

DOSSIER – Primera parte

XII ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

22 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2021

## Possibilidades de ornamentação a partir da prática da transcrição: um estudo sobre a cadência do primeiro movimento (*Vivace*) da Sonata N° 6 de *Il Pastor Fido* (ca. 1737), de Nicolas Chédeville

Letícia Arnold

UFRGS

tcabado@gmail.com

Lucia Carpena

UFRGS

lucia.carpena@ufrgs.br

### Resumo

O presente artigo tem como objetivo registrar o processo de construção da cadência do primeiro movimento (*Vivace*) da Sonata N° 6 de *Il Pastor Fido* (ca. 1737), de Nicolas Chédeville, utilizando a transcrição de diferentes interpretações da mesma obra como ferramenta. O artigo descreve o trecho original e, a partir da transcrição, procura identificar como cada intérprete elaborou sua cadência, buscando reconhecer critérios usados para as diferentes possibilidades de ornamentação da cadência.

**Palavras-chave:** flauta doce; ornamentação italiana; música barroca; transcrição.

### Abstract

**Possibilities of Embellishment Using the Transcription: A Study About the Cadence of the First Movement (*Vivace*) in *Il Pastor Fido*'s (ca. 1737) Sonata n° 6, by Nicolas Chédeville**

The aim of this paper is to register the building process of the cadence of the first movement (*Vivace*) in *Il Pastor Fido*'s (ca. 1737) Sonata n° 6, by Nicolas Chédeville, using the transcription of different performances of the same work as a tool. The article describes the original excerpt and, from the transcription, tries to identify how each interpreter elaborated their cadence, seeking to recognize the criteria used for the different possibilities of cadence ornamentation.

**Keywords:** programmatic music; experimentalism; representation; listening.

Recibido: 29/11/2021

Aceptado: 10/12/2021

Cita recomendada: Arnold, L., Carpena, L. (2021). Possibilidades de ornamentação a partir da prática da transcrição: um estudo sobre a cadência do primeiro movimento (*Vivace*) da Sonata N° 6 de *Il Pastor Fido* (ca. 1737), de Nicolas Chédeville. *Revista 4'33"*. XII (20), pp. 45-53.

## Introdução

Este trabalho surgiu a partir da orientação artística do mestrado em Práticas Interpretativas em andamento na UFRGS e integra o grupo de pesquisa “Flauta doce toca o quê? – Repertórios da flauta doce”, na mesma instituição.

A ornamentação constitui parte fundamental da prática da chamada música antiga, o repertório da música europeia ocidental compreendido entre os séculos XI e XVIII, fortemente associada à prática da improvisação. A linguagem característica de cada repertório, de acordo com seu período histórico e o estilo adotado pelos compositores, está registrada em diferentes tratados, que serviram como guia e exemplo para a interpretação de *performers* de sua época e ainda hoje orientam aqueles que exploram este repertório e buscam compreender as diferentes características de cada estilo.

Com caráter improvisatório e baseada em modelos pré-estabelecidos, a ornamentação pode ser desenvolvida e estudada de diferentes formas. De acordo com Anjos (2013), existem dois caminhos para o intérprete contemporâneo explorar a questão da ornamentação; o primeiro seria “através das partituras e tratados que contém exemplos de improvisação já escritos e contextualizados” (p. 3). São obras musicais com teor didático, onde a ornamentação é proposta pelos próprios compositores. Podemos citar, como exemplo, as *Sonatas Op. 5* de Arcangelo Corelli, datadas de 1700, além dos dois volumes das *Sonatas Metódicas* de Georg Phillip Telemann, publicadas entre 1728 e 1732.

Um segundo caminho para o estudo da ornamentação seria “através de tratados que ensinam como improvisar esses ornamentos, permitindo experimentações pessoais no campo da improvisação” (Anjos, 2013: p. 3). Essa tratadística inicia a partir do século XV com a publicação da primeira obra com modelos para ornamentação, o *Codex Faenza*, que contém obras para teclado com diminuições. Nos séculos seguintes, podemos citar autores como Silvestro Ganassi (*Opera Intitulata Fontegara*, o primeiro tratado para flauta doce, de 1535), Agricola (1545), Ortiz (1553), Dalla Casa (1584), Bassano (1585), Rognoni (1620) e Quantz (1752), entre outros (Ribeiro, 2021; Tettamanti, 2010).

Tendo em vista o atual amplo acesso a diversas gravações, muitas delas disponibilizadas gratuitamente, surge uma terceira possível via para o instrumentista que deseja estudar e se dedicar às diferentes práticas de ornamentação: aprender a ornamentar através do exemplo de outros

intérpretes que o antecederam, por meio do exercício da transcrição da *performance* de obras completas ou de trechos específicos de uma obra.

A prática da transcrição é amplamente utilizada no âmbito da música popular. Para a aprendizagem da improvisação no *jazz*, é considerada uma ferramenta essencial para execução do estilo. Diversos autores, como Koger et al. (1985) e Salisbury (2011), sugerem que se realizem transcrições por esta ser uma prática indispensável e valiosa para o desenvolvimento do vocabulário musical. Através da audição e da transcrição o instrumentista pode absorver os sotaques característicos de cada vertente do estilo, sendo assim capaz de expressar-se de forma livre e fluente (Salisbury, 2011: p. 19).

Ainda que a linguagem do *jazz* não possua a mesma linguagem e estilo que a música antiga, encontramos vários pontos em comum entre eles. Um deles é que ornamentar é improvisar. Como diz Morato:

Embora seja amplamente reconhecida e apreciada, a improvisação é vista como uma prática exclusiva de universos musicais que se regem por regras próprias, códigos fechados, como é o caso da música dos séculos XVI, XVII e XVIII, da música popular e do *jazz*. Nesse sentido, a improvisação é entendida como inacessível ou reservada a especialistas, difícil de ser aprendida. (Morato, 2021: p. 13)

Schmitz (1979), por exemplo, elencou diversos pontos comuns entre a música barroca e o *jazz*, e um dos pontos destacados pelo autor em seu artigo *Baroque music and jazz* é justamente a questão da improvisação/ornamentação.

O princípio de variações livres e não-escritas de um determinado tema e a improvisação ocupam um grande espaço no ensino instrumental e vocal do Barroco e era característico do estilo italiano, no qual a notação em forma abreviada (especialmente em movimentos lentos, árias e todas as seções *da capo*) funciona apenas como um esqueleto, que demanda uma execução livres das frases. Também desta forma, (...) todo bom músico de *jazz* deve saber completar esses compassos (geralmente oito), os quais estão indicados *ad libitum* e [estão] em branco, exceto talvez por possíveis cifras harmônicas. Ele deve executar variações livres e cadências rítmicas relacionadas (...) através da improvisação.” (Schmitz, 1979: p. 78, tradução nossa)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> The doctrine of free, unnotated variation of a given theme and of improvisation occupies a large place in the instrumental and vocal teaching of the Baroque and was characteristic of the Italian style, the shorthand notation of which (especially in slow movements, arias, and all *da capo* sections) acts only as a skeleton, demanding a freely-phrased execution. In just this way, just this way, (...) every good jazz musician, who must be able to fill out those measures (usually eight) which are designated *ad libitum* and are blank otherwise, except for perhaps harmonic symbols. He must execute free variations and rhythmically related cadenzas (...) through improvisation.

A fim de explorarmos as possibilidades da prática da transcrição aplicadas à ornamentação em estilo italiano livre, serão apresentadas aqui neste trabalho seis transcrições de uma mesma cadência, a partir das gravações de diferentes flautistas, com análises comparativas dos ornamentos utilizados. A cadência em questão faz parte do primeiro movimento (*Vivace*), da *Sonata Nº 6* da coleção *Il Pastor Fido*, de Nicolas Chédeville (1705 - 1782)<sup>2</sup>.

### A estrutura da cadência original

A cadência está nos compassos finais do primeiro movimento, preparando a transição para o restante da sonata. Seu ponto de partida é uma cadência perfeita em sol menor, tonalidade da sonata. A conclusão da cadência, porém, é sobre o quinto grau, ré maior, o que chamamos hoje de cadência à dominante, como se vê abaixo:



A cadência original de Chédeville. Paris: Jean Noël Marchand, 1737. Fonte: IMSLP.

É interessante observar a relação entre as vozes da melodia e do baixo. Do primeiro para o segundo compasso da cadência, temos o uso de uma dissonância preparada na melodia,

---

<sup>2</sup> Por séculos, a coleção das sonatas *Il Pastor Fido* foi atribuída a Antonio Vivaldi. Em 1990 Philippe Lescaat publicou a pesquisa que revelou o verdadeiro compositor do conjunto de sonatas: Nicolas Chédeville, compositor francês, que tocava e fabricava *musettes*. Na época da composição (aproximadamente 1737), Vivaldi tinha grande popularidade no círculo musical francês e a publicação de sonatas com sua autoria provocaria maior atenção e interesse por parte do público de músicos amadores do que com a autoria de Chédeville.

quando a relação intervalar entre baixo e melodia passa de uma sexta para uma sétima. A dissonância preparada provoca o efeito de tensionamento na música, dissipado quando o intervalo entre melodia/voz superior e baixo volta a ser uma sexta.

Em relação à fórmula de compasso, o movimento *Vivace* está organizado em 3/8. A fim de promover a sensação de alargamento do tempo característica do *Adagio*, Chédeville mantém o compasso ternário simples, porém altera a unidade de tempo de colcheia (3/8) para semínima (3/4). Podemos supor que a substituição por uma unidade de tempo maior (no caso, da colcheia para a semínima), evoca a prática do Renascimento e do tardo-renascimento de associar a unidade de tempo a um determinado andamento e que, segundo Miehling (1993, p. 23) ainda está em prática no início do século XVIII. Segundo esta prática, quanto “menor” a unidade de tempo, mais rápido o andamento. Como diz Miehling:

Em outras palavras: andamentos diferentes devem ser expressos através de diferentes fórmulas de compasso, e não, através de uma alteração na duração do *tactus*. A fórmula de compasso é, também, ao mesmo tempo, uma indicação de andamento. Assim se explica a ausência quase absoluta de indicações escritas de andamento antes de 1600. Portanto, a partir das pesquisas de Dahlhaus, podemos seguramente dizer que, para a época da Renascença, nem mesmo para a época do *tactus* medido (ou seja, aproximadamente o século XVI), não havia um sistema unificado. [...] Entretanto, podemos nos contentar com o fato de que, no século XVI, o andamento era determinado pela fórmula de compasso, e que cada figura rítmica tinha seu “andamento básico”, baseado no *tactus* (...). Miehling, 1993, p.26 (tradução nossa)<sup>3</sup>

## A transcrição das cadências

Para este trabalho foram escolhidas gravações de flautistas doces de diferentes gerações, a saber: Dan Laurin, Dorothee Oberlinger, Michael Keen, Michala Petri, Stefano Bagliano e Walter van Hauwe. As gravações foram realizadas entre os anos de 1984 e 2016, cobrindo um arco de tempo relativamente extenso, durante o qual o entendimento contemporâneo sobre a ornamentação livre, italiana, sofreu mudanças e renovação. Também temos que considerar que, a despeito da época em que cada gravação foi realizada, a personalidade artística, a capacidade técnica

---

<sup>3</sup> Mit anderen Worten: Verschiedene Tempi sollen durch unterschiedliche Mensurzeichen, nicht durch eine Änderung der Tactusdauer angezeigt werden. Das Mensurzeichen ist also gleichzeitig ein Tempozeichen. So erklärt sich das fast ausschließliche Fehlen verbaler Tempobezeichnungen vor 1600. Insgesamt freilich, so geht aus Dahlhaus' Ermittlungen hervor, läßt sich für die Zeit der Renaissance, nicht einmal für die Zeit des mensuralen Tactus (also ungefähr das 16. Jahrhundert), kein einheitliches System aufstellen. [...] Wir können uns aber mit der Erkenntnis begnügen, daß im 16. Jahrhundert das Tempo durch die Mensur (“Takt”) zeichen weitgehend bestimmt war, und daß jeder Notenwert sein “Grundtempo” hatte, basierend auf dem Tactus.

e conhecimento de estilo e o gosto de cada flautista são elementos importantes na construção de cada cadência. Estes elementos não serão discutidos neste trabalho, que está restrito à comparação entre os diferentes elementos utilizados por cada flautista em suas cadências.

Abaixo temos as cadências, organizadas em ordem crescente de complexidade. Ressaltamos aqui que, devido ao caráter fluido e improvisatório característico das cadências e da ornamentação italiana, as notações são aproximadas aos registros consultados, especialmente em relação ao ritmo. As cadências A e H são as cadências próprias de uma das autoras deste trabalho, sendo que a cadência A foi elaborada antes da escuta, transcrição e análise das cadências dos demais flautistas e a cadência H elaborada após este processo.

The image displays eight musical staves, labeled A through H, each representing a different cadence for flute. The music is written in a single system with a key signature of two flats (B-flat major) and a 3/4 time signature. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The cadences vary in complexity, with some featuring trills, grace notes, and triplets. The notation is in a standard musical format, with notes, rests, and ornaments clearly marked.

**A:** de autoria própria, esta foi a primeira versão de ornamentação adotada para a cadência, antes de realizar o exercício das transcrições. O principal recurso foi o uso de notas de passagem, com caráter mais enxuto e amplitude melódica limitada. Registro de março/2021.

**B:** cadência retirada da interpretação da flautista Michala Petri, registrada no álbum *Recorder Sonatas: works by Vivaldi, Marcello, Bigaglia, Bononcini & Sammartini* (Phillips, junho

de 1984). A instrumentação utilizada na gravação é flauta doce e cravo. Das interpretações analisadas, esta é a mais enxuta, com o uso de apenas algumas notas do arpejo de dó menor adicionadas no segundo compasso da cadência, com ritmo regular. Disponível em: <https://youtu.be/zOyWTqm4MxM>

**C:** cadência retirada da interpretação em concerto ao vivo da flautista Dorothee Oberlinger, registrada em 2010 em Stockstadt/Alemanha. A instrumentação utilizada foi flauta doce, cravo, viola da gamba e alaúde. Com amplitude melódica considerável, a ornamentação utilizada combina o uso de notas de passagem derivadas da escala de sol menor com arpejos, mesclando variações da divisão rítmica e padrões de articulação. Disponível em: <https://youtu.be/BHt-NIHqcjKM>

**D:** cadência transcrita a partir da interpretação do flautista Michael Keen, em registro disponível no álbum *Duo Pastorale, Baroque Sonatas & Fantasia* (selo independente, 2010). A instrumentação adotada foi flauta doce e cravo e destacam-se as variações rítmicas na cadência, com subdivisão em tercinas. Do ponto de vista melódico, notas de passagem foram combinadas com bordaduras e arpejos. Disponível em: <https://youtu.be/ilebvZ6qMrA>

**E:** registrada a partir da interpretação do flautista Walter Van Hauwe, a partir da gravação disponível no álbum *Vivaldi: Blockflute Sonatas* (Channel Classics Records, 1994). A instrumentação utilizada é flauta doce, órgão, violoncelo e fagote barroco. Além das notas de passagem, podemos observar o uso de movimentos/escalas em terça. O destaque é para o último compasso da cadência, com uma suspensão do quarto grau que retarda a conclusão na terça da melodia. Disponível em: <https://youtu.be/7e5FnVO1I8E>

**F:** transcrita a partir da interpretação disponível no álbum *Vivaldi & Chedeville: 'Il Pastor Fido' Complete Recorder Sonatas* (Brilliant Classics, 2015), do flautista Stefano Bagliano. A instrumentação é flauta doce, cravo e violoncelo. Com caráter mais exuberante, podemos observar grandes trechos escalares derivados da escala de sol menor harmônica. Os espaços são preenchidos especialmente na primeira metade da cadência, com uma conclusão um pouco mais singela, restrita à execução do trinado final. Disponível em: <https://youtu.be/Rb37PpIqwos>

**G:** esta cadência transcrita pertence ao registro da gravação do flautista Dan Laurin, disponível no álbum *Sonates & Suites* (BIS, 2016). A instrumentação é flauta doce, cravo e violoncelo.

Esta foi a cadência mais ornamentada das transcrições realizadas. A sessão ascendente, de caráter escalar, culmina no segundo compasso, onde o flautista realiza uma longa descida em terças, até retornar às notas da cadência original. Disponível em: <https://youtu.be/QCQX8ft41zE>

**H:** a última cadência transcrita é a partir de nossa própria interpretação, realizada após o exercício de análise das transcrições das cadências.

### **Conclusão/Considerações finais**

Como se pode ver do exemplo A para o H, houve considerável desenvolvimento na cadência, que adquiriu caráter mais improvisatório, utilizando padrões melódicos que escapam às escolhas mais óbvias do exemplo A, como o uso de escalas entre as notas principais da cadência e o trinado sobre a penúltima nota. Na cadência H, verificamos alguns elementos que apareceram em cadências transcritas a partir das interpretações de outros flautistas, ainda que não haja uma cópia literal de nenhuma delas. Há mais notas de passagem; a amplitude melódica também aumentou em uma terça, com a combinação de escalas para o movimento ascendente com o uso de terças no movimento descendente, que não apareciam na primeira versão de ornamentação da cadência.

Entendemos que este trabalho traz uma contribuição importante para a área das Práticas Interpretativas, em especial a prática da música antiga, no que tange ao aprendizado da ornamentação italiana a partir da prática da transcrição. Esta ferramenta, trazida do universo do *jazz* e da música popular, associada ao estudo de tratados e de obras musicais dos séculos XVII e XVIII que trazem, em si, a ornamentação escrita por extenso, pode auxiliar o intérprete contemporâneo a reconhecer princípios que o guiem na elaboração de sua própria ornamentação.

### **Bibliografia**

- Anjos, G. e Grossmann, C. (2013). Sonate Metodiche de G. Ph. Telemann e as diretrizes de J. J. Quantz: uma análise sobre o Adagio da primeira sonata e a função da ornamentação na música alemã setecentista. Comunicação apresentada em XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, Brasil.
- Koger, T., et al. (1985). Fifty Years of 'Down Beat' Solo Jazz Transcriptions: A Register. *Black Music Research Journal* 5, p. 43–79, <https://doi.org/10.2307/779496>.



- Miehling, K. (1993). *Das Tempo in der Musik Von Barock und Vorklassik*. Wilhelmshaven, Alemanha: Noetzel.
- Morato, W. (2021). *Análise das recercadas de Diego Ortiz sobre o madrigal O Felici Occhi Miei à luz do Tratado de Glosas (1553), do próprio Ortiz*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Ribeiro, R. (2021). Os preceitos de Quantz e a ornamentação livre na trio-sonata. Em: Barros, C., Fiaminghi, L. e Lucas, M. (org.). *Teorias, poéticas e práticas da Música Antiga* (p. 169-184). Curitiba, Brasil: CRV.
- Salisbury, L. (2011). *Twelve jazz standards and improvisations transcribed and adapted for horn*. Dissertation: Doctor of Musical Arts, University of North Texas, United States.
- Schmitz, H. (1979). *Baroque Music and Jazz*. Tradução: Dominique-René de Lerma. *The Black Perspective in Music*, vol. 7, n. 1, p. 75–80, <https://doi.org/10.2307/1214429>.
- Tettamanti, G. (2010). *Silvestro Ganassi = obra intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do Século XVI*. 2010. 295 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, Brasil.
- 

LUCIA CARPENA é flautista doce e professora da UFRGS desde 1995, onde atua na graduação e na pós-graduação. Doutora em Música pela UNICAMP-UdK, mestre em Flauta Doce (Hochschule für Musik Stuttgart) e licenciada em Música pela UFRGS. É pesquisadora nas áreas de flauta doce, ópera barroca e música brasileira para flauta doce. É coordenadora do Flautarium, foi diretora musical do projeto “Ópera na UFRGS” e desenvolveu o projeto “Prata da Casa” (2009-2019).

LETÍCIA ARNOLD é musicista e professora de música. É licenciada em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), instituição na qual atualmente é discente do Programa em Pós-Graduação em Música/Mestrado (área de concentração: Práticas Interpretativas), sob orientação artística da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Becker Carpena e orientação acadêmica do Prof. Dr. Daniel Wolff.