

IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENTIONE: AS QUATRO ESTAÇÕES DE ANTONIO VIVALDI

IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENTIONE:
THE FOUR SEASONS BY ANTONIO VIVALDI

*Paulo Roberto Peloso Augusto*¹

RESUMO: *As Quatro Estações*, coletânea de quatro concertos para violino solista e orquestra de cordas, que integram o opus 8 de Antonio Vivaldi – intitulado *Il Cimento dell'armonia e dell'inventione* – são, na realidade, um tributo de amor à natureza e à vida. Trata-se de uma íntima associação entre a poesia e o poder descritivo da música, que sugere constantemente uma imagem sonora repleta de beleza e entusiasmo do fenômeno cósmico da natureza em que a vida se revela em todo o seu esplendor: as quatro estações do ano. Passados quase trezentos anos desde sua primeira publicação em 1725, esta obra-prima do barroco italiano continua a dar mostras intensas de vitalidade, constituindo-se num exemplo perfeito de composição do repertório erudito que pertence já ao domínio popular. A proposta deste artigo está em investigar os procedimentos compositivos de Vivaldi, autor da poesia e música desta série original, que está inserida na estética do barroco musical italiano. Exibindo virtuosisticamente a forma Concerto Solista, em que o violino e a orquestra apresentam uma rica imagem sonora das estações, surge, ao mesmo tempo, uma complexa e extraordinária disputa (*il cimento*) entre a técnica apurada da composição e execução (*l'armonia*) e a livre criação (*l'inventione*).

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Vivaldi; *Quatro Estações*; música barroca italiana; Concerto Solista.

ABSTRACT: *The Four Seasons*, a collection of four concertos for soloist violin and string orchestra, comprising the opus 8 by Antonio Vivaldi – entitled *Il Cimento dell'armonia e dell'inventione*, are actually a tribute of love to nature and life. This is a close association between poetry and the descriptive power of music, which constantly suggests a sound image full of beauty and excitement of the cosmic phenomenon of nature where life is revealed in all its splendor: the four seasons. Nearly three hundred years since its first publication in 1725, this masterpiece of the Italian Baroque continues to give signs of intense vitality, constituting a perfect example of the composition of the classical repertoire that already belongs to the popular domain. The proposal of this article is to investigate the compositional procedures of Vivaldi, author of the poetry and music of this original series, which is inserted in the aesthetics of Italian Baroque music. Displaying with virtuosity a Soloist Concert form, in which the violin and the orchestra present a rich sound image of the seasons, there is also a complex and extraordinary dispute (*il cimento*) between the technique of composition and performance (*l'armonia*), and free creation (*l'Inventione*).

KEYWORDS: Antonio Vivaldi; *Four seasons*; Italian Baroque Music; Soloist Concert.

¹ Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (1996). Atua na área de Música, como Professor Associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ministra Tópicos Especiais em Musicologia no Programa de Pós-graduação em Música. paulopeloso@yahoo.com

OS ANTECEDENTES DO CONCERTO SOLISTA

A partir do Renascimento, a música instrumental, uma prática até então não muito explorada, se desenvolve com tal ênfase que, ao se falar de música barroca, surge logo a lembrança dos conjuntos instrumentais e seus gêneros próprios, ou então dos solistas, protagonistas de alta virtuosidade. O predomínio da música vocal e suas respectivas técnicas de composição cedeu o passo, lentamente, ao elenco variado dos instrumentos, que num primeiro momento eram tratados ainda como se fossem vozes. A textura polifônica² que predominara no Renascimento, não sairia de cena tão rapidamente, mas lentamente a imposição da textura homofônica³ se faria sentir, acentuadamente. Como consequência, uma revolução estava para ser fomentada objetivando evidenciar cada vez mais o predomínio da música instrumental sobre a vocal. Um momento de transição se fez sentir fortemente com o surgimento do *Concerto Grosso*, tornado conhecido com maestria por Arcangelo Corelli (1653-1713), em sua bela série de *12 Concerti Grossi* Op. 6, mais ainda porque esse renomado compositor, ele próprio um dotado violinista, introduziu em definitivo o violino como o esteio da música instrumental. O *Concerto Grosso* em sua estrutura compositiva apresenta dois grupos de instrumentos. O primeiro grupo denominado *Concertino*, em geral constituído por dois violinos e um violoncelo, dialoga alternadamente com o segundo grupo, constituído pelos demais instrumentos, com um volume sonoro maior, por isso mesmo chamado de *Ripieno*. Essa alternância, por vezes, dá lugar ao *tutti*, quando os dois grupos tocam simultaneamente. Essa estrutura, por nós entendida como uma transição entre a música vocal e a instrumental, trazia em seu âmago a grande técnica renascentista de alternância dos coros nas grandes igrejas, especialmente na Basílica de São Marcos em Veneza, quando as obras vocais compostas em *due cori* proporcionavam um efeito polifônico impactante, provocado pelo efeito acústico dos dois coros alternando-se nos dois lados das tribunas das igrejas. É importante

2 A textura polifônica consiste em que, numa determinada composição, existam, soando simultaneamente, duas ou mais melodias, independentemente entre si. Típica das formas vocais desde o fim da Idade Média, alcançou seu ápice no Renascimento, quando as técnicas contrapontísticas atingiram uma intensa complexidade. Mas no Barroco tardio voltou com destaque, em especial com Johann Sebastian Bach, entrando em declínio a seguir no Classicismo. Foi retomada, com ênfase, no final do século XIX e, em especial, no século XX.

3 A textura homofônica ou melodia acompanhada consiste em que, numa determinada composição, exista o predomínio de uma única melodia, cuja harmonização é transformada numa fórmula de acompanhamento. Essa prática é típica da música instrumental, por se adaptar muito bem às exigências dos instrumentos. Como textura, foi muito apreciada no período clássico, chamada de “estilo galante”, por agradar, em especial, às mulheres, mas a partir daí, até hoje, tem sido cada vez mais e mais explorada.

observar que a estrutura do *Concerto Grosso* trazia para o meio instrumental uma técnica com procedimentos próprios do meio vocal, o que de fato foi alcançado com muito sucesso, tendo em vista as composições que chegaram até nós, vindas da lavra de Alessandro Stradella (1639-1682), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Benedetto Marcello (1686-1739), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Francesco Geminiani (1687-1762), entre outros vários compositores, à exceção dos franceses que não utilizaram esse gênero.

Entretanto, a libertação da música instrumental em relação à música vocal, passando a explorar intensamente o idioma característico dos instrumentos, com todos os seus recursos e virtuosismo, ficou associada ao surgimento de um novo tipo de concerto, que atrairia enormemente a atenção e preferência de todos, compositores e plateia, que veio a ser o *Concerto Solista*. Desde logo, os contrastes entre este novo gênero musical e o antigo *Concerto Grosso* se fez sentir. Agora, um instrumento solista, como o violino por exemplo ou um pequeno grupo de solistas passaram a se destacar brilhantemente em relação à orquestra como um todo, que muitas vezes desempenhava um papel secundário, colocando em relevo a individualidade do instrumento e, mais ainda, o talento virtuosístico do intérprete. A chamada Forma *Ritornello* era a preferida para se compor esses concertos solistas, pois alternava momentos de solo, somente de orquestra ou de *tutti*.

UMA VIDA DEDICADA AO VIOLINO: AS FRONTEIRAS DA TÉCNICA E DA CRIAÇÃO

Antonio Vivaldi (1678-1741) foi, certamente, com os seus quase quinhentos concertos, o compositor que mais explorou, no período barroco, este gênero de concerto onde um solista protagoniza; apesar de também ter composto no início alguns *Concerti Grossi*. Nascido em Veneza, estava destinado a encantar as plateias da época por sua grande habilidade e virtuosismo no violino. Ordenado sacerdote em 1703, numa época em que essa condição lhe proporcionava uma notória ascensão social, ficou responsável por um orfanato de meninas carentes em Veneza, chamado *Seminario Musicale dell'Ospedale della Pietà*, onde lhes ensinava violino e *viola all'inglese*, onde muitas alunas se destacaram nesses instrumentos. *Il Prete Rosso*, como o padre Vivaldi era chamado, por sua cabeleira ruiva, de fato nunca manifestou grande pendor religioso, nem mesmo na composição de música sacra, que é escassa em sua extensa produção musical. Ao contrário, a presença de noventa e quatro óperas, segundo declaração do próprio compositor (CANDÉ, 1967, p. 185) e dos citados concertos nos dão uma ideia precisa da sua extensa carreira como empresário, músico teatral e solista nos grandes palácios aristocráticos

em vários países da Europa. Desde o início, esteve preocupado com que sua música tivesse, simultaneamente, uma abordagem técnica complexa e uma inegável expressão poética. Assim, suas coleções de concertos mais famosas trazem sempre títulos sugestivos, reafirmando continuamente essa ideia única, como as seguintes publicações: 1711: *L'Estro Armonico* (A Inspiração Harmônica), 1715: *La Stravaganza* (A Extravagância), 1727: *La Cetra* (A Lira) e 1725: *Il Cimento dell'armonia e dell'inventione* (O Conflito entre a Harmonia e a Invenção).

Neste ciclo de concertos, *Il Cimento dell'armonia e dell'inventione* – Opus 8, que mais apropriadamente se poderia entender como “a disputa entre a técnica e a criação”, tal a insistência do compositor em contrapor e unir perfeitamente as duas instâncias essenciais do processo criativo, inserem-se as tão aclamadas *Le quattro Stagioni*, que são os quatro concertos iniciais desse ciclo, onde natureza e arte combinam-se, antevendo o futuro sonho de Goethe. Vivaldi concebeu as quatro estações em música em uma série de concertos nos quais o violino solista se destaca brilhantemente, num contraponto conflituoso e interativo com a orquestra.

A UNIÃO ENTRE POESIA E MÚSICA INSTRUMENTAL

Desde o século XVII, quando se acentuaram fortemente as diferenças e características entre a música francesa e a italiana, a pergunta frequentemente levantada entre os amantes da música – pode a música representar algo extramusical? (ZAMACOIS, 1985, p. 5) – tinha setorizado a composição em dois grupos estéticos: a *música pura* e a *música descritiva*. A música pura, *ars gratia artis*, é uma concepção que surgiu ao final do Renascimento e encontrou acolhida na música nos séculos seguintes, até hoje, na qual o que importa na composição é, exclusivamente, o som musical e nada além dele. O som, nesta concepção, é o responsável por toda a carga emocional da composição e atingirá – espera-se – plenamente o objetivo da expressão musical. Fica caracterizada esta concepção, quando a música não traz consigo nenhum título poético ou texto explicativo do significado da obra. Em especial, no período barroco, os compositores italianos foram os grandes cultores da chamada *música pura*. Já na *música descritiva*, o compositor tende a aceitar a proposição de que a música pode e deve representar algo extramusical, atribuindo títulos repletos de sugestões poéticas e, mais raramente, textos informativos, que vão suggestionar decididamente o ouvinte a perceber e sentir aquelas imagens sonoras através da música. Grandes adeptos, no período barroco, desta concepção de *música descritiva* foram os compositores franceses, em especial na música para cravo.

Apesar de Vivaldi ter composto a maior parte de seus concertos dentro da concepção de *música pura*, notamos que na série de concertos intitulada *As Quatro*

Estações, a influência da música francesa descritiva se fez notar acentuadamente. Quatro sonetos, cuja autoria é incerta, mas atribuídos frequentemente ao próprio Vivaldi (RYOM, 1977, p. 25), descrevem, situando no meio campestre, todas as principais características da primavera, verão, outono e inverno. Para cada soneto, dois quartetos e dois tercetos, rimas bem ritmadas se seguem, apresentando, já a poesia, um caráter bem musical.

Compreendemos, então, que *As Quatro Estações* reúnem simultaneamente características opostas que se complementam, como uma sugestão poética que percorre toda a composição, em que o compositor anotou na partitura, a cada momento, versos do soneto, para inspirar os intérpretes e os ouvintes a conceber uma imagem sonora:

Cada compasso fala por si, tornando praticamente desnecessários os sonetos explicativos, possivelmente do próprio compositor, que prefaciaram a primeira edição. A chegada da primavera, o alegre cantar dos passarinhos, a armação de uma tempestade, a pausa durante a qual os assustados passarinhos tomam coragem para arriscar-se fora do abrigo outra vez, o murmúrio do córrego, o ladrar do cão do pastor... a sequência dos eventos está perfeitamente clara, o quadro fresco como uma pintura [...] O compositor parece sentir uma verdadeira paixão pela tempestade, pelo vento e pela chuva, pelas perturbações atmosféricas que tanto rendem em música. (WILLMERSDORF JR., 1972, p. 10)

Uma técnica complexa, baseada na afirmação do *Concerto Solista*, com o emprego da Forma *Ritornello*. E, para exibir a individualidade do violinista solista, uma complexa técnica nesse instrumento, no qual Vivaldi se destacava inequivocamente.

OS QUATRO SONETOS

A seguir, observamos o caráter rítmico e musical dos quatro sonetos e seu consequente emprego na música de A Primavera (RV 269), O Verão (RV 315), O Outono (RV 293) e o Inverno (RV 297):⁴

*La Primavera*⁵

*Giunt' è la primavera e festosetti
La salutan gl'augei con lieto canto;
E i fonti allo spirar de' zeffiretti
Con dolce mormorio scorrano intanto.*

4 Abreviatura para as obras de Vivaldi, de acordo com o catálogo temático de suas obras (Ryom Verzeichnis), editado em 1974, pelo musicólogo dinamarquês Peter Ryom (SADIE, 2001).

5 O texto original destes sonetos encontra-se, em destaque, introduzindo a partitura de *As Quatro Estações*, integrando *Il Cimento dell'armonia e dell'inventione* Op. 8. A tradução dos versos

*Vengon' coprendo l'aer di nero amanto,
E lampi e tuoni ad annuntiarla eletti.
Indi tacendo questi, gl'augelletti
Toman' di nuovo al lor canoro incanto.*

*E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante,
Dorme 'l caprar col fido can' al lato.*

*Di pastoral zampogna al suon festante
Danzan' ninfe e pastori nel teto amato
Di primavera all'apparir brillante.*

L'Estate

*Sotto dura staggion' dal sole accesa
Langue l'huom, langue 'l gregge, ed arde il pino;
Scioglie il cucco la voce, e tosto intesa
Canta la tortorella e 'l gardelino.*

*Zeffiro dolce spira, ma contesa
Muove Borea improvviso al suo vicino;
E piange il pastorel, perche sospesa
Teme fiera borrasca, e 'l suo destino.*

*Toglie alle membra lasse il suo riposo
Il timore de'lampi, e tuoni fieri,
E de mosche e mossoni il stuol furioso!*

*Ah, che pur tropo i suoi timor' son veri.
Tuona e fulmina il Ciel, e grandinoso
Tronca il capo alle spiche e a'grani alteri.*

L'Autunno

*Celebra il vilanel con balli e canti
Del felice raccolto il bel piacere,
E del liquor di Bacco accesi tanti
Finiscono col sonno il lor godere.*

*Fa ch'ogn'uno tralasci e balli e canti,
L'aria che temperata dà piacere.
È la staggion ch'invita tanti e tanti
D'un dolcissimo sonno al bel godere.*

atribuídos a Vivaldi, para o português, fundamenta-se naquela de autoria de Mário Willmersdorf Jr. que aparece na mesma partitura, no decorrer dos quatro concertos, como sugestão poética ao intérprete e ao ouvinte (VIVALDI, s/d, p. x-xi), e foi revista pela Professora Doutora Sonia Cristina Reis.

*I cacciator' alla nov'alba a caccia
Con comi, schioppi, e canni escono fuore.
Fugge la belva, e seguono la traccia.*

*Già sbigottita, e lassa al gran rumore
De' schioppi e canni, ferita, minaccia
Languida di fugir, ma opressa, muore.*

L'Inverno

*Aggiacciato tremar tra nevi argenti
Al severo spirar d'orrido vento,
Correr batendo i piedi ogni momento;
E pel soverchio gel bater i denti;*

*Passar al fuoco i di quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento.
Caminar sopra 'l giaccio, e correr forte
Per timor di cader, girsene intenti.*

*Gir forte, sdruzziolear, cader a terra,
Di nouvo ir sopra 'l giaccio e correr forte
Sinch'il giaccio si rompe e si dissera;*

*Sentir uscir dalle ferrate porte
Sirocco, Borea, e tutti i venti in guerra.
Quest'è 'l verno, ma tal che gioia apporta.*

A PRIMAVERA

Primeiro movimento (Allegro):

É chegada a primavera e festivamente (*Giunt' è la primavera e festosetti*)

Um festivo coral, apresentado nas cordas, introduz com um canto de júbilo, a chegada da primavera. Transbordante de alegria e, ao mesmo tempo, com sua famosa melodia contagiante, tem atravessado os séculos, identificando Vivaldi a esse tema cheio de energia. Vivaldi, ele próprio, percebeu a natureza brilhante e impregnante desta abertura e a empregou em outras de suas composições, como nas óperas *Giustino* (1724) e em *Dorilla in Tempe* (1726), entre outras, caracterizando o célebre processo de *pasticcio*,⁶ tão em voga na época.

Sáudam-na os passarinhos com alegre canto; (*La salutan gl'augei con lieto canto;*)

6 Obra dramática ou sacra cujas partes são total ou parcialmente extraídas de obras preexistentes de vários compositores. O *pasticcio* operístico surgiu no início do século XVIII basicamente porque os empresários queriam obter a aprovação do público oferecendo peças preferidas, ao mesmo tempo que cantores itinerantes achavam conveniente apresentarem-se diante de novas plateias com sucessos comprovados (SADIE, 2001).

Imediatamente outro símbolo da primavera se faz presente: os pássaros que, com seu canto harmonioso e feliz, anunciam igualmente a chegada da estação das flores. O violino solista coloca em relevo, com incisiva delicadeza, uma profusão de trinados típicos das aves primaveris:

E as fontes ao respirar das brisas (*E i fonti allo spirar de' zeffiretti*)
Correm em doce murmúrio. (*Con dolce mormorio scorrono intanto.*)

Outro momento fundamental que haverá de caracterizar sempre a presença da primavera, no imaginário dos artistas e poetas, e que surge muito descritivamente na *Primavera* de Vivaldi, é a combinação tão agradável das brisas suaves e das águas frescas. As brisas aqui são metaforicamente chamadas de *zeffiretti*, também uma referência mitológica a Zéfiro,⁷ deus dos ventos suaves, que está presente nas obras de arte quando se quer ressaltar a presença do amor como tema artístico. Contudo, ao final desse idílico momento, surge sonoramente o tema da chegada da primavera, consolidando um *Ritornello* que vai se tornar frequente neste movimento:⁸

Vêm cobrindo o ar com negro manto, (*Vengon' coprendo l'aer di nero amanto,*)
Raios e trovões anunciando a tempestade. (*E lampi e tuoni ad annuntiarla eletti.*)

Subitamente, o alegre canto dos pássaros em torno das frescas nascentes de água, amenizadas pelas suas brisas, é interrompido por raios e trovões que anunciam uma tempestade. As escalas ascendentes, as notas rapidamente repetidas no *tutti* orquestral e o violino solista, executando arpejos fortes com muita destreza, mudam completamente o ambiente aprazível anterior e colocam em evidência o “negro manto”. Mas não por muito tempo, pois se tratando de tempo primaveril, logo passa esse cenário de ruídos e somos alertados, mais uma vez, pelo famoso e melodioso *Ritornello* principal, o alegre coral, que o momento é de amenidades e por isso:

Mas tão logo se calam, os passarinhos (*Indi tacendo questi, gl'augelletti*)
Retomam seu canoro encanto. (*Toman' di nuovo al lor canoro incanto.*)

Agora, com redobrada festividade, os passarinhos, num alegre coro, celebram mais uma vez a intensa beleza da estação da exuberância verdejante e das flores

7 A partir de 1200, na matemática ocidental, Fibonacci introduziu, por influência dos árabes, o algarismo zero. Originalmente chamado de *zephirum*, por causa do vazio, com o tempo o termo encurtou e resultou na atual forma zero. Como podemos observar, sua etimologia é oriunda do suave vento zéfiro.

8 A Forma *Ritornello* em música, muito em voga no século XVIII, é aquela em que as intervenções dos instrumentos solistas são seguidas de momentos de *tutti* orquestral, onde uma melodia já conhecida reaparece, o *Ritornello*.

variegadas, bicando as fontes que brotam em meio aos bosques agitados pelas brisas. Celebram, já agora ao final do primeiro movimento, juntamente com o coral final de louvor à primavera, a principal das representações: a primavera, como a estação do amor.

Segundo movimento (Largo):

E então prado no florido ameno (*E quindi sul fiorito ameno prato*)
Ao querido murmúrio de folhas e plantas, (*Al caro mormorio di fronde e piante,*)
Dorme o pastor de cabras com o cão fiel ao lado. (*Dorme 'l caprar col fido can' al lato.*)

Neste terceto, Vivaldi inaugura o segundo movimento da primavera, descrevendo uma típica cena pastoril. Somos apresentados à pitoresca cena de um pastor de cabras que dorme, agradavelmente, descrito musicalmente pelo expressivo solo do violino principal. Um suave farfalhar de folhas e plantas aparece em segundo plano, confiado aos primeiros e segundos violinos, fazendo transparecer toda a amenidade da cena. Enquanto isso, com notas ásperas, à viola cabe representar, com muita imaginação, o latido do cão fiel, que, ao lado do pastorzinho adormecido, vela por seu dono e pelas cabras, contrapondo-se, desta maneira, à tranquilidade da cena.

Terceiro movimento (Allegro):

Ao som festivo da gaita de fole pastoral (*Di pastoral zampogna al suon festante*)
Dançam ninfas e pastores no abrigo amado (*Danzan' ninfe e pastori nel teto amato*)
Ao brilhante despontar da primavera. (*Di primavera all'apparir brillante.*)

O movimento de conclusão para a estação da primavera não poderia deixar de trazer uma das manifestações mais importantes, tanto para a primavera quanto para a música: a dança. Uma reunião de camponeses congreja esse alegre momento com uma *danza pastorale*, típica da cultura italiana. A música apresenta um ritmo inequivocamente dançante, que convida a todos a participar ao som da cornamusa. Esse instrumento de sopro, tipicamente campestre, aqui é mime-tizado pelas cordas e pelo violino solista. Sua característica sonora, de emitir uma nota que se sustenta longamente, bem como tocar uma melodia, é perfeitamente descrita nesta passagem em Mi Maior,⁹ acrescentando um momento extra de fruição musical. Para acentuar o caráter rústico da dança, os violinos 1 e 2 tocam *con*

9 No século XVIII, o compositor alemão Johann Mattheson (1681-1764) já havia consolidado a chamada doutrina dos afetos, em que se atribuíam características próprias aos tons musicais. Esse procedimento vai se constituir num dos pilares da música barroca, essencialmente tonal. Ao tom de Mi Maior, em que foi composta a *Primavera* de Vivaldi, se atribui a característica “pastoral”, ou seja, campestre. Outras peças famosas nesse mesmo tom têm esse mesmo caráter: o

sordine, ou seja, surdinas que são colocadas nesses instrumentos para modificá-lhes o timbre sonoro, que fica mais escuro e fechado. Enquanto isso, o cravo realiza um rico e colorido baixo contínuo.¹⁰ Conclui-se, assim, a primavera.

O VERÃO

Primeiro movimento (Allegro non molto):

Sob a dura estação iluminada pelo sol (*Sotto dura staggion' dal sole accesa*)
Definha o homem, definha o rebanho e arde o pinheiro; (*Languè l'huom, languè 'l gregge, ed arde il pino;*)

O segundo concerto descritivo de Vivaldi celebra *O Verão*, é composto no tom de Sol Menor, o que anuncia, do ponto de vista tonal, uma grande diferença em relação ao concerto anterior: *A Primavera*. Este tom, próprio para uma melodia mais dramática e um timbre mais escuro, está de acordo com a proposta inicial já anunciada no primeiro compasso: *languidezza per il caldo*. A languidez por causa do verão é o traço principal desta estação colocado em relevo. Não só os homens estão fatigados, mas também o rebanho. Os pinheiros dão mostra também de sucumbir ao clima escaldante, pois estão secos e ocorre de incendiarem. O andamento do movimento, apesar de *allegro non molto*, dá a impressão de ser lento: realmente a música, sinestesticamente falando, é quente e abafada. Imediatamente, esse estado de coisas se transforma e há uma súbita intervenção:

Solta a voz o cuco, e logo entendida (*Scioglie il cucco la voce, e tosto intesa*)
Cantam a rolinha e o pintassilgo. (*Canta la tortorella e 'l gardelino.*)

Com seu canto ritmado e suas notas características, irrompe o cuco, que por aproximadamente três páginas da partitura entoa seu animado canto, afrontando o calor. Em destaque, somente o violino solista, a quem cabe a tarefa de executar a complexa e agitada melodia do cuco, o violoncelo que faz a base harmônica e o contínuo – o cravo – que enriquece a harmonia, são ouvidos por ora. É um momento em que fica claro o título da série onde se inserem *As Quatro Estações*: o conflito entre a técnica e a criação. Técnica intensa simultânea associada a uma beleza e liberdade de expressão líricas ao longo da obra, não só deste

sexto prelúdio e fuga do *Cravo Bem Temperado* de Bach; a sexta sinfonia, *Pastoral*, de Beethoven, entre várias outras composições.

- 10 Um dos momentos mais significativos do período barroco foi a ascensão e desenvolvimento da técnica do baixo contínuo, em que instrumentos como o cravo, por exemplo, tocam não só o baixo, como enriquecem harmonicamente a música pelo acréscimo de acordes, que são tocados improvisadamente, em tempo real com os demais instrumentos. Assim sendo, a improvisação foi um dos pilares da música barroca, arte que entrou em declínio na música erudita com o romantismo do século XIX.

episódio, formam a feliz coincidência que Vivaldi pensou quando opôs técnica e criação. Essa disputa imaginária, porém facilmente observável, que percorre cada momento d'As *Quatro Estações*, é um tributo à arte, o que certamente contribuiu para que a fama dessa coleção aumentasse continuamente a partir de sua redescoberta, nas primeiras décadas do século XX. Após esse longo solo, retorna o tema do calor escaldante já ouvido no início; mas agora, o canto do cuco despertou da inércia tanto a rolinha quanto o pintassilgo que fazem um dueto de vozes canoras: a rolinha com seu canto ritmado e “ruidoso” e o pintassilgo com sua melodia repleta de gorjeios e trinados os mais variados. Para recompensá-los surge, de início, uma brisa leve, mas depois...

Sopra o doce zéfiro, mas a discórdia (*Zeffiro dolce spira, ma contesa*)
repentinamente agita Bóreas eminente; (*Muove Borea improvviso al suo vicino;*)

Que felicidade uma fresca aragem no verão, que poeticamente são os *zeffiretti dolci* anotados neste local na partitura. Os violinos e a viola com suas quialteras em dinâmica *piano* nos fazem sentir esse sopra. Certamente, a sinestesia é o grande recurso que os admiradores desta obra de Vivaldi dispõem para se referir à mesma. Repentinamente, o cenário muda e, através do forte vento norte, *Borea*, percebe-se que a previsão para breve será de tempestade. Mas, por enquanto, são temores, bem anunciados pelo rápido ritmo do *tutti*:

E chora o pastorzinho, porque receoso (*E piange il pastorel, perche sospesa*)
Teme a violenta tempestade, e o seu destino. (*Teme fiera borrasca, e 'l suo destino.*)

O jovem aldeão, representado pelo violino solista, se lamenta, chorando tristemente, porque sabe os efeitos destrutivos que uma borrasca de verão pode ter sobre sua moradia, suas espigas e seus grãos ainda por colher. De fato, é uma melodia desolada, que exprime com intensidade *il pianto del villanello*, porque teme seu destino. Mas o clima insiste – e a música não cessa de exhibir – em mostrar sinais claros de uma forte tempestade que se avizinha. E assim conclui o primeiro movimento.

Segundo movimento (Adagio):

Priva aos membros cansados de seu repouso (*Toglie alle membra lasse il suo riposo*)
O temor dos raios, e dos violentos trovões (*Il timore de'lampi, e tuoni fieri,*)
E das moscas e varejeiras o furioso bando! (*E de mosche e mossoni il stuol furioso!*)

Um outro tema musical para por em relevo os efeitos do calor escaldante abre o segundo movimento, que alterna um andamento lento com intervenções rápidas

presto: são os trovões ameaçadores que continuam em cena. Mas enquanto a chuva não se decide a cair, insetos que proliferam no verão aparecem para atormentar as pessoas: de início moscas e em seguida varejeiras, em bandos, com seus zumbidos atordoantes exibidos pelos primeiros e segundos violinos. Enquanto isso, uma nova e triste melodia no violino solista dá conta do temor dos homens pelos raios e trovões ameaçadores.

Terceiro movimento (Presto):

Ah, quão verdadeiros são os seus temores (*Ah, che pur troppo i suoi timor' son veri.*)
Trovoa e fulmina o Céu, e diluvioso (*Tuona e fulmina il Ciel, e grandinoso*)
Corta o topo das espigas e aos grãos modifica. (*Tronca il capo alle spiche e a'grani alteri.*)

Sem mais, cai a borrasca. Em uníssonos, os instrumentos tocam uma sequência de oitavas e notas repetidas em grande velocidade, que nos ambienta no cenário proposto: raios, trovões e granizo. Tudo isto vem confirmar os temores do pastorzinho descrito no primeiro movimento desse concerto: as espigas e os grãos foram atingidos, causando-lhe perdas. Vivaldi nos dá a dimensão de tudo isto pela duração extensa desse momento. E a impressão que causa no ouvinte é grande, pois mesmo ao leigo não escapa o virtuosismo com que o violinista se desempenha nessa brilhante passagem.

O OUTONO

Primeiro movimento (Allegro):

Comemora o jovem aldeão com danças e cantos (*Celebra il vilanel con balli e canti*)
Da feliz colheita a bela alegria, (*Del felice raccolto il bel piacere,*)

Assim como no primeiro concerto, *A Primavera*, *O Outono* começa com um novo coral de aldeões felizes porque é momento da colheita. Quantos esforços, fadigas e temores são agora esquecidos neste alegre conagraçamento, expressado no canto e na dança. Mesmo sendo instrumentos de corda, podemos ouvir as vozes felizes entoando *Del Felice raccolto il bel piacere*: é a textura polifônica enriquecendo a composição (vide nota de rodapé 2). Porém, agora, o jovem aldeão, livre de suas preocupações:

E do licor de Baco tantos acesos (*E del liquor di Bacco accesi tanti*)
Acabam no sono a sua diversão. (*Finiscono col sonno il lor godere.*)

Sim, favorecido por uma boa colheita, o pastorzinho agora se entrega aos prazeres de Baco e o violino principal exhibe magistralmente os passos ébrios do jovem, que não faz senão trocar as pernas. Ele e seus colegas do campo, recompensados,

agora tontos, acabam por cair, levantando-se tropeçadamente, para em seguida cair de novo, até que finalmente dormem profundamente: *L'Ubriaco che dorme*, que é personificado por mais um expressivo fragmento do solista da obra. Mas enquanto os seguidores de Baco dormem, os aldeões não cessam de cantar, dançar e, sobretudo, celebrar, essa tão querida estação.

Segundo movimento (Adagio molto):

Faz com todos interrompam danças e cantos, (*Fa ch'ogn'uno tralasci e balli e canti,*)
O ar que, temperado, dá prazer. (*L'aria che temperata dà piacere.*)
E a estação que convida tantos e tantos (*È la staggion ch'invita tanti e tanti*)
De um dulcíssimo sono a desfrutar. (*D'un dolcissimo sonno al bel godere.*)

Um curto movimento, com notas sustentadas em todos os instrumentos e com uma rica harmonia no cravo – o contínuo – descreve o momento de sono, não só dos ébrios, como de todos aqueles que trabalharam arduamente na colheita. A poesia, aqui, é um quarteto inteiro, pleno de imagens, inteiramente correspondidas pela música, que nos convida *D'un docissimo sonno al bel godere*.

Terceiro movimento (Allegro):

Os caçadores ao raiar do dia rumo à caçada (*I cacciator' alla nov'alba a caccia*)
Com trompas, fuzis e gaitas de fole saem de casa. (*Con comi, schioppi, e canni escono fuore.*)

Todo o terceiro movimento gira em torno de um tema bem definido: a caça. Nesse momento, o aspecto descritivo que é confiado à música é muito intenso, pois se trata de uma narrativa completa. Caçadores que, ao raiar do dia, em companhia de cães de caça, saem soando suas tradicionais trompas feitas de chifre de boi e, com seus fuzis, vão em busca de sua presa. Aqui, o ritmo tradicional de músicas que tratam do tema de caçadas se alterna com o som das trompas, ambos realizados competentemente pelo violinista solista em cordas duplas. Toda a expectativa do evento é alternada musicalmente pelo *tutti* e pelo solista. Até que a partitura indica:

Foge a fera e seguem-lhe as pegadas. (*Fugge la belva, e seguono la traccia.*)
Já apavorada, e cansada pelo alarido (*Già sbigottita, e lassa al gran rumore*)
Dos fuzis e gaitas de fole, ferida ameaça (*De' schioppi e canni, ferita, minaccia*)

Uma fera é avistada e perseguida inclementemente. Cabe ao violino solista se encarregar dos sentimentos do animal, que, como nos relata o texto, está apavorado. Curiosamente, o primeiro verso que descreve a fera pertence ao final do primeiro terceto desse soneto, o que é explorado ritmicamente por Vivaldi. A oposição entre o caçador e a fera, com seus temas característicos, nos faz sentir piedade da fera, tal a expressividade que o compositor confiou ao violino solista. Ele

mesmo, Vivaldi, encantou as plateias de sua época com suas interpretações magistrais, pois sabia extrair desse complexo instrumento os efeitos mais singulares para prender os ouvintes pela respiração. Mas a sorte da fera é triste:

Sem forças de fugir, mas sufocada, morre. (*Languida di fugir, ma opressa, muore.*)

Vivaldi o ressalta na partitura, além da citada poesia: *La fiera, fuggendo, muore*. O violino solista, numa liberdade quase romântica, transmitindo o sofrimento da fera é interrompido pelas exclamações e alaridos de sucesso dos caçadores. Por fim, o tema inicial da caçada irrompe festivamente, tendo em vista o triunfo obtido. E os caçadores regressam para suas casas, felizes.

O INVERNO

Primeiro movimento (Allegro non molto):

Assombrado tremer em meio à neve glacial (*Aggiacciato tremar tra nevi argenti*)
Ao forte soprar do vento horrendo, (*Al severo spirar d'orrido vento,*)
Correr batendo os pés a todo instante; (*Correr batendo i piedi ogni momento;*)
E pelo excessivo gelo bater os dentes; (*E pel soverchio gel bater i denti;*)

Mesmo ao ouvinte desavisado, que não soubesse o título dado pelo compositor a este concerto, não escaparia o caráter ameaçador e tenso desse primeiro movimento. Destinado a nos ambientar no clima enregelado e rigoroso que caracteriza o inverno no hemisfério norte, os onze compassos iniciais com suas colcheias apoiadas no *tutti* e os trinados ressaltados pelo violino principal cumprem perfeitamente o propósito de nos apresentar a uma cena em que pessoas tremem de frio em meio à neve glacial. Não suficiente isto, já no compasso 12 sopra um *Orrido vento*, que o solista nos dá a impressão de ser extremamente cortante. Vivaldi indica como socorrer a esse clima: correr batendo os pés a todo instante, demonstrado por uma rítmica e vigorosa intervenção dos violinos. Mas ventos impetuosos e cortantes que sopram em todas as direções levam ao ranger de dentes, exemplificado por trêmulos no violino solista e vigorosas notas repetidas nas demais cordas. E assim se encerra essa abordagem inicial do inverno, muito pouco desejável, a não ser que haja possibilidade de se proteger.

Segundo movimento (Largo):

Passar diante da lareira os dias calmos e felizes (*Passar al fuoco i di quieti e contenti*)
Enquanto a chuva fora a todos encharca. (*Mentre la pioggia fuor bagna ben cento.*)

Eis que o inverno pode ser muito agradável, como se percebe nesse segundo movimento. Enquanto o violino principal faz um solo, cuja melodia é uma das

mais queridas de Vivaldi, por ele mesmo usada em outros concertos, os demais instrumentos fazem um harmonioso acompanhamento com *pizzicati*¹¹ *forte* nos violinos e arco no violoncelo e viola. Toda a cena se passa em frente a uma lareira acesa, enquanto do lado de fora a chuva continua a cair, encharcando as pessoas. E acrescenta: passar dias calmos e felizes.

Terceiro movimento (Allegro):

Caminhar pelo gelo, e correr energicamente (*Caminar sopra 'l giaccio, e correr forte*)
Por temor de cair, ir-se atento. (*Per timor di cader, girsene intenti.*)
Ir rápido, escorregar, cair no chão, (*Gir forte, sdruzzolar, cader a terra.*)
Novamente ir sobre o gelo e correr firme (*Di nouvo ir sopra 'l giaccio e correr forte*)
Até que o gelo se rompa e se abra; (*Sinch'il giaccio si rompe e si dissera;*)

Retornamos ao ar livre, quando, na ausência de chuva, caminha-se sobre o gelo. Torna a ser muito descritiva a música, pois traz através da melodia por graus conjuntos, de fato, a impressão de que as pessoas estão extremamente cautelosas, evitando de toda maneira desequilibrar-se e cair. Nesse momento de cautela e de prazer, também, pela brincadeira que segue, mais uma vez cabe ao violino principal exibir os temores e as delícias de tal prática, sempre com ritmos variados. Está anotado na partitura em lugares diversos: caminhar devagar e com temor; lançar-se rápido; escorregar, cair no chão; correr muito; e novamente ir sobre o gelo e correr firme. Sempre com sugestões musicais diferentes. Por fim, essa brincadeira resulta na perfuração do gelo, que se rompe e se abre...

Ouvir sair dos portões de ferro (*Sentir uscir dalle ferrate porte*)
Siroco, Bóreas e todos os ventos em guerra. (*Sirocco, Borea, e tutti i venti in guerra.*)

Prestes a encerrar esse último movimento, o compositor adverte tanto melódica quanto harmonicamente que, em essência, o inverno possui um clima gélido. Acentua o fato de que agora vários ventos se opõem, se misturam, sopram o mais agressivamente possível: *i venti in guerra*. Poeticamente, parecem estar trancafiados atrás de portões de ferro e, nessa estação, foram liberados. A música exhibe claramente a disputa, tornando-se ela mesma ameaçadora. Mais uma vez o violino solista mostra seus dotes técnicos e criativos: a pintura musical, recordando-nos de novo do caráter sinestésico da partitura d'*As Quatro Estações*. Porém, no momento de concluir, já nos compassos finais, o compositor nos lembra a todos, anotando na partitura com sincera emoção:

Este é o inverno, mas esse, que alegria traz. (*Quest'è 'l verno, ma tal che gioia apporte.*)

11 *Pizzicato*, do italiano *beliscado*. Instrução para fazer soar a corda ou cordas de um instrumento (geralmente de arco) beliscando-as com as pontas dos dedos (SADIE, 2001).

O INVERNO DE UMA VIDA

Como epílogo, lamentaremos que o compositor das tão célebres *Quatro Estações* e tantas outras belíssimas composições, após uma vida de estrondoso e justo sucesso, viu-se nos últimos anos de sua vida cercado das mais duras dificuldades, perseguições e incompreensões. Sua música, apesar de sempre cativante, já não tinha a mesma recepção calorosa de outras épocas em Veneza e em outras cidades italianas. Tendo buscado, como última esperança, se reerguer em Viena, não obteve sucesso e lá adoeceu gravemente e veio a falecer de inflamação interna aos 63 anos, em 1741. Foi enterrado como indigente, tal como Mozart exatamente cinquenta anos mais tarde. Desconhece-se o paradeiro de seus restos mortais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDÉ, Roland de. *Vivaldi*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- RYOM, Peter. *Les Manuscrits de Vivaldi*. Copenhagen: Antonio Vivaldi Archives, 1977.
- _____. *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi: Les Compositions instrumentales*. Copenhagen: Engstrom & Sodring AS, 1986.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20. 2nd Edition. London: Macmillian, 2001.
- VIVALDI, Antonio. *Giustino*. Milan: Ricordi, 1991.
- _____. *Il Cimento dell'armonia e dell'inventione* Op. 8, New York: Performers'Facsimiles, s/d.
- WILLMERSDORF JR, Mário. Encarte de Antonio Vivaldi: *Le Quattro Stagioni*. Hamburgo: Deutsche Grammophon 415 301-2, 1972.
- _____. *Tradução brasileira dos sonetos As Quatro Estações de Antonio Vivaldi*. São Paulo: M. W. Editorial Ltda, 1990.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. 6^a ed. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

Recebido em 29.09.2014

Aceito em 10.12.2014