

DIEGO ALVES

**O Baixo-Contínuo ao Violoncelo nos
Sécs. XVII e XVIII:**

**Noções básicas para um aprofundamento em
música antiga**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2019

DIEGO ALVES

O Baixo-Contínuo ao Violoncelo nos

Sécs. XVII e XVIII:

Noções básicas para um aprofundamento em música antiga

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música - Composição.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas.

São Paulo

2019

*Dedico esta pequena obra a todos
que buscam conhecimento e clareza
através da música.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas presentes em minha vida e ao meu entorno, pois todas influenciaram de alguma forma neste processo, e que o resultado se apresenta aqui. Nomes são muitos, agradeço a todos, mas citarei apenas alguns.

Agradeço aos meus pais, avós e ancestrais, por me gerarem e por ser quem eu sou, e por cuidarem de mim, com amor incondicional. Robinea, minha mãe, Valter, meu pai, Estela e Luiza Maria, minhas avós.

Agradeço aos meus irmãos, pedaços de mim que trouxeram e trazem forças nos momentos difíceis. Ricardo, Karina e Thiago.

Agradeço enormemente aos amigos de verdade, pelas dicas, opiniões e conselhos. São muitos amigos!

Agradeço também os inimigos, que fazem o desafio ser ainda maior, tornando-me assim mais forte.

Agradeço aos professores e mestres pelos ensinamentos, por mostrarem o caminho e trazer clareza e conhecimento. A todos os professores de Violoncelo e de música que me ensinaram, em especial: Alvima Calenda, Maestro Pedro Cameron, Fábio Belluco, Mônica Lucas, Mario Videira, Juliano Buosi, João Guilherme de Figueiredo e muitos outros.

Agradeço a AAPG e Helen Valadares, que me apoiaram emocionalmente e financeiramente, sem o qual talvez não tivesse chego até aqui.

Agradeço aos músicos que me inspiram.

E agradeço também aos deuses e a Buda, pela sabedoria!

RESUMO

ALVES, Diego Rodrigo. O Baixo-Contínuo ao Violoncelo nos Séc. XVII e XVIII: noções básicas para um aprofundamento em música antiga. 2019, 43 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Resumo: O trabalho é baseado a partir do conceito de interpretação historicamente orientada, desenvolvido por Nikolaus Harnoncourt, que se expandiu e trouxe novos parâmetros para a música dita barroca e clássica. Assim, a investigação e pesquisa acerca do violoncelo, como sua origem, construção, uso, etc., se fazem necessárias para que se atinja esta nova concepção musical, livre de regras impostas pela tradição musical oriunda dos séculos posteriores. A pesquisa aborda o uso do violoncelo como acompanhamento. Para se obter respostas mais concretas, é necessário também um ponto de vista histórico, e assim, o trabalho apresenta fontes e caminhos para um entendimento mais profundo sobre o assunto, de maneira simples e facilitada para que músicos e estudantes de música tenham um melhor acesso a esse pensamento, já que não faz parte do senso comum e a grande maioria do material a respeito disso é estrangeira e de difícil entendimento, como os tratados e fontes primárias. O trabalho se baseia nos livros de Judy Tarling (*Baroque String Playing for ingenious learners*, 2001) e Valerie Walden (*One Hundred Years of Violoncelo – A History of Technique and Performance Practice, 1740 – 1840*, 1998).

Palavras-chave: Violoncelo Barroco. Interpretação historicamente orientada. Música barroca.

ABSTRACT

ALVES, Diego Rodrigo. O Baixo-Contínuo ao Violoncelo nos Séc. XVII e XVIII: noções básicas para um aprofundamento em música antiga. 2019, 43 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Abstract: The work is based on the concept of historically oriented interpretation developed by Nikolaus Harnoncourt, which expands and brought new parameters to the so-called baroque and classical music. Thus, an investigation and research on cello, as its origin, construction, use, etc., are necessary to achieve this new musical conception, free of rules imposed by the musical tradition from later centuries. The research addresses the use of the cello as accompaniment. In order to obtain more concret answers, a historiological point of view is also needed, and thus, the work presents sources and ways for a deeper understanding of the subject, in a simple and easy way for musicians and music students to have better access to this thought, since it is not part of common sense and the vast majority of the material about it is foreign and difficult to understand, such as treatises and primary sources. The work is based on the books of Judy Tarling (Baroque String Playing for Ingenious Learners, 2001), and Valerie Walden (One Hundred Years of Cello – A History of Technique and Performance Practice, 1740 – 1840, 1998).

Key-words: Baroque Cello. Historically informed performance. Baroque music.

Sumário

| | |
|---|--------------|
| Introdução | p. 10 |
| 1. Prática musical historicamente orientada | p. 11 |
| 1.1 Fontes | p. 15 |
| 1.2 As referências do gosto para interpretação | p. 17 |
| 1.2.1 O gosto italiano | p. 18 |
| 1.2.2 O gosto francês | p. 19 |
| 1.2.3 O gosto alemão ou gostos reunidos | p. 21 |
| 2. O Violoncelo | p. 22 |
| 2.1 Breve história do desenvolvimento | p. 22 |
| 2.2 Violoncelistas e métodos | p. 23 |
| Lista dos métodos para Violoncelo em ordem cronológica | p. 25 |
| 2.3 Arco | p. 27 |
| 2.4 Postura ao instrumento | p. 30 |
| 2.5 Baixo-contínuo e acompanhamento | p. 32 |
| Tempo e ritmo | p. 33 |
| Ornamentação e diminuição | p. 35 |
| Harmonia | p. 37 |
| Recitativos | p. 40 |
| Conclusão | p. 41 |
| Bibliografia | p. 42 |

Introdução

A interpretação historicamente orientada, propõe um mergulho no passado, usando como base a documentação preservada. Nos sécs. XVII e XVIII, tanto para a composição musical, assim como sua prática, o baixo-contínuo, também conhecido como baixo cifrado, era considerado o fundamento essencial. E quais são os materiais necessários para buscar uma interpretação adequada do baixo-contínuo? Claro que um bom músico que pretende adotar essa forma de se fazer música com certeza não deverá ter como base apenas as informações técnicas usadas antigamente, como segurar o instrumento ou o arco, mas deverá ter noções básicas de história, estilos (gosto, como proferido no Séc. XVII e Séc. XVIII) de cada nação, como cada peça se relaciona com a circunstância de execução (decoro), entre outros. Esse tipo de conhecimento teórico já foi muito discutido e difundido e será sintetizado no primeiro capítulo. Como recomendação para o iniciante no assunto, um bom livro de História da Música já é o suficiente: autores como Grout/Palisca, e Richard Crocker são bons exemplos para serem lidos, e os próprios livros de Harnoncourt.

Os documentos principais para a interpretação e ensino da música antiga hoje, segundo Anthony Albrecht (*Following the Bass: A methodology for the study of contemporary bowed-bass continuo practices /2014*) e diversos outros autores, são os referenciais tratados de Johann Joachim Quantz (1752), o de Leopold Mozart (1756) e de Carl Philipp Emmanuel Bach (1753/1762), que serão citados no corpo do trabalho. Estes tratados, diferente dos métodos que surgem a partir do fim da primeira metade Séc. XVIII, abordam diversos temas musicais, como tempo, técnicas, articulações, gosto, etc., até mesmo sobre o proceder do acompanhador, enquanto que os posteriores métodos trazem aspectos mais técnicos e práticos do fazer musical, sem profundas reflexões, e criados para atender um ideal iluminista, onde a música é acessível para a burguesia emergente (os tratados possuem caráter aristocrático). Mas quais materiais são específicos para o violoncelista, de fato? A autora Valerie Walden, em seu livro *One Hundred Years of Violoncello – A History of Technique and Performance Practice, 1740 – 1840*, nos mostra o fruto de sua pesquisa através da análise de diversos métodos criados para o violoncelo. O primeiro método específico para formação de violoncelistas só é criado em 1741, na França, por Michel Corrette, e sendo assim, o acesso às práticas dos violoncelistas do Séc. XVII e sua reconstrução fidedigna se tornam mais difíceis. Porém, esses métodos refletem ou podem refletir o desenvolvimento do violoncelo durante quase um século de existência (as primeiras peças encontradas para o violoncelo são do início do XVII), e fornecem pistas sobre sua sonoridade e maneira de tocar.

O trabalho aqui apresentado é dividido em duas seções: a primeira traz informações, conceitos, conhecimentos, etc., que ajudarão a entender como a música era pensada na época, de maneira abrangente e não específica sobre o violoncelo, ou, em outras palavras, busca traçar um panorama do período barroco. Mesclado a esse panorama, reflexões sobre o nosso próprio tempo e porque voltamos o olhar para o passado. A segunda seção é voltada para o violoncelo, tratando de técnica, história e principalmente o papel dele como acompanhador (papel necessário mesmo nos dias de hoje).

1. Prática musical historicamente orientada

Nikolaus Harnoncourt foi uma figura de enorme destaque tanto na reflexão quanto na prática do movimento denominado como música antiga, autêntica ou historicamente orientada. Nascido em Berlim em 1929, o regente ficou conhecido por suas interpretações revolucionárias de obras do período barroco e clássico, e em seus livros, traz para o campo musical o pensamento histórico, levantando questões que alteraram os rumos do fazer musical contemporâneo.

Ele observou que muita música que é feita atualmente está “engessada” e não condiz com o tempo e local em que foi criada. A 5ª Sinfonia de Beethoven repetida pela milésima vez nos teatros vem indicar um sintoma da sociedade de estagnação, muito diferente dos nossos predecessores, que eram ávidos por música nova. Usando do termo *Zeitgeist* (emprestado do filósofo Hegel) ou “espírito da época”, Harnoncourt vem criticar a música dissociada das relações intrínsecas em que foi criada, como as relações políticas, religiosas, etc. Assim, parte para um entendimento profundo do que era a música de outras épocas, até mesmo como eles próprios entendiam o que era música. Em seu livro “O Discurso dos Sons” (1984), adota posições contundentes: “Vemos que a música sempre corresponde à situação intelectual de seu tempo. Seu conteúdo não pode jamais ultrapassar as capacidades expressivas humanas [...]” (HARNONCOURT, 1988, p. 20)

Esse pensamento surge dentro da tradição chamada clássica ou erudita, e como um novo ramo muito frutífero, desencadeia todo um sistema novo para se fazer uma música muito mais viva e coerente. Além do mais, traça paralelos e comparações entre o contemporâneo e o passado, entre os caminhos que as músicas percorreram e as perdas e ganhos desse processo. Frutos deste ramo, podemos encontrar hoje diversas instituições e grupos que partilham desse conhecimento, como o Conservatório Real em Haia, na Holanda, Schola Cantorum Basiliensis, na Suíça, assim como instituições de ensino mais novas, como, entre outras, a Escola Superior de Música de Catalunya, Espanha, e grupos que nasceram nessas instituições, direta ou indiretamente, dentre os quais estão incluídas orquestras, grupos de câmara e importantes solistas. Nesta tradição se insere o Conjunto de Música Antiga da USP. Harnoncourt comenta e é interessante observar que a própria tendência de se voltar o olhar para o passado e tentar recompor a cultura é uma característica do homem contemporâneo, através de museus, trabalhos de restauração, reconstituições de música antiga, etc., e que denuncia a falta de um fazer musical contemporâneo realmente vivo dentro da música erudita:

“Esta concepção com relação à música histórica - não trazê-la ao presente, mas recolocá-la no passado - é sintoma da ausência de uma música contemporânea realmente viva. A música de hoje não satisfaz nem o músico nem o público, que, em sua maioria, a rejeita; e para preencher o vazio assim criado, nós nos voltamos para a música histórica.” (HARNONCOURT, 1988, p. 18)

O autor ainda acredita (em 1988) que caminhamos rumo a um colapso cultural, pois a música se encontra desconectada da vida, do cotidiano e do espírito, sendo ela essencial para a moral humana. E de fato observamos o colapso diariamente: com o advento da internet e da tecnologia, surgem na sociedade sintomas como a individualização da música através dos fones de ouvido, o bombardeio de lixo cultural pelas mídias, o panoptismo (descrito por Foucault e por Byung Chul Han, em seu livro “*No enxame*”, que traz um isolamento cultural e personalizado), entre outros. Harnoncourt

discorre sobre o poder da música de influenciar as pessoas, citando o papel dela na Revolução Francesa e como se dá atualmente:

“A Revolução Francesa tinha quase todos os músicos de seu lado, e logo se percebeu que, com a ajuda da arte, em especial da música – já que esta não trabalha com palavras, mas sim com “venenos” de efeito secreto -, se poderia influenciar as pessoas. Naturalmente que o aproveitamento político da arte para clara ou imperceptivelmente doutrinar o “cidadão” ou o súdito já vem de longa data; apenas isto ainda não tinha sido aplicado à música de forma tão sistemática.” (HARNONCOURT, 1988, p. 19)

No decorrer do seu livro, parte para a indagação dos aspectos específicos do fazer musical do passado, como a teoria e a técnica, instrumentos utilizados, o espaço em que era tocado, etc., para uma reconstituição sonora realista. A articulação toma um lugar importante em seu livro, pois é um dos fatores que discernem a música antiga da atual. No período barroco, a retórica e o pensamento grego eram difundidos largamente, e assim, a música se torna “falada”, diferente da música a partir de 1800, que viriam a tomar ares de pintura.

“De acordo com o Lexicon de Meyer (1903), articular é “dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o legato e o staccato, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado” (HARNONCOURT, 1988, p. 49)

O termo articular teve sua semântica alterada na linguagem musical, tomando um significado simplesmente técnico de como executar uma nota, perdendo-se assim o discurso.

Unindo o pensamento histórico ao musical, e buscando o entendimento da origem de certos procedimentos técnicos, Harnoncourt associa a estrutura musical de uma época a sua estrutura social, com hierarquias e papéis bem definidos. No barroco, a aristocracia reinava, haviam os burgueses em ascensão, os camponeses, etc., e na música, seguindo a lógica hierárquica, adotaram a letra “N” de “Nobre” para indicar arcadas no tempo forte (cabeças de compasso, tempos pares, e outros) e “V” de “Vil” para indicar arcadas no tempo fraco (anacruses, tempos ímpares). Assim surgem as notações de articulação conhecidas atualmente como “arco para baixo” e “arco para cima”, que, agora dissociadas de seu sentido original, tornaram-se um mero termo técnico de execução. A simples alteração de sentido de arco já é uma articulação em si (mas que os “pintores” se esforçam para esconder). Se ao falar uma frase podemos perceber diferentes nuances de sua sonoridade, a música falada tem a articulação como principal ferramenta e o arco se torna a língua e a boca, e não o pincel, que pinta a música romântica com notas demasiadas iguais e perfeitas. Leopold Mozart afirma que se as notas são tocadas todas iguais (num conjunto de colcheias, por exemplo), o efeito é antinatural, pois é definitivamente impossível uma nota ser igual a outra, e dentro de um discurso geraria monotonia. A reprodutibilidade técnica atual (vide a obra de Marcel Duchamp) que produz igualdades em massa vem denunciar essa discrepância entre os tempos. Harnoncourt: “Quero aqui deixar bem claro que a articulação é o meio de expressão mais importante que possuímos para a música barroca.” (HARNONCOURT, 1988, p. 60)

Outro aspecto musical de que o autor trata é a dinâmica. Primeiramente, é preciso lembrar que o termo “dinâmica” ainda não estava consolidado, e na música, as variações de intensidade eram determinadas pelo tipo ou afeto de um discurso. Uma personagem num momento de forte ira nunca se expressará “piano” (que se traduz por suave). Assim, as “dinâmicas” não eram anotadas e os músicos dos sécs. XVII e XVIII eram capazes de entender o discurso corrente e executar as variações necessárias. Somando-se a essa questão vem o problema da notação, também discutido por Harnoncourt. Um erro que pode ocorrer na interpretação da música antiga, é a execução exata e técnica da partitura, desconectada de seu sentido discursivo. Muitos músicos atuais que desconhecem as implicações históricas deste repertório pecam ao entender que a reprodução da música antiga deve ser guiada estritamente pela partitura, criando-se uma música inverídica, como por exemplo, sem dinâmicas, já que estas não são notadas. Claro que, sob estas condições, esta música vai soar “pior” que a atual. O enfoque na partitura e a tecnização da mesma é observada hoje e acredita-se que esse costume derive da França e do seu apreço por racionalizar e reger a música. Couperin comenta que a escrita é diferente da música em si para os franceses, e diferente dos italianos, o gosto dos franceses em serem sistemáticos em sua música os escraviza.

Nós escrevemos diferente do que tocamos, essa é a razão do porque os estrangeiros tocam a nossa música pior do que nós tocamos a deles. Pelo contrário, os italianos escrevem sua música com os valores reais das notas que devem serem tocadas. Por exemplo, nós pontuamos sequencias de colcheias que se movem por grau conjunto; entretanto, a escrevemos com valores iguais. Nosso costume nos escravizou, e continuamos assim. (TARLING, 2001, p. 63)¹

O autor defende também que a teoria do progresso musical e da evolução da escrita e, dos instrumentos, é defasada e incorreta, e argumenta que a notação de uma época se faz para aquela época, para aqueles músicos: há uma adequação. Sinais de articulação como *détaché* e *staccato*, dinâmicas ou indicações de arcadas não eram rigorosamente necessárias na partitura, o que não significa que esses elementos não faziam parte da interpretação. Os monges gregorianos, por exemplo, entendiam perfeitamente seus manuscritos, e possuíam sistemas de decodificação que o homem moderno já não entende. As notações rítmicas do barroco eram por vezes imprecisas (principalmente em se tratando dos italianos), mas no sentido de que a música não se restringe à partitura. Muitos “erros” são encontrados nas partituras. Nos recitativos e cadências instrumentais, o ritmo ou figuras rítmicas, por exemplo, não são estritos, sendo o recitativo (do verbo italiano *recitare*) conduzido pela palavra, e as cadências constituídas por improvisação; também se observa a adequação da escrita nas ornamentações, que são embelezamentos e não notas estritamente tocadas a tempo. Uma curiosidade divertida é o deboche que Harnoncourt faz dos músicos pedantes que contam cada fusa e fazem correções para que se caia sempre no “tempo certo”.

O andamento, pulso ou tempo é outro ponto discutido pelo autor. A ausência de indicações metronômicas, dá grande margem para discussões: em primeiro lugar porque

¹ We write differently from the way we play, which is the reason why foreigners play our music less well than we play theirs. On the contrary, the Italian write their music in the true note values in which is to be played. For example, we dot several eighth notes in sucession moving by conjunct degree; however, we write them in equal time values. Our custom has enslaved us, and we continue in it.

o metrônomo mecânico ainda não havia sido “inventado” no período barroco (foi desenvolvido no início do Sec. XIX); em segundo, assim como os instrumentos, o equipamento que media o pulso musical (inicialmente, no Séc. XVI, eram usados pêndulos) sofre transformações durante dois séculos, e assim, acreditar numa precisão e num pulso definido para as peças a partir de um metrônomo contemporâneo é duvidoso. O tempo de uma música, tão difícil de se regrar outrora, com certeza possuía variações do pulso entre performances, mas o que não se perdia era o seu caráter. É sabido que os italianos eram exagerados em seus andamentos, enquanto os franceses eram mais contidos. Se tratando de Gavotas, Minuetos ou Gigas, havia consenso quanto ao caráter, ditado pelo estilo da dança em questão (a Giga é animada e saltitante, já o Minueto, se muito rápido, cria problemas na coreografia). Se assimilarmos ao andamento outro assunto discutido por Harnoncourt, obtêm-se mais respostas:

"Observa-se continuamente que os grandes músicos eram também técnicos empíricos em acústica. Eles sabiam de imediato o que era necessário fazer em cada espaço, como se devia tocar neste ou naquele local; estabeleciam sempre a relação entre espaço e música." (HARNONCOURT, 1988, p. 54)

Relacionando o conhecimento deles sobre o espaço da música (tridimensionada, diferente da bidimensão da música pintada enquadrada, e mais diferente ainda da música comprimida em mp3!), entendia-se que era necessário adotar andamentos diferentes para locais diferentes: a música tocada na igreja, por exemplo, deve ter andamentos mais lentos se comparada com uma música feita numa sala com acústica seca. A reverberação da igreja faz com que as articulações se fundam, o que não é desejável, e para corrigir o problema, diminui-se o andamento.

Há ainda as questões acerca da sonoridade, instrumentos e afinação. A nota Lá como conhecemos hoje, com sua definição igualmente atual, a frequência 440Hz (variando entre 440Hz a 443Hz), era mutável e encontravam-se diapasões em outras frequências. Bruce Haynes, em seu livro *History of Performing Pitch*, apresenta com clareza e amplitude as variações encontradas na época: o primeiro detalhe importante a ser observado é a própria terminologia usada na época, como por exemplo, na Itália do XVII, os termos *mezzo punto*, *tutto punto* e *punto corista* são encontrados (frequências usadas para tipos de instrumentos distintos). Ainda na Itália, são encontrados cornetos que possuíam afinações que variavam entre 415Hz a 504Hz. A afinação dos instrumentos de corda, segundo Hayne, ainda não é muito clara, mas supõe-se que era baseada na capacidade da corda de tripa, especialmente da corda “Mi” do violino: há relatos que esse “Mi” poderia soar como o nosso atual Fá. Atualmente, normalmente é adotado a frequência 415Hz para a música barroca e 430Hz para a música clássica. Isto também pode ser considerado uma adequação para uma necessidade específica, em relação aos instrumentos e suas peculiaridades presentes na ocasião musical ou mesmo ao gosto de uma região. Somado a isso, há o problema do temperamento dos instrumentos, pois se trata de uma época em que o uso da terça maior e da tríade tonal era relativamente novo, e novos sistemas de afinação haviam sido desenvolvidos para que a música se adequasse às demandas da época. Werckmeister e Valotti são alguns dos sistemas de temperamento usados no período barroco. Assim como as visões e semânticas se alteram no decorrer dos tempos, a escuta também se alterou, e conceitos como dissonância/consonância, agradável/desagradável ou mesmo barulho, são passíveis de serem alterados. Estamos habituados atualmente com a sonoridade do temperamento igual, herança do

Romantismo, assim, logicamente (pela visão romântica) e sem reflexão aprofundada, a música barroca com seu temperamento diferente vai soar “desafinada”.

O uso ou não de instrumentos históricos (réplicas de modelos antigos) também é abordado por Harnoncourt. Ele chega à conclusão de que é um ponto em aberto na discussão da música histórica. Se há um ganho de um lado, há perda de outro. Se a notação e o diapasão se adequam as exigências de um tempo, o mesmo deve ocorrer com relação aos instrumentos. Sabe-se que ao decorrer dos sécs. XVIII e XIX, os instrumentos e a própria voz se adaptaram de forma a ganhar potência sonora, para se fazerem ouvidos em teatros cada vez maiores e com mais público. A consolidação do piano (derivado do pianoforte) veio satisfazer a vontade dos compositores em explorar as nuances de dinâmica, porém, perdeu-se desempenho nos quesitos de articulação e improvisação. Ainda hoje em dia, possuir potência sonora é sinônimo de tocar bem e a técnica é desenvolvida para tal. Mas o que pensar sobre isso com o aparecimento dos microfones? Como ponto em aberto na atualidade, há músicos que preferem isto ou aquilo, violinistas “chin on” e “chin off”, há quem prefira o espigão à sustentação pela perna (gamba), e ainda, grupos que seguem à risca o uso de réplicas acabam fazendo uso da microfonação em grandes teatros (neste último exemplo, realça-se a retirada da música do local para qual foi escrita, tão importante para os setecentistas). Outros preferem ou precisam de orquestra híbrida. Recriar fielmente a música e a sonoridade de outros períodos é um ideal utópico e impossível na realidade, mas a proposta da música autêntica é saber disso e se aproximar o máximo possível para se absorver uma cultura de outrora, através de um olhar que é puramente contemporâneo: "... pela primeira vez na história da música cristã ocidental, podemos adotar um ponto de vista livre e, dessa forma, apreender toda a criação do passado." (HARNONCOURT, 1988, p. 18)

1.1. Fontes

Os materiais que fundamentam a interpretação histórica são tratados, manuais, métodos, revistas, cartas, quadros, gravuras, enfim, todo e qualquer material que traga pistas e ajude a travar contato com a música da época; não é diferente da ciência histórica. O que Harnoncourt fez foi simplesmente transpor este pensamento histórico ao contexto musical. Obviamente, os documentos escritos disponíveis estão em outra língua e mesmo as traduções mais fiéis apresentam distorções; e ainda assim, são muito poucas (ou nenhuma) as traduções de documentos referentes ao violoncelo barroco para o português. Mesmo o famoso tratado de Quantz para flauta não possui tradução completa para a nossa língua. Portanto, deve-se tomar alguns cuidados para que não se deturpe os conceitos e ideias originais da época. Harnoncourt descreve essa música (dos séculos passados) como uma língua estrangeira, para cuja recriação, é necessário um estudo aprofundado de sua “gramática”, assim como suas propensões, finalidades, características, etc.

Os documentos canônicos ou referenciais de hoje para o estudo musical dos sécs. XVII e XVIII para autores como Albrecht (2014, p. 4), são os tratados de Quantz (*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, 1752), Leopold Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756) e C.P.E.Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753) – obras que trazem informações musicais muito relevantes, compilados

e discutidos por muitos escritores, como Buelow (*A History of Baroque Music*, 2004) e Donington (*The Interpretation of Early Music*, 1974). Porém, observa-se que os tratados citados são setecentistas, e Judy Tarling, em seu livro *Baroque String Playing for ingenious learners* (2001) adverte a se tomar cuidado ao interpretar uma obra baseado neste ou naquele tratado, pois pode haver discrepâncias no pensamento. A autora propõe que os tratados sejam usados para a música do compositor/tratadista e para os círculos de sua influência. Além disso, há divergências (tanto no passado como atualmente) sobre o gosto interpretativo, e uma massificação da música barroca em regras definidas acaba por engessar a própria música, que deve ser viva, como diz Harnoncourt. Há centenas de referências para um século e meio de música do período barroco, portanto, é realmente impossível gerar regras absolutas para a interpretação da música barroca, e a constituição de um método como conhecemos para essa música é paradoxal ao próprio pensamento barroco, já que o método é uma concepção do iluminismo francês.

Em se tratando do violoncelo, em particular, ou da interpretação do baixo-contínuo por ele, as fontes ficam ainda mais escassas. O primeiro método voltado para o violoncelo especificamente é o *Method, théorique et pratique. Pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans as Perfection*, de Michel Correte (Paris, 1741). A partir do Séc. XVIII, os métodos (musicais) ganham força devido a necessidade de atender a carência musical da classe em ascensão (a classe burguesa, que se comparando com a classe aristocrática, possuía muito mais integrantes na sociedade), e um novo sistema educacional começa a se formar, que se consolidaria juntamente com os ideais iluministas e com a Revolução Francesa (1789 – 99). Entre os anseios iluministas, a música deveria ser simples e acessível ao povo. O sistema educacional anterior passou a ser considerado aristocrático e o conhecimento era passado do tutor para o pupilo em formas de exemplos e por via oral. Enquanto o sistema aristocrático era de ensino individual, o sistema burguês necessitava de métodos que abarcassem um maior número de pessoas (é possível fazer uma ponte entre essa necessidade e a dita música clássica hoje, atada à partitura e toda calcada em métodos. Já apresentado na introdução deste trabalho, Couperin comenta sobre o gosto dos franceses em regulamentar e regradar, fato que cooperou para o aparecimento dos métodos).

Consequentemente, não é apresentada uma maneira consolidada de se tocar violoncelo nas obras do período barroco, devido à diversidade musical encontrada na época. No entanto, muitos autores atuais que percorreram o caminho de entender essa música chegaram a respostas convincentes. Tarling, por exemplo, afirma que o entendimento dessa música se dá por meios de experimentação das fontes primárias, já que se trata de uma musicalidade perdida. Como as fontes são muitas e diversas, é conveniente ler autores modernos que já se debruçaram sobre esta questão e encontraram respostas interessantes. Valerie Walden, autora de *One Hundred Years of Violoncello – A History of Technique and Performance Practice, 1740 – 1840* (1998), foi a autora escolhida para tratar das questões referentes ao violoncelo.

1.2 A referência do gosto para a interpretação

Como diz Noara Paoliello em sua tese de mestrado *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de estilo e gosto* (2011), o Séc. XVIII é conhecido como o século do gosto, ou o século da teoria do gosto, onde muitos tratados e ensaios sobre este conceito foram desenvolvidos. O entendimento do que seria “gosto” foi amplamente discutido, e questões

como “gosto se discute?” e termos como “gosto natural” e “gosto adquirido” surgiram. Assim, a música era regulada e definida a partir destes gostos, que variavam de acordo com a nacionalidade, economia, religião, e milhares de outros fatores; pode-se dizer que o gosto é tão fluente e pontual quanto a própria música, porém o gosto dita a música e também outras formas de arte e comportamento, estando numa esfera superior de hierarquia. A saber, a teorização do gosto encontrou formas de explicar as diversas relações entre objeto do gosto (a música, no caso) e sujeito que aprecia o objeto, decodificando processos que são chamados hoje de cognitivos, desde o encontro sensorial do objeto no sujeito, a reação natural do sujeito, seu transporte (que chamaram de “cavaleiro”) ao nível racional de análise do objeto, racionalização para melhoramento ou emulação e processo inverso até atingir o objeto. Assim teoria e experimentação andavam juntas se influenciando para se alcançar o ideal que chamavam por “bom gosto”.

Atualmente se discute muito sobre o termo estilo, geralmente usado para designar tipos diversos de arte, por exemplo, um estilo minimalista, ou dentro do próprio estilo barroco, o estilo francês e o estilo italiano. Já sabido entre os teóricos do Séc. XVIII, o conceito de gosto é muito diferente do conceito de estilo: o gosto é definido como apreciação e julgamento, enquanto o estilo se refere a estruturação de uma composição, os signos específicos usados por um texto, a maneira como um orador projeta seu discurso, o gesto da pincelada, etc., ou seja, tem caráter de especificar uma técnica utilizada. Como exemplo: “o orador fez seu discurso ao estilo de Quintiliano, mas hoje em dia essa pratica não é comum e a julgamos de mau gosto.”

Apesar desta teoria do bom gosto ter sido formulada no Séc. XVIII, podemos aplicá-la em temas atuais e usá-la para discutir a performance historicamente orientada. Mesmo sabendo de regras acerca da performance histórica, a música é algo vivo, como descrito por Harnoncourt, e não para no tempo. A música antiga de hoje continua sofrendo influência de outras músicas, gostos e de escolas musicais distintas; passou pelo romantismo e pela contemporaneidade, pela indústria fonográfica e pelo aperfeiçoamento do áudio; perdeu-se vários decoros e formaram-se outros. Hoje a informação corre em torrentes via internet, técnicas pululam em todo canto e todos têm uma opinião muito sólida sobre os assuntos, sendo assim a própria opinião um tanto duvidosa, e, em tempos de *Fake News*, pode-se mesmo dizer que há um obscurecimento do conhecimento e do entendimento. Uma análise do nosso próprio tempo e a relação com a música antiga caberia em outro trabalho muito mais extenso, mas o parágrafo serve apenas para ilustrar que o conceito de historicamente guiado não é simplesmente uma questão de reprodução fiel do passado e sim uma problemática a ser resolvida, de entendimento cultural, artístico, social, etc.

Neste capítulo, a proposta é apresentar conhecimentos que ajudem a reconhecer e executar obras segundo o “bom gosto”, como definidas na época em questão. Como dito anteriormente, conceitos e fatos históricos são fundamentais para quem se aventura neste tipo de música, e para um entendimento mais profundo, aconselha-se um debruçar nos materiais históricos, como os pioneiros desta vertente fizeram.

O período barroco é marcado por duas principais correntes ou gostos, a saber, o gosto italiano e o gosto francês. Posteriormente, no alto barroco, essas duas escolas se fundem e geram o gosto conhecido como “gostos reunidos” (*Vermischter Geschmack* ou

Gemischten Goût) ou “gosto alemão”, já que foi na Alemanha que esse gosto foi desenvolvido. Citando Quantz sobre a influência dos gostos italiano e francês:

(...) Há dois povos em particular que tem alcançado estima considerável por sua melhoria do gosto musical, e que, conduzido por suas inclinações naturais, têm percorrido caminhos diferentes para alcançar este fim. Outras nações tem aprovado o gosto desses dois povos, e procuram adotar e imitar o que lhe agradam mais em um ou em outro. Conseqüentemente, os dois povos tem se colocado como juizes soberanos do bom gosto na música; e como nenhum outro país tem sido capaz de contrapo-los, eles tem sido, em certo grau, os legisladores neste assunto por alguns séculos. A partir deles, o bom gosto tem sido transferido para os outros povos. (apud PAOLIELLO, 2011, p.72 e 73)

1.2.1 O gosto italiano

O desenvolvimento da arte e do gosto se dá por meios políticos, econômicos e culturais, e uma análise histórica dos movimentos na França e na Itália contribuem para o entendimento desta força artística dos dois países. Segundo Palisca, o desenvolvimento artístico não é diretamente proporcional ao desenvolvimento político, como se pode observar na Itália dos Sécs. XVII e XVIII (GROUT/PALISCA, 1988, p. 130). Neste período, apesar de próspero outrora, a região se encontrava em diversos conflitos, dividida em cidades-estados rivais, desmembrada e dominada por outros povos, principalmente pela Espanha e pela Áustria; de cunho religioso, sofria a Contra-reforma. Porém, a cultura e as artes floresciam, e a música italiana foi fundamento para todas as outras músicas na Europa naquele período. O teórico Mattheson (1681 - 1764) comenta:

Devemos ter em mente que em nenhuma terra conhecida em todo o mundo, a música seja cultivada e estimada com tanta frequência, de tantas maneiras e modos e com tanto sucesso como na Itália. Certamente, é por isto que todas as outras nações que querem se distinguir na música emprestaram dela e a imitaram em todas as coisas. (apud PAOLIELLO, 2011, p. 73)

E ainda esclarece que o sucesso se dava graças a sua diversidade e riqueza: é possível encontrar dentro dessa região ainda subestilos, e cada qual com suas peculiaridades, que seriam os estilos Napolitano, Toscano, Veneziano e Siciliano. Não é de se espantar esse apreço pelas artes, pois se observarmos o período Renascentista italiano, encontraremos grandes nomes como Leonardo DaVinci, Maquiavel e Michelangelo. Na música, Palestrina, Gesualdo e Giovanni Gabrielli.

Dentre as características que definem a música barroca italiana, a mais importante é a aproximação da música com a língua, da palavra e do canto, e assim, o aprimoramento da melodia. Ao final do Séc. XVI, a famosa Camerata Fiorentina discutia os exageros dos madrigais e da polifonia, e explorando a cultura e filosofia gregas, com bases em Quintiliano e Aristóteles, por exemplo, optaram por aproximar os princípios da composição musical daqueles da declamação oratória, surgindo assim o gênero que posteriormente seria chamado de Ópera (à imitação dos *chorus* gregos). Pode-se dizer que o estilo barroco é todo permeado pela concepção retórica, como aponta Judy Tarling em seu livro *The Weapons of Rhetoric: a guide for musicians and audiences* (2005). Do início ao fim do período barroco, a influência grega e romana também é clara em obras sobre temas míticos como *L'Orfeo* (1607) de Monteverdi, na Itália; *Castor et Pollux* (1737) de Rameau na França; *Teseo* (1713) de Haendel, na Inglaterra. A influência do

cristianismo sempre permeou toda a Europa e sua cultura, mas mesmo as obras ditas sacras ou litúrgicas do período barroco foram afetadas pelo pensamento retórico.

Voltando ao gosto italiano, observa-se nele uma música muito declamada e articulada, fruto da combinação entre a própria língua italiana “cantante e expressiva” e os ideais retóricos (é interessante observar que os italianos são descendentes dos romanos e gregos, o povo mediterrâneo, portanto, os italianos apenas retomaram valores de seus ancestrais), que viriam a conquistar a Europa. Essa junção favoreceu a música cantada, e quanto aos instrumentos, almejou-se que se tornassem “oradores”, que seus sons fossem declamados.

Há consenso entre autores, especialmente entre os tratadistas Mathesson, Quantz e Muffat, de que a principal *auctoritas* ou modelo para o estilo italiano é o compositor Arcangelo Corelli (1653 - 1713), e que, segundo Buelow, foi o primeiro compositor a ser reconhecido apenas com obras instrumentais. Publicou apenas 6 obras/coleções, cada qual dividida em 12 peças. As 12 sonatas para Violino Op.5 se tornaram referência e material de estudo para gerações posteriores de violinistas (segundo F. Chrysander e citado por Paoliello), sendo reeditada diversas vezes na Europa durante a vida do compositor.

Tarling e Paoliello apresentaram tabelas contendo características relevantes do gosto italiano comparados com o gosto francês, que são úteis ao princípio do historicamente orientado e ajudam numa performance mais autêntica. A tabela será apresentada ao final do subcapítulo sobre o gosto francês.

1.2.2 O gosto francês

A outra vertente musical do período barroco é encontrada nas mãos dos franceses. O gosto francês diferia muito do italiano, e eram até mesmo considerados gostos rivais de tão discrepantes. Talvez um iniciante hoje na música antiga não reconheça a diferença de um estilo para outro tão facilmente, pela enorme distância cultural que separa o nosso século do Séc. XVII, porém, os europeus setecentistas discerniam muito bem, e tinham preferências bem definidas, por este ou pelo outro gosto. Tanto que os franceses barraram ao máximo a entrada da música italiana e criaram um sistema musical que perdurou por mais de cem anos (porém, não há dúvida de que o gosto italiano de alguma forma penetrou essas barreiras e contribuiu para o desenvolvimento do gosto francês, mesmo que de forma reacionária, gerando características opostas).

Muitos autores e compositores concordam que Lully é a grande referência para o gosto francês. Nascido na Itália em 1632, imigrou aos 14 anos para a França, onde recebe sua educação musical e posteriormente vem ocupar um alto posto musical ao lado do Rei Luís XIV. Este, também dançarino, fez das artes uma imagem do reinado, imagem muito estimada por outras nações, que copiaram sua língua e seus modos aristocráticos. Então floresceram o teatro, a dança e a música francesa, sendo a dança a mais requisitada.

Sobre a música em si, encontramos *Airs de Cour*, Suítes de Dança, Óperas (diferentes das italianas) e *Ouvertures*. Esta última é considerada como marca do estilo francês, usada para entrada dos monarcas e outras personagens da sociedade (o decoro),

adotada por outros países e não encontrada na música italiana. A *Ouverture* é composta por duas seções distintas, sendo a primeira majestosa, com ritmos pontuados e a segunda em estilo fugado (os alemães, mestres da fuga, posteriormente desenvolvem essa segunda seção). O caráter francês é apontado, entre várias características, como racional e espirituoso, regrado e disciplinado, conservador. Mas comparando os gostos em voga fica mais fácil identificar suas peculiaridades e como as músicas eram tocadas. A seguir, algumas comparações feitas por Tarling e Paoliello entre os gostos italiano e francês:

| | Gosto italiano | Gosto francês |
|-----------------------------|--|---|
| <i>Auctoritas</i> (modelos) | Corelli, Vivaldi, Muffat concertos) | Lully, Couperin, Muffat <i>Florilegium</i> suítes) |
| | Emoção | Razão |
| Formas | Canzona, sonata, concerto, sinfonia, aria da capo. | Ouverture, suíte, danças binárias. |
| Expressão | Patético, pungente, florido e expressivo. | Natural, fluente, delicado, vivo. |
| Sonoridade | Sonoridade pura. | O som como representação de algo. |
| Voz | Expressividade, brilho (virtuosismo) e flexibilidade. | Veículo para declamar um texto elegante, cheio de conteúdo |
| Tessitura | Expansiva | Moderada |
| Tempo | Instruções em italiano/ arbitrário (segundo Quantz). | Instruções em francês e a fórmula de compasso com apenas um número indicativo/ o pulso é ditado pela dança. |
| Dinâmicas | Exageros entre forte e suave. | Moderado, sem exageros. |
| Colcheias | Geralmente tocadas iguais, mas obedecendo certas hierarquias do pulso. | Inegalité. |

1.2.3 Gosto Alemão ou Gosto Reunido (*Vermischter Geschmack*)

Noara Paoliello aponta que a Alemanha nos Sécs. XVII e XVIII era formada por reinados, principados e ducados, assim com a Itália, e tinham características cosmopolitas e apreciavam o gosto francês e italiano. A desunião desses territórios tornava possível a penetração de outras culturas além da germânica. A união dos povos germânicos formava o Sacro Império Romano Germânico (962 – 1806), dividido entre católicos e protestantes. A família Habsburgo representava os germânicos católicos e almejavam o domínio do Sacro Império. À medida em que os católicos avançavam dominando as terras, a nobreza protestante era forçada à conversão ou ao exílio. Compositores como Hammerschmidt e Kuhnau se refugiaram em outras terras, como Dresden e Berlin. Wollenberg escreve que os Habsburgos eram patronos da música italiana, e como Viena era sede financeira desta família, a cidade sofreu forte influência desta música.

A autora apresenta as diversas influências que a Alemanha teve dos estilos italiano e francês, através de eventos políticos como a guerra dos trinta anos. Muitos fatores foram necessários para esta confluência de estilos, como o gosto de um príncipe por esta ou aquela música, a chegada de refugiados ou burgueses, as viagens dos músicos por outras terras, encomendas de peças e etc. Muffat foi um dos primeiros a querer consolidar de fato um gosto alemão, onde além dos gostos italiano e francês, inseria elementos austríacos para a concepção do novo gosto. Tarling em seu livro apresenta Muffat como *auctoritas* tanto do gosto francês (*Florilegium* suítes) como do italiano (Concertos).

De acordo com os preceitos do gosto, a música devia ser apreendida, imitada (não copiada) e reformulada. No final do Séc. XVII os Alemães, depois de muito absorverem os gostos estrangeiros, começam a questionar e formular o próprio gosto. O entendimento sobre suas raízes se fez necessário, e, novamente, o notável Quantz tece comentários importantes:

Quando examinamos a música instrumental dos alemães de mais de cem anos atrás, percebemos que eles já há muito tempo atingiram considerável proficiência em uma composição correta harmonicamente. Com exceção de poucas árias antigas de igreja, entretanto, poucas indicações de bom gosto e poucas melodias bonitas serão encontradas (...). Sua música, como já foi exposto, era harmoniosa e rica em acordes cheios, mas não era nem melodiosa nem charmosa (...). Em tempos antigos a maior parte da música instrumental dos alemães era muito confusa (...). Os alemães tocavam o violino harmonicamente ao invés de melodicamente (...). O adagio tinha mais uma harmonia natural do que boa melodia. (apud PAOLIELLO, 2011, p. 100)

O estilo musical alemão antigo foi definido como estilo estrito, devido às características que de certa forma se opunham ao estilo livre italiano, como os citados por Quantz. Resumindo, o gosto reunido é considerado uma síntese das três nações, e foi chamado por Quantz como gosto universal e principalmente alemão, pois foi nesta terra que surgiu o conceito, a música floresceu e não desagradou nem aos franceses e nem aos italianos. Surge no período conhecido como Alto Barroco, e que posteriormente cede espaço ao estilo Galante e ao Clássico.

Diversos compositores adotam este novo gosto e Telemann é considerado *auctorita* pelos seus contemporâneos. O *ConcertOverture* é a forma que representa a junção desses dois gostos, que mescla a *Ouverture* Francesa (sua estrutura formal e sua entrada majestosa) com o estilo *concertato* italiano e o estilo fugado alemão, na segunda seção.

Portanto, a partir deste viés histórico sobre os gostos nacionais, é possível compreender como a música foi desenvolvida através do Sécs. XVII e XVIII. A interpretação histórica requer o conhecimento sobre estes fatos para que não caia em erros e reproduza uma música infiel à época, pois trata-se de uma reconstrução, não a criação de uma nova música. Assim como é necessário o entendimento sobre os fatores históricos como política e religião, se faz necessário ainda o conhecimento acerca dos instrumentos usados na época e de como eram tocados, e além disso, como era organizado o sistema musical, como era pensada a composição, etc., ou seja, um estudo pormenorizado da própria área musical, teórica e prática, mas com uma abordagem histórica. O capítulo seguinte tratará destes assuntos.

2. Violoncelo

2.1. Breve história do desenvolvimento

O violoncelo como conhecemos hoje, não é o mesmo que encontrado em outras épocas. Como ferramenta para expressar música, foi se alterando (vide bem, não “evoluindo”) para atender aos requisitos de um período, geração, etc. Segundo Walden, o violoncelo em si é uma invenção do Séc. XVIII, ou seja, o termo violoncelo é usado num padrão distinto de construção e assim surge como um ramo na organologia dos instrumentos.

O instrumento que posteriormente seria chamado de violoncelo surge concomitantemente com a família dos violinos, no Séc. XVI, por volta de 1540 na Itália. O violino, por sua vez, segue como desenvolvimento de instrumentos trazidos do Oriente Bizantino na Renascença, como a Rebec, a Lyra da Braccio e a Vielle. A predileção pelos violinos no período barroco é fruto da busca pelo som mais declamado e articulado, pela música idealizada retoricamente, ao contrário da família das violas, de sonoridade menos potente e “umedecida”, que dominavam o cenário até então. No início do Séc. XVII a família do violino já é bastante utilizada nas atividades musicais e se desenvolve até hoje. Porém, como já dito, o termo violoncelo é usado integralmente no Séc. XVIII, e a sua primeira citação é encontrada em sonatas italianas de autor desconhecido, no ano de 1665. Desenvolvido com o intuito de acompanhar o violino, esses instrumentos graves “tipo-violoncelo” eram chamados de nomes diversos, como *Bass-Violin*, *Church Basses* (termo usado até o fim do XVIII na Alemanha) ou *Violone*. Este último termo, a priori, era utilizado para designar a parte grave da escrita musical, portanto, o instrumento utilizado poderia ser uma viola da gamba, um contrabaixo ou mesmo um “tipo-violoncelo”; porém, o termo *violone* atualmente se refere ao instrumento mais grave da família das violas. A etimologia dos nomes violino, violone e violoncelo é de origem italiana, sendo o violone um aumentativo de violino através do sufixo *one*, e violoncelo uma variação de violoncino, diminutivo de violone. Assim como o próprio nome do instrumento era diverso antes da virada do Séc. XVIII, assim também era o instrumento em sua construção e concepção: instrumentos de tamanhos variados, encordoamentos de 4 a 7 cordas (ou até mesmo 3 cordas, se muito grave), com ou sem espigão, trastes, etc., além de violas da gamba adaptadas. No início do séc. XVIII, algumas características são estabelecidas como conhecidas hoje, como a estrutura e a dimensão do violoncelo, através de luthiers como Nicola Amati (1596 – 1684), Antonio Stradivari (1644 – 1737) e Francesco Rugeri (1628 – 1698).

O violoncelo ainda sofrerá muitas transformações ao correr dos Sécs. XVIII e XIX, assim como a técnica para a utilização destes instrumentos. No período influenciado pelo Iluminismo, luthiers são encorajados a continuarem “aperfeiçoando” os instrumentos, surgindo assim os arcos clássicos com curvatura oposta aos barrocos (neste período, a potência sonora é mais valorizada do que a articulação), o espelho é aumentado e inclinado para se alcançar notas mais agudas, o braço (neck) é estreitado. Ainda hoje as transformações continuam, e um bom exemplo é a “invenção” do violoncelo elétrico, para satisfazer os anseios musicais de uma época que conheceu a produção da energia elétrica e a nova gama de sonoridades resultantes desta descoberta. Nas primeiras décadas do

XVIII, como diz Walden, ainda surgem instrumentos “colaterais” e parentes do violoncelo, como o *Harmonicello*, o *Arpeggione* e o *Heptacorde*, que não caíram no gosto popular. Tarling e Walden comparam o processo de transformação e desenvolvimento dos instrumentos com a ideia sobre o “ovo e a galinha”, e assim, difícil relacionar os instrumentos com a música tocada numa região ou época específica. Mesmo porque os instrumentos eram transportados pelos músicos em suas turnês, aumentando a difusão das ideias num processo mais complexo. Então, executar uma música aos moldes do “historicamente orientado” se torna um pouco mais complicado se seguido à risca, pois seria necessária uma pesquisa minuciosa do instrumento usado em determinada região, quem construiu, as cordas usadas, etc., além do trabalho de reconstruir este instrumento e usá-lo apenas para a apresentação desta determinada peça. O músico, seguindo uma reconstrução musical detalhada, haveria de ter uma diversidade de instrumentos, um para cada situação: acaba sendo um pouco utópico, mas traria uma riqueza de sons para a obra executada. Hoje em dia há certas padronizações quanto ao fazer musical barroco, mas mesmo essas padronizações são diferentes de escola para escola. A questão gira em torno de quanto se pode utilizar dos desenvolvimentos obtidos durante os séculos, e o quanto esses desenvolvimentos não “atrapalhariam” um fazer fidedigno da música de outrora.

2.2 Violoncelistas e métodos

Walden em seu livro, como explícito no próprio título, enfoca o período entre 1740 a 1840, sendo 1741 a data do primeiro método específico para violoncelo, escrito por Corrette, portanto, a análise da técnica referente ao violoncelo só é possível a partir desta data, seguindo a metodologia histórica. Mas ao abordar a história dos músicos violoncelistas, são encontradas mais informações em artigos, revistas, cartas e outras fontes de caráter textual.

Assim como o surgimento da família do violino se dá na Itália, não seria diferente que os primeiros violoncelistas lá fossem encontrados. Mas só quando surge o termo violoncelo é que se pode associar propriamente a existência de violoncelistas, pois anteriormente, um mesmo músico poderia tocar Viola da Gamba, “Violino Baixo” (Bass Violin) ou Contrabaixo, caso a ocasião assim exigisse dele, e conseqüentemente a questão técnica era difusa. Walden aponta uma primeira geração de violoncelistas da segunda metade do Séc.XVII, provenientes de Bologna, grande centro cultural e possuidora de duas grandes instituições que fomentaram o desenvolvimento do violoncelo, a saber, a *Accademia Filarmonica* e a *Basilica of San Petronio*. Os nomes que a autora oferece para essa primeira geração são de Giovanni Battista Vitali (1632 – 92), Petronio Franchesini (c. 1650 – 80), Domenico Gabrielli (c. 1651 – 90), Giovanni Bononcini (1670 – 1747), Giuseppe Jacchini (c. 1663 – 1727) e P. G. Boni (fl. primeira metade do Séc.XVIII): como prática corrente na época, muitos músicos exerciam funções diversas, onde além de instrumentistas, poderiam ser compositores, mestres de capela, teóricos. Os *ricercares* de Gabrielli datados de 1689-90, são as primeiras peças exclusivamente escritas para violoncelo, fruto do desenvolvimento idiomático de quase meio século do instrumento. De Bologna, a música feita por violoncelistas se espalha para Modena e Ferrara e em seguida para outros centros musicais da Itália. As dificuldades políticas que a Itália sofria no início do Séc. XVIII contribuiu com a disseminação dos músicos italianos pela Europa

e com o interesse e apreço do continente pela música italiana. A escola italiana, portanto, não se caracterizava pela região em si, mas, segundo Walden, pelo estilo, pelo apreço à melodia, através de formas distintas e outras características musicais, passadas através do contato entre músicos.

A segunda geração italiana que Walden aponta é caracterizada por músicos do Séc. XVIII, onde o termo e o instrumento violoncelo já estão claramente definidos. Além disso, essa geração é composta por músicos que viveram a transição do período barroco para o clássico, e músicos do classicismo. A escrita idiomática e a técnica já estão largamente desenvolvidas, assim como uma maior mescla entre estilos nacionais, oriunda das interações entre os músicos itinerantes, período que agrupa ideias do Alto Barroco, do Galante e do Clássico. Dos nomes citados por Walden e que vêm a ser os mais significativos são os de: Giorgio Antonioti (1692 - 1776), Giacobbe Basevi Cervetto (1682 - 1783), Giovanni Battista Cirri (1724 - 1808), Salvatore Lanzetti (1710 - 1780), Jean-Baptiste Canavas (1713 - 1784), Carlo Graziani (1710 - 1787), Luigi Boccherini (1743 - 1805). Sem sombra de dúvidas, Bocherini é referência para a música da época pois além de violoncelista, foi compositor e deixou uma vasta obra com trios, quartetos, quintetos para dois violoncelos, concertos e sonatas. Há ainda o violoncelista Francesco Alborea (“Franciscello”, 1691 – 1739), que é considerado como o primeiro a usar o capotastro, porém poucas fontes sobraram para saber sobre sua vida. Em relação aos métodos, os italianos deixaram a desejar, tendo apenas três métodos escritos: *Principii da imparare a suonare il Violoncello e com 12 Tocatte a solo* (escrito antes de 1753) de Francesco Scipriani; *Principes ou l’application de violoncelle* (c. 1756-67) de Salvatore Lanzetti; e *Breve metodo di violoncello* (Ricordi, 1837), de Pietro Rachele.

A linhagem de violoncelistas franceses se inicia no Séc. XVIII, pois anteriormente a França barrava os costumes italianos, e a preferência sempre foi pela Viola da Gamba. Importante documento que critica o declínio da Viola e a ascensão do Violoncelo na França é o texto de Hubert LeBlanc, *Defense de la Basse de Violle contre les entrées du Violon et les prétensions du Violoncel*, publicado em Amsterdam no ano de 1740. Ou seja, quase na metade do Séc. XVIII ainda era discutido o uso do violino e do violoncelo nas práticas francesas, porém o método de Corrette mostra que o violoncelo já estava bem estabelecido no meio musical francês. Foi na França que o sistema do “método” se desenvolve, e assim, diversos violoncelistas franceses escrevem sobre suas técnicas e ideias, fornecendo material para entender a música dessa época, como era executada, e fornecendo também pistas de como a música do XVII era feita. Além da metodologia, surge na França o modelo de instituição que formava músicos e é usado até hoje: o Conservatório. Fundado em 1795, o *Conservatoire de Paris* se torna importante centro musical e violoncelistas importantes como J.L. Duport passam pelo conservatório. Apesar da sua fundação ter ocorrido ao final do Séc. XVIII, podem ser encontradas informações sobre a prática do acompanhamento e sobre o baixo-contínuo em sua pedagogia. Como cita Walden, Jean Barrière, Corrette e Boismortier são os mais antigos compositores que desenvolveram a escrita idiomática para o violoncelo na França, e o início da escola francesa de violoncelo é atribuído a Martin Berteau (c. 1708 – 1771). Em seguida, a autora destaca os violoncelistas François Cupis (1732 – 1808), os irmãos Duport, Jean-Pierre (1741 – 1818) e Jean-Louis (1749 – 1819), Jean-Baptiste-Aimé-Joseph Janson (1742 – 1803), Jean Tricklir (1750 – 1813), Jean-Baptiste Bréval (1753 – 1823) e outros que nascem após 1750, já habituados com a música do período Clássico e

com as modificações no instrumento que se assemelham mais ao dito violoncelo moderno de hoje.

Da Grã-Bretanha, influenciada pelos italianos e franceses, a autora cita Johann Schetky (1737 – 1824), Joseph e Hugh Reinagle (após 1750), John Gunn, James Cervetto, John Crosdill e Robert Lindley. O primeiro método alemão para violoncelo é escrito por Johann Baptist Baumgartner (1723 – 1782), e deste povo temos os violoncelistas Anton Filtz (1733 – 1760), Peter Ritter (1763 – 1846) e importantes nomes como Bernhard Romberg (1767 – 1841) e J.J. Friedrich Dotzauer (1783 – 1860). A grande maioria dos violoncelistas deixaram tratados, textos ou métodos, e a seguir, uma lista cronológica dos principais métodos entre 1740 e 1840, elaborado por Valerie Walden:

Lista dos métodos para Violoncelo em ordem cronológica

Corrette, Michel, *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection. Ensemble de principes de musique avec des leçons*, op. 24, Paris: 1741/R 1972.

Tillièrre, J. B., *Méthode pour le violoncelle contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument*, Paris: Imbault, [1764].

Crome, Robert, *The Compleat Tutor for the Violoncello*, London: [1765].

Lanzetti, Salvatore, *Principes ou l'application de violoncelle, par tous de la manière la plus facile*, Amsterdam: J. J. Hummel, [c. 1756-67].

Cupis, François, *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncello* [1772], fac-símile edition Arnaldo Forni, Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

Baumgartner, Jean, *Instructions de musique, theorique et pratique, a l'usage du violoncello*, The Hague: Daniel Monnier, [1774].

Schetky, Johann, *Twelve Duets for Two Violoncellos, with some Observations & Rules for playing that Instrument*, op. 7, London: Preston & Son, [c. 1780].

Gunn, John, *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello*, London: [1793].

Reinagle, Joseph, *A Concise Introduction to the Art of Playing the Violoncello*, London: Goulding, Phipps & D'Almaine, [1800].

Alexander, Joseph, *Jos. Alexanders Anleitung zum Violoncellspiel*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, [c. 1801].

Aubert, P. F. O., *Méthode ou nouvelles études pour l'ele violoncelle*, op. 9, Paris: [1802].

Bideau, Dominique, *Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le violoncelle*, Paris: Nadermann, [1802].

Raoul, J. M., *Méthode de violoncelle*, Paris: Pleyel, [c. 1802]/R 1972.

Bréval, J. B., *Traité du violoncelle*, op. 42, Paris: Imbault, [1804].

Baillot, P., J. H. Levasseur, C. –S. Catel, and C. –N. Baudiot, *Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement*, Paris: A l'Imprimerie du Conservatoire, [1805].

Duport, Jean-Louis, *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*, Paris: Janet et Cotelle, [1806].

New and Complete Instructions for the Violoncello, London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, [before 1810].

Schetky, Johann, *Practical and Progressive Lessons for the Violoncello*, London: R. Birchall, 1811.

Crouch, Frederick W., *A Compleat Treatise on the Violoncello*, London: Latour [1827].

Baudiot, Charles, *Méthode pour le violoncelle*, op. 25, 2 vols, Paris: Pleyel, [1826, 1828].

Hus-Desforges, Pierre-Louis, *Méthode de violoncelle*, Paris: [1829].

Stiastny, Bernard, *Violoncell-Schule*, 2 vols, Mainz: Georges Zulehner, [1829].

Dotzauer, J. J. F., *Violonzell-Schule*, Mainz: B. Schott, [1832].

Kummer, F. A., *Violoncell-Schule*, op. 60 [1839], ed. Hugo Becker, Leipzig: Peters.

Romberg, Bernhard, *A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello*, London: Boosey & Sons Foreign Musical Library, [1839].

Violoncell Schule von Bernhard Romberg, Berlin: Buch u. Musikalische Handlung, [1840].

Lindley, Robert, *Lindley's Handbook for the Violoncello*, London: the Musical Bouquet Office, [before 1855].

Merrick, A., *Method for the Violoncello by Baillot, Levasseur, Catel & Baudiot, Adopted by the Paris Conservatory of Music*, London: R. Cocks & Co., second edition, [before 1855]

Vaslin, Olive, *L'art du violoncelle: conseils aux jeunes violoncellistes sur la conduite de l'archet*, Paris: Richault, [1884].

2.3. Arco

Duas coisas importantes a serem ditas acerca do arco do violoncelo é referente ao seu modelo e a técnica usada para segurá-lo.

O arco como conhecemos hoje é fruto de diversos experimentos, principalmente desenvolvidos no Séc. XVIII, a partir do ideal de “melhora”, ou “evolução” do instrumento, mas hoje é claro que estes avanços ocorreram em função de um ideal de sonoridade e de estética musical. Apesar dos arcos históricos encontrados e conservados serem difíceis de se datar (pois muitos não possuem a marca ou assinatura do arquiteiro), é possível observar as tendências que os modificaram, especialmente se comparados com as notações da partitura e descrições diversas. As principais tendências que marcaram a fabricação dos arcos podem ser descritas, a grosso modo, pela tendência do período

Barroco em articular (Retórica como essência da música), e pela tendência posterior que se inicia no período Clássico, onde a dinâmica e seus extremos começam a ser explorados.

Os arcos encontrados no Séc. XVII variavam em comprimento, formato e em material usado; a curvatura da madeira (*stick*) era convexa e sua ponta alongada, conhecida como “*swan’s head*” (cabeça de cisne). Os arcos menores e mais leves eram usados em música de dança, onde notas rápidas e brilhantes apareciam, não sendo necessário arcadas longas. Arcos mais longos eram usados para outros tipos de música, como em solos e peças orquestrais. Arcos longos e leves eram recomendados para solistas, juntamente com um encordoamento mais leve, para velocidade e realce da melodia. O arco mais pesado, assim como o encordoamento, era recomendado para o músico de orquestra, para que o som se tornasse mais “encorpado” e potente: recomendação importante para o acompanhador, pois a articulação e a entonação se fariam mais presentes, dando suporte para o grupo ou para o solista. No início do Séc. XVIII, Quantz recomenda dois tipos de arco para o violoncelista, um com crina branca para solos, e outro com crina preta para a orquestra, pois “com a qual as cordas podem ser atingidas com mais força do que com a branca”².

Já no Séc. XVIII, iniciam-se as mudanças que tornaram o arco como conhecemos hoje. É nessa época que nomes como Tourte, La Fleur, Meauchand, Dodd e Tubbs surgem, referências na produção e desenvolvimento do arco. Tarling: “Tourte desenvolveu seu modelo revolucionário durante a segunda parte do Séc. XVIII, que forneceu o modelo básico para o arco moderno”³. Dos detalhes do arco que foram desenvolvidos, o primeiro foi o uso do parafuso (*ferrule*), já observado em arcos do XVII. O uso do parafuso possibilita a inserção de mais crina no arco, além de uma maior tensão em ambos. No XVIII, o parafuso é desenvolvido para suportar uma tensão no arco ainda maior, já que a busca agora é por potência. Seguindo o mesmo ideal, o arco começa a se tornar côncavo, pois assim ganha maior aderência na corda e sons mais ligados (o arco convexo, em contrapartida, é melhor para articulações). Concomitante com a mudança na forma da madeira, ocorre a alteração na ponta do arco, onde a “cabeça de cisne” cede lugar a ponta chamada “machadinha” (*hatchet*) ou “machado de batalha” (*battle axe*). Essa mudança ocorre para que a crina não encoste na madeira, para que se ganhe ainda mais tensão e mais sonoridade na região superior do arco. Buscando um equilíbrio no todo do arco, o talão ficou maior e mais pesado, com encruste de ornamentos e maior uso de metal, além da madeira. Tarling e Walden apresentam um arco conhecido como “transicional”, que marca o limite entre o arco do Barroco e o arco posterior, por possuir características de ambos. Tarling discorre sobre o seu uso:

Um arco transicional deste tipo é muito útil para o começo do período Clássico, combinado com uma alteração na técnica e no uso do arco. O ataque básico deste tipo de arco é menos “no ar” (is less lifted) e mais linear e na corda. A região superior do arco é mais usada para passagens em *detaché*. A elasticidade da região do meio do arco traz articulações e leveza para notas rápidas, aonde o arco salta naturalmente, usando seu próprio peso. Os ataques

² [...] with which the strings may be struck more sharply than with white ones [...] (QUANTZ, 1966, p. 241)

³ Tourte developed his revolutionary design during the later part of the 18th century, which provided the basic model for the modern bow. (TARLING, 2001, p. 241)

em legato sustentam a mesma entonação até a ponta, com a habilidade de se tocar longas passagens com ligaduras.⁴ (TARLING, 2001, p. 242)

Visto os tipos de arco, segue algumas descrições da técnica utilizada para segurá-los. Assim como o modelo do arco mudou durante os Sécs. XVII e XVIII, a técnica de segurá-lo também se altera, de acordo com a época e a região. A priori, Walden aborda duas técnicas: o *overhand bow grip*, conhecido atualmente como técnica francesa, onde a mão vai por cima do arco; e *underhand bow grip*, conhecido como técnica alemã.

A técnica *underhand* é oriunda da Viola da Gamba, e Walden descreve que ela era usada por muitos violoncelistas no Séc. XVII, pois estes, no ofício de acompanhar, podiam tocar diversos instrumentos graves, como o Violoncelo e a Viola da Gamba. Tarling cita Burney (1770), que descreve esta técnica como “*old-fashioned way*”, ou seja, à moda antiga. Muffat descreve que ao final do XVII esta maneira de conduzir o arco ainda era usada na Itália, e referências posteriores relatam o seu uso mesmo no Séc. XIX, por italianos e alemães. Na Alemanha do Séc. XVIII, as duas maneiras de segurar o arco eram comuns, segundo relato de Quantz. Entretanto, o seu uso por violoncelistas entrou em declínio a partir do XVIII, pois a preferência dos violoncelistas foi a maneira *overhand*, assim como os violinistas tocavam. Violoncelistas como Vandini (Itália), Marcus Grauel (Alemanha) e Schetky (Grã Bretanha) eram adeptos da técnica *underhand*. Assim, a interpretação da música do período Barroco por meio desta técnica não é totalmente errônea, porém, para a música do XVIII, a maneira *overhand* é mais coerente com os anseios dessa época.

A técnica *overhand*, pelo contrário, ganhou adeptos ao longo dos séculos por influência dos violinistas, e hoje é a maneira consolidada de se usar o arco pelos violoncelistas, tanto pelos músicos ditos “modernos”, tanto pelos “barrocos”. Entretanto, essa técnica possuía variações no XVII e XVIII, e novamente, ditados pelo gosto. A melhor descrição destas variações é encontrada no método de Correte (1741), que aponta três maneiras viáveis do uso do arco (a partir do *overhand*):

De la maniere de tenir et conduire l'Archet.



O músico deve segurar o arco com a mão direita. Há três maneiras de segurá-lo: a primeira, sendo a mais usada pelos italianos, é colocando o 2º, 3º, 4º e 5º dedos na madeira em ABCD, e o dedão abaixo do 3º dedo em E.

A segunda maneira é colocando o 2º, 3º e 4º dedos na madeira em ABC, o dedão na crina em F, e o dedinho colocado na madeira oposta a crina em G.

⁴ A transitional bow of this type is very useful for early Classical music, combined with an alteration in technique and use of the bow. The basic bow-stroke used with this type of bow is less lifted but more linear and on the string. The upper half of the bow is used more for passage work in a *detaché* stroke. The elasticity of the area in the middle of the bow gives more spring and lightness to fast notes, with the bow bouncing naturally, using its own weight. The legato stroke maintains an even tone through to the point, with the ability to play longer slurred passages.

A terceira maneira de segurar o arco é colocando o 2º, 3º e 4º dedos próximo ao talão em HIK, o dedão abaixo da crina em L, e o dedinho próximo a madeira em M. Estas três maneiras de segurar o arco são igualmente boas [...]⁵ (CORRETE, 1741, p. 8)

Correte discorre sobre a primeira maneira como técnica italiana, e o retrato de Boccherini do Séc. XVIII afirma esta preferência. Porém, nos métodos de J.B. Bréval (1804) e Baudiot (1805), franceses, são encontradas ilustrações com esta maneira de segurar o arco. A segunda maneira descrita por Correte era mais usada pelos franceses, especialmente acompanhado do arco mais curto usado nas danças, como apontado por Tarling. A terceira maneira foi a que se desenvolveu posteriormente, pois atendeu melhor aos requisitos do Classicismo e do Romantismo, e hoje em dia, a maneira aceita pelos violoncelistas foi desenvolvida por Romberg, tendo sua primeira citação em 1807, onde o dedão é levado para entre a madeira e a crina, mas encostado ao talão, e a mão inteira se pronha contra o arco.

Resumindo, não há uma única maneira correta para segurar o arco entre os Sécs. XVII e XVIII, porém, como diz Tarling, é importante a experimentação, para que se alcance o efeito desejado e que a música seja coerente com determinada época e região.

2.4. Postura ao instrumento

Outra questão importante referente ao violoncelo barroco, e que pode gerar algumas dúvidas, é sobre a maneira correta de segurá-lo, de apoiá-lo ao corpo. Como o arco, não havia uma única maneira de segurá-lo, pois, além dos fatores regionais, havia ainda a diferença entre os corpos dos músicos, alguns mais esbeltos, outros mais robustos, e também a diferença entre os corpos ou modelos dos instrumentos. Esses fatores geraram algumas diferenças ao segurar o instrumento. Além disso, o uso do espigão nestes séculos é questionado.

Tarling diz que, comparado ao violino, poucas instruções são encontradas sobre o assunto antes do Séc. XVIII. Ela cita Jambe de Fer, que fala sobre um dispositivo a ser preso às costas do músico, mas isso em 1556, e o instrumento em questão não é propriamente o violoncelo, mas algum da família dos baixos. Em seguida, ela apresenta a descrição de Corrette em seu método:

Ele orienta o aluno a sentar-se em uma cadeira ou banquinho de altura adequada para poder segurar o instrumento sem se sentar muito à frente. O violoncelo deve ser colocado entre as porções carnudas da coxa. O braço do violoncelo é colocado sobre a mão esquerda e levemente inclinado para o lado esquerdo. O corpo do violoncelista deve-se manter na vertical e com a cabeça

⁵ One takes the bow in the right hand. There are three diferente ways to hold it: the first being the manner most used by the Italians, is to place the 2nd, 3rd, 4th, and 5th fingers on the wood ABCD, and the thumb under the 3rd finger E.

The second manner is to place also the 2nd, 3rd, and 4th on the wood ABC, the thumb on the hair F, and the little finger placed on the wood opposite the hair G.

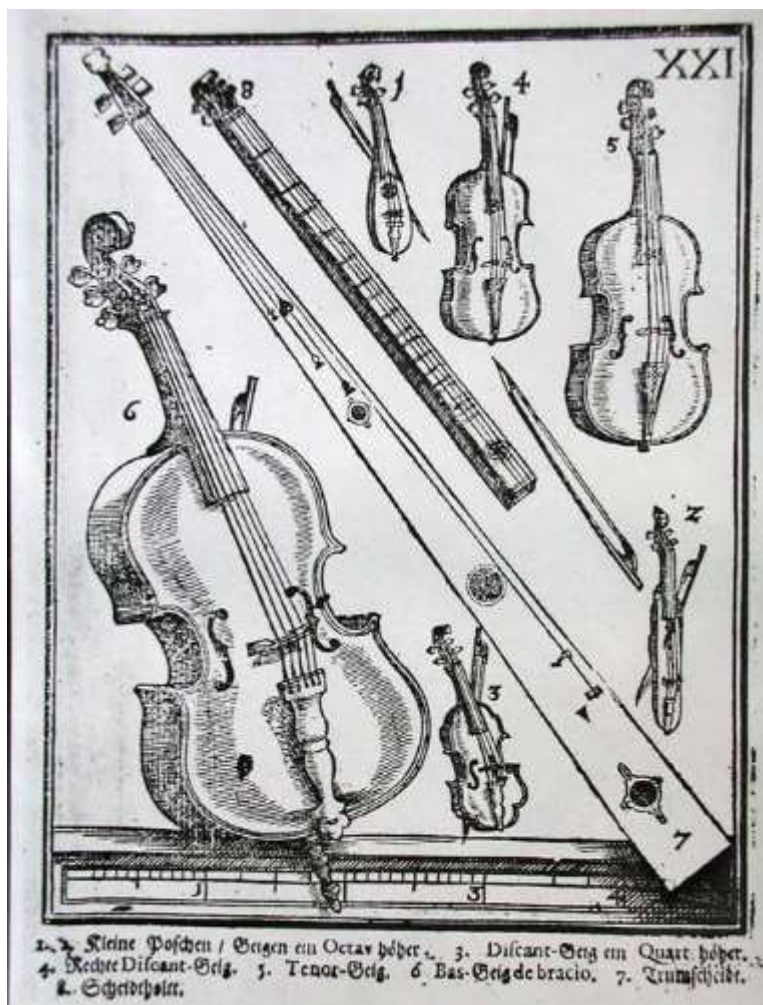
And the 3rd manner to hold the bow is to place the 2nd, 3rd, and 4th fingers next to the frog HIK, the thumb under the hair L, and the little finger next to the wood M. These three diferente ways of holding the bow are equally good [...]

ereta. Os pés devem estar virados para fora, nunca para dentro. O instrumento não deve tocar o chão pois isso pode amortecer a sonoridade. Em algumas vezes quando o violoncelista toca em pé, um espigão pode ser colocado (*baton au bout*). Mas essa posição não é a mais desejável, pois não é conveniente para executar passagens difíceis.⁶ [...] (RILEY, 1954, p. 118)

A descrição de Corrette oferece o básico da postura do violoncelista, mas alguns detalhes podem ser observados de outros métodos. Um detalhe é oferecido no método de Gunn (1793) e por outros autores do XIX, de que o violoncelo deve estar à uma altura adequada para que o arco não esbarre nos joelhos ao tocar, mas esse detalhe é bem conhecido dos músicos atuais, e provavelmente os músicos do XVII e XVIII tinham esse conhecimento, mesmo porque não seria possível tocar se o arco esbarrasse sempre no joelho. Outro detalhe é a postura dos pés e pernas ao tocar: Tarling, a partir de Corrette, diz que o instrumento deve ser segurado o mais vertical possível e próximo ao chão, o pé esquerdo ligeiramente à frente do pé direito, e estes mais próximos um do outro se comparados com os joelhos, de forma que não “se prenda” o violoncelo e que ele possa ter um balanço na vertical. O violoncelista Lindley (1855) também recomenda grande flexibilidade ao tocar. Em contrapartida, Romberg, em 1839, recomenda que os pés estejam em paralelo e o violoncelo na posição vertical e imóvel.

Referente ao espigão, Walden cita que Adrien Servais recebeu os créditos por introduzir este acessório na metade do Séc. XIX. Porém, isto é errôneo, pois Walden mostra que o violoncelista Licke já o utilizava no Séc. XVIII, devido a sua perna aleijada. Além disso, em 1620, Praetorius apresenta em seu *Theatrum Instrumentorum Seu Sciagraphia* um “violino-baixo”, que pela ilustração (n. 6), já possuía um espigão:

⁶ He directs the student to seat himself on a chair or stool of suitable height so that he can hold the instrument without sitting too far forward. The violoncello is to be placed between the fleshy portions of the thighs. The neck of the violoncello is placed in the left hand and leaned slightly toward the left side. The violoncellist's body should be held upright and head erect. The feet are to be turned out, never inward. The instrument should not touch the floor as this would deaden the tone. Sometimes when the violoncellist plays in the standing position, an end-pin is put on (*baton au bout*). But this position is not the most desirable, since it is not conveniente for performing difficult passages. [...]



Theatrum Instrumentorum Seu Sciagraphia, Michael Praetorius, 1620, p. 21

Tarling ressalta que o espigão era usado pelos instrumentos maiores da família dos baixos. Walden apresenta duas maneiras de se segurar estes instrumentos: em solos e acompanhando na orquestra, para o primeiro não se usava espigão, e no segundo sim. O espigão era conhecido por trazer conforto e facilidade, e por isso, havia preconceitos ao redor do seu uso, que era indicado para mulheres e alunos novatos (como descrito por Crome em seu *Compleat Tutor*, 1765), ou seja, daria tons de amadorismo. Resumindo, o uso ou não do espigão na interpretação da música do Séc. XVII e XVIII é questionável, mas adota-se hoje a maneira sem espigão para tal.

2.5 O baixo-contínuo e o violoncelista como acompanhador

O termo baixo-contínuo refere-se à linha melódico-harmônica que estrutura as obras musicais do período barroco. Segundo Tarling (2001), o baixo-contínuo é o elemento que define o estilo da música barroca, não sendo encontrado este tipo de prática anteriormente, na Renascença, nem posteriormente, no Classicismo. Diversos tratados de composição dos sécs. XVII e XVIII propõem a composição musical a partir do baixo-contínuo, como fica explícito pelo título de obras como *Der Generalbass in der*

Komposition [“O baixo-contínuo na composição”, 1728], de Johann David Heinichen. Sendo assim, embora, na composição final, as linhas sejam indissociáveis, o baixo-contínuo constituía o princípio gerador, *fundamentum*, da composição. Muitos nomes são encontrados para definir esta prática, como *Basso Continuo*, *GeneralBass*, *Basse continue*, *Thorough Bass*, e, se somando a essa linha do baixo a prática de anotar números que esclareçam a harmonia, surge o Baixo Cifrado, *Basso Numerato*, *Figured Bass*, *bezifferter Bass*, *Basse-Chiffrée*. O desenvolvimento destas práticas ocorrem na transição do período renascentista para o período barroco, e sua função vem a ser de suporte estrutural para as obras corais polifônicas que se expandiam em diversas vozes e até mesmo em coros distintos, cada qual com seu próprio baixo: esta prática anterior ao baixo contínuo é chamada de Cori Spezzatti e supria o anseio de seus criadores em explorar a acústica das igrejas e catedrais, que possuíam um planejamento sonoro em suas arquiteturas; Giovanni Gabrieli é referência para esta música. Assim, fez-se necessário um elemento que unificasse todas essas vozes, no caso o baixo-contínuo. A sua primeira citação é no próprio título do tratado de Lodovico Viadana, *Li Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre, & Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell’Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori & per gli Organistici*. As últimas palavras explicam bem o baixo contínuo: “Nova invenção cômoda para qualquer tipo de cantor e para os organistas.” Contudo, há registros anteriores do uso desta prática por Croce, Peri, Caccini e Cavalieri (por anotações de cifras básicas na linha do baixo), mas não necessariamente era usado o termo baixo-contínuo. Tharald Borgir, em “*The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*” (1987, p. 12), aponta outras descrições dessa maneira de se tocar o baixo, por volta de 1600: *spartitura*, *partidura*, *partitio*, *basso principale*, *basso per l’organo*, *parte de i bassi*, *basso continuato*, *basso generale*, *gravium partium*, *partimento*, *basso seguente*, *basso seguito*, *partitione*. No início desta nova prática, como diz Tarling, os organistas eram obrigados à harmonizarem as músicas de ouvido, e, da dificuldade de se realizar *ex tempore* a harmonia, começam a surgir anotações que facilitavam a prática, desenvolvendo-se o que é chamado de baixo cifrado. Perceba que, apesar de parecidos e interligados, o baixo contínuo é base harmônica e uma voz (proveniente dos coros, escrita contrapontística), enquanto o baixo cifrado é a harmonização do contraponto (com este, desenvolve-se uma rica escrita de cifras que dá suporte ao posterior pensamento harmônico “em blocos”; no período barroco, as relações harmônicas são organizadas pelo sistema que chamamos de contraponto tonal).

Como já dito anteriormente, o violoncelo só começa a ganhar notoriedade ao final do Séc. XVII, juntamente com a ascensão do violino, portanto, o papel comum desse instrumento era tocar em orquestras de teatro ou de igreja, ou acompanhar solistas em música de câmara (hoje em dia essa prática não é diferente, onde a maioria dos violoncelistas não chegam a ter uma carreira solo de renome e os músicos se tornam apenas reprodutores técnicos em orquestras). Mas, como o termo “Arte” no período barroco era aplicado no sentido de ofício do artesanato, e tratados diversos como “A Arte de tocar Violino”, ou mesmo atualmente, por exemplo, “a Arte de cozinhar”, surgiam e surgem, acompanhar não poderia deixar de ser uma Arte, um ofício. Nos tratados teóricos e nos primeiros métodos para violoncelo, já citados, trechos específicos sobre o acompanhamento são escritos, e até mesmo em métodos do fim do Séc. XVIII são encontradas indicações sobre tal assunto.

Tempo e Ritmo

Alguns assuntos são mais importantes dentre os conhecimentos necessários para se ter um bom gosto ao acompanhar, portanto, detalhes específicos de estilo serão omitidos, que aliás, são muitos. As questões referentes ao tempo (pé rítmico, pulso...), são de suma importância.

O Tempo aparece como personagem no Prólogo da ópera de Monteverdi *Il Ritorno de Ulisses in Patria* (1640), e diz para A Fragilidade Humana:

– Salvo è niente dal mio dente

Ei rode, ei gode

Non fuggite, ó mortali

Ché, se bem zoppo, ho l'ali⁷

Se ninguém está a salvo do Tempo, o que dizer dos músicos? Vivaldi, em sua obra *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1725), aborda as “Quatro Estações”, um tema que não pode ser outro senão o próprio Tempo. Fazendo uma comparação entre os pontos de vista (de forma filosófica) entre as duas épocas (a atual e a passada), o próprio Tempo é percebido de maneira distinta: vivemos numa época caracterizada pela alta velocidade (informações, meio de transportes... a qualidade da internet é medida de acordo com sua velocidade), enquanto outrora o Tempo não era igual ao dinheiro e as pessoas não eram comandadas pelo relógio, portanto, um Tempo “menos frenético”, rigoroso e carente de exatidão (interessante notar que o próprio estudo histórico é baseado no tempo, o estudo do passado). Mesmo se tratando de “tempos” diferentes, o tempo na música barroca também era outro, muito diferente de um pulso metronômico e extremamente exato (o que não significa que não tenha regularidade e ciclos). Uma prática possível para se compreender a música de outrora é o estudo das peças sem metrônomo, que traz mais autenticidade (derivada unicamente da capacidade humana), e como descrito anteriormente sobre notação, mesmo os ritmos não eram matematicamente tocados, a precisão exata dos ritmos é um fenômeno moderno.

Quanto ao acompanhar, Walden em seu livro diz:

De todos os deveres do violoncelista como acompanhador, considerado fundamental, e requisito de grande experiência e sensibilidade, foi a habilidade de diferenciar entre quando seguir e quando conduzir a linha melódica, tanto vocal como instrumental. Era esperado dos violoncelistas que soubessem regular o ritmo, a métrica e o tempo apropriadamente. [...] ⁸ (WALDEN, 1998, p. 244)

⁷ Nada se salva do meu dente
Ele (o dente) rói e goza
Não fujam, mortais
Que, mesmo coxo, tenho asas.
Libreto de Giacomo Badoaro, 1640.

⁸ Of all duties of violoncello accompanists, that considered the most fundamental, yet requisite of the greatest experience and sensitivity, was the ability to differentiate between when to follow and when to

E Correte em seu método (citado por Walden), diz que o “violoncelo segura as rédeas em um concerto”⁹.

Portanto, conhecer bem os andamentos e seu carácter é necessário, em peças instrumentais como sonatas ou concertos: as indicações de andamento como descritas, trazem mais uma forma de expressão e carácter, do que propriamente um pulso definido. O termo “andamento” em italiano, segundo o dicionário Martins Fontes, pode ser traduzido por “curso”, “seguimento”, “desenvolvimento” ou mesmo “ritmo”. Um Andante, como o próprio nome diz, não seria “correndo”, e assimilações modernas como “Andante = 60bpm” são incoerentes se levar em conta que o metrônomo ainda não era usado de maneira sistemática. São expressões que remetem a um Tempo subjetivo (contrário ao Tempo objetivo, exato, marcado pelo relógio ou pelo metrônomo). Assim, essas expressões não são desvinculadas de outras características de uma peça, como a fórmula de compasso e as figuras rítmicas usadas: geralmente *Allegros* são em compasso quaternário, *Adagios* possuem notas mais longas, *Ouvertures* possuem ritmos pontuados. E nas danças, como Gigas, Gavotas, Minuetos, etc., que compõem as Suítes, é necessário levar em consideração os pés rítmicos peculiares, assim suas acentuações, e claro, também o seu carácter. Quanto às estruturas rítmicas dentro de uma peça, é importante observar as hierarquias rítmicas, como aquelas descritas por Harnoncourt (Nobres e vis), além de contra-hierarquias, como as síncopas e hemiolas. Cadências harmônicas costumam ter um ritmo muito próprio e conclusivo, e textualmente falando, são pontos finais harmônicos e rítmicos. Além de tudo, é necessário estar resoluto quanto ao tempo ou pulso, principalmente em música de câmara.

O sucesso ou o fracasso de um solista pode depender de um acompanhador. Saber quando o cantor respira, ou quando se acaba a diminuição de um violino é essencial, como também perceber quando o tempo está caindo ou acelerando. Correte afirma ser necessário segurar as rédeas gentilmente, pois licenças rítmicas do solista são esperadas em movimentos rápidos ou em recitativos.

Ornamentação e Diminuição

Nos métodos para violoncelo que surgiram no Séc. XVIII, são encontrados capítulos ou seções que tratam sobre a ornamentação e embelezamentos, mas a liberdade de seu uso pelo baixo-contínuo de forma *ex tempore* (improvisada, não escrita) varia de acordo com diferentes autores, peças ou nacionalidade, e ditado pelo bom gosto. Em se tratando da música do Séc. XVII, a questão fica em aberto, devido à escassez de referências de como essa prática era executada, pois a ornamentação/diminuição é *ex tempore*, e não há registros de seu uso no baixo-contínuo, apesar de haver referências que digam que a prática era corrente. Vale ressaltar que a diminuição difere da ornamentação, sendo a primeira já usada desde a Renascença com Diego Ortiz, de carácter contrapontístico e de preenchimento; a ornamentação surge no Barroco e se caracteriza

lead the melody line, wheter vocal or instrumental. Violoncellists were expected to know how to regulate rhythm, meter, and tempo appropriately. [...]

⁹ [...] the violoncello holds the reins at a concert. (WALDEN, 1998, p. 46)

por enfeitar as linhas. Tarling apresenta em seu livro ornamentos básicos ou essenciais da música barroca, como o Trinado (*trill*), a Appoggiatura, o Mordente (*mordent*) e o Grupeto (*turn*) (este mais usado no final do período Barroco, próximo ao estilo Galante). Outros tipos de ornamentos são apresentados, porém são menos comuns.

Entretanto, autores como Quantz e Crome criticam a prática de ornamentar o baixo, e Tarling ressalta que essa prática não é adequada principalmente se o músico fizer parte de um grupo com 4 ou mais integrantes (em Trio Sonatas, a prática é bem vista, mas sem exageros). A crítica provavelmente é posta devido aos músicos fazerem mau uso dos ornamentos. Quantz:

O violoncelista deve tomar cuidado para não enfeitar o baixo com ornamentos, como alguns grandes violoncelistas tem o hábito de fazer; ele não deve tentar mostrar suas habilidades num momento inadequado... Além disso, é absurdo criar uma linha superior do baixo, que deve dar suporte para os embelezamentos das outras partes e torna-las harmoniosas... as notas do baixo devem ser executadas inteiramente sem ornamentações *ex tempore*. Se, no entanto, o baixo imitar algumas frases da parte principal, o violoncelista poderá repetir os mesmos ornamentos da parte principal.¹⁰ (TARLING, 2001, p. 37)

Além disso, Quantz ressalta que se dentro de um grupo como uma orquestra, um músico toma a liberdade de ornamentar, todos podem ter o direito, e isto levaria a um obscurecimento das linhas e da harmonia. Em se tratando de peças fugadas ou contrapontísticas de caráter imitativo, o baixo deve imitar os ornamentos apresentados no tema pela voz superior, e Tarling diz que em peças deste estilo, o trinado é o único ornamento essencial, principalmente ao final das cadências.

Novamente, entender os gostos e as nacionalidades se faz necessário, pois a prática de ornamentação e diminuição dos franceses difere muito da prática italiana. Foram os franceses que sistematizaram os ornamentos, e segundo Donington, sua música é caracterizada por *appoggiaturas* e trinados, e dificilmente há liberdade para ornamentos além daqueles já escritos pelo compositor. Já a música italiana, de caráter mais livre, deixa a ornamentação a cargo dos músicos. Quantz descreve a mesma ideia:

Os compositores franceses costumam escrever os embelezamentos juntamente com a *ária*, e o músico só precisa se preocupar em executá-los bem. No estilo italiano antigo nenhum embelezamento era estabelecido, e tudo era deixado ao capricho do artista.¹¹ (TARLING, 2001, p. 43)

De forma que, para quem acompanha, munido destas informações, a execução de uma peça francesa se torna muito mais simples, pois o solista ou a parte principal não fugirá do discurso escrito pelo compositor. Em contrapartida, na música italiana, o

¹⁰ The violoncellist must take care not to garnish the bass with graces, as some great violoncellists were formerly in the habit of doing; he must not try to show his skill at an inappropriate time... Besides it is absurd to make an upper part of the bass, which should support the embellishments of the other parts and make them harmonious... the notes of the bass must be executed entirely without *extempore* ornaments. If, however, the bass imitates some phrases of the principal part, the violoncellist may repeat the same graces used in the principal part.

¹¹ French composers usually write the embellishments with the *air*, and the performer thus need only to concern himself with executing them well. In the Italian style in former times no embellishments at all were set down, and everything was left to the capriche of the performer.

acompanhador deverá redobrar a atenção para executar bem sua função, pois o solista tem o capricho de ornamentar à vontade, principalmente em cadências num concerto ou em recitativos. É importante o violoncelista reconhecer quando um solista irá terminar um trinado numa cadência, para que o último acorde seja tocado junto.

Um tabu dos tempos atuais em relação ao violino e violoncelo barroco é o uso do vibrato. A prática romântica estabeleceu um uso constante do vibrato, seja num solo, tocado em todas as notas, ou dentro de um grupo orquestral, para corrigir a afinação, unificar o som e criar uma massa sonora. Ao advertir para não se usar o vibrato em peças barrocas constantemente, o músico atual acredita que o som produzido pelo violino deve ser plano e sem colorido. Porém essa visão é muito errônea, e o que deve ser claro é que o vibrato (chamado de *close shake* ou *tremolo*, citados por Leopold Mozart, Geminiani e Romberg) foi desenvolvido como um ornamento, e sendo assim, seu uso deve ser medido. Deve-se observar os momentos propícios para tal uso. Tarling traz indicações do uso do vibrato na música barroca, principalmente para solistas:

Não deve ser usado:

- *Em *Levares* de qualquer tipo;
- *Em notas rápidas e curtas;
- *Em passagens de notas rápidas;
- *Em resoluções de dissonância onde a resolução é curta e fraca (cadências de passagem);
- *Em notas de passagem, ou notas no tempo fraco onde a harmonia não é excepcional.
- *Em notas longas que servem de acompanhamento, exceto onde a harmonia torna-se importante por meio de dissonâncias;
- *Em figuras curtas de acompanhamento, como colcheias;
- *Na última nota de uma ligadura, exceto se for um efeito especial.

Pode ser usado:

- *Em qualquer *messa di voce*, particularmente ao final da nota longa;
- *Para enfatizar pontos fortes da harmonia;
- *Em notas longas, suspensões ou notas ligadas que caminham para a dissonância;
- *No começo de notas longas marcadas com *sf* ou *fp*;

O vibrato como ornamento para o acompanhador segue a lógica descrita anteriormente, evita-se em grandes grupos e em pontos inapropriados da música.

Harmonia

Judy Tarling (2001) comenta que a estrutura da música barroca é fundamentada no aspecto harmônico. Sua fluência depende da relação entre dissonâncias e

consonâncias, que devem ser “fortes” e “fracas”, ou “estressadas/pressionadas” e “relaxadas”.

Um dos elementos básicos da linguagem da música Barroca é a flutuação que ocorre entre consonância e dissonância. As dissonâncias representam as emoções problemáticas, de excitação, tristeza, dor e sofrimento. Consonâncias possuem o efeito de descanso e contentamento, prazer e alegria. Após uma longa sequência de dissonâncias, a resolução da harmonia em pura consonância traz alívio.¹² (TARLING, 2001, pg. 6)

É necessário que o músico reconheça a fluência harmônica e suas cadências (que também têm um sentido retórico): cadências perfeitas (V- I) encerram a frase ou sentença, gerando um ponto final no discurso; cadências imperfeitas (I – V) geram o caráter de vírgula no discurso, de frase que ainda será concluída; a cadência interrompida ou de engano (V- VI), gera reviravolta no discurso ao invés de concluí-lo, pode-se dizer que tem o efeito adversativo, de um “porém” ou “mas”, textualmente falando. Judy ressalta que a escrita da cifra não remete aos termos atualmente usados como, por exemplo, Tônica (I) ou Dominante (V), mas indica os intervalos que são construídos acima da nota do baixo-contínuo (contraponto tonal). O conceito de acorde já existe desde a Renascença com Zarlino, e no fim do Barroco Rameau desenvolve a ideia de blocos sonoros e de harmonia, porém estes termos relacionados a função (harmonia funcional) são desenvolvidos posteriormente na tentativa de compreender a música barroca e clássica, sendo, portanto, elementos que pertencem à linguagem da teoria musical atual.

Como já dito, nos primórdios da música barroca o baixo não era cifrado, e cabia aos tecladistas fazerem a anotação dos acordes colocados sobre a nota escrita. O violoncelista neste caso deve tomar consciência das harmonias dissonantes e anotá-las na partitura, para que se interprete corretamente a música.

Se a parte do baixo conter cifras escritas pelo compositor, o violoncelista deve saber como interpretá-las para dar vida à linha do baixo e fornecer todas as nuances da linguagem harmônica. O reconhecimento dos acordes dissonantes representados pelas cifras é particularmente importante.¹³ (TARLING, 2001, pg. 204)

Resumindo, o violoncelista deve ter conhecimento da linguagem das cifras. Os acordes básicos usados na música barroca são aqueles compostos com as notas Fundamental, Terça e Quinta (com dobramentos ou não), ou seja, o acorde perfeito, podendo ser acrescentada a Sétima, em todas as suas inversões. Acordes na posição fundamental são mais estáveis que os acordes invertidos, e geralmente são usados para conclusões e pontos mais importantes, como o início das peças, mudanças de acorde e de tonalidade (seguindo princípios de hierarquia, como descrito por Harnoncourt e também aplicável na questão rítmica). Lembrando que o pensamento é contrapontístico, a notação

¹² One of the basic elements of the language of Baroque music is the fluctuation which occurs between consonance and dissonance. Dissonances represent the emotions of trouble, excitement, sorrow, grief and suffering. Consonances have the affect of rest and contentment, pleasure and joy. After a long series of dissonances, the resolution of the harmony into pure consonance provides relief.

¹³ If the bass part has figures written in by the composer, the ‘cellist should know how to interpret these to make the bass line come alive and deliver all the nuances of the harmonic language. The recognition of dissonant chords represented by the figures is particularly important.

das cifras se baseia no intervalo ou distância entre a nota do baixo e as notas superiores. Assim, segue uma pequena tabela com as cifras básicas da música barroca:

| | |
|---------------------|---|
| Sonoridade desejada | |
| Cifra completa | 5 3 6 3 6 4 7 5 6 3 5 3 4 3 2 |
| Abreviação | (sem cifra) 6 6 7 6 4 4 4 4 5 3 2 |

Os acordes com sétima são mais tensos que os acordes comuns. Além destas cifras, quando surgem os sinais sustenido, bemol e bequadro, significam, respectivamente, que a Terça do acorde deve ser elevada em meio tom; que a Terça deve ser rebaixada em meio tom; que a Terça deve estar de acordo com a tonalidade. Neste ponto, há uma confusão, pois, como exemplo, pode ser interpretado que se deva tocar uma nota específica como sustenido, mas seria errado num tom com bemóis. Observe:

Estas cifras são importantes pois a qualidade dos acordes vai remeter aos afetos e a forma de se expressar. As diversas dissonâncias que são desenvolvidas, assim como outros tipos de acorde, são provenientes do pensamento contrapontístico, como suspensões, retardos, antecipações, *appoggiaturas*, notas de passagem, pedais, *port de voix*, etc. Apesar de aparecerem mais nas linhas melódicas superiores, o baixo-contínuo também é escrito segundo estas ideias. Notas com ligaduras que ultrapassam compassos costumam remeter as suspensões, criando dissonância com as outras vozes que caminham (assim, estas figuras devem ser analisadas para sua correta interpretação).

Quantz em seu tratado, apresenta uma maneira de se interpretar determinadas cifras, relacionando-as com determinadas dinâmicas, e ressalta que estas dinâmicas se fazem necessárias para expressarem diferentes afetos ou paixões, entrando em acordo com a própria harmonia. Seguem as definições retiradas do tratado de Quantz e traduzido por Edward R. Reilly, que aborda em ordem crescente as cifras dissonantes (pela lógica, as consonâncias são tocadas mais relaxadas em relação a estas cifras dissonantes, assim, Tarling não apresenta uma tabela com cifras consonantes):

| | |
|--|---|
| 1ª classe de dissonâncias: <i>mezzoforte</i> | <ul style="list-style-type: none"> *O intervalo de 2M com a 4J (sempre em relação ao baixo) *A 5J com a 6M *A 6M com a 3m *A 7M |
|--|---|

| | |
|------------------------------|--|
| 2ª classe: <i>forte</i> | * A 2M com a 4Aum. *A 5dim. com a 6m |
| 3ª classe: <i>fortíssimo</i> | *A 2Aum. com a 4Aum. *A 3m com a 4Aum. *A 5dim. com a 6M *A 6Aum. *A 7dim. *A 7dim. com a 2M e a 4J |

Assim, quanto mais dissonante o acorde, mais forte e expressivo é o seu caráter.

Além das cifras, deve-se observar a tonalidade em questão, pois cada uma traz um afeto consigo. Tonalidades menores certamente representam tristeza, frieza, mistério... Tonalidades maiores vão representar alegria, diversão, contentamento, etc. Claro que toda regra traz sua exceção, e é importante analisar o contexto. E se a música possuir uma letra, mais facilmente se chega ao seu afeto. Novamente, Tarling apresenta uma tabela em que relaciona as tonalidades com os afetos respectivos, segundo teóricos diferentes. Abaixo, algumas das tonalidades apresentadas:

| | 1691 J. Rousseau | 1692 Charpentier | 1713-19 Mattheson | 1722 Rameau |
|-----------|--------------------------|----------------------|--|------------------------|
| Dó Maior | Alegre, grandioso | Alegre, militante | Alegria, regozijo | Alegria, regozijo |
| Dó menor | Queixoso, lamentoso | Sombrio, triste | Amoroso, triste | Afetoso, queixoso |
| Ré Maior | Alegre, grandioso | Alegre, militante | Barulhento, alegre | Alegria, regozijo |
| Ré menor | Sério | Sério, piedoso | Devoto, grande, flúido e sem desvios | Doce, afetuoso |
| Sol Maior | Ternura | Doce, alegre | Persuasivo, sério e alegre | - |
| Sol menor | Tristeza | Sério, magnífico | O mais belo, gracioso e bondoso | Doce e afetuoso |
| Fá Maior | Devoto | Furioso, irritado | O mais belo, virtuoso | Tempestades, fúrias |
| Fá menor | Queixoso, lamentações | Sombrio, queixoso | Calmo mas com profundo desespero | Afetoso, queixoso |

Recitativos

Para um violoncelista do Séc. XVII e XVIII, além de acompanhar peças como Sonatas, Árias e Concertos, era necessário no seu ofício saber acompanhar um Recitativo. O Recitativo, proveniente de *Recitare* (recitar), é uma seção de uma Ópera ou Cantata, onde o cantor assume um papel de ator, e o texto é recitado, havendo um acompanhamento musical, à maneira do *Chorus* grego.

Dois tipos de recitativo são conhecidos no período aqui tratado: o primeiro conhecido como ordinário (comum; posteriormente, definido como *recitativo secco*); o segundo tipo é o recitativo acompanhado (*recitativo accompagnato*, *recitativ accompagné*).

Quanto ao recitativo acompanhado, não é necessária muita explanação para a sua interpretação, pois, como há outros instrumentos presentes, o violoncelista deve tocar como qualquer outra peça. Baumgartner, segundo Walden, é o único que fornece detalhes sobre este tipo de recitativo, em seu método de 1774. Ele comenta que este tipo de recitativo é composto basicamente por notas longas no baixo (e por isso é encontrado *sostenuto* em algumas partituras, para que o baixo não articule como o *recitativo secco*), que não é necessário o violoncelista preencher os acordes (devido à presença de outros instrumentos cumprindo essa função), e que este deve apenas prestar atenção nas palavras do cantor e no primeiro violino, para que caminhem juntos. Neste tipo de recitativo, de acordo com Quantz, o cantor deve obedecer ao tempo, enquanto no *recitativo secco* o acompanhador deve seguir o cantor de ouvido, já que este possui mais liberdade em relação ao tempo.

Já o *recitativo secco*, o mais usado, requer maior conhecimento e experiência do violoncelista. Novamente, o conhecimento de harmonia é indispensável:

Para acompanhar bem um recitativo, o violoncelista deve ter um conhecimento perfeito sobre a harmonia e sobre o violoncelo, estar familiarizado com os acordes cifrados e executá-los sem dificuldade. Esta arte [de acompanhar o recitativo] é a perfeição do talento, porque ela pressupõe o conhecimento necessário, e além disso, a experiência necessária para sua aplicação.

Se o acompanhador for incerto de como resolver as dissonâncias, ou de como indicar exatamente aos cantores aonde devem fazer uma cadência perfeita ou uma cadência interrompida, se ele não souber como evitar quintas e oitavas consecutivas em seus acordes, corre-se o risco de confundir o cantor e não falhará em produzir um efeito desagradável.¹⁴ (BAILLOT, 1805, p. 137)

Como a instrumentação usada no baixo-contínuo era variada, dependendo muito do gosto e também da disponibilidade de músicos, por vezes o violoncelo atuava como único acompanhador em recitativos. Assim, era necessário que ele preenchesse a harmonia, com acordes, arpejos e ornamentos. A maneira como isso era feito perdeu-se, pois a execução era *ex tempore* e o seu ensino era passado de mestre a pupilo, no período Barroco. Os métodos posteriores (da segunda metade do XVIII) apresentam tabelas de acordes, dicas e exemplos de como executar estes recitativos, mas cabia ao violoncelista a criatividade para executá-los. Não é possível neste trabalho uma pormenorização desta

¹⁴ To accompany a recitative well, one must have a perfect knowledge of harmony and the violoncello, be familiar with figured chords and able to execute them without difficulty. This art is the perfection of talent, because this presupposes the requisite knowledge, and moreover the experience necessary to its application.

If the accompanist is uncertain of how to resolve his dissonances, or accurately indicate to the singers whether he has to make a full cadence or an interrupted cadence, if he does not know how to avoid consecutive fifths and octaves in his chords he risks misleading the singer and cannot fail to produce a most disagreeable effect.

prática, e para um entendimento mais a fundo, o artigo de Eva Lymenstull chamado *Chordal Continuo Realization on the Violoncello* (2014) é uma ótima referência.

Conclusão

Observando todos os pontos aqui apresentados (além de muitos outros que não foram citados), podemos perceber o quão vasto é o conhecimento desenvolvido pelo pensamento do “historicamente orientado”, a respeito da música dos séculos XVII e XVIII. A partir disto, concordamos com o pensamento de Harnoncourt de que não há uma “evolução”, mas sim uma adequação, pois a criatividade e entendimento nesse período são entendidas de maneira muito diversa nos dias atuais. Poderia-se pensar que a música clássica sofreu um retrocesso, se comparar as capacidades puramente humanas entre as duas épocas, mas isso se torna um ponto de vista ideológico e não faz jus a outras culturas diferentes da música clássica, e ainda é importante ressaltar que, segundo a filosofia atual, estamos na era pós-moderna, ou modernidade líquida, onde estas mesmas capacidades humanas são usadas para a assimilação rápida de informações, manuseio de ferramentas digitais, tecnicismos, etc.

Portanto, o trabalho aqui desenvolvido é apenas a ponta do iceberg, e muito estudo se faz necessário para recriar esta música de outrora, tão rica em detalhes e desconhecida por muitos.

Bibliografia

Arnold, F. T. The art of accompaniment from a thorough-bass: As practised in the XVIIth and XVIIIth centuries. Vol. I. New York, Mineola: Dover Publications, Inc., 2003.

Arnold, F. T. - The art of accompaniment from a thorough-bass. The Musical Times, Vol. 73, No. 1069 (March 1, 1932), p. 255.

Bartel, Dieltirich – Musica Poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque Music. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

Bonta, Stephen. - From Violone to Violoncello: a question of strings? Journal of the American Musical Instrument Society (1977), 64 – 99.

Buelow, George J. – A history of baroque music. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

Buelow, George J. – ‘The Loci Topici and Affect in Late Baroque Music: Heinichen's Practical Demonstration’, *MR*, xxvii (1966), 161–76

Buelow, Georg J. Thorough-bass Accompaniment according to Johann David Heinichen. Revised Edition. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986.

- Buelow, Georg J.** - The Full-Voiced Style of Thorough-Bass Realization. *Acta Musicologica*, Vol. 35, Fasc. 4 (Oct. - Dec., 1963), pp. 159-171. International Musicological Society.
- Buelow, Georg J.** - The Thorough-Bass in Baroque Music. *American Music Teacher*, Vol. 11, No. 4 (MARCH-APRIL 1962), pp. 20-21, 36-37. Music Teachers National Association.
- Burton, Anthony** – A performer’s guide to music of the Baroque Period. London, The Associated Board of The Royal Schools of Music, 2009.
- Cyr, Mary.** - Basses and Basse continuo in the orchestra of the Paris Opera 1700 – 1764. *Early Music*, vol. 10, 1982, 155 – 170.
- Donington, Robert** – Baroque Music - Style and Performance - a Handbook. London: Faber Music, 1992.
- Donington, Robert** – The Interpretation of Early Music. Great Britain: The Pitman Press, 1974.
- Harnoncourt, Nikolaus** – O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical. Versão em Português. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- Haynes, Bruce** – A History of Performing Pitch: The Story of “A”. Oxford: Scarecrow Press Inc, 2002.
- Mangsen, Sandra.** - Review of Buelow-Heinichen. *Revue de musique des universités canadiennes*, n° 14, 1994, p. 210-215. Canadá: Canadian University Music Review.
- Paoliello, N. O.** - Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- Paoliello, N. O.** - Telemann e a França: Gênero e Estilo nos quartetos de Telemann e a inovação dos Nouveaux Quatuors. 2016. Dissertação (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- Quantz, Joachim** – On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction. Segunda edição. Boston: Northeastern University Press, 1985.
- Russom, Philip Wade** - "Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen." Rev. ed. by George Buelow," *Performance Practice Review*: Vol. 4: No. 1, Article 10. DOI: 10.5642/perfpr.199104.01.10
- Tarling, Judy** – Baroque String Playing for Ingenious Learners. St. Albans: Corda Music, 2001.
- Tarling, Judy** – The Weapon of Rhetoric: a guide for musicians and audiences. St. Albans: Corda Music, 2005.
- Walden, Valerie** – One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740 – 1840. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Wasielowski, Wilhelm Joseph von – The Violoncello and its History, tradução de Isobella S. E. Stigand. London: Novello, Ewer and Co., 1894/ R 1968.

Whittaker, W. G. - The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass. The Musical Times, Vol. 73, No. 1067 (Jan. 1, 1932), pp. 32-34. Musical Times Publications Ltd.

Whittaker, W. G. - The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass (Concluded). The Musical Times, Vol. 73, No. 1068 (Feb. 1, 1932), pp. 123-125. Musical Times Publications Ltd.