

Ornamentação livre nas trio-sonatas *Op. III* de Corelli

Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro¹

USP Escola de Comunicação e Artes/ Programa de Pós-graduação em Música

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Prática interpretativa*

E-mail: roger.ribeiro@usp.br

Resumo: A ornamentação livre é um componente essencial da música dos séculos XVII e XVIII, constituindo, assim, um relevante tema de estudo, tanto para musicólogos quanto para intérpretes que se dedicam a este repertório. Este artigo é um recorte de uma dissertação de mestrado no Programa de Pós-graduação em Música na USP sob orientação de Monica Lucas, em andamento sobre a prática de ornamentação livre nas trio-sonatas de Corelli, mais especificamente o *Opus III*, com a ajuda dos seguintes referenciais: os *Trietti Metodichi* de Telemann, uma obra com trio-sonatas com ornamentação livre notada de forma didática; a terceira edição do *Opus V* de Corelli, o principal registro de ornamentação do seu período; e o estudo de tratados seiscentistas e setecentistas que abordam o tema ornamentação livre. Nesta publicação demonstraremos a metodologia utilizada na proposta, com base nas entregas parciais e resultados já obtidos e apresentados no exame de qualificação. Estes resultados contemplam a análise dos ornamentos em tratados e modelos encontrados, para além de aprofundar os estudos sobre a ornamentação livre em grupo, propor um modelo didático de ornamentação livre para as trios-sonatas *opus III* de Arcangelo Corelli. Com isto, o trabalho será útil tanto para pesquisadores como para intérpretes do repertório italiano do séc. XVIII.

Palavras-chave: Ornamentação livre; música barroca; Corelli; violino barroco; música antiga

Free Ornamentation on trio-sonatas Opus III by A. Corelli

Abstract: The free ornamentation is an essential component of 17th and 18th century music, thus constituting a relevant subject of study, both for musicologists and for performers who dedicate themselves to this repertoire. This article is an excerpt from an ongoing master's dissertation, at the Post-Graduation Program in Music at USP (University of São Paulo) under the advising by Monica Lucas, on the practice of free ornamentation in Corelli's trio-sonatas, more specifically Opus III, with the help of the following references: Telemann's *Trietti Metodichi*, a work with trio-sonatas with free ornamentation models printed in a didactic way; the third edition of Corelli's Opus V, the main ornamentation evidence of its period; and the study of 17th and 18th century treatises that address the theme of free ornamentation. In this publication we will demonstrate the methodology used in the proposal, based on partial deliveries and results already obtained and presented in the qualifying exam. These results include the analysis of ornaments in treaties and models founded, in addition to deepening studies on free ornamentation in groups, to propose a didactic model of free ornamentation for Arcangelo Corelli's opus III trio-sonatas. With this, the work will be useful both for researchers and for interpreters of the Italian repertoire of the century. XVIII.

Keywords: free ornamentation; baroque music; Corelli; baroque violin; early music

¹ Orientação: Prof.^a Dr.^a Mônica Isabel Lucas.

Exemplos modelares de ornamentação estão disponíveis pelo menos desde o século XVI. No século XVIII, o assunto foi abordado detalhadamente em preceptivas teóricas, dentre as quais se destacam Quantz (1752), Tartini (1770), a obra de Geminiani (1748-1760) e Leopold Mozart (1756).

Além dessas ricas fontes tratadísticas, foi possível identificar e reunir diversas edições setecentistas de sonatas solo (ou seja, instrumento solista acompanhado de baixo-contínuo) com versões extensamente decoradas, que já na época cumpriam uma importante função didática. Dentre estas edições pré-ornamentadas, destaca-se a referencial impressão da terceira edição das sonatas Opus V de Arcangelo Corelli, por Estienne Roger (Amsterdam, 1711).

A obra conhecida de Corelli inclui uma sonata para trompete, dois violinos e baixo contínuo; 48 trio-sonatas; 12 sonatas para violino e baixo contínuo; e 12 concertos grossos, editados em 6 *opus* (Spitzer e Zaslav, 2004). Essa obra serviu como modelo para diversos músicos e circulou a Europa por gerações ao longo do século XVIII.²

Acerca do quinto *opus* do compositor italiano, Paoliello afirma:

Assim, as sonatas de Corelli foram modelo desse gênero no século XVIII, imitadas desde sua disposição até o estilo de cada movimento que compõe a sonata. Vale lembrar que os adágios ornamentados pelo compositor representam importante registro da prática de ornamentação livre italiana, podendo ser aplicado a outras composições italianas que, em geral, não trazem as ornamentações escritas e devem ser improvisadas (PAOLIELLO, 2017, p. 104).

Esses exemplos nos fornecem uma das mais importantes pistas sobre a interpretação e suas práticas no repertório contemporâneo ao famoso violinista compositor.

Para Rónai (2008), a motivação para a publicação de sonatas ornamentadas seria essencialmente didática, já que a prática de ornamentação livre em movimentos lentos era normalmente um processo puramente interpretativo:

Além de seu mérito intrínseco, tais obras nos fornecem uma pista importantíssima para desvendarmos os segredos da prática de interpretação instrumental do Barroco. Uma das constatações surpreendentes a que se pode chegar a partir destas sonatas é que movimentos lentos costumavam ser copiosamente ornamentados, numa escala muito maior do que poderíamos imaginar.

O músico do século XVIII, no entanto, estava perfeitamente habituado ao que hoje achamos demasiado extravagante. E o profissional sensível nem precisava de muitas instruções para saber que devia ornamentar movimentos lentos. Afinal, esta era a prática comum entre seus pares. Talvez por esta razão as fontes que sobreviveram aos nossos dias frequentemente tratam a questão apenas de modo tangencial, supondo por parte do leitor um conhecimento prévio do assunto (RÓNAI, 2008, p 222).

² Recentemente, uma série de sonatas para violino e baixo contínuo foram encontradas em um manuscrito guardado num mosteiro da cidade de Assis, na Perúgia; porém, a autenticidade da autoria corelliana ainda é um tema debatido.

A autora cita Georg Christoph Weitzler (1756) em defesa de seu ponto de vista:

[...] com relação aos ornamentos, acho recomendável escrevê-los apenas quando são passagens comuns rápidas; com outras que surgem parcialmente da natural facilidade dos dedos, parcialmente de invenção luxuriante, é inútil fazer isso. Ou não podem ser indicados por notas, ou então o bom-gosto irá rejeitar tais ornamentos logo que percebermos que deveriam ser esses e não quaisquer outros, desta maneira e não de outra em um dado lugar; em resumo, logo que se perca a espontaneidade tão essencial a eles. Uma pessoa dotada musicalmente, com bons poderes interpretativos jamais irá tocar da mesma maneira, mas sempre fará modificações de acordo com o estado de seus sentimentos (WEITZLER, 1756, apud RÓNAI, 2008, p. 223).

ZASLAW (1996) também enfatiza esse argumento:

O bom senso sugere, portanto, que quaisquer ornamentos que Corelli tenha enviado a Amsterdã para publicação teriam sido exemplos mínimos, genéricos, que poderiam funcionar para muitos tipos de violinistas em situações variadas. Teriam sido destinados primariamente ao músico inexperiente que precisava que lhe mostrassem o que era necessário neste tipo de música, e não para virtuosos, que seriam perfeitamente capazes de cuidar de si mesmos nessa questão (ZASLAW, 1996, p. 109).³

O autor prossegue dizendo que essa teoria não surgira apenas de uma “suposição de senso-comum do objetivo didático das edições ornamentadas, mas também dos anúncios publicados por Roger enquanto preparava sua edição dos ornamentos na época” (*ibidem*, p. 109)⁴:

Ele está neste momento transcrevendo os ornamentos dos adágios dessas sonatas, que o próprio senhor Corelli teve a gentileza de compor uma vez mais, exatamente como ele os toca. Estes serão verdadeiras lições de violino para todos os amadores (ROGER, 1710, apud ZASLAW, 1996 p. 109).⁵

À parte dessa discussão, esse registro sobreviveu até hoje e no século XVIII motivou diversos outros violinistas a fazerem suas versões. Segundo o mesmo artigo de Zaslav (1996), mesmo com alguns manuscritos perdidos, como o de Nicolas Matteis citado por Quantz em seu tratado, foram encontrados vinte diferentes manuscritos e edições setecentistas sobre parte das sonatas do *Opus V*. Essas edições nos ilustram como a prática de ornamentar os adágios na música italiana era bem disseminada. Segundo Harnoncourt:

[...] quando a ornamentação não é fixada: caso fosse ser escrita, estar-se-ia limitando a fantasia criativa do músico; e esta é exatamente exigida na ornamentação livre (para

³ “Common sense suggests, therefore, that any ornaments Corelli sent to Amsterdam to be published would have been minimal, all-purpose examples that could work for many types of violinists in a variety of venues. These would have been intended primarily for inexperienced player who needed to be shown what was wanted in this type of music, not for virtuosos, who would be well able to take care of themselves in that department.” [Trad. nossa].

⁴ “This emerges not only from a general understanding of the function of ornamented editions, but from Roger’s announcement, while his ornamented edition of op.5 was being prepared, that,...” [Trad. nossa].

⁵ “He is presently engraving the ornaments of the adagios of these sonatas, wick Mr. Corelli himself has been good enough to compossse completely afresh, as he plays them. These will be true violin lessons for all amateurs.” [Trad. nossa].

tocar bem um adágio, nos séculos XVII e XVIII, um músico deveria improvisar livremente ornamentos que correspondessem à expressão da peça e a reforçassem.) (HARNONCOURT, 1998, p 36).

Segundo Zaslav (1996), a terceira edição do *Opus V* tem três valores didáticos hoje em dia: primeiro, com os movimentos separados usados como estudos⁶; depois, como modelo composicional; e, finalmente, como base para a improvisação. Ater-nos-emos ao terceiro atributo, em função do escopo desta pesquisa. A partir dessa perspectiva, essa edição do *Opus V* motiva a aplicação de seus princípios nos movimentos lentos das doze sonatas de Corelli e em todo seu repertório contemporâneo, e serve como base para a ornamentação livre do barroco tardio. Porém, sua aplicação nas outras 48 trio-sonatas e em todo o repertório desse tipo se torna uma questão cercada de incertezas, pois elas não foram reeditadas com exemplos ornados e trata-se de música de câmara com mais de uma voz solista.

Após um levantamento inicial da bibliografia, alguns anos de experiência como camerista, consulta a professores e músicos experientes do Brasil, da América Latina, dos Estados Unidos e da Europa, constatou-se que esse é um tema de estudo que merece ser aprofundado.

Segundo Zaslav e Spitzer (2004), Corelli em Roma mantinha um corpo de músicos profissionais conhecedores do seu estilo e maneira de tocar. Dentre eles, se destacava – quase sempre como seu segundo violino e amigo pessoal – a figura de Matteo Fornari, com quem Corelli muitas vezes tocava suas trio-sonatas. Uma questão prática e cultural ronda esse assunto: como eles combinavam suas interpretações? Se a música do *Opus V* era inicialmente notada sem ornamento, mas há vários registros da prática, será que ao tocar os adágios das trio-sonatas Corelli não improvisava? E Fornari? Segundo os mesmos autores, Corelli era perfeccionista e ensaiava bastante sua orquestra; seria a ornamentação um dos quesitos abordados no ensaio?

Essa questão ganha maior importância se considerarmos que a pequena, porém modelar produção de Corelli consiste, em sua maior parte, de trio-sonatas. A música de Corelli com autoria atestada inclui apenas seis publicações (*Opus I a VI*), cada uma contando com doze obras. Nesse universo, os quatro primeiros volumes contemplam a trio-sonata, o *Opus V* contém as famosas sonatas solo e, o *VI*, os concertos grossos. Já no século XVIII, autores como Mattheson (1713) afirmaram a autoridade dos modelos corellianos para a escrita da trio-sonata, e não há dúvida de que essas obras contribuíram para a consolidação desse gênero como o mais importante na escrita instrumental do século XVIII. Dessa forma, estudar a questão a partir de Corelli, visando oferecer propostas metodológicas e práticas para a ornamentação de suas trio-

⁶ Contextualização da técnica mecânica do instrumentista na música.

sonatas, poderá trazer uma contribuição substancial aos estudos da teoria e da prática interpretativa do repertório setecentista de estilo italiano.

Em um levantamento inicial, tendo como principal referência a publicação *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* de Frederick Neumann (1983), foram encontradas outras peças editadas em duas versões: com e sem os ornamentos notados. Além do *Opus V*, destacam-se as *Sonatas Metódicas* de Telemann escritas em dois volumes, um para violino e outro para flauta, e o único trabalho encontrado nesse modelo escrito para trio-sonata, os *Trietti Metodichi* de Telemann.

The image shows a page of a musical score titled "TRIETTO II" by Telemann. The instrument designation is "Violino e Flauto". The score is divided into three systems, each with three staves: "Primo.", "Secondo.", and "Cembalento.". The tempo is marked "Andante". The score includes various ornaments and fingerings.

Fig.1: Partitura do segundo movimento do *Trietto II* de Telemann, 1731. Le Clerc 1737.

1 Etapas para a composição dos ornamentos:

Após o exame de qualificação, a pesquisa segue em estágio avançado, com uma entrega parcial de quase todas as suas etapas, as quais demonstraremos nesse artigo.

a) *Análise dos ornamentos em tratados e modelos e sua decantação em estruturas menores e intermediárias*: Será aplicada a todos os modelos selecionados para esta pesquisa,

os movimentos lentos das seis primeiras sonatas do *Opus V* de Corelli e dos *Trietti metodichi* de Telemann.

O objetivo primordial dessa análise será o de identificar padrões de ornamentações que possam ser utilizados como referência para criar um repertório de ornamentos livres a ser utilizado na interpretação de outras obras e, principalmente, na aplicação dessa maneira de ornamentar às trio-sonatas do *Opus III*. O resultado dessa análise, em andamento, está sendo consolidado em uma *tabela de ornamentação* a exemplo das tabelas 1 e 2 desse artigo. Como critério de comparação, estamos buscando as menores estruturas ornamentadas em cada discurso musical, que se revelam na observação das relações intervalares entre as notas estruturais da versão esqueleto⁷; porém, a ornamentação livre é um componente tão enraizado no gosto italiano que, muitas vezes, ao compor uma obra e notar sua versão esqueleto para edição, o compositor já propõe uma camada inicial de ornamentos, muitas vezes quase imperceptível. Neumann (1983) argumenta que a ornamentação pode ser tocada e notada em diferentes camadas e que a maioria das versões editadas já tem uma camada inicial, podendo essas camadas, quase sempre, serem aumentadas ou mais diminuídas. Isso foi identificado nas obras analisadas e, dessa forma, como critério para a escolha de relações intervalares relevantes da versão esqueleto, serão também considerados os casos de notas que, apesar de não notadas sequencialmente, poderiam conectar-se harmonicamente caso fossem aumentadas. A Figura 2 apresenta o exemplo de notação do primeiro compasso do *adagio* inicial da Sonata *Opus V n.4* de Arcangelo Corelli, editada e ornada pelo compositor em parceria com Estienne Roger.



Fig.2: Notação do compasso 1 do *adagio* inicial da Sonata *Opus V n.4* de Arcangelo Corelli
Fonte: Corelli *Opus V*, edição de Estienne Roger (1711).

Na versão esqueleto, apresentada no segundo pentagrama (Fig. 2), ao fá inicial se sucede um dó que, no primeiro pentagrama, é embelezado com uma *apoggiatura*,

⁷ Versão com ausência completa de ornamentos. O termo normalmente designa a edição da peça na qual se espera que o intérprete adicione seus ornamentos.

categorizando, dessa maneira, um exemplo de ornamentação em um salto de quinta. No segundo tempo, temos esse dó precedendo um si bemol, que tem em sua própria *apoggiatura* da versão ornada com o trilo um embelezamento dessa relação de segunda maior; porém, harmonicamente esse dó está diretamente conectado ao lá do terceiro tempo, o que permitiria claramente a aumentação indicada na Figura 3.

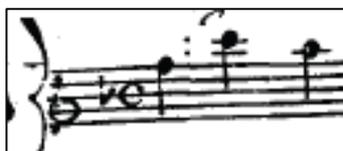
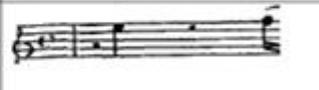


Fig.3: Notação do compasso 1 do adágio inicial da *Sonata Opus V n.4* de Arcangelo Corelli, com aumentação do segundo tempo.

Assim, esse mesmo dó do segundo tempo pode produzir um exemplo de ornamentação de terça menor (dó – lá), além do exemplo de segunda maior já explícito na versão esqueleto (dó – si bemol) da edição, e assim por diante. Porém, o fá do primeiro tempo não pode se conectar diretamente ao lá do terceiro, pois teríamos um movimento harmônico duplo (fá- dó e fá) passando a ter uma estrutura mais complexa (ou seja, contemplando um exemplo mais complexo em relação à versão esqueleto), o que faz com que consideremos apenas a quinta entre ele e o dó no segundo tempo.

Além da tabela de ornamentos classificada por relações intervalares entre as notas da versão esqueleto, estamos trabalhando em uma outra que separe as cadências, classificadas pelos seus tipos, com o confronto entre a versão esqueleto e a proposta de cada modelo. A finalidade desta segunda tabela é a de observamos o repertório de ornamentos da primeira tabela combinados em estruturas um pouco maiores, mas não tão grandes como as que precedem as cadências, seguindo o exemplo de Quantz (1753), que em seu tratado provê seu leitor de um repertório de cadências ornadas.

Uníssonos	Opus V N 3 em C maior	Adagio	19 e 20		
Segunda menor ascendente	Opus V N 3 em C maior	Adagio	11		

Tab. 1: Exemplo da tabela de ornamento de estruturas menores do opus V que está sendo composta.

Tipo de cadencia	Compassos	Exemplo esqueleto	Exemplo ornado
Perfeta	5,6 e 7		

Tab. 2: exemplo da tabela de ornamento de estruturas intermediarias do opus V que está sendo composta.

b) *Análise descritiva das estruturas e texturas das obras*: Estamos aplicando uma análise descritiva de estruturas e texturas aos movimentos lentos do *Opus III* de Corelli e na forma esqueleto de todos os modelos utilizados, com especial foco nos modelos dos *Trietti metodichi* de Telemann, Nesses últimos, o principal objetivo será elucidar a aplicação dos ornamentos em contexto de trio sonatas e sua distribuição pelas vozes; outro foco será o de compreender melhor a distribuição dos ornamentos ao longo da estrutura dos movimentos lentos, sendo este foco aplicável a todos os modelos de ornamentação livre escolhidos.

São elementos dessas análises, porém não seu único foco, a condução harmônica e melódica das peças e das vozes, as cadências e, principalmente, as diferentes texturas ao longo da obra.

2 Proposta de edição didaticamente ornamentada

Com a ajuda dos resultados parciais desta pesquisa, já foi possível propor um modelo de ornamentação para 3 adágios do *opus III*. Neste artigo iremos demonstrar através da primeira frase da segunda sonata do *Opus III* a aplicação dessa metodologia:

SONATA II.

Grave.

Violino I.
Violino II.
Violone,
e Organo.

Fig. 4 Andante do trio-sonata II do Opus III de A. Corelli. Fonte: *Opera terza*. Londres: Joseph Joachim e Friedrich Chrysander, 1888

O grave da figura acima, tem uma estrutura, um afeto e uma *dispositio* similar ao primeiro *adagio* da terceira sonata do *opus V*

The image shows a page of musical notation for 'SONATA III' in G major, marked 'Adagio'. It consists of two systems of staves. The first system includes a first violin part (top staff) and a cello/bass part (bottom staff). The second system continues the same parts. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and ornaments. The piece concludes with a 'Volti.' instruction.

Fig. 5: Adágio da sonata II do *Opus V* de Corelli. Fonte: Corelli, *A Opera quinta*, 1700. Estienne Roger, 1711.

Nos dois movimentos de sonatas acima os violinos, na versão esqueleto, seguem linhas melódicas com notas longas que buscam dissonâncias, enquanto o baixo faz uma condução rítmica, além disso os dois são o primeiro movimento da sonata, correspondendo ao *exordium* de suas respectivas sonatas inteiras, tendo ambos, os movimentos, em seus primeiros quatro compassos uma frase terminando em suspensão. Apesar de ao longo do discurso haver desenvolvimentos com harmonias mais intensas, essa primeira fase, que funciona como *captatio benevolentiae*, dita o afeto delicado do movimento como um todo, uma informação indispensável ao interprete não só na composição de seus ornamentos, mas também durante a escolha de outros parâmetros interpretativos como dinâmica e articulação.

Se observarmos as linhas do primeiro violino da trio-sonata e do violino do *adagio*, perceberemos uma melodia esqueleto muito parecida com um movimento ascendente em grau conjunto, que atinge o ápice no segundo compasso e passa lentamente a retornar em grau conjunto ao longo dos dois próximos, porém com um encaminhamento à sensível. O segundo violino do trio, entra na metade do primeiro compasso em uníssono e em contraponto de quarta espécie, ajudando a enfatizar as dissonâncias, sendo, dessa forma indesejável aos interpretes que sua inventividade os afaste dessas dissonâncias (sobretudo os primeiros tempos do segundo e do terceiro compasso). Talvez esse seja um dos motivos pelos quais alguns interpretes optem

por confortavelmente evitar o risco da ornamentação, porém ao analisar a obra, ele se mostra um obstáculo de interpretação facilmente contornável se os intérpretes estiverem atentos.

Um impulso natural ao confrontar as duas obras seria o primeiro violinista do trio transpor exatamente os mesmos ornamentos contidos na sonata em dó maior, dessa forma teríamos uma ornamentação com exemplos tirados da pena do próprio Corelli (esses exemplos estão catalogados ao longo das tabelas da dissertação), porém há de se cuidar para não tornar os ornamentos uma “repetição repulsiva” conforme adverte Quantz (1752), limitando seu uso a duas repetições sequenciais. Algo que pode ser comparado ao uso excessivo da mesma palavra, sem o recurso da ornamentação por sinônimos, em um mesmo parágrafo.

Na sonata do *Opus V*, além de cumprir uma função didática, o uso obsessivo do mesmo ornamento se encontra respaldado pela anáfora⁸ observada na linha do baixo, onde a insistente repetição da combinação de pausa de colcheia precedendo duas semicolcheias e duas colcheias (*suspiratio*⁹), é frequentemente copiada na voz do violino e também na ornamentação proposta pela edição de 1711. Essa combinação gera o seguinte inciso, que permeia as duas vozes e impulsiona todo o movimento (Fig. 6):

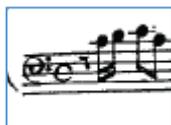


Fig 6 – Detalhe do inciso do baixo

É interessante observar que os ornamentos que conectam essas notas longas na voz do violino, na versão de 1711, terminam com uma diminuição do mesmo inciso:

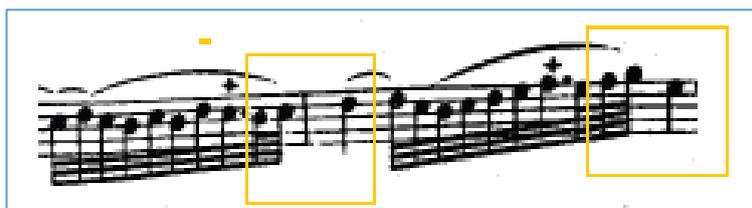


Fig. 7 :Detalhe dos primeiros ornamentos com o inciso diminuído em destaque
Fonte: Corelli. Opera quinta, 1700. Estienne Roger, 1711.

Pelo fato de o mesmo inciso não ser um elemento estrutural da trio-sonata, há um descompromisso de utilizá-lo na ornamentação. Dessa forma é desejável que o intérprete se inspire no exemplo do Corelli, sem deixar de manter uma ornamentação variada ao longo do movimento.

⁸ Anáfora: Figura de retórica literária que consiste na repetição sistemática de uma mesma palavra no início de cada verso de um poema.

⁹ *Suspiratio*: segundo Bartel (1985) é uma figura de retórica musical com o uso deliberado de pausas, normalmente um inciso escrito de forma acéfala que se relaciona ao ato de suspirar e ao sentimento de saudade.

O segundo violino da trio-sonata ganha um pequeno espaço para uma ornamentação discreta nas resoluções das dissonâncias da quarta espécie nos três primeiros compassos (C2.2 e C3.2), sendo desejável que assuma a liderança da ornamentação nos dois últimos tempos do terceiro compasso. Nessa parte novamente uma inspiração no *Opus V* pode conseguir resultados bem substanciais, com exemplo de ornamentos retirados da tabela aqui referida.

Assim temos o seguinte exemplo:

Fig. 8: Exemplo de ornamentação proposta para o Opus III. Fonte: A. Corelli Opus III, XXX,XXXX, 2020.

O orador latino Quintiliano (século I) em *sua Institutio oratoria* (“Instituição oratória”) afirma: “Portanto, é útil ter primeiramente a quem imitar, caso queiras depois superá-lo: assim, aos poucos, haverá esperança de chegar a pontos mais altos” (2015 da Ed. unicamp., [c.95], I ii, 29). O mesmo orador, que foi modelo de diversos teóricos e compositores dos sécs. XVII e XVIII, diz, em outra passagem: “Com efeito, que pintor aprendeu a esboçar tudo o que existe na natureza das coisas? No entanto, uma vez assimilada a técnica da imitação, copiará o que quer que tenha visto. Existe algum não oleiro que tenha feito algum vaso de certo modelo que nunca tivesse visto?” (idem, VII x, 9)

Temos no *Opus V* de Corelli um inquestionável modelo de ornamentação livre contemporâneo ao seu autor e, nos *Trietti* de Telemann, um modelo setecentista preservado de ornamentação livre em trio-sonatas. As possibilidades oriundas da imitação atenta das obras desses mestres (através de uma análise minuciosa dos princípios explícitos e implícitos em suas

exposições) conforme demonstrado acima, abre possibilidades infinitas ao estudo e interpretação do repertório barroco italiano, podendo assim contribuir para explicitar a responsável inventividade oculta de diversos intérpretes, aproximando tanto a atual teoria, como a prática interpretativa do século XXI, de um componente indispensável ao gosto musical do barroco italiano: a ornamentação livre.

Referências:

- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, 1984
- CORELLI, Arcangelo. *Opera quinta*. Firenze [Roma-Amsterdan]: [Gasparo Pietra Santa-Estienne Roger] [1700-1711]. Fac-simile. SPES, Archivum Musicum, 1979
- _____. *Opera terza*. Londres: Joseph Joachim e Friedich Chrysander, 1888. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/12_Trio_Sonatas,_Op.3_\(Corelli,_Arcangelo\)](http://imslp.org/wiki/12_Trio_Sonatas,_Op.3_(Corelli,_Arcangelo))>. Acesso em: 15 out. 2017.
- COOK, Nicholas. At the Borders of Musical identity: Schenker, Corelli and the Graces. **Music analysis**, v. 18, n. 2, p. 179-233, jul. 1999.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. Tradução Marcelo Fagerlande.
- MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister*. [1739]. Fac-simile Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], 1996
- MOZART, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing [Versuch einer gründlichen Violinschule]*. [1756]. Oxford [Augsburg]: Oxford University Press [Johann Jacob Lotter], 1985 Tradução de Editha Knocker.
- NEUMANN, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: with Special Emphasis on J. S. Bach*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- PAOLIELLO, Noara. *Gosto e Estilo na música do dezoito: Os concertouvertures de Georg Philipp Telemann*. São Paulo: Martinsfontes Paulista, 2017.
- QUANTZ, Johann Joachim. *Easy and Fundamental Instructions*. London: Welcker, n.d. (1780).
- _____. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen*. [1752]. Leipzig [Berlin]: Deutscher Verlag für Musik [Voss], 1983
- QUINTILIANO, Marcus Fabius. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Bassetto. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015. V. 1 e 3.
- RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- SPITZER, John; ZASLAW, Neal. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*. New York: Oxford University Press, 2004.
- TELEMANN, Georg Philipp. *Trietti Metodichi*. Hamburg: Georg Christian Gund, 1731. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/3_Trietti_methodichi_e_3_Scherzi_\(Telemann%2C_Georg_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/3_Trietti_methodichi_e_3_Scherzi_(Telemann%2C_Georg_Philipp))>. Acesso em 15 out. 2017.
- ZASLAW, Neal. Ornaments for Corelli's violin sonata, op. 5. *Early music*, v. 24, n. 1, p. 95-116, fev. 1996.