

Entre cordas e ornamentos: A adaptação
do Concerto RV 93 de Vivaldi do alaúde
para a guitarra barroca.

Between Strings and Ornamentation: Adapting Vivaldi's
Concerto RV 93 from the Lute to the Baroque Guitar.

Vitor de Souza Leite¹

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

vitorgw@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2834-0157>

Submetido em 12/12/2024

Aprovado em 16/06/2025

Resumo

Este estudo explora a adaptação do Concerto RV 93 de Antonio Vivaldi, originalmente concebido para alaúde, para execução na guitarra barroca. Com base em tratados históricos como os de Gaspar Sanz e Johann Mattheson, a pesquisa investiga práticas interpretativas do período barroco, com ênfase em técnicas de digitação e ornamentação. A adaptação utiliza elementos como afinação reentrante, campanellas e ornamentação, revelando a riqueza expressiva e idiomática da guitarra barroca. A obra, preservada em sua essência estilística, ganha nova dimensão sonora, destacando o papel do intérprete como parte do processo criativo. A análise bibliográfica demonstra que essa abordagem não apenas respeita a tradição barroca, mas também amplia as possibilidades performáticas da obra, além de reafirmar a relevância do idiomatismo e do diálogo entre teoria e prática na música.

Palavras-chave: Concerto RV 93, Vivaldi, Sanz, Guitarra Barroca, Alaúde, Ornamentação.

Abstract

This study explores the adaptation of Antonio Vivaldi's Concerto RV 93, originally conceived composed for the lute, for performance on the Baroque guitar. Drawing on historical treatises such as those by Gaspar Sanz and Johann Mattheson, the research investigates interpretative practices of the Baroque period, with an emphasis on fingering and ornamentation techniques. The adaptation incorporates elements like re-entrant tuning, campanellas, and improvised ornamentation, showcasing the expressive and idiomatic richness of the Baroque guitar. The piece, preserved in its stylistic essence, gains a new sonic dimension, highlighting the performer's role as part of the creative process. The bibliographic analysis demonstrates that this approach not only honors Baroque tradition but also expands the performative possibilities of the work, reaffirming the relevance of idiomatic interpretation and the interplay between theory and practice in music.

Keywords: Concerto RV 93, Vivaldi, Sanz, Baroque Guitar, Lute, Ornamentation

Introdução

O Barroco (1600-1750) destacou-se pelo surgimento de gêneros musicais, como a Ópera, Fuga, Toccata, Suíte, Sonata e o Concerto, marcados pelo uso do baixo contínuo, contrastes de dinâmica, timbres, formas e afetos e também pela ornamentação. O Concerto, especialmente difundido no século XVII, foi um dos principais gêneros, explorando o discurso instrumental em formações como o Concerto Solo (um solista) e o concerto grosso (vários solistas e a oposição entre concertino e ripieno) com orquestra ou grupos de câmara. Dentro deste contexto, observamos a notoriedade de Antonio Vivaldi (1678-1741) como compositor. Coelho (2019, p. 24) destaca Vivaldi como autor de mais de oitocentos concertos, observando a influência dos *concerti grossi* de Arcangelo Corelli (1653-1713) nas primeiras obras do compositor. Essa influência se manifesta na sequência e forma dos movimentos, na textura concertante e na instrumentação, que incluía dois ou quatro violinos, por vezes um violoncelo e um grupo solo.

Para Heller (1997, p. 60) os termos “forma concerto” e “forma ritornelo” de Vivaldi, são constantemente utilizados para retratar a estrutura destas obras e movimentos, pois foram desenvolvidos principalmente por Vivaldi, tendo por base as obras de Giuseppe Torelli (1658-1709) e Tomaso Albinoni (1671-1751). Entre 1710 e 1730, Vivaldi desenvolveu as principais características do concerto, período considerado o mais marcante de sua influência histórica devido à ampla difusão de suas obras. Foi também nessa fase que ocorreram inovações significativas em seu estilo instrumental, que modificaram a linguagem e o pensamento musical de sua geração (HELLER, 1997; COELHO, 2019, p. 57). Neste contexto, se enquadra o *Concerto per liuto, due violini e basso in Re maggiore (RV 93)*, para alaúde solista, dois violinos e baixo contínuo, está dividido em três movimentos, sendo o primeiro sem indicação de tempo, o segundo *largo* e o terceiro *allegro*, conforme o manuscrito de 1730². Tratando-se de andamento, devido à recorrência do padrão nas obras de Vivaldi, comumente adota-se o primeiro movimento como um *allegro giusto*, executado

¹ Possui Licenciatura em Violão, Mestrado em Letras e Artes e é doutorando em Música pela UDESC. Tem ampla experiência no ensino musical da educação básica ao nível superior, atuando anteriormente como professor na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Participou como músico convidado na Orquestra de Violões do Amazonas e integrou a Camerata de Violões do Claudio Santoro. Sua formação inclui estudos com Nelson Cayado e Luciano Souto, além de cursos e masterclasses com renomados violonistas, tais como irmãos Assad, Yamandu Costa e René Izquierdo. Desenvolve pesquisa nas áreas de musicologia e performance historicamente orientada, com enfoque na música barroca, retórica musical e idiomatismo das cordas dedilhadas, especialmente aplicadas ao violão e à viola de arame.

² Acervo da Biblioteca Nazionale Universitaria de Turin. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP492264-PMLP112446-vivaldi_concerto.pdf. Acesso em 21/09/2024.

um pouco mais lento que o terceiro, mantendo assim o contraste rápido – lento – rápido. O concerto em questão ainda é alinhado à forma ritornelo de Vivaldi, pois os três movimentos são divididos em seção A e B com um ritornelo.

Neste artigo, para tratar da ornamentação, o foco recai exclusivamente sobre o segundo movimento (*Largo*) do *Concerto em Ré maior, RV 93*, de Antonio Vivaldi, e não sobre a totalidade da obra. Essa delimitação se justifica tanto por razões de escopo quanto pela relevância interpretativa e estilística do movimento lento, no qual a ornamentação assume papel central. A escolha desse recorte permite uma investigação aprofundada dos elementos expressivos e idiomáticos da prática barroca aplicados à execução historicamente informada em instrumentos de cordas dedilhadas.

O estudo da ornamentação do segundo movimento (*Largo*), parte da premissa de que a interpretação historicamente informada exige muito mais do que uma leitura literal da partitura. O desafio atual está em reconhecer que a recuperação dessa prática não pode depender exclusivamente da consulta a tratados teóricos do período. Muitos desses documentos, embora fundamentais, foram destinados a estudantes iniciantes e refletem normas pedagógicas básicas, não necessariamente correspondentes às práticas reais dos músicos em atuação.

Dessa forma, embora a investigação de tratados como os de Francesco Geminiani (1687-1762), Silvio Leopold Weiss (1687-1750) ou Gaspar Sanz (1640-1710) forneça diretrizes importantes sobre os tipos de ornamentos e seus contextos de aplicação, é necessário ampliar a base de referência interpretativa.

Uma abordagem mais abrangente incluiria, por exemplo, a análise de procedimentos composicionais e adaptativos presentes em obras de outros compositores da época que lidaram diretamente com a transcrição ou adaptação de repertório para cordas dedilhadas. Um caso notável é o de Santiago de Murcia, que transcreveu sonatas de Corelli para guitarra barroca, oferecendo valiosos indícios sobre como músicos do período operavam na prática para traduzir a linguagem de outros instrumentos barrocos à idiomática da guitarra. No entanto, este artigo opta por se concentrar exclusivamente na obra de Gaspar Sanz, por se tratar de um autor cuja produção teórica e musical fornece uma base coesa e representativa das práticas da guitarra barroca espanhola do século XVII. Tal delimitação metodológica visa aprofundar a análise dentro de um corpus específico, em vez de dispersar o foco por abordagens contrastantes. Assim, propõe-se articular as instruções dos tratados de Sanz com exemplos práticos de adaptação instrumental, visando uma abordagem interpretativa coerente com os recursos da guitarra barroca e os

pressupostos estéticos do período, com ênfase nos parâmetros de digitação em campanellas, ornamentação e soluções de oitavas fora de registro da guitarra.

Neste contexto, o tratado *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), de Gaspar Sanz, é utilizado como referência. Considerado uma obra-chave para a música barroca e a técnica da guitarra, o tratado aborda aspectos como dedilhado, afinação, composição, ornamentação (arpejos, mordentes, trinos) e estilos regionais (ibérico e italiano). Dividido em seções teórico-práticas, Sanz apresenta exemplos musicais, tabelas de acordes e exercícios, sistematizando práticas musicais e influenciando gerações de músicos.

A escolha do tratado justifica-se por seu impacto na história da guitarra barroca e sua relevância como guia técnico e estilístico. Ele continua sendo uma referência para estudos históricos e performances de música barroca executada na guitarra. Deste modo, a partir do tratado, abordaremos duas premissas fundamentais para adaptação do concerto, que é a digitação da guitarra, que possui sua linguagem própria e, a aplicação dos ornamentos de acordo com o contexto e regras, priorizando seu uso no segundo movimento do concerto.

Sobre a ornamentação, nota-se a coexistência de dois modos rivais que impactavam tanto a composição como a interpretação, herdando características distintas de seu local de origem, o estilo italiano e o francês. Brombilla (2013, p. 50) explica que, a categoria de ornamentação era determinada a partir do posicionamento do performer em introduzir elementos, pois os franceses valiam-se de formas fixas, como trinados, mordentes, e apojaturas, comumente indicadas por símbolos. Já os italianos, aderiam uma maior liberdade nos ornamentos, valendo-se tanto das formas fixas, quanto dos chamados *passaggios* onde se enquadram divisões, diminuições e diversas variações de notas de passagem. Seguindo a lógica de Vivaldi ser italiano, utilizaremos a opção de ornamentação italiana. Deste modo, sistematizaremos os tipos de ornatos propostos por Sanz, dialogando com o tratado *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson (1681-1764) para complementar as informações.

Desta forma, este artigo de dividirá em pressupostos técnicos e teóricos para escolhas de afinação e digitação do concerto na guitarra barroca, descrição e aplicação dos ornamentos descritos por Mattheson e Sanz no segundo movimento do concerto.

Possibilidades digitacionais na guitarra barroca.

A premissa de adaptar obras feitas para um instrumento em outro, não é uma novidade, principalmente dentro da família das cordas dedilhadas. Cardoso (2014, p. 26) afirma que este

Entre cordas e ornamentos: A adaptação do Concerto RV 93 de Vivaldi do alaúde para a guitarra barroca.

procedimento é recorrente, apresentando quatro métodos em que isso acontece normalmente: Transcrições ou (transcrições) e arranjos, intabulações, uso de escrita compartilhada e, flexibilidade instrumental, que compreende o material musical, idiomatismo, timbre e textura. Para nosso estudo, não será considerado a ideia de transcrição ou arranjo, pois a proposta é uma execução direta idiomática, sem necessidade de reescrita. Valemo-nos então dos dois últimos pontos, pois, apesar de Vivaldi escrever que o concerto é para alaúde, o autor não escreve na notação comum ao instrumento, que é a tablatura, escreve em notação mensural, a mesma utilizada pelos violinos, o que permite de que outros instrumentos realizem uma leitura direta, executando em seu próprio idiomatismo (Fig. 1).



Fig. 1: Início do primeiro movimento do *Concerto em Ré maior, RV 93*, de Antonio Vivaldi.
Fonte: VIVALDI, Antonio. *Concerto per liuto, due violini e basso continuo in Re maggiore, RV 93*.
Manuscrito, Biblioteca Nazionale di Torino, (~1730).

No decorrer do concerto, observa-se que o autor não utilizou uma linguagem contrapontística ou homofônica tradicional alaudística, onde o instrumento fará sozinho melodia e acompanhamento. Ele utiliza uma linguagem exclusivamente melódica e predominantemente homofônica, no sentido de os violinos geralmente dobrarem a melodia feita pelo alaúde, ou atuarem como suporte harmônico, junto ao violoncelo. Por ter escrito a parte solista na notação mensural e predominantemente utilizar a mesma linguagem dos violinos, sem necessariamente explorar as regiões mais graves do alaúde, isso abre a possibilidade para que o concerto possa ser diretamente executado por qualquer instrumento que tenha a extensão adequada para esta obra cuja nota mais grave é o Ré3 e a mais aguda o Ré5.

Entre cordas e ornamentos: A adaptação do Concerto RV 93 de Vivaldi do alaúde para a guitarra barroca.

Neste sentido, é adequado considerar a fala de Dart (1990), sobre a importância da aplicação da linguagem própria do instrumento ao adaptar uma obra:

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 (DART, 1990, p. 212).

Em nossa proposta, escolhemos utilizar uma viola de arame, que é uma guitarra barroca, porém, é uma variante portuguesa da guitarra barroca espanhola tradicional, cuja única diferença é a utilização de ordens triplas invés de duplas nas quartas e quintas ordens. Sobre a viola de arame, Nogueira (2008, p. 16-28) explica que, este instrumento chegou ao Brasil através dos jesuítas, entre o séc. XVI e XVII, recebeu este nome através do tratado *Nova arte de viola* (1789) de Manoel da Paixão Ribeiro (?). Possui cinco ordens de cordas, sendo elas, três ordens duplas e duas ordens triplas, podendo utilizar cordas de metal ou de tripa³. Conforme os registros mencionados pela autora, a viola era usada principalmente para acompanhamento de danças e folguedos de cunho religioso. No entanto, nesta pesquisa, propomos ressignificar a função histórica da viola de arame, promovendo seu uso como instrumento solista em um repertório modernamente associado ao violão erudito e ao alaúde barroco. Tal decisão não é meramente experimental, mas se sustenta na percepção de que o timbre metálico, o ataque curto e a ressonância expandida das cordas de metal oferecem qualidades expressivas únicas para a execução desta obra. Ao colocarmos a viola de arame no centro da performance, não apenas ampliamos os limites idiomáticos da prática interpretativa historicamente informada, como também elevamos um instrumento historicamente periférico ao protagonismo artístico.

O *Concerto em Ré maior, RV 93* foi originalmente concebido para alaúde barroco, instrumento que, à época, possuía afinação em quartas com intervalos de terças centrais e dispunha comumente de onze ou treze ordens geralmente encordados em oitavas e uníssonos. Essa estrutura propiciava uma tessitura ampla e uma abordagem contrapontística bastante idiomática, com digitações específicas que favoreciam vozes internas e ornamentações discretas distribuídas entre os registros. A digitação do alaúde barroco buscava equilíbrio entre clareza e sobreposição tímbrica,

³ A escolha do tipo de encordoamento, poderia depender das condições financeiras do músico, pois as cordas de tripa, custavam geralmente o dobro das de metal.

especialmente nas vozes médias, aproveitando a simetria da afinação para articulações suaves entre os cursos. Em contraste, a afinação reentrante adotada para a guitarra barroca e, por extensão, para a viola de arame utilizada neste trabalho, apresenta uma lógica distinta, em que as cordas não se organizam de forma linear do grave ao agudo, mas intercalam alturas, criando possibilidades únicas de ressonância e encadeamento harmônico. Essa configuração, embora limite a extensão grave disponível, se comparado ao alaúde, oferece ao intérprete recursos como as campanellas e uma rica sustentação de sons, permitindo uma nova abordagem timbrística e interpretativa da obra. A adaptação da escrita do alaúde para esse contexto exige, portanto, uma reorganização da digitação, respeitando a estrutura melódica da obra, mas explorando as novas possibilidades oferecidas pela afinação e sonoridade da guitarra barroca.

Para adaptar o concerto que tem o alaúde como solista à esta guitarra, a primeira etapa foi a escolha do tipo de afinação. Sanz (1674) apresenta três possibilidades, que devem ser utilizadas de acordo com o contexto, conforme demonstrado na figura a seguir.

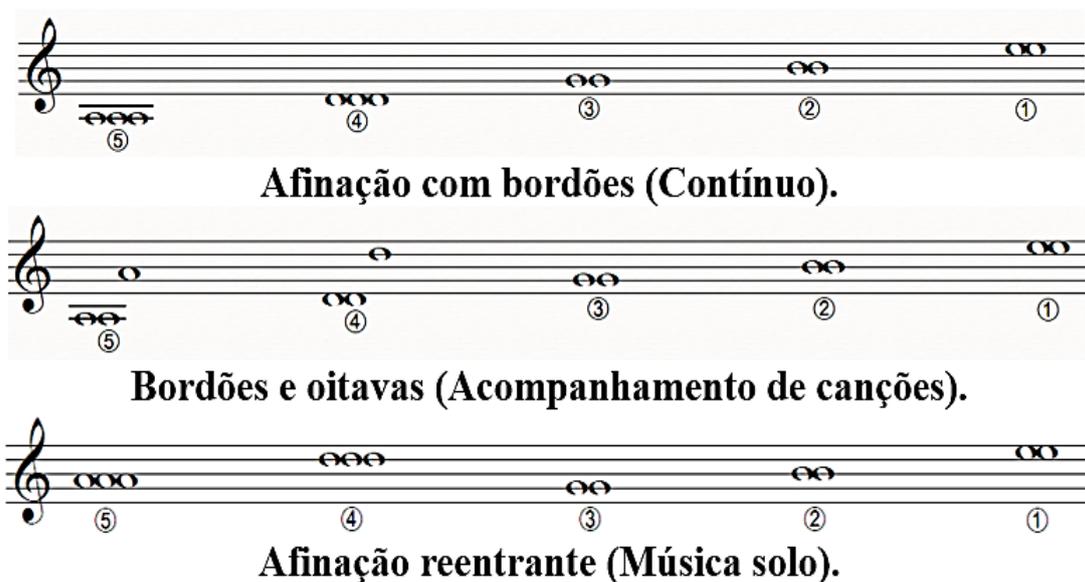


Fig. 2: Possibilidades de afinação descritas por Sanz, aplicadas à viola de arame (FIGURA DO AUTOR).

Apesar das opções com bordões oferecerem uma extensão mais ampla na região grave, o resultado sonoro não é tão satisfatório pois, são pouquíssimos momentos da obra que exploram esta região. Deste modo, a opção de afinação reentrante se mostrou plenamente funcional, explorando ao máximo a linguagem da guitarra, apesar da extensão se tornar menor, os poucos momentos que precisaria de uma região mais grave, foram oitavados acima, realizando as notas repetidas em cordas diferentes, alcançando assim um efeito satisfatório.

Entre cordas e ornamentos: A adaptação do Concerto RV 93 de Vivaldi do alaúde para a guitarra barroca.

No decorrer do tratado, Sanz apresenta as características principais da guitarra barroca, destacando o uso da afinação reentrante, que se manifesta no chamado estilo ponteadado. Essa prática se realiza, em grande parte, através do uso das campanellas, técnica que consiste em distribuir notas consecutivas da melodia em cordas diferentes, de modo que cada nota possa soar simultaneamente à anterior, criando um efeito de ressonância contínua semelhante ao de uma harpa. Essa técnica de digitação vertical, assemelha-se à uma digitação harmônica, comumente utilizada para acordes, aplicada a passagens melódicas, ou seja, a escolha de dedilhados que favorecem a sustentação de notas sucessivas, proporciona uma textura mais rica e brilhante, onde as notas se sobrepõem suavemente em vez de se sucederem secamente. Assim como nas harpas, em que as cordas permanecem vibrando após serem tocadas, na guitarra barroca, o efeito de sustentação confere fluidez e densidade sonora à linha melódica.

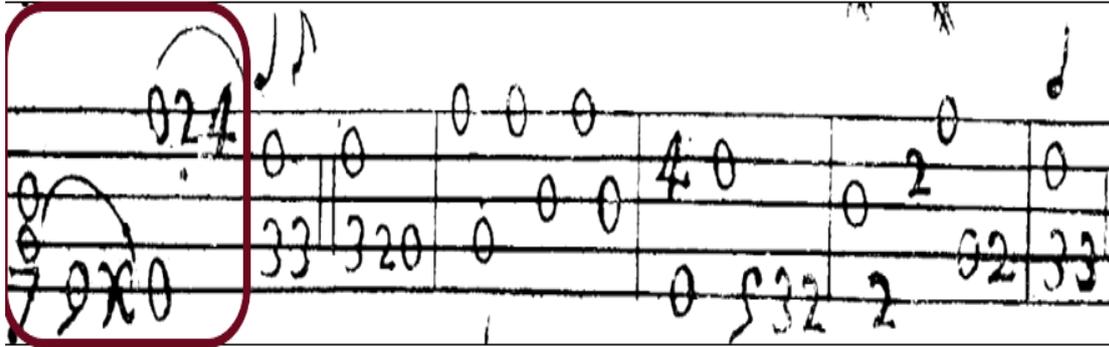
Além disso, o autor preconiza o uso de ligaduras em grupos de três notas, promovendo maior articulação e suavidade na execução de frases rápidas, e defende o emprego de rasgueados na realização de acordes, ampliando o espectro expressivo do instrumento. Essas orientações reforçam o caráter híbrido da prática da guitarra barroca, em que a melodia e o acompanhamento rítmico são integrados de maneira fluida e altamente ressonante, evidenciando a sofisticação técnica e estética esperada dos intérpretes da época.

Observa-se que as músicas escritas neste tratado, destinadas ao estilo ponteadado, são de natureza eminentemente melódica. Contudo, graças às técnicas empregadas, que exploram as características da afinação reentrante, a sonoridade é enriquecida de modo particular. A distribuição das notas em diferentes cordas, aliada à ressonância natural do instrumento, gera uma sobreposição de sons que enganam o ouvido, criando a ilusão de uma textura mais densa. Essa superposição não constitui, necessariamente, uma harmonia funcional no sentido tonal tradicional, mas produz efeitos tímbricos e de ressonância que evocam sensações harmônicas e, por vezes, até mesmo polifônicas. Assim, em muitos trechos que são estruturalmente puramente melódicos, a percepção auditiva é alterada pela sustentação e pelo encadeamento das notas, como poderá ser observado no exemplo a seguir⁴:

⁴ Os exemplos em áudio realizados na guitarra barroca (viola de arame), tanto das possibilidades de digitação em campanella, quanto das execuções limpas e ornamentadas, está disponível no link a seguir: https://drive.google.com/drive/folders/1ZwY9_212pKmhxZlqsOfRdC1Awe26_9U?usp=sharing



Transcrição



Notação original

Fig. 3: Transcrição direta do trecho de um Canários de Sanz⁵.

Devido à natureza da afinação reentrante desses instrumentos, surge uma possibilidade adicional de exploração tímbrica: a digitação em estilo campanella. Ao utilizar a técnica de campanellas para realizar passagens melódicas, cria-se não apenas a continuidade sonora entre notas consecutivas, mas também a sobreposição natural dos sons em diferentes cordas, o que altera substancialmente a percepção auditiva do material original. Assim, o Concerto RV 93 oferece um espaço privilegiado para a experimentação interpretativa, em que o intérprete pode escolher, de maneira criteriosa, entre execuções mais lineares ou abordagens que intensifiquem a ressonância típica da guitarra barroca. Essa liberdade de realização sugere que, mesmo respeitando a integridade do modelo melódico de Vivaldi, o intérprete pode enriquecer a performance ao selecionar digitações que favoreçam a sonoridade campanella, aproximando-se das práticas performáticas historicamente informadas.

Para ilustrar as diferenças de abordagem na escolha de digitação, faremos a comparação no quadro a seguir:

⁵ Em destaque, a grafia da ligadura em grupos de três notas na mesma corda, a transcrição começa após a semínima marcada na tablatura.

Entre cordas e ornamentos: A adaptação do Concerto RV 93 de Vivaldi do alaúde para a guitarra barroca.

Digitação escalar tradicional.	Digitação em campanella.
Cada nota pode ser tocada em sequência na mesma corda, levantando e apertando os dedos rapidamente.	Cada nota é tocada em uma corda diferente, mesmo que a sequência melódica seja ascendente ou descendente.
As notas soam de forma sequencial e separada, com ataques sucessivos e sem sobreposição sonora.	As notas permanecem vibrando ao mesmo tempo, criando um efeito de sobreposição tímbrica e de ressonância contínua.
O som é mais limpo, direto e articulado, sem reverberação entre as notas.	A sonoridade é mais rica, brilhante e "sustentado", semelhante ao efeito de sinos ou de uma harpa.
Cada nota substitui a anterior imediatamente.	As notas soam simultaneamente.
Exemplo: Na corda 2 (Si): Dó (1ª casa) → Ré (3ª casa) → Mi (5ª casa).	Exemplo: Dó (3ª corda, 5ª casa) → Ré (2ª corda, 3ª casa) → Mi (1ª corda, solta) Aqui, enquanto se toca o Ré, o Dó ainda ressoa; quando toca o Mi, as duas notas anteriores ainda vibram juntas.

Tab. 1: Comparativo das características de digitações.

A realização da transcrição nota a nota, considerando o registro em que soam as notas grafadas na tablatura, evidencia o pensamento melódico da obra, que se coaduna com o modelo escrito por Vivaldi, o qual, no entanto, só recebe essa sonoridade harmônica através da aplicação do idiomatismo das guitarras barrocas, como será demonstrado nos exemplos a seguir, através da grafia da digitação em tablatura.

Fig. 4: Execução do 1º compasso do 1º movimento do Concerto RV 93 na guitarra barroca (FIGURA DO AUTOR).

Fig. 5: Execução do compasso 6 do 2º movimento Concerto RV 93 na viola de arame (FIGURA DO AUTOR).

Fig. 6: Execução do compasso 7 do 3º movimento do Concerto RV 93 na guitarra barroca (FIGURA DO AUTOR).

A aplicação do padrão de digitação vertical manteve-se de forma criteriosa e sistemática ao longo de toda a obra. Nos raros momentos em que a tessitura grave do instrumento se revelou limitada, como no compasso 38 do primeiro movimento, em que a sequência de colcheias Ré4, Si3, Ré3 e Si3 exigiria uma extensão além da capacidade da guitarra, optou-se por transpor o último Ré para a oitava superior, utilizando uma corda distinta daquela empregada na execução anterior. Tal escolha evitou a redundância tímbrica em relação ao primeiro Ré e assegurou a preservação da ressonância contínua, elemento essencial para a manutenção da sonoridade característica do padrão de digitação vertical.

A ornamentação no *Largo* do Concerto RV 93 de Vivaldi.

A utilização dos ritornelos nas sessões do concerto, indica uma liberdade ao intérprete, para que ornamente as seções em suas repetições, especialmente na obra do compositor em questão, pois Coelho (2019, p. 30) enfatiza que compositores italianos como Vivaldi, ou adeptos do estilo, frequentemente dão um grande espaço para improvisação. Nisto vale ressaltar que o termo improvisação, nos remete a algo sem restrições, no entanto, tal pensamento não é adequado a realidade, pois a prática da ornamentação era discutida nos tratados, evidenciando as formas adequadas de realizá-las e demonstrando limitações e regras aos músicos iniciantes. Ainda no século XVII, era notável certo receio com músicos inexperientes que obscureciam a melodia, tornando-a quase irreconhecível, fato que levou diversos compositores a determinar a ornamentação desejada na pauta, sobre o qual, J.J. Quantz (1697-1773) esclarece:

No estilo italiano do passado não se escrevia nenhum ornamento; tudo era deixado a vontade do executante; [...] No entanto, desde algum tempo, aqueles que seguem a forma italiana também começaram a indicar os ornamentos necessários, provavelmente porque o Adagio estava sendo deformado por muitos músicos ignorantes e isto diminuía e algumas vezes até manchava a honra e a reputação dos compositores (QUANTZ, 2001, p. 163 apud Rezende, 2015, p. 98).

Sobre este assunto, Mattheson (1739, p. 242-243) relata a necessidade de cautela, afirmando que ornatos bem utilizados não devem ser menosprezados, porém, o autor critica o uso indevido e insolente de cantores e músicos ao usar ornamentos excessivos ou inadequados, incutindo assim em falta de bom gosto e de bom senso. Afunilando o tema a família das cordas dedilhadas, Ledbetter comenta:

A tablatura tem muito a adicionar em relação a ornamentos e ligados. É difícil saber quanta ornamentação seria adicionada por Bach durante a execução. Suas obras em manuscrito tendem a ter poucos ornamentos [...]. Um bom indicador é a Sarabande da Partita em Sol maior BWV 829. Aqui, a maior parte da peça não é ornamentada com exceção da primeira frase de quatro compassos, onde ele anota várias apojeturas em velocidades diferentes. Isso era uma prática comum no século XVIII, dar uma indicação de detalhes de execução e deixar para o executante a tarefa de continuar realizando isso pelo resto da peça [...] (LEDBETTER, 2009, p. 242 apud Costa, 2012, p. 182).

A introdução da tablatura nesse contexto revela uma dimensão adicional fundamental para a compreensão das práticas ornamentativas nas cordas dedilhadas. Diferentemente da partitura tradicional, a tablatura não apenas indica a altura das notas, mas também orienta precisamente sobre a posição e a digitação no instrumento, o que influencia diretamente o tipo de ornamentação a ser empregado. Por meio da tablatura, é possível inferir ligações específicas entre notas, sugerir apogiaturas, trilos e outros ornamentos característicos da prática executiva da época. No repertório para alaúde, vihuela e guitarra barroca, por exemplo, a maneira como as notas são distribuídas nas cordas, evidenciada pela grafia da tablatura, sugere visualmente espaços livres para ornamentar, que não aparecem explicitamente na notação convencional. Assim, a tablatura não apenas registra a intenção sonora do compositor, mas também oferece ao intérprete subsídios concretos para a realização estilisticamente apropriada da ornamentação, preenchendo lacunas deixadas pela notação tradicional e preservando práticas interpretativas que, de outro modo, poderiam ter se perdido.

Para Mattheson (1739, p. 204), a música instrumental no barroco tardio é como uma filha da música vocal, seguindo em suas melodias as mesmas diretrizes interpretativas, o que permite a apropriação de premissas da música vocal para a execução instrumental. Neste contexto, Schick (2014, p. 34) interpreta que, na repetição de uma ária, especialmente na seção A das formas da capo, esperava-se que o cantor exibisse suas habilidades por meio de ornamentações livres, como trinados, grupetos e notas de passagem, defendendo que essa prática era essencial para que a performance fosse considerada uma boa interpretação. Essa perspectiva contemporânea está em consonância com relatos históricos, como os de Mancini (1774, p. 31), que já apontava que deveria haver um certo mistério na partitura, que nenhuma performance deveria ser igual à outra, que os embelezamentos não deveriam ser deixados registrados para a posteridade, e que todo grande mestre compunha obras de forma simples para serem ornamentadas. Complementando essa visão, Pacheco (2004, p. 118) explica que a ornamentação improvisada "não deveria mostrar apenas as qualidades da técnica vocal do cantor, mas também seu bom gosto e criatividade musical".

Para iniciarmos a concepção de uma ornamentação do segundo movimento do concerto, sendo uma obra lenta, deve-se passar primeiramente pela questão nacionalista, pois Murillo (1997) explica:

Entre cordas e ornamentos: A adaptação do Concerto RV 93 de Vivaldi do alaúde para a guitarra barroca.

O modo de tocar e ornamentar o Adágio pode ser concebido de duas maneiras diferentes: A primeira é a francesa e a segunda é a italiana. A primeira maneira requer uma expressão nítida e sustentada da melodia, é um estilo acompanhado de ornamentos essenciais, como apojaturas, trilos de tom inteiro e de meio tom, mordentes, grupetos, battements, flattements, etc. Por outro lado, não existem passagens extensas e nem muita ornamentação arbitrária. Na segunda maneira, ou seja, a do estilo italiano, além dos pequenos ornamentos franceses, há uma busca por ornamentos elaborados e refinados que devem sempre combinar com a harmonia (MURILLO, 1997, p. 212-213, apud BORTOLETTO E JANK, 2014, p. 3).

Sobre o movimento lento, Thurston Dart elucida que:

No adágio italiano típico do século XVIII esperava-se que o intérprete improvisasse com bastante liberdade sobre a melodia que tinha à sua frente – as notas escritas pelo compositor eram apenas um esqueleto a ser vestido com volatas, *roulades* e floreios de todo tipo. Assim, na totalidade das obras publicadas por Corelli, apenas um movimento lento (Op. VI, n° 8) traz a instrução para ser executado “*sostenuto* e da maneira como está escrito”. Todos os outros foram concebidos para serem livremente ornamentados pelo intérprete. Na Itália, esta técnica tradicional era muito antiga. Exigia do intérprete um conhecimento perfeito da harmonia e do contraponto, e podemos seguir seus traços pelo menos até os primeiros anos do século XVI (DART, 1990, p. 104).

A partir destes conceitos, é notável que a prática italiana adotava a ornamentação improvisada como uma de suas principais idiossincrasias. Em paralelo a isto, Brombilla (2013, p. 50) evidencia que a ornamentação italiana explorava fartamente os limites da ornamentação francesa através dos modelos de seus ornatos fixos, como apojaturas e trinos, mas, distinguindo-se na exploração intensa de variadas coloraturas em notas de passagem.

Comumente, os tratados que abordam a ornamentação instrumental enfatizam a prática no âmbito solista, criando uma certa preocupação com suas aplicações em obras de câmara, devido a problemas harmônicos e contrapontísticos. Pacheco (2004, p. 125-126), demonstra que está problemática já era corrente mesmo no período setecentista, sobre o qual comenta:

Tosi (1723, p. 97) também fala brevemente sobre a ornamentação de músicas a várias vozes: “Todas as composições para mais de uma voz devem ser cantadas como estão, nem requerem outra arte além da simplicidade e da nobreza”. Deixa claro que nenhum dueto pode-se tornar uma competição absurda entre dois cantores. A esse respeito Agricola (1995, p. 220) diz: “Cuidadosamente escolhidas e em prévio comum acordo, alterações não são, todavia, proibidas num dueto. Devem ser seguidas regras para cadências duplas”. [...]. Garcia, por sua vez afirma: “Nos duetos, as duas partes podem combinar seus floreios, mas nas peças de conjunto escritas para partes concertantes, deve ser proibida mesmo a mais leve alteração (GARCIA, 1985, 2° parte, p. 37).

Sobre a questão da ornamentação em peças de câmara, Ribeiro (2021, p. 169-170) observa que a difusão dos modelos de ornamentação ao longo do século XVIII pode ser constatada por meio de diversos registros históricos, como exemplificado no artigo de Zaslav (1996) na revista *Early Music*, que elenca cerca de vinte manuscritos e edições setecentistas com propostas distintas de ornamentação para as sonatas do *Opus V* de Corelli. Além disso, relatos presentes em tratados e prefácios de composições reforçam essa prática disseminada. Esses modelos oferecem ao intérprete contemporâneo caminhos valiosos para uma abordagem interpretativa criteriosa do repertório setecentista. Ribeiro destaca, ainda, que embora a ornamentação esteja amplamente documentada no repertório para instrumento solo e baixo contínuo, sua aplicação também se estendia a obras de câmara, como evidenciado pelos *Trietti Metodichi* (1731) de Georg Philipp Telemann (1681-1767).

Contudo, a ornamentação em trio-sonatas permanece um tema pouco explorado, já que a maioria dos estudos concentra-se no repertório solístico. A partir da análise dos modelos disponíveis e dos exemplos de Telemann, Ribeiro propôs, em sua pesquisa de mestrado, um modelo de ornamentação livre aplicável a algumas trio-sonatas do *Opus III* de Corelli.

Diante das evidências históricas analisadas, torna-se claro que a prática da ornamentação no repertório barroco, especialmente no contexto italiano, exigia do intérprete não apenas habilidades técnicas refinadas, mas também sensibilidade estilística e compreensão estrutural profunda da obra. A tablatura, ao registrar detalhes de digitação e sugerir espaços para intervenções ornamentais, revela-se um importante elo entre a intenção composicional e a liberdade interpretativa esperada. Da mesma forma, a analogia traçada por Mattheson entre a música vocal e instrumental reitera a legitimidade da transferência de práticas ornamentativas entre esses universos. O testemunho de autores como Mancini, Pacheco e Dart reforça que a improvisação ornamentada era não apenas aceita, mas uma expectativa no adágio italiano, sendo seu abandono ou execução rígida percebidos como falhas interpretativas. Embora os tratados concentrem-se majoritariamente no repertório solístico, exemplos como os *Trietti Metodichi* de Telemann evidenciam que a ornamentação em música de câmara também fazia parte dessa tradição, ainda que aplicada de maneira mais cautelosa e consensual entre os executantes.

Através destes relatos, observa-se que Tosi e Garcia demonstram maior restrição quanto ao uso da ornamentação em peças para múltiplas vozes, devido ao receio de que alterações improvisadas prejudicassem a clareza melódica e o equilíbrio harmônico da composição. Por outro

lado, Agrícola adota uma posição mais flexível, consentindo a prática da ornamentação desde que realizada com critério e acordo prévio entre os intérpretes. Essa postura intermediária oferece um direcionamento valioso para a prática contemporânea: ornamentar de forma "semi-improvisada", ou seja, mediante planejamento consciente que assegure a funcionalidade do conjunto e evite conflitos contrapontísticos ou dissonâncias indesejadas durante a performance pública. Neste sentido, Ribeiro (2021) contribui ao demonstrar, através da análise das obras de Telemann, que a ornamentação não se restringia ao repertório solo, mas também se estendia, ainda que com reservas, à música de câmara. Assim, ao buscar uma prática interpretativa historicamente informada, o intérprete contemporâneo deve equilibrar a fidelidade aos princípios estilísticos com a liberdade criativa permitida à época, adotando uma postura de "co-composição" capaz de revitalizar o repertório com inventividade e coerência estética.

Ornamentos descritos por Sanz (1697) e suas aplicações no *largo*.

Gaspar Sanz, com seu tratado *Instruccion de musica sobre la guitarra española* (1697), demonstra que a prática de ornamentação nos instrumentos da família das cordas dedilhadas era algo corriqueiro e só era escrito para iniciantes nos instrumentos, pois músicos experientes conheciam todas as regras para suas aplicações, conferindo maior liberdade aos intérpretes.

No decorrer do tratado, Sanz descreve cinco principais ornamentos, todos relacionados de alguma forma à técnica dos ligados: trinados, mordentes, extrasinos (ligados de três notas), temblor (vibratos) e arpejos. Esses elementos podem ser entendidos como grupos ou categorias de ornatos, pois, em cada um deles, o autor sugere variações e derivados que vão além das descrições básicas. A partir da classificação proposta por Sanz, apresentaremos os ornatos, suas subcategorias e algumas possibilidades de aplicação dentro da peça, entre as diversas alternativas interpretativas possíveis.

Ligados.

Sobre o uso dos ligados no âmbito de vigência das cordas dedilhadas barrocas, esta ferramenta era considerada um ornamento, valendo-se como um recurso expressivo capaz de potencializar o *cantabile* e *legato* nas cordas dedilhadas, atribuindo assim, maior leveza à execução do intérprete, sendo utilizado principalmente entre notas de dissonância e resolução.

Aos ligados ascendentes e descendentes, podem ser associados a apojatura e o mordente. Mattheson (1739, p. 112), relata a apojatura deve ser utilizada ao tocar levemente e rapidamente uma nota a um semitom ou tom de distância da nota real, podendo ser ascendente ou descendente, considerando ainda que este é um ornamento simples e o mais adotado pelos iniciantes, na prática da ornamentação.

Apojaturas.

Em seu capítulo específico sobre uso de apojaturas, Tosi (1723, p. 19-23), o considera como ornamento mais fácil de ser ensinado, aprendido e ouvido incansavelmente, com certas restrições, pois, este não pode ser utilizado indiscriminadamente. Há quatro regras para seu uso, elucidadas pelo autor, que podemos apropriar à guitarra barroca: 1. Pode ser utilizada para subir ou descer de grau. 2. Toda nota suspenso ou bequadro, podem respectivamente se tornar bequadro ou bemol e retornar à nota original. 3. A apojatura não deve ultrapassar uma terça. 4. Deve seguir o sentido da frase, ascendente ou descendente (TOSI, 1723, p. 20-21). Pacheco (2004) relata o posicionamento de Agricola sobre este elemento afirmando:

A apojatura geralmente introduz uma dissonância, enriquecendo a harmonia, logo, ornamentar uma nota dissonante com uma apojatura consonante leva a um empobrecimento da harmonia original e vai contra o princípio da ornamentação, que é trazer novidade a música. Não podemos nos esquecer, entretanto, que a apojatura pode ter uma função apenas melódica e ser consonante com a harmonia, neste caso a apojatura deve ser de execução curta, e não longa (PACHECO, 2004, p. 134).

O compositor, violinista e guitarrista Francesco Geminiani (1687-1762) em seu tratado *A treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), afirma ainda a existência de distinções retóricas nas apojaturas superiores e inferiores, delimitando ainda mais seu uso, dizendo que:

A Apojetura Superior deve expressar Amor, Afeição, Prazer etc. Deve ser realizada longa, atribuindo-se a ela mais da metade da extensão ou do tempo da nota a que pertence, observando para que se aumente o som gradativamente e, aproximando-se do fim, para que se force um pouco o arco. Se for realizada curta, perderá muito das qualidades citadas, mas sempre terá um efeito prazeroso e pode ser adicionada a qualquer nota que quisermos. A apojetura inferior possui as mesmas qualidades que a superior, exceto pelo fato de ser muito mais restrita, uma vez que pode ser realizada somente quando a melodia ascende o intervalo de uma segunda ou terça (GEMINIANI, 1749, p. 2, tradução NEVES, 2017, p.184-185).⁶

⁶ *The superior Apojetura is supposed to express Love, Affection, Pleasure, &c. It should be made preetu long, giving it more than half the Leght or Time of the Note it belongs to, observing to swell the soung by degrees, and towards*

A partir do exposto um dos pontos onde podemos exemplificar o uso da apoiatura, é no primeiro compasso da parte B, onde a peça sofre uma modulação para Mi menor, conforme pode ser observado na figura 7. Vale ressaltar que, auditivamente a apoiatura acomodou-se com as sessões pontuadas do *largo*, de forma contrária aos demais trechos com fluxos constantes de semicolcheias.

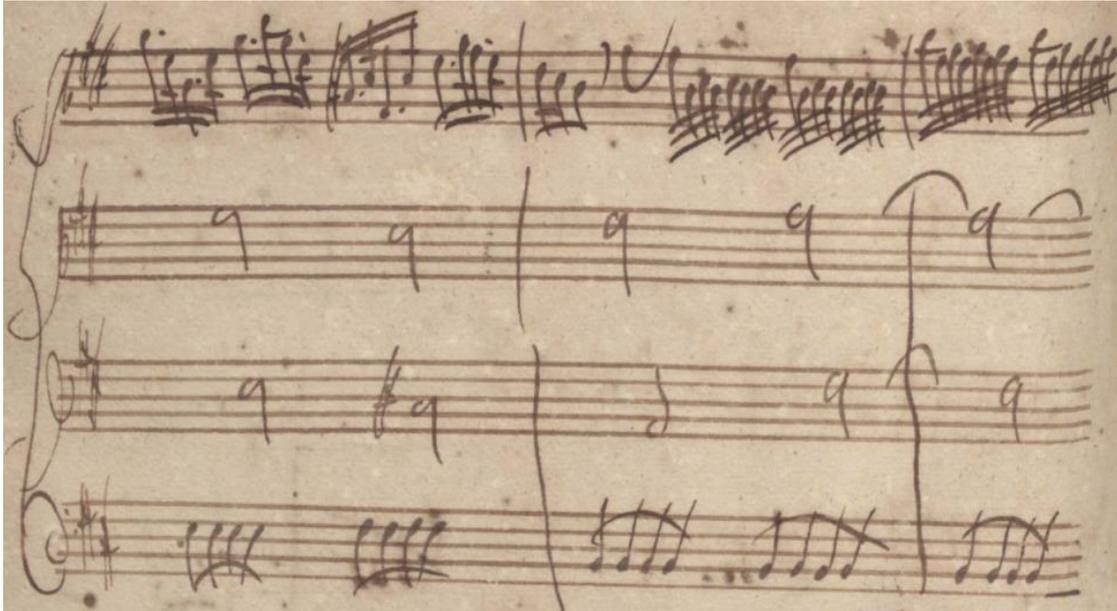


Fig. 7: Início da parte B do *largo* concerto RV 93. Fonte: VIVALDI, Antonio. *Concerto per liuto, due violini e basso continuo in Re maggiore, RV 93*. Manuscrito, Biblioteca Nazionale di Torino, (~1730).

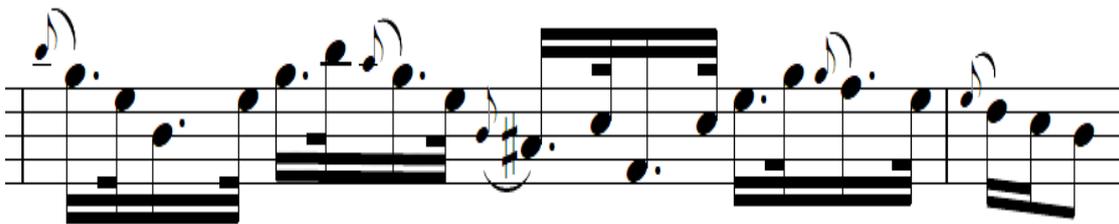


Fig. 8: Ornamentação do primeiro compasso demonstrado na fig. 7 (FIGURA DO AUTOR).

Mordentes.

O mordente, comumente é executado com o ligado. Aplicando o primeiro toque a nota real, seguindo para a nota de ornamento inferior ou superior, deve retornar a nota real, sendo imprescindível que as três notas soem sem divisão para que seu efeito não seja perdido

the end to force the bow a little: If it be made short, it will lose much of the aforesaid qualites; but will always have a plasing effect, and it may be added to any note you will. The inferior apogiatura has the same qualites with the preceding, except that it is much more confin'd, as ir can only be made when the melody rises the interval of a second or third (GEMINIANI, 1749, p. 2).

(MATTHESON, 1739, p. 118-119). Em notação moderna, o mordente superior é representado pelo símbolo  e o inferior . Tyler (2011, p. 20) explica que o mordente era frequente e seus sinais variavam, considerando que o mordente barroco é como um mordente moderno pequeno, de modo que soem três notas distintas, porém como uma unidade. No contexto específico do segundo movimento em, caracterizado pelo andamento *largo* e por sua natureza eminentemente melódica e cantabile, a utilização de mordentes foi avaliada com cautela. Devido à fluidez exigida pela linha melódica, a aplicação indiscriminada desse ornato poderia quebrar a continuidade expressiva e comprometer o caráter introspectivo do movimento. Por essa razão, o mordente mostrou-se musicalmente aceitável apenas na cadência final, onde seu uso descendente, sobre uma segunda menor, não interfere na tessitura geral, mas, ao contrário, acentua a resolução do movimento, agregando tensão e expressividade ao fechamento da frase. Conforme pode ser observado na figura a seguir, a inserção pontual do mordente na cadência final, portanto, respeita a estética do movimento e intensifica seu desfecho sem comprometer a fluidez melódica predominante.



Fig. 9: Execução do mordente descendente, último compasso do *largo* (FIGURA DO AUTOR).

Trinados.

Em seu texto, Sanz trata objetivamente sobre a mecânica do trinado, sem adentrar em questões como os pontos adequados de uso na peça, mencionando apenas que se tiver dedo livre para isso, pode realizar o trino. Dentro desta proposta o alaudista Ernest Baron explica:

O trinado consiste em um movimento que é iniciado lenta e suavemente, mas é continuado mais rápido e mais forte. Antes de fazer o trinado, um tom mais alto deve ser tocado, dependendo se a peça está no modo maior ou menor, então o movimento pode ser feito adequadamente depois que o músico tocar um tom. (BARON, 1727 p. 167-168, tradução nossa).⁷

⁷ *Das trillo destehet in einer bewegung, welche etwas langsam und gelinde angesungen aber geschwinder und starker continuiret wird. Ehe man aber das trillo macht, so feße dem die piece dur oder moll ist, alsdenn san die bewegung, nachdem man vorhero angelschlagen gar fuglich gemacht werden.* (BARON, 1727, p. 167-168).

A sonoridade deste efeito, pode ser entendida como uma variação gradativa de *piano* para *forte* simultaneamente a execução de um *acelerando*, conforme pode ser exemplificado na imagem a seguir.

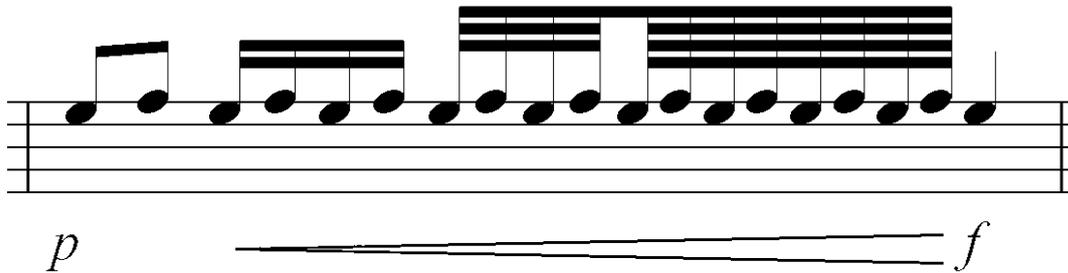


Fig. 10: Modelo para execução dos trinados (FIGURA DO AUTOR).

Para Mattheson (1739, p. 115), há elementos nacionalistas condicionantes à categoria de trinado. A preferência francesa é uma sonoridade mais lenta nos trinos, já os italianos almejam fazê-lo o mais rápido possível. Para o autor, o trinado é classificado em três tipos: *Tremolo*, *Trillo* e *Trilleto*, sendo o último o mais curto e o *tremolo*, o mais longo, como exemplificado na figura 11.

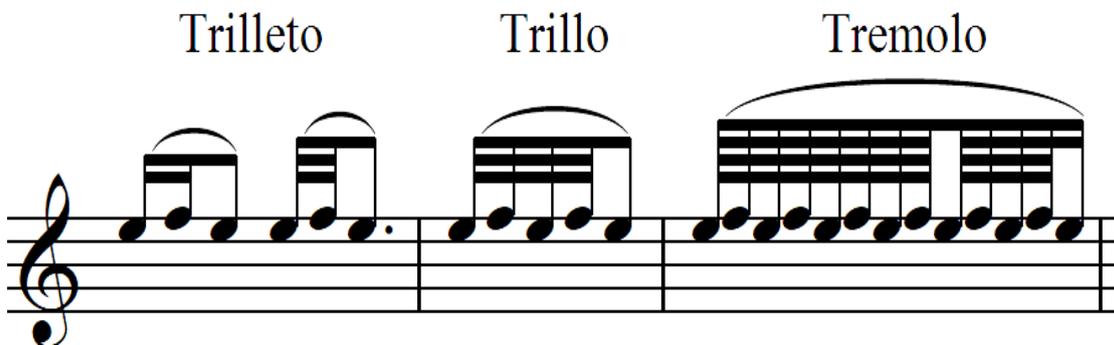


Fig. 11: Distinções entre tipos de trinado (FIGURA DO AUTOR).

Com base no apresentado, e nas preferências relatadas pelo autor, é notável que a proposta de Baron (1727) se alinha a execução italiana, provavelmente referindo-se ao *trillo* e ao *tremolo*. Quanto aos locais adequados para aplicar este ornato, Sanz (1697, p. 8) subentende que o trino deva ser utilizado com frequência, desde que não prejudique a execução, proposta esta que aparenta adequar-se ao *trilleto* apresentado por Mattheson

No contexto vocal, Tosi (1773, p. 25) relata que este recurso provém a vantagem de conduzir cadências sem dissabores e, que sua aplicação é essencial em resoluções cadenciais. Ou seja, o autor apresenta a aplicabilidade específica dos trinados, em cadências perfeitas, onde podemos aplicar o *trillo* conforme Mattheson e nas finalizações de sessões musicais mais amplas, onde será

Entre cordas e ornamentos: A adaptação do Concerto RV 93 de Vivaldi do alaúde para a guitarra barroca.

realizado uso do *tremolo* de Mattheson. Deste modo, observemos os pontos para aplicação do *trêmolo* e *trino* no *largo*. O trêmolo, acomoda-se bem na última nota sol sustenido, aplicando o *terêmolo* superior de segunda menor, na finalização da parte A do *largo* concerto RV 93, conforme demonstrado a seguir.



Fig. 12: Finalização da parte A do *largo* concerto RV 93 Fonte: VIVALDI, Antonio. *Concerto per liuto, due violini e basso continuo in Re maggiore, RV 93*. Manuscrito, Biblioteca Nazionale di Torino, (~1730).

Na nota Lá3 do segundo compasso da parte A do *largo* concerto RV 93 é o ponto entre frases adequado para uso do *trino* superior de segunda maior, como pode ser observado a seguir.

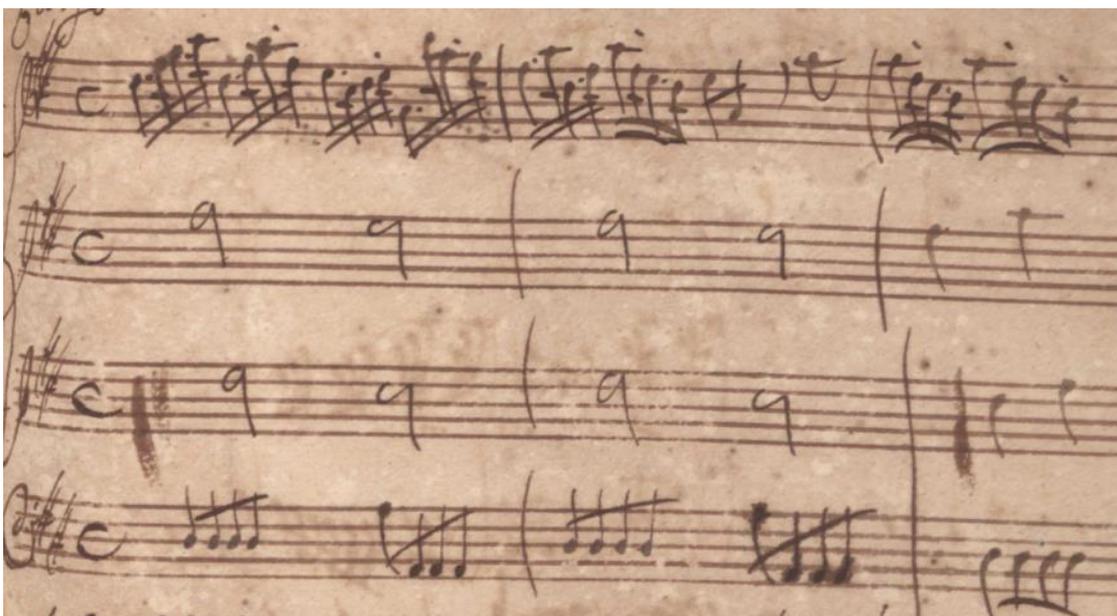


Fig. 13: Fonte: VIVALDI, Antonio. *Concerto per liuto, due violini e basso continuo in Re maggiore, RV 93*. Manuscrito, Biblioteca Nazionale di Torino, (~1730).

Nos trechos destacados nas figuras, o uso do trêmolo e do trillo demonstrou-se não apenas coerente com a proposta interpretativa, mas também funcional do ponto de vista estilístico e expressivo. Essas ornamentações foram aplicadas com base nos tratados históricos e em critérios idiomáticos próprios da guitarra barroca, respeitando o caráter retórico das passagens.

Notas de passagem.

Apesar de Sanz não discutir este tópico, o assunto das notas de passagem é tema recorrente em outros tratados, deste modo, tomaremos por base Baron e Mattheson que apresentam orientações mais detalhadas sobre. Baron (1727), apresenta algumas indicações de aplicação das notas de passagem, conforme pode ser observado nas figuras a seguir.

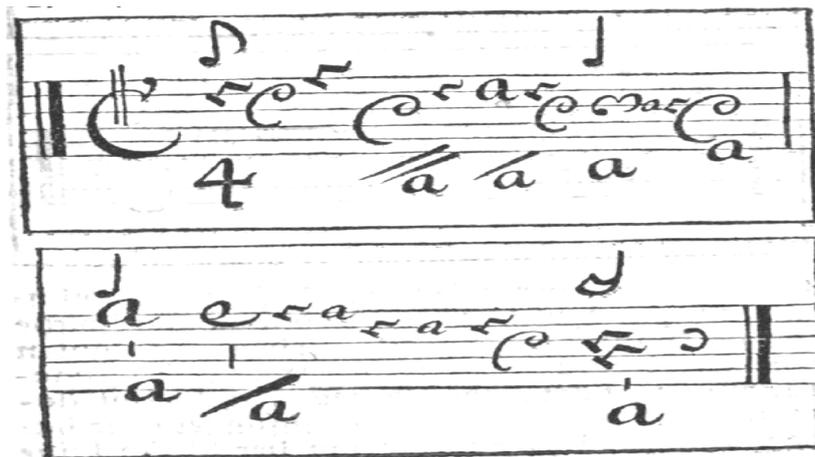


Fig. 14: Diferentes notas de passagens (BARON, 1727, p. 171).

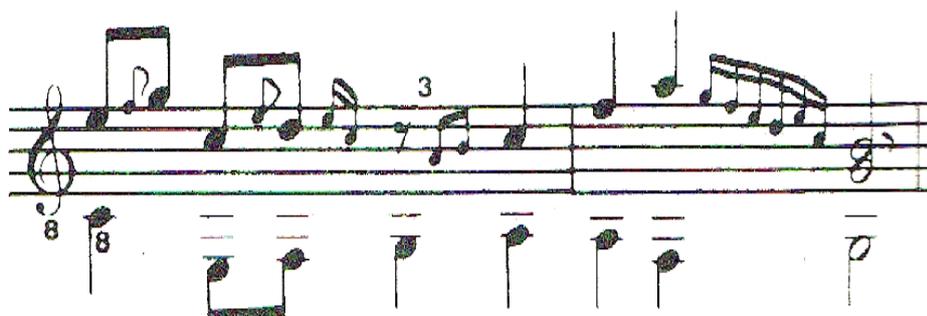


Fig. 15: Transcrição da passagem anterior (BARON 1727, p. 171, apud SMITH, 1976, p. 142).

Baron (1727) explica o motivo deste assunto ser muito mencionado, mas não tão detalhado nos trabalhos, pois os autores consideram impossível determinar todas as formas de notas de passagem, ressaltando que seu domínio só pode ser alcançado através da prática e experiência, afirmando:

As letras minúsculas são os tons intermediários, os grandes compõem a melodia principal. Se forem colocadas entre as notas da melodia, não devem interferir no andamento e na mensuração. Normalmente, o movimento progride para cima ou para baixo. No entanto, há tantos que é impossível colocá-los todos aqui. Você deve aprender à luz dos grandes mestres sobre onde eles podem ser aplicados, pois, embora isso possa ser mencionado em geral, não pode ser determinado com exatidão (BARON, 1727, p. 127, tradução do autor).⁸

No *Der Vollkommene Capellmeister*, Mattheson (1739) expõe quatro variações de ornamentos que se adequam na categoria de notas de passagem, sendo eles: *Groppos*, *Half circle*, *Tirata* e *Slides*. O autor propõe que os *groppos* não devem ser restritos a locais específicos. Em certos casos os *groppos* podem aparecer como um mero ornamento e às vezes como uma parte inerente da melodia, formando passagens inteiras dela (MATTHESON 1739, p. 116). Os *groppos* consistem essencialmente em uma fragmentação em notas mais curtas, as quais iniciam na nota original, dando um “pequeno passo atrás”, de um semitom ou tom, acima ou abaixo da primeira nota do grupo, sempre no sentido contrário do direcionamento melódico progredindo em movimento escalar até a próxima nota original, conforme pode ser observado na ilustração a seguir.



Fig. 16: Exemplo de *groppo* ascendente e descendente (MATTHESON 1739, p. 116).

⁸ Die kleinen buchstaben sind die toni intermedii, die grossen aber machen die haupt melodue aus, und ob sie schaonzwischen der melodie angebracht werden, müssen sie doch dem tempo und der mensur nicht sachaden thun. Ein Bewegung aber regelmäßig bwegt sich wntweder die hohe oder in die tieffe. Es giebt aber deren so viel, daß man sie ohnmüglich alle herfeben fan, und muß man solche wo sie sonnen angebracht werden, von guten meistern lernen, weil solches zwar schon generalement gesagt, aber so gneu nicht fan determiniret werden. (BARON, 1727, p. 172).

Considerando as características descritas, há diversos trechos no *largo* em que após uma pausa, existe uma nota repetida onde é possível o uso deste ornato. Um destes exemplos é no quarto compasso da parte B, no qual o uso do *circolo mezo* soa como uma chamada de atenção para a retomada do tema original apresentado na parte A que ocorrerá na colcheia da nota Ré4, como pode ser observado nas figuras a seguir, que mostrarão a notação original e a sua respectiva ornamentação.

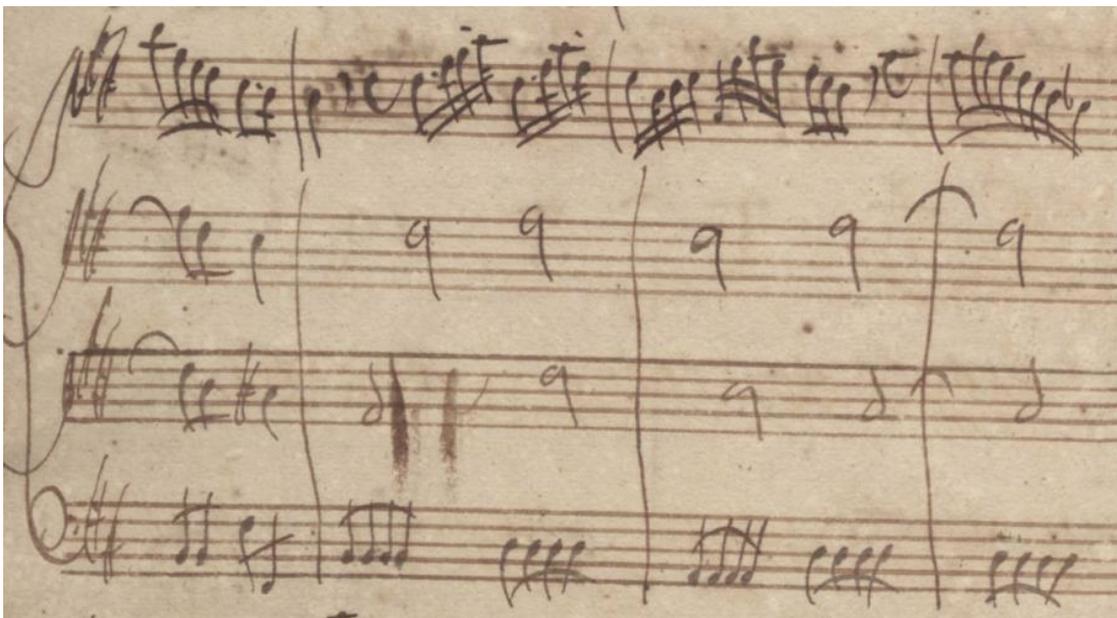


Fig. 19: Quarto compasso da parte B do *largo* concerto RV 93. Fonte: VIVALDI, Antonio. *Concerto per liuto, due violini e basso continuo in Re maggiore, RV 93*. Manuscrito, Biblioteca Nazionale di Torino, (~1730).



Fig. 20: Aplicação de *circolo mezo* na execução do exemplo anterior (FIGURA DO AUTOR).

Quanto ao terceiro ornamento, nomeado por Mattheson (1739, p. 117) de *tirata*, o autor relata que este, possuía um uso mais recorrente, em relação aos anteriores, afirmando que em sua execução a voz é direcionada para cima ou para baixo com bastante intensidade. O cerne da *tirata* consiste basicamente em; preencher os intervalos de terças em diante com passagens escalares, fazendo com que haja uma retirada rápida da nota original para que, haja uma execução escalar

seguindo o direcionamento melódico até a chegada da próxima nota original, conforme pode ser observado na imagem a seguir.



Fig. 21: Exemplo de *tirata* ascendente e descendente (MATTHESON, 1739, p. 117).

Considerando os princípios da *tirata* ascendente, um exemplo de sua aplicação no largo do concerto, ocorre no segundo compasso da parte B, onde há um espaço entre as notas Si3 e Fá#4 que pode ser preenchido com a escala ascendente, conforme pode ser observado a seguir, através da notação original e sua respectiva ornamentação.

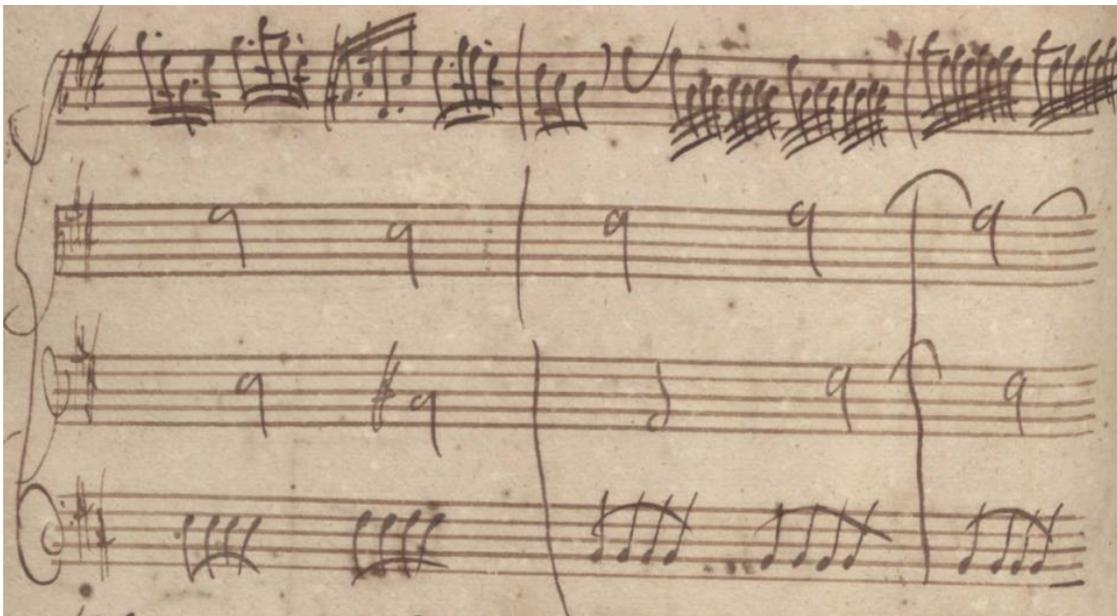


Fig. 22: Manuscrito da parte B do *largo* concerto RV 93, demonstrando o espaço no segundo compasso onde o ornamento pode ser aplicado. Fonte: VIVALDI, Antonio. *Concerto per liuto, due violini e basso continuo in Re maggiore, RV 93*. Manuscrito, Biblioteca Nazionale di Torino, (~1730).

Entre cordas e ornamentos: A adaptação do Concerto RV 93 de Vivaldi do alaúde para a guitarra barroca.



Fig. 23: Aplicação da *tirata* ascendente na execução do exemplo anterior (FIGURA DO AUTOR).

De igual modo, há também espaço para aplicação da *tirata* descendente, como pode ser observado no segundo compasso da parte A do Largo no intervalo entre as notas Mi4 e Lá3, como pode ser observado nas figuras a seguir, através do comparativo entre a notação original e sua ornamentação.



Fig. 24: Manuscrito, demonstrando no segundo compasso da parte A do *largo* concerto RV 93 intervalo para aplicação do ornamento. Fonte: VIVALDI, Antonio. *Concerto per liuto, due violini e basso continuo in Re maggiore, RV 93*. Manuscrito, Biblioteca Nazionale di Torino, (~1730).



Fig. 25: Aplicação da *tirata* descendente na execução do exemplo anterior (FIGURA DO AUTOR).

O quarto ornamento, nomeado de *slide*, é essencialmente uma variação das *tiratas*, porém, este é descrito pelo autor como se fossem pequenas *tiratas*, feitas em movimentos ascendentes ou descendentes sempre iniciados em intervalos de terças. Outro diferencial dos *slides* é que sempre

começam antes da nota original que será ornamentada (MATTHESON, 1739, p. 417-418), conforme pode ser observado no exemplo a seguir:



Fig. 26: Exemplo de slides ascendentes ou descendentes (MATTHESON, 1739, p. 418).

Uma aplicação possível do *slide* é ao término da sessão A, como demonstrado nas figuras abaixo:



Fig. 27: Manuscrito, finalização da parte A do *largo* concerto RV 93. Fonte: VIVALDI, Antonio. *Concerto per liuto, due violini e basso continuo in Re maggiore, RV 93*. Manuscrito, Biblioteca Nazionale di Torino, (~1730).

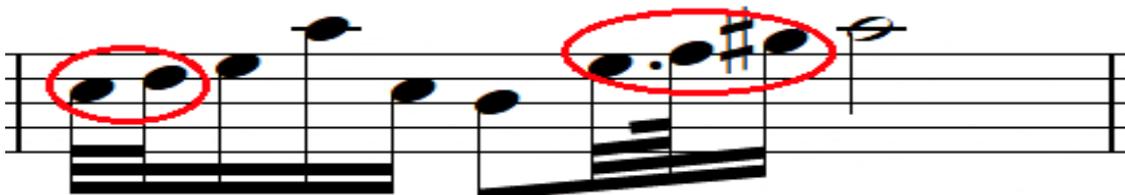


Fig. 28: Aplicação do *slide* na execução do último compasso do exemplo anterior (FIGURA DO AUTOR).

Este encerramento de sessão, pode receber tanto o slide quanto o trinado, ambos ornamentos cumprem bem a função de finalização, porém, neste caso, trata-se de possibilidades ornamentativas e não normativas que, o intérprete pode escolher durante a realização da performance.

Conclusão.

A da adaptação do Concerto RV 93 de Antonio Vivaldi para alaúde, executado na guitarra barroca, traz à tona importantes reflexões sobre a interpretação musical no período barroco e a relevância da ornamentação e digitação como ferramentas expressivas e estilísticas. A utilização de tratados históricos, como os de Sanz, Baron, Tosi, Mattheson e outros citados no texto, oferece subsídios para compreender a prática musical da época, evidenciando o papel do intérprete como um co-criador na performance barroca.

A partir dessa perspectiva, a adaptação do concerto para a viola de arame, que é uma guitarra barroca, transcende a mera transcrição instrumental, assumindo um caráter interpretativo que resgata a essência da prática idiomática barroca. A escolha da afinação reentrante, fundamentada em critérios técnicos e sonoros, demonstra como as características próprias de um instrumento podem ser exploradas para potencializar o impacto estético e musical da obra. A utilização de técnicas como campanellas e ligados permitiu não apenas preservar a integridade da peça original, mas também conferir a ela uma nova dimensão sonora, alinhada à linguagem das cordas dedilhadas.

No que diz respeito à ornamentação, o Largo do Concerto RV 93 oferece um terreno fértil para a aplicação das práticas interpretativas da época. A coexistência dos estilos italiano e francês, conforme descrito por Biondi, e a sistematização dos ornamentos por Sanz e Mattheson, revelam a complexidade e a riqueza da improvisação barroca. Os ornamentos, longe de serem elementos decorativos superficiais, desempenham um papel central na construção da expressividade musical. O uso de trinados, mordentes, apojeturas e arpejos, aplicado com base nas diretrizes dos tratados históricos, não apenas enriquece a execução, mas também conecta o intérprete contemporâneo à tradição interpretativa barroca.

A adaptação do concerto para guitarra barroca também destaca o caráter flexível e universal da música de Vivaldi. Embora originalmente concebida para alaúde, a peça demonstra sua

capacidade de se adequar a diferentes instrumentos e contextos musicais, evidenciando a genialidade do compositor em criar obras que transcendem barreiras técnicas e estilísticas. Esse aspecto é especialmente relevante no estudo das práticas musicais históricas, pois ressalta a necessidade de uma abordagem interpretativa que valorize tanto a fidelidade ao estilo original quanto à criatividade do intérprete.

Por fim, o presente trabalho reafirma a importância do diálogo entre teoria e prática na música. A análise teórica dos tratados históricos e das características do período barroco é enriquecida pela experimentação prática, que permite explorar as nuances interpretativas e sonoras da obra. Essa abordagem integrada contribui para o entendimento mais profundo da música barroca e oferece novas possibilidades para a performance contemporânea. Assim, a adaptação do Concerto RV 93 para guitarra barroca não é apenas um exercício técnico, mas uma lembrança da rica herança musical do período barroco e de sua contínua relevância na música atual.

Referências:

BARON, Ernest Gottlieb. *Historisch-Theoretische Und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. Nürnberg: Johann Friederich Rüdiger, 1727.

BORTOLETTO, Cláudia, JANK, Helena. Johann Joachim Quantz e a arte de ornamentar: o Arioso Mesto do concerto para flauta e orquestra em Sol maior (QV 5: 174), ornamentado com base no Versuch einer anweisung die flöte traversiere zu spielen. Anais de congresso. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.

BROMBILLA, Marcelo Cazarotto. *O CONCERTO RV 199 DE ANTONIO VIVALDI: uma transcrição para violão segundo os procedimentos utilizados por J. S. bach no concerto bwv 973*. 2013. 117 fls. Dissertação. Programa de Pós-graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – UFG, Goiânia, 2013.

COELHO, Inês Moreira: *A vida e obra de Antônio Vivaldi e o seu contributo para a evolução técnica e interpretativa do fagote*. 2019. 78 fls. Dissertação. Escola Superior de Música e Artes do espetáculo politécnico do Porto. Portugal, Porto, 2019.

COSTA, G. S. *Seis sonatas e partitas para violino solo de J.S, Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo*. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

DART. Thurston. *Interpretação da música*. Tradução: Marina Czertok. Martins Fontes. São Paulo, 1990.

GEMINIANI, Francesco. *A treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londres, 1749.

HELLER, Karl. *Antonio Vivaldi: The red Priest of Venice*. Tradução David Marinelli. Amadeus Press, Oregon, 1997.

MANCINI, Giambatista. *Riflessioni pratiche sopra il canto figurato de Giambatista Mancini*. Viena, Ghelen, 1774.

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capelmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.

Entre cordas e ornamentos: A adaptação do Concerto RV 93 de Vivaldi do alaúde para a guitarra barroca.

NEVES, Marcus. Francesco Geminiani (1682-1762) Comentários e tradução da obra completa. Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

NOGUEIRA, Gisela. A Viola com Anima: uma construção simbólica. São Paulo, UNESP, 2008

PACHECO, Alberto Jose Vieira. Mudanças na Prática Vocal da Escola Italiana de Canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. Dissertação, UNICAMP, Campinas, SP, 2004.

REZENDE, Renan. *A boa expressão ao cantar ou tocar: tradução comentada do Versuch Einer Anweisung Die Flöte Trversiere Zu Spielem de Quantz (extratos)*. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

RIBEIRO, Roger. Os preceitos de quantz e a ornamentação livre na trio-sonata Teorias, poéticas e práticas da música antiga / Cassiano Barros, Luiz Fiaminghi, Mônica Lucas (organizadores). Curitiba: CRV, 354, p. 2021.

SANZ, Gaspar. *Instruccion de musica sobre la guitarra española de Gaspar Sanz*. Zaragoza, 1697.

SCHICK, Kyle. Improvisation: Performer as “Co-composer”. Disponível em: <[Improvisation: Performer as Co-composer \(cedarville.edu\)](https://cedarville.edu/improvisation/performer-as-co-composer/)>. Acesso em: 20/03/2022

TOSI, Pier Francesco. *Opinione de' cantori antichi e moderni, o siena osservazione sopra il canto figurato*. Bologna, 1723.

TYLER, James. *A guide to playing the baroque guitar*. Indiana university press, 2011.

VIVALDI, Antonio. Concerto in Re maggiore per liuto, due violini e basso continuo, RV 93 (F. XII, n 15). Turin: Biblioteca Nazionale Universitaria, 1730. (Partitura), 10 páginas. Alaúde, cordas e cravo.

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