uma boa interpretação, porém alterar as notas de uma melodia escrita é um passo distante desta mera expressão. Pode-se dizer portanto que o improvisador naquele período se tornou cada vez mais um “co-compositor” e sua parceria criativa se estendia além da posição de intérprete<sup>5</sup>. (SCHICK, 2012, p. 34)

Nos dias de hoje houve um declínio na prática da improvisação na música antiga e em geral no repertório tradicional da música erudita, sendo a música contemporânea, a música popular e a música folclórica praticamente as únicas vertentes musicais do ocidente que exploram, trabalham e desenvolvem os conceitos de improvisação, em níveis e graus variados. Para Thurston Dart, esse declínio se deve ao desenvolvimento e precisão da notação musical:

A improvisação, de um tipo ou de outro, exerceu um papel muito importante na música antiga, mas durante os dois últimos séculos aproximadamente foi saindo cada vez mais de moda. É provável que não seja simples coincidência o fato de a notação musical, no mesmo período, ter emaranhado o intérprete numa rede cada vez mais cerrada de regras precisas e tirânicas. Compositores como Stravinsky e Schönberg não deixam nenhuma liberdade ao intérprete: toda nuance de dinâmica, andamento, fraseado, ritmo e expressão é prescrita de maneira rígida, sendo o intérprete reduzido a condição abjeta de uma pianola ou de um gramofone. (DART *apud* ROSA, 2010, p. 27)

É evidente a importância da improvisação em gêneros populares e folclóricos ocidentais ou mesmo na música oriental, no entanto, a abordagem relacionada a música erudita ocidental é extremamente rígida e restrita, principalmente no repertório tradicional dos séculos XVIII e XIX.

<sup>5</sup> Tradução nossa. No original: “[...] the vocalist singing a da capo aria would be expected to show off his or her skill in the repeated A section. The vocalist would use ornamentation lavishly, putting in turns and scales, filling in the space between longer held notes of the aria. Cadence points gave vocalists a particularly fitting place for very free improvisation. An example of this can be seen in George Frideric Handel’s aria, “*V’adoro, pupille*” from *Giulio Cesare*. The cadence and fermata at the end of the second A section would be an ideal place for the vocalist to display her virtuosity and improvise a cadenza. The improvised variation of the repeated first section of da capo arias required free ornamentation. This ornamentation of the vocal line in a da capo aria set the performer in a peculiarly close relationship to the composer. To some degree this is always necessary so that one may define a musical practice as “improvisational” or good interpretation, but alteration of the actual pitches of a written melody is taking a big step away from mere expression. It can be said that the improviser in this time period became increasingly a co-composer of the piece of music and the creative partnership was extended even further to the side of the performer”. (SCHICK, 2012, p. 34)

Qualquer um que teve a oportunidade de buscar um estudo sobre a música não-ocidental ou de se envolver com a prática da música popular ou folclórica ocidental irá notar de forma surpreendente a quantidade de tradições onde a improvisação exerce um papel central. Estudiosos deste repertório mostraram recentemente um grande interesse na improvisação, como é ilustrado em inúmeros artigos circulando atualmente, dedicados ao estudo de sua manifestação em diversas áreas da cultura. Em contraste com estas tradições, nossa abordagem atual para a execução da música erudita ocidental pode parecer surpreendentemente rígida e restrita. Especialmente na interpretação do repertório canônico do século XVIII, XIX e derivados. Nossas instituições e escolas toleram pouquíssimo desvio do guia presente na partitura. Atitudes similares restringem a interpretação do músico em muitas obras modernas<sup>6</sup>. (MOORE, 1992, p. 61 – 62)

Para Robin Moore, além do desenvolvimento da notação musical e da alfabetização da música ocidental há também o efeito do desenvolvimento tecnológico, a industrialização sobre a estética da arte acadêmica a partir do fim do século XVIII e diversos fatores sociais que contribuíram para o declínio da prática da improvisação:

[...] Um deles é o efeito do desenvolvimento tecnológico e da industrialização sobre a estética da arte acadêmica desde o final do século XVIII. O outro é o efeito da notação e alfabetização no desenvolvimento de toda a música ocidental. Ainda há muito a ser aprendido sobre o nosso passado de improvisação, porém muitos dos processos que descrevi, como o desaparecimento de contextos sociais para música erudita, a falta de exposição a esta música na vida diária de artistas modernos, a natureza experimentalista da composição contemporânea, o interesse na prática exata da *performance* histórica, a reverência pela música erudita, todos parecem ser fatores que contribuem para o declínio da improvisação<sup>7</sup>. (MOORE, 1992, p. 80)

<sup>6</sup> Tradução nossa. No original: "Anyone who has had occasion to pursue the study of non-western musics, or to involve themselves in the performance of various Western popular or folk musics, will attest to the surprising number of traditions in which improvisation plays a central role. Scholars of these musics have recently shown a great deal of interest in improvisation, as illustrated by the numerous articles circulating today devoted to the study of its manifestations in various culture areas. Contrasted with these traditions, our current approach to the performance of Western art music may seem surprisingly restricting and rigid. Especially in the interpretation of canonized, largely 18th- and 19th-century derived repertoire our schools and institutions tolerate little deviation from the guidelines of the score. Similar attitudes restrict the performer's interpretation of many modern works". (MOORE, 1992, p. 61 – 62)

<sup>7</sup> Tradução nossa. No original: "[. . .] One of these is the effect of technological development and industrialization on the aesthetics of academic art since the late 18th century. Another is the effect of notation and literacy on the development of all Western music. A great deal remains to be learned about our improvisational past, but many of the processes I have described, such as the disappearance of original social contexts for art music; the lack of exposure in daily life to classical music on the part of modern performers; the experimentalist nature of much contemporary composition; interest in historically accurate performance practice; and reverence for art music; all seem to be significant factors contributing to the decline of improvisation". (MOORE, 1992, p. 80)

## 2.2 O baixo contínuo

O baixo contínuo é uma prática que surgiu aproximadamente no final do século XVI<sup>8</sup> e tem como principal objetivo conduzir e prover um acompanhamento harmônico (geralmente improvisado) a partir da leitura de uma notação de baixo cifrado ou não cifrado. Com essa nova função de "acompanhamento" delegada ao baixo contínuo, a linha melódica ganhou mais liberdade e agilidade.

Durante o desenvolvimento do período, aspectos melódicos, harmônicos e contrapontísticos começaram a ser pensados a partir da essência monódica, o que levou diretamente a inserção do contínuo na prática musical e posteriormente sua consolidação. Pela primeira vez na história da música desenvolveu-se a harmonia, o sistema tonal e conceitos homofônicos, em contraposição ao sistema modal polifônico da Idade Média e Renascença .

A prática do contínuo oferecia diversas vantagens não somente para os músicos mas também para os compositores pois poupava-se tempo na hora de escrever e poupava-se também custos com impressões.

Esta prática se estendeu até o fim do período barroco e era comum que os acompanhamentos fossem realizados em instrumentos provenientes da família do alaúde ou em instrumentos de teclado como o cravo e o órgão, por conta de suas características e tessituras. Instrumentos como o chitarrone e o archiluto surgiram devido a necessidade de uma maior amplitude grave nas cordas do alaúde, que contribuía para melhor realização destes acompanhamentos no que diz respeito a questões como preenchimento harmônico e independência na linha do baixo.

Era comum os instrumentos da época serem divididos e classificados em três categorias, esse pensamento é retratado em um trecho do tratado do compositor italiano Agostino Agazzari intitulado *Del Sonare Sopra Il Basso* (1607), quando o autor realiza tal divisão em três grupos, onde no primeiro estão inseridos os instrumentos que podem prover e fundamentar o suporte harmônico de forma perfeita, como é o caso do órgão, cravo, alaúde e também a harpa. O segundo grupo consiste em instrumentos que são capazes de realizar o acompanhamento harmônico porém de forma menos densa e maneira imperfeita, como a cítola e o lirone. Por fim, insere no terceiro grupo os instrumentos que não possuem nenhum caráter para o suporte harmônico, como o violino e a viola. (EISENHARDT, 2015, p. 77)

O estabelecimento da divisão funcional dos instrumentos levou obrigatoriamente

<sup>8</sup> Não há evidência conclusiva de BAIXO CONTÍNUO antes de ca. 1589 (casamento de Ferdinando I de' Medici - Duque de Florença entre 1587-1609 - com Christine de Lorraine), embora tivessem existido práticas semelhantes utilizadas em gêneros musicais (FROTTOLA, AIR DE COUR, etc.) que faziam uso de instrumentações onde a voz superior (normalmente canto) era suportada por um acompanhamento instrumental harmônico muitas vezes homofônico. (ANDRÉ, 2006, p. 11)

ao desenvolvimento e aperfeiçoamento da prática improvisatória entre os músicos que realizavam o baixo contínuo, visto que vozes extremas (baixo e soprano) faziam parte do esqueleto da composição, enquanto o restante era preenchido de acordo com o critério do improvisador. De acordo com Bukofzer:

As vozes extremas adquiriram na música barroca, uma posição dominante onde baixo e soprano forneciam o esqueleto da composição. Este contorno estrutural era parte essencial da música, o restante poderia ser preenchido de acordo com o critério daquele que estava improvisando o acompanhamento. É justificável que o preenchimento poderia ser deixado para improvisação porque o contorno estrutural estava garantido pela polaridade das vozes extremas<sup>9</sup>. (BUKOFZER, 1947, p. 11)

Os intérpretes possuíam a liberdade de criar e improvisar suas próprias linhas, o que facilitava a realização do acompanhamento em seu instrumento de acordo com as suas características idiomáticas. Era importante que todo o acompanhamento possuísse o caráter de uma forma improvisada, mesmo que fosse previamente elaborado e até mesmo escrito. É válido registrar que o domínio da improvisação não era exclusivo entre os músicos que executavam o baixo contínuo, os solistas da época também eram grandes improvisadores e desenvolviam suas ideias sobre linhas melódicas através de diversas ornamentações.

Assim como na ornamentação livre, pouco importa o quanto é realmente improvisado e quanto é memorizado ou escrito pelo intérprete ou editor. Apenas importa que haja a flexibilidade e o frescor característicos da improvisação. Alguns movimentos se prestam prontamente a uma realização improvisada, outros apresentam oportunidades dos quais o proveito máximo somente pode ser extraído se a improvisação for escrita separadamente. Esta parte escrita no entanto pode muitas vezes ser melhorada durante a performance e em alguns casos pode não atingir o seu melhor até que tenha sido realizada diversas vezes<sup>10</sup>. (DONNINGTON, 1963, p. 224)

<sup>9</sup> Tradução nossa. No original: "The outermost voices acquired, in baroque music, a domineering position: bass and soprano furnished the skeleton of the composition. This structural contour was the essential part of the music, the rest could be filled in at the discretion of the improvising continuo player. It is significant that the filling-in could be left to improvisation because the structural contour was assured by the polarity of the outer voices". (BUKOFZER, 1947, p. 11)

<sup>10</sup> Tradução nossa. No original: "As with free ornamentation, it hardly matters how much is actually improvised, and how much is memorised or written out by the performer or the editor. It only matters that it should have the fresh and flexible feeling of an improvisation. Some movements lend themselves readily to an improvised realisation; others present opportunities of which the fullest advantage can only be taken by working out a part on paper. Such a worked-out part, however, can itself often be improved in performance, and may not reach its best until it has been played many times". (DONNINGTON, 1963, p. 224)

## 2.3 Ornamentação

Um dos elementos mais importantes na tradição do período barroco e que está relacionado de maneira direta com a improvisação é a ornamentação.

Esta prática não era comum somente no campo da música mas também em áreas como a arquitetura, escultura e a pintura. A ornamentação nesta época pode ser percebida e classificada como uma antítese do equilíbrio, simplicidade e restrição que estão presentes no período clássico, que se firmou posteriormente, em meados do século XVIII.

Na música, assim como nas artes visuais, a ornamentação é concebida como uma forma de embelezamento ou decoração, uma adição a estrutura formal, cujo propósito é de levá-la para uma outra estética, mais graciosa, elegante e também variada. (NEUMANN, 1983, p. 4).

Os ornamentos, embora já empregados na música anterior ao período barroco, atingiram seu ápice neste período e são fundamentais para a *performance* da música barroca.

Era comum que na época ficasse a critério do compositor a escolha com relação a forma da escrita e a inclusão ou não de ornamentos na notação original, contudo, caso o compositor optasse por não indicar qualquer tipo de ornamentação e escrevesse somente o esqueleto da obra, ficava a cargo do intérprete a tarefa de realizar através de uma abordagem prática a adição e execução das ornamentações, de acordo com o estilo e caráter (afeto) da obra. Para Frederick Neumann:

[...] o contraste entre estas duas categorias (compositores e intérpretes) era explícito através do hábito dos compositores de escrever o que era para eles a essência musical e deixar a elaboração de ornamentos para o intérprete [...]<sup>11</sup>. (NEUMANN, 1983, p.4)

A não notação dos ornamentos trazia ao intérprete da época a possibilidade em expressar sua criatividade e domínio técnico sobre o instrumento, porém, isso traz algumas dificuldades para o intérprete moderno, que necessita de um guia para que sua execução tenha o maior grau de autenticidade possível. O intérprete deve portanto, realizar um estudo intensivo sobre a ornamentação, pois só assim, pouco a pouco, surgirá a capacidade de encontrar os ornamentos mais adequados ao caráter de uma peça ao executá-la (LINDE *apud* ROSA 2010, p. 30).

<sup>11</sup> Tradução nossa. Original: "[...] the contrast between the two categories was made fully explicit by the notational habit of composers to write down only what was to them of the musical essence and to leave ornamental elaboration to the performer [...]" (NEUMANN, 1983, p. 4)

No que se refere ao emprego e forma de execução destes ornamentos, não há uma regra específica, apenas que eles conservem o caráter improvisatório, tão característico da época.

Conformemente, ornamentos terão como via de regra um tempo mais fluente e dinâmica mais fácil. O segundo princípio deriva da herança improvisatória e determina que possuam um toque de espontaneidade, liberdade rítmica e nuances imaginativas - todas características auditivas de uma improvisação inspirada<sup>12</sup> -. (NEUMANN, 1983, p. 4)

---

<sup>12</sup> Tradução nossa. No original: "Accordingly, ornaments will as a rule, call for a more flowing tempo and easier dynamics. The second principle derives from the improvisatory heritage and suggests for their rendition a touch of spontaneity, of rhythmic freedom, and of imaginative nuance - all earmarks of inspired improvisation -". (NEUMANN, 1983, p. 4)

### 3 Aplicação dos conceitos da improvisação em ornamentações ao violão moderno

Neste último capítulo abordo questões pertinentes a natureza do violão, como a execução técnica de digitações e ornamentações ao instrumento, as características idiomáticas de instrumentos de cordas dedilhadas de época que podem ser emuladas no violão para interpretação do repertório barroco originalmente escrito para alaúde e posteriormente a aplicação destes conceitos e da ornamentação improvisada em dois movimentos (*Entrée e Courante*) da Suíte *L'Infidèle*, composta originalmente para alaúde por Sylvius Leopold Weiss.

#### 3.1 A relação entre o alaúde barroco e o violão

Considerando que ao final deste capítulo tratarei sobre a aplicação dos conceitos desenvolvidos no capítulo 2 diretamente ao violão, utilizando como exemplo uma obra do repertório original para alaúde barroco, julgo ser pertinente apontar algumas diferenças entre os dois instrumentos, além de citar algumas de suas características, a fim de justificar escolhas técnicas e idiomáticas para a execução ao violão, no entanto, sem adotar o uso da *Scordatura*.<sup>1</sup>

O violão moderno possui seis cordas simples e surgiu em fins do século XVIII, portanto todo o repertório do período barroco e renascentista que é executado neste instrumento é realizado através de transcrições e adaptações de obras originalmente escritas para outros instrumentos. A maior parte deste repertório vem de adaptações provenientes de instrumentos também da família de cordas dedilhadas como o alaúde, a vihuela e a guitarra barroca.

O repertório de alguns destes instrumentos, tais como o alaúde renascentista e a vihuela é mais fácil de ser adaptado para o violão por conta de suas similaridades nas relações intervalares (afinação). No entanto a música para alaúde barroco traz alguns problemas, este possuía geralmente treze ordens, e existia referência a um alaúde com quatorze ordens. (POULTON, 2001, p. 350)

A desproporção no número de cordas em cada instrumento resulta em uma diferença considerável na tessitura de ambos, principalmente na região grave. Enquanto a nota mais grave do violão moderno afinado nas formas convencionais é Mí 1 ou Ré,

<sup>1</sup> Scordatura é um termo utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferente daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda (CAMPBELL *apud* BORGES, 2007, p. 20). Sua principal função é a de ampliar a tessitura e auxiliar na simulação idiomática de outros instrumentos.

a do alaúde barroco é o Lá 0.

Por conta dessa diferença, é muito difícil realizar no violão acordes que são executados no alaúde barroco sem que a ordem de suas notas seja reordenada ou eventualmente alguma nota seja omitida.

As principais características da música para alaúde deste período são o *style brisé*<sup>2</sup>, a ornamentação e os prelúdios não mesurados.

### 3.2 Escolhas técnico-interpretativas e ornamentação ao violão

Explico aqui sobre algumas escolhas técnicas para a interpretação do *Entrée* e *Courante* da Suíte *L'infidèle*, de Sylvius Leopold Weiss. No que se refere a ornamentação, por este ser um assunto extremamente extenso optei por classificar e descrever somente os ornamentos realizados na *Entrée* e *Courante*, dividindo-os em dois grupos: ornamentos de função melódica e ornamentos de função harmônica.

#### 3.2.1 Digitação e execução

Esta obra normalmente é executada pelos violonistas com a sexta corda afinada em Mi. Buscando aumentar a tessitura do instrumento e visando um resultado sonoro um pouco mais próximo do alaúde barroco, optei por utilizar somente a sexta corda afinada em Ré, um tom abaixo da afinação convencional.

No que diz respeito a execução, busquei realizar a digitação sempre que possível fazendo o uso da *Campanela*<sup>3</sup>.

Se comparado ao alaúde barroco e aos demais instrumentos de cordas dedilhadas, a execução desta técnica é menos comum ao violão por conta de questões decorrentes da afinação do instrumento e também pelo fato do violão ter surgido no século XVIII, sendo então um instrumento vinculado de maneira técnica com parâmetros clássico-românticos.

A escolha da *campanela* como base da digitação está baseada na aproximação da articulação e da concepção técnica em instrumentos de cordas dedilhadas do período barroco, onde era comum que uma linha melódica possuísse uma exuberância de timbres ao mesclar cordas pressionadas com cordas soltas em diferentes ordens,

<sup>2</sup> *Style brisé* é o termo usado para definir a maneira que os alaudistas, e depois os cravistas, executavam acordes arpejados. Este termo é comumente usado como referência a música francesa do século XVII. Também utilizado na Alemanha no início do século XVIII, com o mesmo significado. (LEADBETTER, *apud* BORGES, 2007, p. 10)

<sup>3</sup> *Campanela* é o nome dado a um efeito típico dos instrumentos de corda dedilhadas que consiste na execução de cada nota de uma passagem melódica, geralmente escalar, em uma corda diferente, assim criando um efeito de sinos, o que permite que cada uma dessas notas tenha sua ressonância aumentada e se sobreponha às outras notas da passagem. (CARDOSO, 2014, p. 29)

dobramentos de oitava e até mesmo materiais que compunham uma mesma ordem de cordas, como por exemplo: tripa e aço. (CARDOSO, 2014, p. 29)

Figura 1 – Exemplo de *campanela* executada ao violão

1 4 0 1 3 0 4 0 1 4 0 1 4 0 1

m i a m i a i m i p m i p i p

Neste exemplo da realização da *Campanela* percebe-se que cada nota é executada em uma corda diferente, partindo da nota sol na primeira corda, o modo segue até a nota sol na sexta corda. Sempre que possível é feito o uso de cordas soltas para permitir maior ressonância na escala, junto com a fixação dos dedos em notas presas durante o maior tempo permitido, até que os mesmos se desloquem para realizar a execução de outra nota ou para deixar a corda livre para que uma nota solta seja tocada.

Devido a afinação do instrumento, este tipo de técnica demanda posições não muito comuns para a mão esquerda, normalmente abertas. Entretanto, a mão direita costuma ser de fácil execução, visto que não há saltos e é possível criar digitações onde não ocorrem cruzamentos de dedos.

Outra possibilidade de execução idiomática em linhas melódicas e principalmente em ornamentações como o trinado ou a apoiatura é o ligado de mão esquerda.

A execução do ligado é possível em uma mesma corda, onde toca-se a primeira nota com um dedo da mão direita e a nota seguinte é executada pela mão esquerda.

Figura 2 – Exemplo de apojetura executada através da técnica de ligado de mão esquerda



Figura 3 – Exemplo de trinado executado através da técnica de ligado de mão esquerda



No que se refere a realização de trinados, estes também podem ser executados em duas cordas. Existem diferentes digitações para a mão direita na hora de se executar o trinado em duas cordas, é possível por exemplo utilizar a digitação presente na técnica do tremolo (a-m-i-p).

O problema desta escolha é o cruzamento do dedo médio com o indicador, visto que o dedo anular e indicador se encarregam de pulsar uma determinada corda e os dedos médio e polegar de pulsar a corda acima. Para execução desta técnica em trechos onde é possível realizá-la optei por uma digitação que não apresenta cruzamentos entre dedos e que julgo ser mais fluente, que é: a-i-m-p. No exemplo a seguir o polegar deve tocar o baixo junto com a nota ré na segunda corda, executada pelo dedo anelar.

**Figura 4 – Exemplo de trinado executado em duas cordas**



A técnica de ligado de mão esquerda também pode ser utilizada na execução de passagens escalares, que são empregados aqui para ajudar a mão direita na execução de passagens rápidas. (YATES, 1998, p. 163)

Figura 5 – Exemplo de escala executada através da técnica de ligado de mão esquerda



### 3.3 Ornamentações no *Entrée* e *Courante* da suíte *L'infidèle*

Nesta seção classifico as ornamentações criadas para a execução dos dois movimentos da Suíte *L'infidèle* de Sylvius Leopold Weiss, indicando também a técnica utilizada para execução destas ornamentações.

Pelo fato dos dois movimentos possuírem repetições nas seções A e B, as ornamentações são aplicadas somente em suas repetições. Tal escolha é justificada através de fins didáticos, para que se obtenha melhor percepção e reconhecimento da inclusão e classificação dos ornamentos utilizados. O principal critério para elaboração destes ornamentos foi a improvisação, de modo que soassem fluentes, espontâneos e contivessem uma certa liberdade rítmica, estes que são alguns aspectos característicos do improvisado. (NEUMANN, 1983, p. 4)

Dividi os tipos de ornamentações em basicamente dois grupos, cada um deles com uma função distinta:

O primeiro grupo é o de ornamentos melódicos, cuja principal função é o embelezamento da própria linha da melodia.

O segundo grupo de ornamentos é de caráter harmônico, e tem como principal função resolver ou enfatizar tensões e delinear acordes.

#### 3.3.1 *Entrée*

O *Entrée* é uma abertura de andamento moderado, geralmente majestoso e com caráter de introdução, é comumente pensada em 2/2 e era utilizada como música

para dança ou teatro. (DONINGTON, 1963, p. 330)

O primeiro ornamento é utilizado ao final da primeira execução da seção A, como uma anacruse para retornar repetição da seção. Consiste no emprego da escala de lá menor melódica ascendente. Apesar de sua natureza melódica o ornamento pode ser classificado como pertencente ao segundo grupo, de caráter harmônico. Sua execução é realizada na primeira posição, através da técnica de ligado de mão esquerda, uma das principais características idiomáticas em instrumentos de cordas dedilhadas, incluindo o violão.

**Figura 6 – Ornamento escalar de função harmônica, executado através da técnica de ligado de mão esquerda**



Em seguida, no compasso dois, temos uma apoiatura na linha melódica, o que o classifica então como um ornamento de natureza melódica. Sua execução é feita também através da técnica de ligado na mão esquerda.

**Figura 7 – Apoiatura de função melódica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



No terceiro compasso temos um ornamento harmônico, um trinado que se inicia no grau superior a nota grafada, possui a função de apoio da nota dó para a nota si. Este trinado é executado através da técnica de ligado de mão esquerda.

**Figura 8 – Trinado de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda**



No compasso seguinte temos uma suspensão. A apojatura, que se caracteriza como um ornamento de caráter harmônico, é realizada através da técnica de ligado de mão esquerda.

**Figura 9 – Apoijatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



No quinto compasso temos novamente, uma apoiatura, com a mesma função da anterior, desta vez resolvendo a dissonância do intervalo de sétima.

**Figura 10 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



No próximo compasso temos um ornamento de caráter melódico, executado através da técnica de ligado de mão esquerda. Nota-se que o dedo 1 é utilizado como dedo guia.

**Figura 11 – Ornamento de função melódica executado através da técnica de ligado de mão esquerda**



Nos compassos 7 e 8 ocorrem duas apoiaturas, ambos são ornamentos de função harmônica.

Figura 12 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda

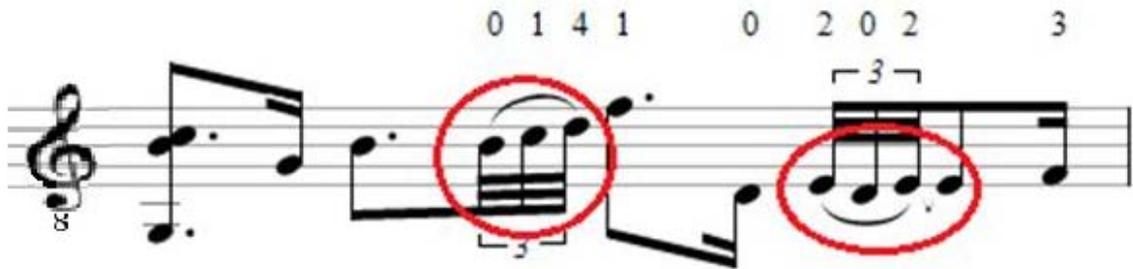


Figura 13 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda



No compasso seguinte ocorrem dois ornamentos, o primeiro é escalar e tem função harmônica, enfatizando o fá natural no terceiro tempo, delineando portanto o acorde de sol com sétima menor. O segundo é um mordente, de função melódica e enfatiza a nota mi na quarta corda. Ambos são executados através da técnica de ligado de mão esquerda.

**Figura 14 – Ornamento escalar de função harmônica e mordente de função melódica, executados através da técnica de ligado de mão esquerda**



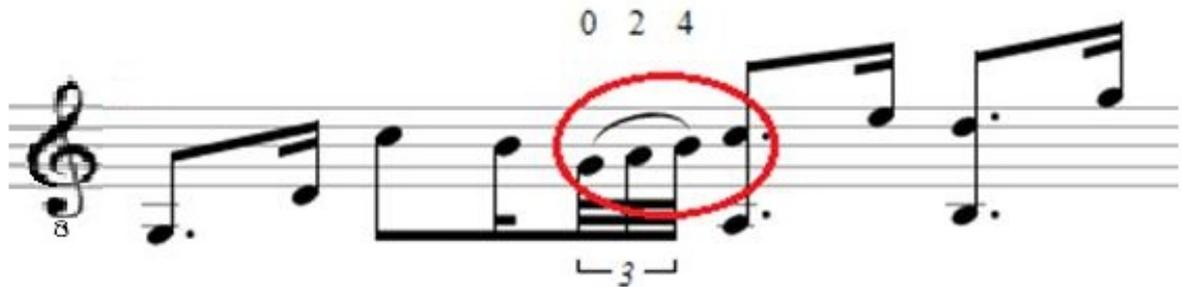
No compasso dez temos uma suspensão do quarto grau que resolve na terça maior do acorde de Dó maior. A apoiatura tem portanto, função harmônica.

**Figura 15 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



No compasso seguinte temos um ornamento escalar, similar ao do compasso nove, e que possui também a mesma função harmônica.

**Figura 16 – Ornamento escalar de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda**



No compasso doze temos novamente um ornamento de função harmônica, uma apoiatura que resolve a suspensão do quarto grau no terceiro, resultando no acorde de sol maior.

**Figura 17 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



No último compasso da primeira seção do *Entrée*, temos uma apoiatura do sétimo grau para a fundamental, um ornamento harmônico conclusivo, que encerra a seção na tonalidade relativa.

**Figura 18 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



No início da seção B, no compasso quinze temos um ornamento de função melódica. A apojatura é executada através da técnica de ligado de mão esquerda.

**Figura 19 – Apojatura de função melódica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



No compasso dezesseis ocorre no primeiro tempo uma apojatura de função harmônica.

**Figura 20 – Apoio de função harmônica executada em duas cordas**



No compasso seguinte temos uma suspensão no acorde de dó maior. A apoiatura é executada através da técnica de ligado de mão esquerda.

**Figura 21 – Apoio de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



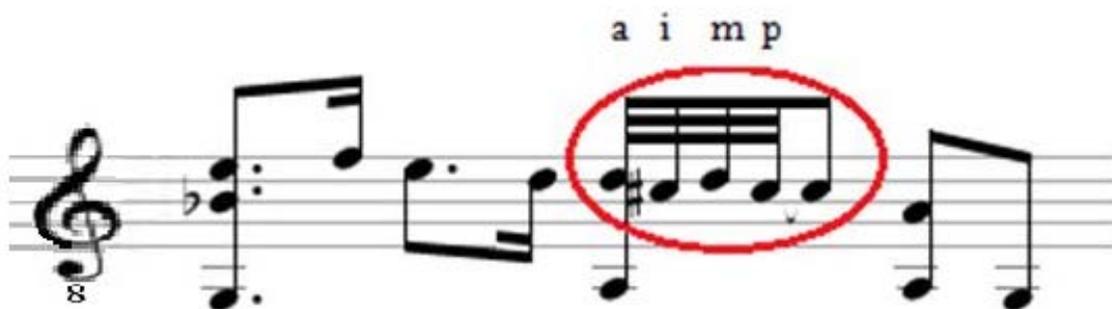
No compasso dezoito há um mordente de função harmônica, delineando a nota fá, a fundamental do acorde de fá maior, que surge aqui em sua primeira inversão. O ornamento é executado através da técnica de ligado de mão esquerda.

Figura 22 – Mordente de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda



Temos no compasso seguinte um trinado de função harmônica, resolvendo a suspensão na terça do acorde de lá maior. O trinado é executado em duas cordas.

Figura 23 – Trinado de função harmônica executado em duas cordas



Retomo as ornamentações a partir do compasso vinte e cinco, através de um arpejo<sup>4</sup>, este que é uma das principais características idiomáticas dos instrumentos de cordas dedilhadas e também da música para cravo do século XVII (GILLESPIE *apud* BORGES, 2007, p. 10). O ornamento tem função harmônica.

<sup>4</sup> O uso do arpejo é um dos elementos centrais da técnica de execução dos instrumentos de cordas dedilhadas no Barroco. [...] O arpejamento de acordes em figuras rítmicas longas para o acompanhamento de monodias foi se transformando em um veículo expressivo autônomo nas músicas solistas publicadas para a teorba. Isso incluía a repetição de padrões ou floreios improvisados em que notas consonantes e dissonantes, que definiam ou deixavam ambígua a harmonia tinham grande efeito expressivo. (CARDOSO, 2014, p. 140)

Figura 24 – Arpejo de função harmônica



Há no compasso vinte e sete uma apoiatura de função harmônica sobre o acorde de mi maior. O ornamento é executado através da técnica de ligado de mão esquerda.

Figura 25 – Apoiatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda



No compasso seguinte temos mais uma vez a figura da apoiatura de função harmônica. Este ornamento é executado através da técnica de ligado de mão esquerda.

Figura 26 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda



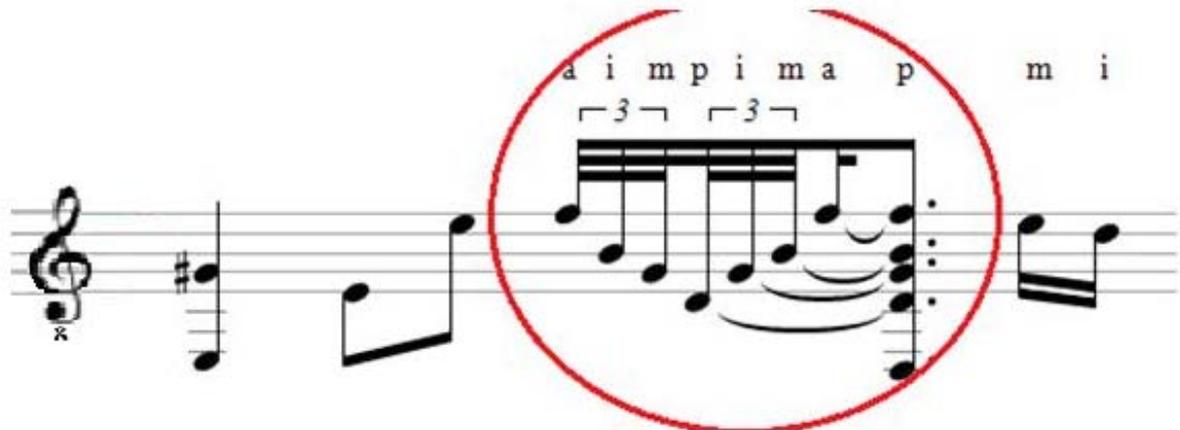
No compasso vinte e nove ocorre um trinado com função harmônica, resolvendo a suspensão na terça de lá menor.

Figura 27 – Trinado de função harmônica executado em duas cordas



No compasso trinta e um há um arpejo realizado sobre o acorde de sol sustenido diminuto na segunda inversão. Visando destacar a tensão presente no acorde realizo o arpejo de forma mista, começando pela nota aguda e adicionando a nota ré na sexta corda ao final. Este ornamento tem função harmônica.

Figura 28 – Arpejo de função harmônica



No compasso trinta e três temos os dois últimos ornamentos adicionados ao *Entrée*, que são também de função harmônica e ambos são apojeturas que se resolvem na terça do acorde de lá menor.

Figura 29 – Apojetura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda



### 3.3.2 *Courante*

A *courante* é uma dança ternária do período barroco. Existiam no período dois tipos de *courante*: a francesa e a italiana. A francesa era grafada em 3/2 ou 6/4, ocasionalmente alternando entre as duas métricas e possuía o andamento mais lento das danças de corte francesas, descrita por Quantz e Rousseau como “grave” e “majestosa”, enquanto que a italiana era significativamente mais rápida e direta em seu ritmo. (DONINGTON, 1963, p. 328)

O primeiro ornamento presente na repetição da seção A da *courante* está presente no compasso três e é uma apojetura de função harmônica. Sua execução é

realizada através da técnica de ligado de mão esquerda.

**Figura 30 – Apojatura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



No próximo compasso utilizo uma *acciaccatura*, que é um ornamento em que se toca simultaneamente um intervalo de segundas e tem função harmônica, agregando tensão. (CARDOSO, 2014, p. 77)

**Figura 31 – *Acciaccatura* de função harmônica**



O próximo ornamento se encontra no compasso dezoito e é uma diminuição escalar descendente em semicolcheias no âmbito de uma quinta justa, possui função melódica.

**Figura 32 – Ornamento escalar de função melódica**



No compasso vinte e um há um mordente de função harmônica, onde destaca a nota dó, finalizando a seção A da dança.

**Figura 33 – Mordente de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda**



Iniciando a seção B da Courante, no compasso vinte e quatro ocorre um mordente similar ao anterior, também de função harmônica, destacando a fundamental superior do acorde de dó maior.

Figura 34 – Mordente de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda



No compasso vinte e seis no primeiro tempo é inserida uma acciaccatura de função harmônica.

Figura 35 – *Acciaccatura* de função harmônica



No compasso vinte e nove temos uma apoiatura de função harmônica sobre o acorde de lá maior na primeira inversão.

**Figura 36 – Apojatura de função harmônica executada em duas cordas**



Emprego a partir do compasso trinta e dois, trinados de função harmônica que podem ser classificados também como um desenvolvimento de motivo rítmico-melódico, pois estão presentes em diversos pontos da seção B. São utilizados nos compassos trinta e dois; trinta e quatro; trinta e seis; trinta e oito; quarenta e quatro e quarenta e seis. Grande parte destes trinados são executados através da técnica de ligado de mão esquerda, os demais são executados através da técnica de trinados em duas cordas, estes são indicados através da digitação da mão direita, na parte superior da ilustração.

**Figura 37 – Trinado de função harmônica executado através da técnica de ligado de mão esquerda**

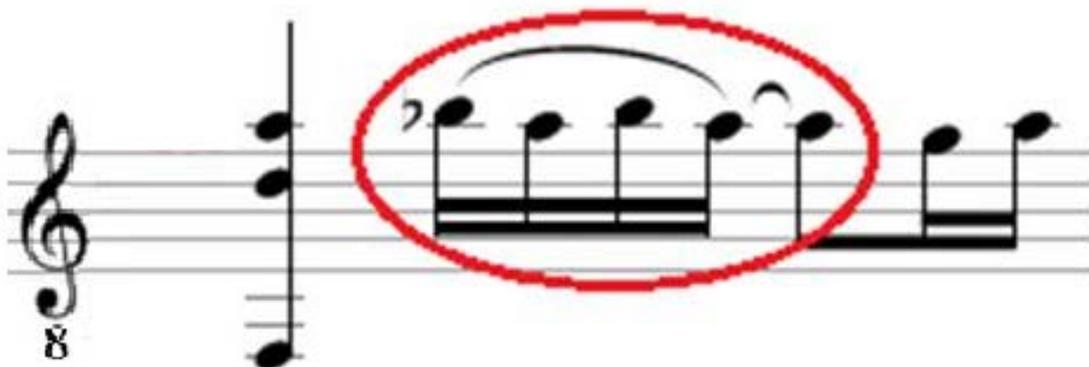




Figura 40 – Trinado de função harmônica executado em duas cordas



Figura 41 – Trinado de função harmônica executado em duas cordas



Figura 42 – Trinado de função harmônica executado em duas cordas



Nos compassos quarenta e nove, cinquenta e cinquenta e um também há um desenvolvimento ornamental motivico através do uso de apojeturas de função harmônica.

**Figura 43 – Apojetura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



**Figura 44 – Apojetura de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda**



Figura 45 – Apoio de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda



No compasso cinquenta e quatro há uma apoio de função harmônica sobre o acorde de mi maior, que resolve de forma deceptiva no VI grau.

Figura 46 – Apoio de função harmônica executada através da técnica de ligado de mão esquerda



No compasso seguinte temos uma *acciaccatura* de função harmônica.



## Conclusão

O presente trabalho se propôs a realizar um levantamento histórico enfatizando a presença e a importância da improvisação em diversas práticas do período barroco, aproximando e integrando os conceitos da época ao desenvolvimento de ornamentos e aplicação dos mesmos a prática interpretativa do violão moderno através duas obras originalmente escritas para alaúde no período barroco.

No primeiro e segundo capítulos deste trabalho foram apresentados conceitos históricos da música barroca, ressaltando a importância da tradição da improvisação para a prática musical da época. Através dela surgiram novas formas musicais e a prática instrumental se desenvolveu largamente por conta da exploração de forma idiomática dos instrumentos do período. Devido a prática da improvisação o instrumentista da época nutria uma relação como “co-compositor” das obras que interpretava, pois possuía a liberdade de alterar e acrescentar ornamentações e conduções diferentes para as obras já escritas, além de desenvolver essa habilidade também através da realização do acompanhamento improvisado através do sistema de baixo contínuo.

No terceiro e último capítulo foram criados ornamentos para o *Entrée* e *Courante* da suíte *L'infidèle*, composta originalmente para alaúde por Sylvius Leopold Weiss. Estes ornamentos foram baseados em conceitos presentes na improvisação, citados por Frederick Neumann e Robert Donington, que descrevem a sonoridade derivada desta prática como espontânea, idiomática e com certa liberdade rítmica. Aliando este pensamento ao emprego de diferentes tipos de ornamentos listados em tabelas de época como a de François Couperin, tais como o mordente, as apojaturas, os arpejos e os trinados e aos aspectos idiomáticos dos instrumentos de cordas dedilhadas do período, em especial o alaúde, foram desenvolvidos e executados ao violão os ornamentos sobre estas duas obras, permitindo a melhor integração entre o violão moderno e a prática interpretativa do repertório barroco.

O violão não é um instrumento pertencente a realidade de uma época onde a improvisação e os ornamentos eram tradição do período, visto que o instrumento surgiu no século XIX. Apesar de existir a prática da improvisação neste período, o instrumento é vinculado tecnicamente aos ideais clássico-românticos como a linearidade e manutenção timbrística de melodias, priorizando por exemplo a condução de linhas melódicas em uma mesma corda, além da concepção de uma maior projeção sonora, desenvolvida e trabalhada através da técnica do toque apoiado. Estes elementos vão de maneira idiomáticamente contrária aos conceitos e natureza dos instrumentos de cordas dedilhadas do período barroco. Contudo, o trabalho se propôs

a encontrar uma solução para a execução interpretativa do repertório barroco ao violão através do emprego de ornamentos de caráter improvisatório, digitações e articulações idiomáticas características dos instrumentos de cordas dedilhadas da época, visando aproximar o violão a um efeito geral e sonoridade características dos instrumentos do período.

A partir desta constatação podemos dizer que a música do período barroco executada em instrumentos modernos é um campo que se relaciona tanto com a área de práticas interpretativas dos instrumentos modernos como a área da música antiga, seus conceitos, demanda de ordens técnicas, sonoras e seu repertório. Isso se tornou notável recentemente através do volume de publicações de instrumentistas modernos no âmbito acadêmico afora. Tal fato sugere que a prática do repertório de música antiga acontece a partir de necessidades artísticas modernas.

Por fim, esta pesquisa contribui para a expansão das possibilidades interpretativas do repertório de música barroca executada ao violão, fundamentada através de aspectos históricos e tradicionais da época como a prática da improvisação e também aspectos de natureza técnica e idiomática dos instrumentos de cordas dedilhadas, que podem ser adaptados e realizados ao violão moderno.

## Referências bibliográficas

ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV1004 de Johann Sebastian Bach*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 2010.

ANDRÉ, Clóvis de. *Apostila de história da música: Barroco (ca. 1580/90 - 1750/60)*. São Paulo: 2006.

BENNET, Roy. *Uma Breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BORGES, Rafael. *O uso de scordatura para execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 2007.

BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York, 1947.

CACCINI, G. *Le Nuove Musiche*. Florence: Marescotti, 1602. Ed. H. Wiley Hitchcock. Wisconsin: A-R Editions, 1970.

CARDOSO, Renato. *Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*, 2014. Dissertação (Mestrado em música), Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2014.

COUPERIN, François. *L'Art de Toucher le Clavecin*. Wiesbaden: Breit Kopf, 1933.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. Ed. London: Faber and Faber, 1990.

EISENHARDT, L. *Italian Guitar Music of the Seventeenth Century: Battuto and Pizzicato*, 2015. Boydell and Brewer. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt18kr6md>>. Acesso em 17/12/2015

FOXÉ, Wilfred. *Playing Baroque Preludes*. Disponível em: <<http://www.lutesociety.org/pages/playing-baroque-preludes>>. Acesso em 15/07/ 2016.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 4ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

KOONCE, Frank. *The lute Works of Johann Sebastian Bach*. San Diego: Kjos Music Company, 1989.

MOORE, R. *The decline of improvisation in Western Art Music: An interpretation of change*, 1992.

NEUMANN, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J.S Bach*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

NOGUEIRA, Gisela G. P. *Baixo contínuo no violão moderno: um guia para a performance*. 1985. Dissertação (Mestrado) – Royal Northern College of Music, Manchester, 1985.

NORTH, Nigel. *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo: A comprehensive guide for performers*. Londres: London Faber Music, 1987.

POULTON, D. Lute. In: SADIE, S. *The new Grove's dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980. p. 342 - 365

ROLFHAMRE, Robin. *French baroque lute music from 1650-1700*. Kristiansand: Master Thesis Agder University, 2010.

ROSA, Amadeu. *O violão e a ornamentação nas obras de François Couperin*, 2010. Dissertação (Graduação), Faculdade Cantareira, São Paulo.

RUSSELL, David. *Easy Trills*. Disponível em:

<<http://www.davidrussellguitar.com/index.php/home/tips-for-guitarists/126-two-string-trills>>. Acesso em: 04/04/2016.

SADIE, S. (Ed.). *The new Grove's dictionary of music and musicians*. 2. ed. New York: Grove s Dictionaries Inc., 2001.

SCHICK, Kyle. *Improvisation: Performer as "Co-composer"*. Disponível em:

<<http://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss1/3>> . Acesso em: 10/08/2016

TYLER, James. *The Early Guitar*. Londres: Oxford University Press, 1980.

YATES, Stanley. *J. S. Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*. Pacific: Mel Bay Publications, 1998.