

A RESOLUÇÃO DE APPOGGIATURAS
A ACCIACCATURAS NA SONATA PARA
VIOLONCELO RV44 DE ANTONIO VIVALDI

William Teixeira da Silva *

*UNICAMP -
teixiradasilva.william@
gmail.com
Auxílio FAPESP

André Micheletti **

**Indiana University/
Faculdade Mozarteum -
amicheletti@gmail.com

RESUMO: A sonata para violoncelo em lá menor RV44, de Antonio Vivaldi, figura dentro do catálogo do compositor fora do cânone habitual de suas seis sonatas, sendo ela, por vezes, conhecida como a “sétima” sonata. Devido ao fato de não ter sido publicada, a sonata não conta em nenhum de seus manuscritos ou primeiras edições com a cifragem da linha de baixo contínuo, deixando abertas várias questões de extrema relevância para a interpretação da obra. Dente essas questões, abordamos aqui as definições de *appoggiatura* e de *acciaccatura*, identificando suas ocorrências e discutindo a discrepância de definições referente a sua realização, principalmente a partir de Leopold Mozart.

PALAVRAS-CHAVE: Ornamentação; Música barroca; baixo cifrado; violoncelo; Antonio Vivaldi

PERFORMANCE OF APPOGGIATURAS AND ACCIACCATURAS IN THE CELLO SONATA RV 44 BY ANTONIO VIVALDI

ABSTRACT: Although Antonio Vivaldi's Cello Sonata RV 44 is one of his greatest sonatas, this one in special is cutted off his traditional six sonatas cânon for the instrument, giving it the nickname “the seventh sonata”. Due the fact it has not been published at that time, the piece has no figured bass in any manuscript or first editions, letting open several important issues for performance. Among this issues, we discuss here the definitions of *appoggiatura* and *acciaccatura*, and after they are collected we will be able to compare concepts about their performance, namely after Leopold Mozart treatise.

KEYWORDS: Ornamentation; Baroque music; figured bass; cello; Antonio Vivaldi

1. INTRODUÇÃO

Antonio Vivaldi (1678–1741) foi um dos mais importantes compositores de ópera e música instrumental da história. Seus concertos e sonatas para violoncelo foram provavelmente inspirados pela técnica do violoncelista Giacomo Taneschi, um violoncelista veneziano conhecido por sua virtuosidade em 1706 e contratado pela Igreja de São Marcos¹, além de Antonio Vandini, responsável pelo violoncelo em *La Pietà* (1720)². Vivaldi compôs suas sonatas aproximadamente entre 1720 e 30. Seis delas (nove sobreviveram) aparecem na primeira edição de 1740, publicada pela editora Le Clerc & Boivin em Paris³. Vivaldi escreveu vários concertos para violoncelo e orquestra, muitos deles para alunas da *Ospedale della Pietà*, onde ele trabalhou grande parte de sua carreira. Sabe-se que duas dessas peças foram escritas para Teresa, conhecida como *La Santina*⁴.

1. SELFRIDGE-FIELD, 1994, p. 251.

2. Ibid., 43.

3. VIVALDI, 2003.

4. VIVALDI, 2003, p. 27.

A sonata para violoncelo RV44, escrita na tonalidade de Lá menor está entre essas três que não entraram na edição por extrapolarem o número usual de seis. Todavia, esse fato, que negou a cifragem do baixo, a torna especialmente interessante ao estudo, pois permite o trabalho, em um contexto pedagógico, de notação coerente aos manuais e práticas da época em que foi composta. Esse processo, além de útil, é muito enriquecedor, pois leva ao aprofundamento do contato com a escrita do compositor e, nesse caso, justamente a uma que influenciou toda a harmonia do período Barroco.

2. METODOLOGIA

A metodologia adotada foi primeiramente utilizada na cifragem do material, partindo de NORTH (1987) como compêndio de renomados tratados de baixo contínuo dos séculos XVI e XVII, notadamente o capítulo “Cadences, sequences and unfigured bass” (pp. 40-54). A partir do auxílio dessa pesquisa e seu viés apropriado a instrumentos do baixo contínuo, como é o caso do violoncelo, foram adotados como referências centrais *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin*

Playing de Leopold Mozart (1951 [1755]) e, posteriormente, para comparação, *A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello* de Bernhard Romberg (1880 [1839]).

3. CIFRAGEM DO BAIXO

O processo de cifragem do baixo é fundamental para que se esclareçam direcionamentos interpretativos de maneira cabível ao repertório, evitando, como um exemplo elementar, que o músico de formação clássica divida ou agrupe figuras e gestos por similaridade de “função harmônica”, como é o caso seguinte, onde uma possível “frase”, no sentido clássico, se revela uma seqüência de figuras, onde aquela do tempo 3, na verdade já pertence ao campo harmônico de outro baixo, dentro de um ciclo de quintas que só será quebrado com um acorde de si 6|5, que serve como base para o desenvolvimento retórico que se dá com a figura de *exclamatio* no terceiro tempo do compasso 9.



Figura 1: movimento I, cc. 7-9

A cifragem também permite decidir a qual tipo de trilo deve-se escolher ao se deparar tal ornamento. Nesse caso, optou-se por trilo rápido na primeira ocorrência, para que a appoggiatura 4-3 seja mais perceptível, enquanto no compasso seguinte, tenha se optado por enfatizar a nota superior do trilo, o que não só confere diferença ao “gosto”, mas resulta em maior sustentação do intervalo de sétima. No último caso, fica claro que o trilo funciona apenas como nota de passagem para a resolução do acorde de lá menor.



Figura 2: movimento I, cc. 5-6

3. APPOGGIATURAS

Concluída a cifragem do baixo, passa a ser possível a seleção detalhada dos ornamentos pretendidos. Todavia, há um problema que necessita ser antes discutido. Por maior banalidade filológica que pareça, um dos principais empecilhos para a compreensão dos diferentes tipos de ornamentação está em uma questão de idioma. As traduções feitas através da história causaram o aparecimento de palavras que se referem mais a um símbolo gráfico do que a um conceito retórico.

A “nota pequena” colocada ao lado da nota comum é, em inglês, chamada de *grace note*, entretanto, o que pode haver de gracioso em uma nota desse tipo que na verdade é a 4 de uma suspensão? Por outro lado, no que nos cabe na língua portuguesa, toda e qualquer nota representada pelo símbolo é chamada de *appoggiatura*, mas aquelas não o são no sentido lato da palavra, como suspensão harmônica. Desse modo o “*as fast as possible*” da música contemporânea acaba por ser cada vez mais executado nas ocasiões em que tal símbolo é lido, seja qual for o repertório.

Ao se recorrer ao referencial estabelecido, Mozart (1951, p. 168) depara-se com o fato de que mesmo as duas espécies aqui determinadas, em italiano, são superadas por diversas outras no original em alemão como o *Ueberwurf*. Entretanto, o tratado de fato privilegia o conceito padrão, aqui, de *appoggiatura* ou “*appoggiatura longa*”, termo que soa redundante.

Se a *appoggiatura* está antes de uma semínima, colcheia ou semicolcheia, ela é tocada como uma *appoggiatura longa* e vale metade do valor da nota que a segue. (MOZART, 1951, p. 168).

Provando isso, com figuras de suspensão 4-3, Mozart elucida a resoluções dessas, então, *appoggiaturas*.



Figura 3: movimento I, c. 16



Figura 4: movimento III, c. 25

4. ACCIACCATURAS

No que segue, chegamos a *acciaccatura* ou a *appoggiatura* curta, aquela executada muito rapidamente, onde o estresse está na nota principal. Embora o presente objeto contenha poucas ocorrências, o mesmo conceito auxilia na compreensão da resolução de trilos de nota de passagem:



Figura 5: movimento II, c. 10

A questão de mais difícil solução na sonata é a figura inicial do terceiro movimento, Largo. A definição apresentada por Mozart possui os seguintes critérios:

A appoggiatura curta é aquele cujo estresse cai não na *appoggiaturam* mas na nota principal. A *appoggiatura* curta é feita tão rápida seja possível e não é atacada com força, mas bem suavemente (...) (3) é feita quando se antevê que a harmonia regular, e então o ouvido do auditório, podem ser ofendidos pelo uso da *appoggiatura* longa. (Ibid., 171).

Mas tal afirmação pode contrariar outra definição:

As *appoggiaturas* longas são encontradas primeiramente antes de notas pontuadas. Com notas pontuadas, a *appoggiatura* é mantida a mesma duração do valor da nota. No lugar do ponto, en-

tretanto, a nota escrita é tomada primeiro, e de tal modo como se o ponto fosse depois.. Então o arco é solto e a última nota é tocada tão tarde que é ouvido quase antes do golpe da próxima nota. (Ibid., 169).

Devido ao espaço deixado pela contradição, optou-se aqui por interpretar o ornamento como uma *appoggiatura* curta, por entender que ao estar localizado como tema do movimento, deve estar claro o arpejo do acorde de lá menor, com a terça (Dó) mais presente.



Figura 6: movimento III, c. 1

6. CONCLUSÕES

O estudo das definições dos ornamentos propostos traz dois resultados diretos. O primeiro é o próprio argumento que se ganha ao entender as razões que sustentam a interpretação de cada nota, levando em conta o que o compositor realmente queria dizer com o texto musical que escreveu.

Em segundo lugar, essa reflexão solidifica as bases para se de-
frontar com o repertório posterior, tendo a mesma atitude, e con-
fere repertório para entender os conceitos apresentados por trata-
distas ou mesmo o fundo do qual eles podem querer renunciar.

Esse é o caso de Romberg, que ao escrever seu tratado sobre o tocar violoncelo, descreve a *appoggiatura* de maneira muito diferente daquela de Mozart, reduzindo seu significado a uma única opção.

A *appoggiatura* sempre demanda a metade do tempo que pertence a nota antes da qual está. Se a *appoggiatura* é requerida como uma nota mais curta que o que consta na regra, ela deve ser si-

nalizada especialmente. A *appoggiatura* deve sempre estar ligada com q nota que está depois. (Romberg, 1880, p. 40).

Aí residiria a diferença na escrita entre, por exemplo, Boccherini e Haydn. Boccherini ainda segue o padrão antigo e escreve o mesmo símbolo para várias realizações. No exemplo, as duas primeiras *appoggiaturas* são longas, pois vêm antes de uma colcheia e são sempre suspensão da nota do baixo. Já a terceira *appoggiatura* deve ser do tipo curto, porque a suspensão de quarta está justamente na nota principal, além do fato de que a nota anterior já é da mesma altura.



Figura 7: Luigi Boccherini. Sonata in A Major, G.4, II, cc. 65–68

Contudo, um compositor quase que contemporâneo, Haydn, já segue outros padrões de notação, lidando com uma proximidade maior com o signo escrito. A *appoggiatura* confirma sempre seu sentido etimológico e quando ele deseja uma sucessão rápida de nota ele o faz já como ela deve soar, como é o caso do ritmo lombárdico do compasso 40:



Figura 8: Joseph Haydn. Cello Concerto in C Major, I, cc. 38-41

Por fim, o estudo resulta na atenção que passa a ser dada aos ornamentos e a forma como eles são diferenciados, pois em determinados contextos são elementos estruturais da obra.

Conhecer sua tradição é essencial para entender o próprio desenvolvimento da linguagem musical como tal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MICHELETTI, André. *The Role of Boccherini for the cello playing*. Doctoral thesis. Indiana University. 2013.

MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Translated by Editha Knocker, 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1951

NORTH, Nigel. *Continuo Playing on the Lute, Archlute, and Theorbo*. Blomington: Indiana University Press, 1987.

ROMBERG, Bernhard. *A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello*. New York: Derby & Gordon, 1880.

SELFRRIDGE-FIELD, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 3 ed. New York: Dover, 1994.

SILVA, William Teixeira da. A articulação musical no contexto da metamorfose da palavra cantada e sua influência na formação de agrupamentos fraseológicos na música instrumental. *Anais do II Encontro de Teoria e Análise Musical USP/ UNICAMP/UNESP*, 2011, p. 166-176.

VIVALDI, Antonio. *IX sonate a violoncello e basso RV 39–47: Manoscritti*. Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, Paris, Bibliothèque Nationale, Wiesentheid, Musikbibliothek des Grafen von Schönborn-Wiesentheid; VI sonates violoncello solo con basso RV 47, 41, 43, 45, 40, 46: stampa di Le Clerc et Boivin, Paris, s.d, Archivum Musicum. Vivaldiana (Florence: Studio per Edizioni Scelte, 2003).