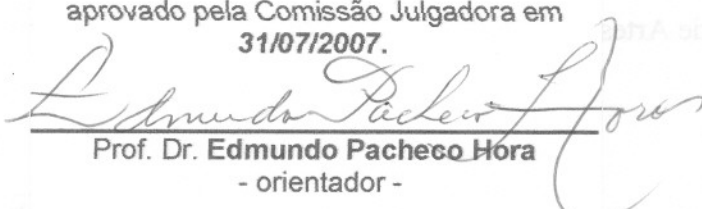


Stella Jocelina Almeida Rosa

**TEORIA E PRÁTICA DO BAIXO CONTÍNUO:
UMA ABORDAGEM A PARTIR DAS INSTRUÇÕES
DE J. S. BACH**

Este exemplar é a redação final da
Dissertação de Mestrado defendida pela
Sra. Stella Jocelina Almeida Rosa e
aprovado pela Comissão Julgadora em
31/07/2007.


Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora
- orientador -

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em Música.
Orientador: Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora

Campinas, 2007.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R71t Rosa, Stella Jocelina Almeida.
 Teoria e prática do baixo contínuo: uma abordagem a partir
 das instruções de J.S.Bach. / Stella Jocelina Almeida Rosa. –
 Campinas, SP: [s.n.], 2007.

 Orientador: Edmundo Pacheco Hora.
 Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
 Instituto de Artes.

1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. 2. Baixo continuo.
3. Música de Câmara. 4. Música barroca. I. Hora, Edmundo
Pacheco. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Artes. III. Título.

(lf/ia)

 Título em ingles: “ Theory and Practice of the Thorough-bass:
Un Approach through

 J.S.Bach's Instructions”

 Palavras-chave em inglês (Keywords): Bach, Johann Sebastian,
1685-1750 – figured bass

 Chamber music – Baroque music

 Titulação: Mestre em Música

 Banca examinadora:

 Prof. Dr. Helena Jank

 Prof Dr. Marcelo Fagerlande

 Prof Dr. Paulo Kuhl

 Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi

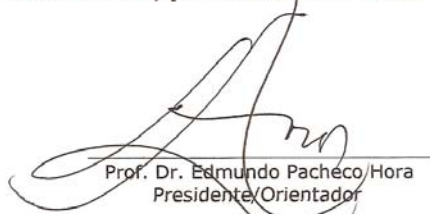
 Data da defesa: 31 de Julho de 2007

 Programa de Pós-Graduação: Música – Práticas Interpretativas

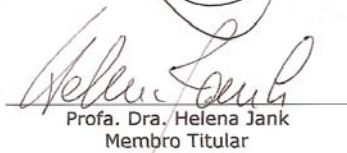
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Stella Jocelina Almeida Rosa - RA 40893 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Edmundo Pacheco/Hora
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Helena Jank
Membro Titular



Prof. Dr. Marcelo Moraes Rego Fagerlande
Membro Titular

Para Verônica e Alexandre,
pelo incentivo e compreensão.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Edmundo Hora, pela disponibilidade, empenho e assertividade na orientação, e por sua incansável dedicação.

À Profa. Dra. Helena Jank, pelas sugestões e atenção, e pela disponibilização de importante bibliografia.

Ao Maestro e amigo Abel Rocha, pelas traduções do italiano, do alemão e pertinentes comentários, além do apoio no cumprimento das atividades do Programa.

À Profa. Marisa Ramires, pelas sugestões bibliográficas no âmbito da harmonia.

À Célia Sarauza, pela boa vontade nas inúmeras consultas sobre questões de informática.

À Gabriele Ulmer, pela tradução do artigo de Eckart Kuper.

A meus pais, pela leitura atenta e comentários sempre bem-vindos.

À CAPES, pela concessão de bolsa de estudos entre os meses de março a julho de 2007.

Ao Ney Vasconcelos, pela ajuda na preparação do CD.

Aos amigos Marília Macedo, Paulo da Mata, César Miranda e Teresa Cristina Rodrigues, grandes músicos, fundamentais para a parte prática e objetivo maior deste trabalho, fazer música.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem como assunto principal aspectos teórico-práticos da realização de baixo contínuo, abordando-os através do estudo do conjunto de documentos deixados por J.S.Bach acerca do tema. O primeiro grupo de instruções, que recebeu especial atenção neste trabalho, data de 1725, e aparece nas páginas finais do volume de peças dedicado a sua esposa Anna Magdalena Bach. Intituladas “Algumas Regras do Baixo Contínuo”, são quinze regras para a iniciação ao assunto, com finalidade didática e destinada ao uso imediato de alunos e familiares. O segundo grupo, de 1738, é um trabalho mais robusto e abrangente, resultado dos anos de atividade pedagógica de Bach em Leipzig, e leva o título “Preceitos e Princípios para tocar o Baixo Contínuo ou Acompanhamento a Quatro Vozes”. Para um esclarecimento geral do assunto, recorreu-se a um estudo sobre as origens do baixo contínuo, apresentando um capítulo sobre as suas primeiras fontes históricas. A reflexão sobre o processo prático da execução de baixo contínuo, que foi objetivo principal da pesquisa, deu-se através da elaboração de uma série de exemplos musicais enfocando obras de música de câmara instrumental do compositor, além de uma análise do “*Largo e Dolce*”, segundo movimento da Sonata em Si menor para flauta e cravo BWV 1030, cuja escrita para o último instrumento é considerada um modelo de realização de baixo contínuo do próprio Bach. O processo culminou na interpretação de obras do compositor de acordo com essas reflexões, e acredita-se que elas contribuam para o entendimento e execução de obras musicais escritas nessa linguagem.

Palavras-chave: baixo contínuo, música de câmara, J.S.Bach, cravo, música barroca.

ABSTRACT

The present dissertation has, as its main subject, the theoretic and practical aspects of figured bass realization, with a view from J.S.Bach's documents about it. The first group of instructions, which one has received special attention in this work, dates from 1725, and belongs to the final pages of Anna Magdalena Bach's notebook. "Some Rules of Thorough-Bass" are fifteen rules for the beginning in the matter, with didactic intentions and destined for his students and family's circle. The second group, from 1738, is a bigger and including work, resulting from his years of teaching in Leipzig, entitled "Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts". A study about the origins of the thorough-bass and its first historical sources is presented as a general understanding about the subject. As a main objective of the research, series of musical examples were developed to reflect about the practical process of playing thorough-bass. They include works of instrumental chamber music by Bach, besides an analysis of the *Largo e Dolce*, second movement of the B minor Sonata for flute and harpsichord BWV 1030, in which the harpsichord part is considered a model for figured bass realization. The end of the work comes with the interpretation of the composer's music under these reflections, and we believe that they are a contribution for the understanding and execution of musical pieces written under this language.

Keywords: figured bass, chamber music, J.S.Bach, harpsichord, baroque music.

Lista de Figuras

Capítulo 2:

Figura 1: Agazzari, 1º exemplo	16
Figura 2: Agazzari, 2º exemplo	16
Figura 3: Agazzari, 3º exemplo	18
Figura 4: Bianciardi, 1º exemplo	22
Figura 5: Bianciardi, 2º exemplo	23
Figura 6: Bianciardi, 3º exemplo	24
Figura 7: Bianciardi, 4º exemplo	25
Figura 8: Bianciardi, 5º exemplo	26
Figura 9: Bianciardi, 6º exemplo	28

Capítulo 3:

Figura 10: Cabeçalho do Tratado de Bianciardi	39
Figura 11: Plano da <i>Capelle</i> no <i>Himmelsburg</i>	42
Figura 12: Cravo italiano, c.1600	43
Figura 13: Cravo italiano, 1725.	44
Figura 14: Tabela de obras com cravo	45
Figura 15: Cravo alemão Christian Vater, 1738.	46

Capítulo 4:

Figura 16: Página título de <i>Die Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach</i> , 1722	51
Figura 17: Quadro de dobras no baixo contínuo	58
Figura 18: Uma seqüência descendente de acordes de sexta	60
Figura 19: Cadências finais mais comuns	62

Capítulo 5:

Figura 20: Trio Sonata BWV 1039, 1º movimento, compasso 2	67
Figura 21: idem, 1º movimento, compasso 1 e 2	67
Figura 22: idem, 1º movimento, compasso 4	68

Figura 23: idem, 1º movimento, compasso 6	68
Figura 24: idem, 1º movimento, compasso 25	69
Figura 25: idem, 2º movimento, compasso 1 a 3 1ª versão	70
Figura 26: idem, 2º movimento, compasso 1 a 3 2ª versão	71
Figura 27: Início do 2º movimento, na versão para viola da gamba e cravo	72
Figura 28: Trio Sonata, 2º movimento, compasso 12 e 13	73
Figura 29: idem, 2º movimento, compasso 36 a 38	74
Figura 30: idem, compasso 40	75
Figura 31 Três diferentes versões do compasso. 52, 2º movimento	76
Figura 32: Trio Sonata, 2º movimento, compasso 64 e 65	77
Figura 33: idem, 2º movimento, compasso 97	78
Figura 34: idem, 2º movimento, compasso 105	78
Figura 35: Trio Sonata, 3º movimento, compasso 7	81
Figura 36: idem, 3º movimento, compasso 12	81
Figura 37: idem, 3º movimento, compasso 16 a 18	82
Figura 38: idem, 4º movimento, compasso 6 a 8	84
Figura 39: idem, 4º movimento, compasso 49 a 58	85
Figura 40: idem, 4º movimento, compasso 65 a 84	86
Figura 41: idem, 4º movimento, compasso 136 ao fim	88
Figura 42: Sonata para violino e contínuo BWV 1023, 1º movimento, 1ª parte	92
Figura 43: idem, 1º movimento, 1ª parte, compasso 13	93
Figura 44: idem, 1º movimento 2ª parte, compasso 10 a 14	94
Figura 45: Trecho da Sonata de Albinoni realizada por Gerber	95
Figura 46a: Sonata para violino e contínuo, 1ª parte, compasso 5 a 9	97
Figura 46b: idem, 1º movimento, compasso 8	97
Figura 46c: idem, 1º movimento, compasso. 5 a 9	98
Figura 47: idem, 1º movimento, compasso. 17 a 19	99
Figura 48: idem, 2º movimento, compasso. 1; comp. 17 e 18	100
Figura 49: idem, 2º movimento compasso 8	101

Figura 50: idem, 2º movimento, compasso 15	102
Figura 51: idem, 3º movimento, compasso 30	103
Figura 52: idem, 3º movimento, compasso 37	103
Capítulo 6:	
Figura 53: Sonata para flauta e cravo BWV 1030, 2º movimento, compasso 5 e 6	110
Figura 54: idem, compasso 7 e 8	111
Figura 55: idem, compasso 11 e 12	111
Figura 56: idem, compasso 13 e 14	112
Figura 57: idem, compasso 15 e 16	112
Figura 58: Cifragem, parte A	115
Figura 59: Sonata para flauta e cravo, 2º movimento, compasso 3	116
Figura 60: idem, compasso 3 e 4	117
Figura 61: Manuscrito da parte da flauta atribuído a Penzel	118
Figura 62: Cifragem, parte B	119
Figura 63: Sonata para flauta e cravo, 2º movimento, compasso 11 e 12	120
Figura 64: idem, compasso 13	121

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
1.1 Tema e Justificativa	3
1.2 Breve Histórico	5
1.3 Objetivos	6
1.4 Metodologia	6
2 AS PRIMEIRAS FONTES HISTÓRICAS SOBRE BAIXO CONTÍNUO:	
TRATADOS ITALIANOS DO INÍCIO DO SÉCULO XVII	9
2.1 Viadana e os <i>Cento Concerti Ecclesiastici</i>	11
2.2 Agazzari: <i>Del Sonare sopra il basso</i>	13
2.3 Bianciardi: <i>Breve Regola</i>	21
2.4 Análise Comparativa	29
3 INSTRUMENTOS DO BAIXO CONTÍNUO	37
4 AS INSTRUÇÕES DE J.S.BACH	47
4.1 O <i>Clavierbuchlein</i> de Anna Magdalena Bach (1725)	52
4.2 As instruções de 1725	53
4.2.1 Análise e explicação dos itens	53
4.3 As Instruções de 1738	57
4.3.1 Capítulos e regras	58
4.3.2 Princípios para tocar a quatro vozes	60
4.3.3 Cadências finais mais comuns	62
5 PROPOSTAS DE REALIZAÇÕES DE TRECHOS MUSICAIS SEGUNDO	
AS INSTRUÇÕES DE BACH	63
5.1 Trio Sonata em Sol maior BWV 1039	65
5.1.1 1º mov., <i>Adagio</i>	66
5.1.2 2º mov., <i>Allegro ma non presto</i>	69
5.1.3 3º mov., <i>Adagio e piano</i>	79
5.1.4 4º mov., <i>Presto</i>	83
5.2 Sonata para violino e baixo contínuo em Mi menor BWV 1023	88

5.2.1 1º mov., (Sem indicação de andamento) / <i>Adagio ma non tanto</i>	90
5.2.2 2º mov., <i>Allemande</i>	99
5.2.3 3º mov., <i>Gigue</i>	102
6 UMA REALIZAÇÃO DE BACH: 2º MOVIMENTO DA SONATA EM SI MENOR, BWV 1030, PARA FLAUTA E CRAVO OBBLIGATO	105
6.1 Análise formal e fraseológica	109
6.2 Análise harmônica	113
6.3 Considerações finais	121
7 CONCLUSÕES	125
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131
9 ANEXOS	141
9.1 Anexo 1: Fac-símile do Tratado de Bianciardi	143
9.2 Anexo 2: Fac-símile das Instruções de 1725, p.1	144
9.3 Anexo 3: Fac-símile das Instruções de 1725, p.2	145
9.4 Anexo 4: Fac-símile das Instruções de 1725, p.3	146
9.5 Anexo 5: Fac-símile do manuscrito Mus.ms.Bach P 975	147
9.6 Anexo 6: 1 CD contendo gravação com realização de contínuo própria da Trio-Sonata BWV 1039	contra-cap

1 INTRODUÇÃO

1.1 Tema e Justificativa

Não é inédita e nem recente a tentativa de colocar em forma de texto a compreensão que se alcança, à custa de grande esforço, a cerca de um assunto com o qual se tem um envolvimento prático, profissional. Movidos por este tipo de impulso são produzidos grande parte dos trabalhos acadêmicos em vários níveis, e da literatura técnica e específica em todas as áreas. Essa não é, sem dúvida, a única mola propulsora capaz de gerar frutos de qualidade e em quantidade, pois é sabido que a curiosidade pelo novo ou pelo nunca revelado é estimuladora de muitas e bem sucedidas pesquisas. Mas é, certamente, um caminho que pode levar a resultados concretos, como o aumento do grau de compreensão atingido e o compartilhar de erros e acertos com um círculo maior de interessados no assunto.

O *métier* do musicista de teclados ligado à música antiga, seja ele cravista ou organista, ou ainda um pianista que eventualmente atue na área, está intrinsecamente ligado ao acompanhamento, tanto de cantores como de instrumentistas. Essa tarefa, hoje em dia, é muitas vezes praticada empiricamente, já que a realização de baixo contínuo, inerente a essa prática, não faz parte dos currículos das escolas de música no Brasil, exceção feita a alguns cursos superiores que oferecem a oportunidade deste aprendizado como conteúdo nas disciplinas de instrumento. Ao mesmo tempo, ao observar-se a evolução do ambiente musical brasileiro das duas últimas décadas, uma das constatações a que se chega é a de que tem havido um crescente interesse dos músicos e do público pela chamada música antiga, especialmente do período barroco. Tal fato comprova-se pelo aumento de títulos de gravações à disposição, pelo espaço conquistado nas salas de concerto e pela formação e atuação de grupos profissionais dedicados a execução desse repertório, dentro da linha que se convencionou chamar de historicamente orientada.

Em decorrência desses fatores surge naturalmente a aproximação com os textos que são objetos principais desta dissertação. Os dois grupos de regras e

procedimentos sobre baixo contínuo deixados por J.S.Bach são documentos até pouco tempo tratados com reticência pelos autores das obras referenciais e amplamente adotadas sobre essa matéria e para treinamento em sua prática. Talvez isso se deva por suas dimensões pequenas, se comparados a alguns tratados históricos, ou por não ter o compositor se destacado como um teórico, não deixando registros de seus pensamentos e convicções musicais a não ser pelos relatos de seus alunos, incluindo seus filhos e esposa, e é claro, por sua música.

É de conhecimento de todos os músicos profissionais e especialmente professores, tanto dos que se dedicam à formação básica quanto ao ensino superior, que a aproximação do estudante de música brasileiro com todo o período anterior ao classicismo se dá através da obra de J.S.Bach, e esse fato é especialmente relevante entre os pianistas. Sua música para teclado é porta de entrada para o barroco, e muitas vezes a única experimentada. Paralelamente, o reconhecimento incontestável da música de Bach como pedra fundamental da harmonia, e de sua atividade pedagógica - fartamente documentada - credencia iniciativas, acadêmicas ou não, de aproximação com esse segmento do seu trabalho ainda pouco explorado.

Considerando-se a escassa bibliografia em português, ainda que vasta em outros idiomas, é instigador debruçar-se sobre um tema fundamental para a compreensão dos princípios da música barroca. Visando a colocação em prática das diretrizes deixadas pelo mestre, dois capítulos do presente trabalho tratarão de situações características, dificuldades e soluções encontradas em passagens de obras que foram consideradas exemplares dentro do repertório de música de câmara instrumental do compositor; uma delas, o segundo movimento da Sonata em Si menor para flauta e cravo BWV 1030, creditada como sendo uma realização do próprio. Acredita-se que novos estudos e abordagens sobre um período tão longo e profícuo da história da música podem contribuir para que ela seja executada em nosso meio cada vez com mais propriedade.

1.2.. Breve histórico

Para chegar a uma abordagem realmente capacitada do trabalho de J.S.Bach, considerou-se necessário primeiramente retroceder às origens do baixo contínuo e aos primeiros textos sobre o assunto, e assim compreender o contexto em que foi criada essa prática. Na definição clara e simples de Praetorius¹ (1571? - 1621), o termo baixo contínuo significa uma linha que segue do início ao fim. Isto porque, na sua origem, derivada dos baixos de órgão² que se executavam em fins do século XVI, essa linha de baixo nem sempre se conduzia ininterruptamente, podendo haver mais de uma voz de baixo, ou, conduta freqüente, a linha mais grave alternava-se de uma voz à outra, sem compromisso com a continuidade. As origens da técnica de acompanhamento conhecida por baixo contínuo remontam à Itália do final do século XVI. Convencionou-se considerar o método de notação “baixo cifrado”(*basso numerato, figured bass, basse chiffrée, General bass*) como uma invenção de Lodovico da Viadana (1564-1645), com sua obra *Cento Concerti Ecclesiastici*, de 1602. Essa convenção é contudo contestada pelos trabalhos publicados por Jacopo Peri (1561-1633), Giulio Caccini (1545-1618) e Emilio de Cavalieri (1550-1602) contendo baixos numerados dois anos antes da publicação dos concertos de Viadana. Esses três compositores pertenceram à *Camerata Fiorentina*, o que pode significar que a técnica de baixo cifrado tenha se originado naquele grupo de nobres e músicos que, no anseio de recriar o drama grego com música, produziram as primeiras experiências em ópera. Neste estudo foram abordadas em profundidade três das primeiras fontes históricas sobre a nova técnica: os trabalhos do próprio Viadana, de Agazzari (1578-1640) e Bianciardi (1570/1/2-1607).

¹ Michael Praetorius dedicou o sexto capítulo do terceiro volume de sua enciclopédia *Syntagma Musicum* ao assunto. Publicado em 1619, o título desta seção é *De basso generali seu Continuo*.

² Prática exercida na música de igreja do final do século XVI, na qual o organista procurava extrair da composição uma linha que acompanhava a voz mais grave. Essa linha, no entanto, não era uma voz constitutiva da música, mas atuava como uma sustentação. A composição estava completa sem ela.

1.3..Objetivos

Em vista do que foi até aqui exposto, a presente dissertação se propõe a descrever, refletir e analisar os pontos principais e comuns do surgimento de uma sólida técnica de composição musical que atravessou um grande período da história da música. Para tal, o procedimento da cifragem e sua consequência no encadeamento harmônico constituem-se no aspecto mais importante no contexto. Considerando-se a obra de J.S.Bach como referência e unanimidade, o corpo principal do texto pretende estudar e colocar em prática suas instruções a respeito de baixo contínuo para então, embasado também pelo conhecimento exemplar de como o autor lidava com a matéria, elaborar sugestões para uma compreensão e coerente execução dessa técnica.

1.4 Metodologia

A primeira fase do trabalho constituiu-se de uma revisão bibliográfica a respeito do assunto baixo contínuo, com conseqüente escolha das fontes primárias a serem estudadas mais profundamente, e o estudo minucioso dessas fontes. Também foi elaborado um capítulo sobre os instrumentos aptos à execução do baixo contínuo e aqueles aos quais preferencialmente se destina este trabalho, os instrumentos de teclado.

Num segundo momento, o trabalho concentrou-se no objeto principal da dissertação. A tradução do primeiro grupo de instruções foi realizada utilizando-se o documento original em fac-símile contido no *Clavierbüchlein* de Anna Magdalenna Bach de 1725 e a versão moderna do *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* da Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, da edição Bärenreiter e o segundo grupo contou com a tradução para o inglês de Pamela Poulin, publicada em 1994 pela Oxford University Press. Em seguida foi analisado e comentado o *Largo e Dolce* da Sonata em Si menor para flauta e cravo BWV 1030, que foi também executada em recital incluído nas atividades

do Programa de Mestrado e publicado em forma de artigo na Revista *Música Hodie*, vol. 6 número 1, 2006, do Programa de Pós-graduação *Stricto-Senso* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Por razões de organização este capítulo foi colocado no final do trabalho.

Finalmente passou-se à execução prática das obras que foram comentadas sob a luz das *Instruções* e à elaboração de exemplos musicais de passagens escolhidas, culminando com a interpretação da Trio-Sonata em Sol maior BWV 1039 e da Sonata para violino e contínuo BWV 1023. Os exemplos musicais elaborados especialmente para este trabalho aparecem com a indicação R.A. (realização da autora).

2 AS PRIMEIRAS FONTES HISTÓRICAS SOBRE BAIXO CONTÍNUO: TRATADOS ITALIANOS DO SÉCULO XVII

2.1 Viadana e os *Cento Concerti Ecclesiastici*

O fervilhante ambiente musical italiano do início do século XVII, que caminhava lado a lado às experiências da arte dramática em sua busca pelo que viria a ser o novo gênero da ópera, viu surgir os primeiros escritos sobre baixo contínuo, uma nova maneira de escrever música que atendia às necessidades prementes de maior clareza para os textos.

Apontado como o criador do termo *basso numerato* (baixo cifrado), Lodovico da Viadana³ teve seus *Cento Concerti Ecclesiastici* publicados pela primeira vez em Veneza, em 1602, por Giacomo Vincenti. Obra mais importante do compositor e marco na história da revolução musical que se operava então, esses concertos para vozes solistas com acompanhamento de baixo contínuo contêm um cuidadoso prefácio, no qual o autor explicita suas razões para ter composto tais obras inovadoras, e insere doze regras para sua execução. Levando-se em conta que é uma introdução à obra musical propriamente dita, não se aplicaria nesse caso a denominação de tratado. No entanto, dado seu ineditismo e sua importância como marco inicial da teorização sobre baixo contínuo, será neste estudo considerado como tal, assim como os trabalhos posteriores de Agazzari e Bianciardi, apesar de suas dimensões modestas (ARNOLD, 1965).

Como uma das principais razões para a criação de seus concertos, Viadana aponta a insatisfação dos cantores com o tipo de composição de que dispunham àquele tempo, com poucas linhas melódicas, muitas pausas e interrupções do texto. Acreditava ele então, ter encontrado a solução para esta lacuna musical na composição de concertos que contemplassem cada tipo de voz com diferentes acompanhamentos, reiterando seu empenho no tratamento cuidadoso da melodia, das cadências e na colocação do texto para que fosse bem

³ Compositor italiano, também frade menorita, viveu de c. 1560 a 1627. Foi *maestro di capella* das catedrais de Roma, Concórdia e Fano. Professor e compositor principalmente de obras sacras, também escreveu *canzonetas* e obras para conjunto instrumental, destacando-se na época por sua escrita expressiva. Tornou-se conhecido por seus *Cento Concerti Ecclesiastici*.

pronunciado pelos cantores e em consequência totalmente compreendido pelo público. Outra razão teria sido a demanda, verificada por Viadana, durante sua estada em Roma alguns anos antes, por essas obras que teriam sido muito apreciadas pelos cantores e músicos locais, fazendo com que elas fossem então impressas.

A seguir Viadana apresenta suas doze regras, que ele chama de conselhos, para ajudar na performance de seus concertos. São elas⁴:

- 1) Concertos desse tipo devem ser cantados com refinamento, discrição e elegância, usando os acentos com ponderação e os ornamentos com moderação e em lugar adequado; não adicionando nada ao que já está impresso neles, visto que alguns cantores, por serem favorecidos pela natureza com uma boa garganta, nunca cantam da maneira que está escrita a música, desconsiderando que hoje em dia isto não é apreciável, particularmente em Roma, onde floresce a verdadeira escola do cantar bem.
- 2) O organista é obrigado a tocar simplesmente a “Partitura” [parte do Órgão], particularmente com a mão esquerda, e se ele quiser executar movimentos com a mão direita, como ornamentos em cadências ou outros apropriados, deve fazê-lo de modo que o cantor ou cantores não sejam encobertos por tais movimentos.
- 3) Será bom se o organista primeiramente der uma olhada no Concerto que será cantado, porque, entendendo a natureza da música, o acompanhamento será sempre melhor.
- 4) O organista deve ser alertado a fazer as cadências sempre nos seus lugares, ou seja, se um Concerto para Baixo está sendo cantado, ele deve fazer a cadência no Baixo; se for para Tenor, fazer uma cadência de Tenor; se for para Contralto ou Soprano, fazê-las respectivamente nos seus lugares; pois sempre causa um efeito ruim se o Soprano faz sua cadência e o Órgão a toca no Tenor, ou, se uma cadência de Tenor está sendo cantada e o Órgão a faz no Soprano.
- 5) Quando o Concerto começa como uma fuga, o Organista também deve começar com *Tasto solo* [uma única nota], e à entrada de cada voz ele as acompanhará segundo seu critério.
- 6) Que não se faz Tablatura ⁵ para estes Concertos, não por evitar o trabalho, mas para torná-los mais fáceis para o Organista tocar, já que, na

⁴ As regras foram traduzidas do inglês e do italiano. Fontes: ver Viadana e *Bassus Generalis* em Referências Bibliográficas.

⁵ Sistema de notação que utiliza outros sinais que não as notas musicais, tais como letras e algarismos, indicando como produzir uma nota ou acorde e sua duração. Nesse caso, porém, interpreta-se a tablatura como uma espécie de arranjo que o instrumentista de teclado ou alaúde devia fazer da parte vocal de uma obra que fosse acompanhar. (N.A.)

verdade, poucos tocariam por “Tablatura” de primeira vista, a maioria tocaria melhor por “Partitura”; mas o Organista pode, de acordo com sua conveniência, fazer ele próprio uma “Tablatura”, o que é na verdade muito melhor.

7) Quando se toca o *Ripieno* ao Órgão, devem-se usar mãos e pés, mas sem acrescentar outros registros; porque a natureza delicada desses concertos não suporta o grande barulho de um Órgão todo aberto, além disso, em pequenos concertos, isto soaria um pouco pedante.

8) Todo cuidado foi tomado ao assinalar os acidentes $\sharp \flat \natural$ onde eles ocorrem, e o Organista prudente os observará.

9) A “Partitura” [parte de Órgão] não é nunca obrigada a evitar duas quintas ou duas oitavas, mas as partes cantadas o são.

10) Se alguém quiser cantar esse tipo de música sem o Órgão ou *Manacordo* [clavicórdio] não conseguirá um bom efeito, ao contrário, ouvir-se-ão principalmente as dissonâncias.

11) Nesses concertos *Falsetti*⁶ farão melhor efeito que Sopranos, pois os meninos cantam descuidadamente e com pouca graça, além de à distância soar melhor; mas não há dúvida que nenhum dinheiro paga um bom Soprano natural, mas eles são raros.

12) Quando se quer cantar um concerto *a voci pari* [para as quatro vozes usuais], o Organista não deve tocar no agudo, e, ao contrário, quando se quer cantar um concerto com vozes agudas, não deve tocar muito grave, exceto nas cadências em oitavas, onde este procedimento soa melhor (VIADANA, 1998, p. 619/621).

E termina: “ninguém deve insistir que esses concertos são um pouco difíceis, já que minha intenção foi fazê-los para aqueles que conhecem e cantam bem, e não para aqueles que simplesmente lutam com sua profissão, e permanecem confusos”.

2.2 Agazzari: *Del Sonare sopra il basso*

Em 1607 foi publicado em Siena, pelo editor Domenico Falcini, um pequeno tratado de autoria de Agostino Agazzari⁷, natural da mesma cidade.

⁶ *Falsetti*, plural de *falsetto*, refere-se ao registro agudo produzido pelos cantores masculinos adultos, atingido através de uma técnica pela qual as cordas vocais vibram num comprimento menor do que o comum.

⁷ Vivendo entre 1578 e 1640, foi compositor e escritor, tendo ocupado os cargos de *maestro di capella* em Roma e provavelmente em Siena. De sua obra destaca-se o valioso tratado sobre

Tendo sido muito próximo de Viadana, este compositor, que foi organista da Catedral de Siena e diretor musical do Seminário de Roma, foi um dos primeiros a utilizar o novo sistema de baixo cifrado e a publicar instruções para sua realização.

O título completo do trabalho nos dá indicações de seu conteúdo: *Del Sonare sopra il basso com tutti stromenti e uso loro nel conserto* [Do tocar sobre um baixo com todos os instrumentos e seu uso no conjunto]. Inicia-se com uma classificação necessária às suas necessidades (grifo nosso), dividindo os instrumentos que executarão o baixo em duas classes: instrumentos de fundação, que por assim entendermos denominaremos daqui a diante de base, e instrumentos de ornamentação, ou de improvisação. Como base, ele define aqueles que embasam todo o grupo de vozes e instrumentos, tais como o órgão e o cravo, e em situações onde há menos vozes ou vozes solistas, o alaúde, a tiorba, a harpa. Como ornamentação, aqueles que, num estilo alegre e contrapontístico, tornam a harmonia mais agradável e sonora. Cita o alaúde, tiorba, harpa, *lirone*⁸, *cetera*⁹, espineta, *chitarrina*¹⁰, violino, pandora. Nota-se que alguns instrumentos estão nas duas categorias, o que torna claro que a função deles depende do contexto da música. Num comentário sobre instrumentos de sopro, diz que, em pequenos grupos onde há *organetti* na oitava superior¹¹, o trombone pode substituir o contrabaixo, devendo ser tocado muito bem e suavemente. Afirma que alguns dos instrumentos citados, como o órgão, o cravo, o alaúde, a *arpa doppia*¹², possuem uma “harmonia perfeita”, enquanto que a cítara, *lirone*, *chitarrina* possuem uma “harmonia imperfeita”¹³.

baixo contínuo, mas também sobreviveram 17 livros de música sacra, cinco de madrigais e um *drama pastorale*, *Eumelio*.

⁸ O *lirone* é uma *lira da braccio* grave, usado para tocar principalmente acordes sustentados.

⁹ A *cetera* (cítara) é um instrumento de cordas metálicas, tocado com um plectro.

¹⁰ *Chitarrina* é uma pequena guitarra.

¹¹ Provavelmente quando se usa o registro de 4 pés.

¹² Harpa típica do Renascimento Italiano, com duas fileiras de cordas cruzadas para tornar o instrumento cromático..

¹³ Aqui cabe uma reflexão sobre o que Agazzari chama de harmonia perfeita e imperfeita. Provavelmente refere-se à capacidade dos primeiros instrumentos de tocar acordes completos, realizando uma harmonia plena, ao passo que os demais só podem executar parte dela. (N. A.)

Agazzari segue então com o que ele chama de “instruções para tocar sobre um baixo”. Aconselha àquele que quiser tocar bem entender três coisas:

...deve-se conhecer contraponto (ou no mínimo cantar com segurança, entender proporções e tempos, e ler em todas as claves) e também resolver dissonâncias com consonâncias, saber distinguir terças e sextas maiores e menores e outros assuntos similares. Em segundo lugar, deve-se saber como tocar bem seu instrumento, compreender sua partitura ou tablatura, e estar muito familiarizado com seu teclado ou braço [no caso de instrumentos de cordas dedilhadas] para não ter que procurar dolorosamente pelas consonâncias e pulsações durante a música, sabendo que seus olhos estarão primeiramente ocupados olhando as partes. Em terceiro, deve-se ter um bom ouvido para perceber os movimentos das vozes em sua relação uma com a outra (Agazzari. In STRUNK, 1998, p.623).

Em relação à necessidade de utilizar cifras sobre os baixos, ele diz que não é possível estabelecer regras para se tocar quando não há indicação de espécie alguma, pois dever-se-ia seguir a intenção do compositor, que poderia escolher em determinado lugar uma 5ª ou uma 6ª, esta maior ou menor, como melhor lhe aprouvesse ou se adequasse ao texto. Frisando a importância desse procedimento, Agazzari discorda de autores que afirmaram que o contraponto por si só define a ordem das progressões de consonâncias. Em sua opinião, a harmonia está subordinada ao texto e não o contrário. Sugere então, já que não há regras definidas, que o músico confie em seu ouvido e siga o movimento da obra, mas que uma boa maneira de evitar obstáculos é indicar com números acima das notas do baixo as consonâncias e dissonâncias usadas pelo compositor, como se, por exemplo, numa primeira parte de uma nota, houvesse uma 5ª e depois uma 6ª, ou vice-versa, ou ainda uma quarta e então uma terça, e coloca então seu primeiro exemplo (fig. 1).

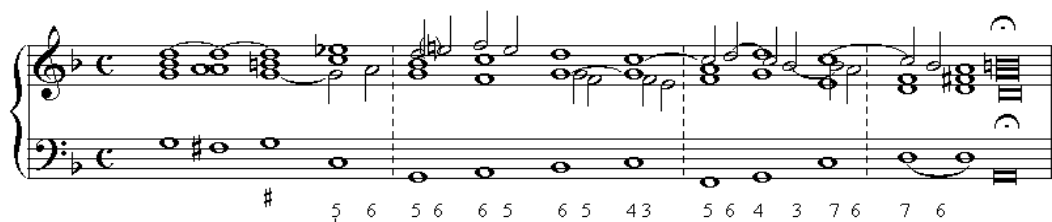


Figura 1: Agazzari, 1º exemplo.

Continuando, ensina que todas as consonâncias são naturais ou acidentais para o modo, e que sendo naturais, nenhum acidente é escrito, somente é necessário escrevê-lo quando se deseja alterar a naturalidade de uma consonância. O mesmo vale para as 6^{as}, e ele lembra que um acidente ao lado de uma nota refere-se a ela mesma; já o acidente colocado acima ou abaixo da nota, refere-se à consonância que ele indica. Exemplifica (fig. 2):

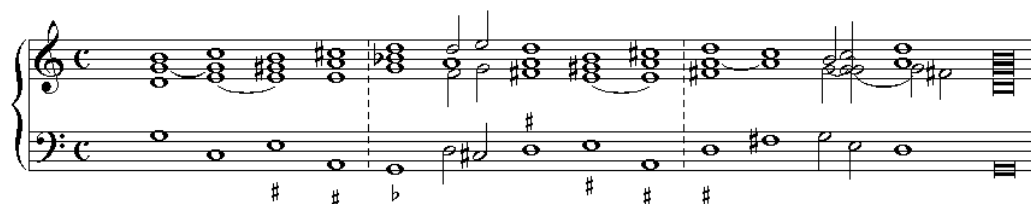


Figura 2: Agazzari, 2º exemplo.

Embora nas cadências a 3^a já seja reconhecidamente maior, Agazzari recomenda a colocação do sinal indicativo, especialmente nas cadências medianas.

Nesse ponto, passa a dar as instruções segundo a classificação dos instrumentos.

1) Instrumentos de Base

Segundo Agazzari, os instrumentos de base devem ser tocados com grande critério, considerando inclusive o tamanho do coro. Se há muitas vozes, pode-se tocar com harmonia plena e muitos registros; se, ao contrário, há poucas vozes,

deve-se reduzir os registros e tocar a harmonia estritamente necessária, evitando encobri-las, especialmente o soprano e os *falsetti*. Nesse caso deve-se ter todo o cuidado para não fazer muitas diminuições (ornamentações) e nem tocar exatamente a nota que o soprano canta, a fim de não obscurecê-la. Mais conveniente é tocar num registro mais grave. Outro conselho dado por ele é que os instrumentistas não reataquem os acordes muito freqüentemente enquanto o cantor executa passagens mais expressivas.

Finalmente, alguns princípios devem ser seguidos para tocar sobre um baixo. Consonâncias imperfeitas caminham para as perfeitas mais próximas; cadências requerem 3ª maior; dissonâncias resolvem na consonância mais próxima, a 7ª resolvendo na 6ª e a 4ª na 3ª.

Em seguida, o autor passa a ensinar como conduzir as mãos ao órgão¹⁴. Sua organização para tratar dos procedimentos do baixo assemelha-se à que Bianciardi usará pouco depois em seu tratado *Breve Regola*. Assim, o baixo procede por grau conjunto ou salto, com divisões conjuntas¹⁵ (por exemplo, uma progressão ascendente em semínimas) ou com notas de menor valor separadas. Quando o baixo ascende ou descende por 3ª, 4ª ou 5ª, a mão direita deve mover-se por grau conjunto. Não é aconselhável que ambas as mãos executem movimento paralelo, pois além de um efeito visual feio, acarretará uma sucessão de 5ªs e 8ªs, procedimento considerado inadequado. Quando o baixo sobe numa seqüência conjunta (*tirata*), a mão direita deve manter-se parada; numa progressão de notas de menor valor por salto, cada nota deve ter seu próprio acompanhamento, como se pode verificar no exemplo a seguir (fig. 3):

¹⁴ Aqui entendemos esta colocação como uma referência aos instrumentos de teclado de maneira geral.

¹⁵ O termo usado por Agazzari é *tirata*.



Figura 3: Agazzari, 3º exemplo.

2) Instrumentos de Ornamentação

Agazzari considera que esta segunda classe de instrumentos exige do músico maior domínio do contraponto, uma vez que ao contrário dos instrumentos da primeira classe, que devem sustentar solidamente a harmonia, estes devem tornar a melodia mais floreada e encantadora, compondo novas partes acima do baixo.

Qualificando o alaúde como “o mais nobre dos instrumentos dessa categoria” (idem, p. 626), discorre longamente sobre a maneira de tocá-lo, deixando aqui, muitas indicações do estilo de acompanhamento usado na Itália desse período:

...deve-se tocá-lo com nobreza, com muita invenção e variedade, não como é feito por alguns que, porque têm a mão pronta, não fazem nada além de corridas e divisões do começo ao fim, especialmente quando tocam com outros instrumentos que fazem o mesmo; em todos eles nada é ouvido, somente desordem e confusão, ofendendo e desagradando o ouvinte. Algumas vezes, portanto, deve-se usar golpes suaves e repercussões, algumas vezes passagens lentas, outras rápidas e repetidas, às vezes alguma coisa tocada nas notas graves, às vezes belas trocas e “ostinatos”, repetindo e ressaltando certas figuras de diferentes alturas em diferentes lugares; deve-se, resumindo, entrelaçar as vozes com “grupos longos, trilos, e acentos”,¹⁶ cada um por seu turno, pois assim se dá elegância ao conjunto e deleite e prazer aos ouvintes; judiciosamente

¹⁶ Estes termos são todos ornamentos.

previne-se que esses ornamentos conflitem-se com outros e concede-se tempo para cada um, especialmente quando há outros instrumentos similares, uma coisa a ser evitada, em minha opinião, a menos que eles toquem com boa distância ou diferentemente afinados, ou ainda sejam de diferentes tamanhos (idem, p. 626).

Estas mesmas instruções, observa Agazzari, estendem-se aos demais instrumentos do gênero.

Em seguida, ele comenta que os instrumentos têm limitações particulares, e que o músico deve tirar de cada um o melhor proveito. Assim, os de arco são tocados num estilo diferente. O *lirone*, por exemplo, deve ser tocado com longas arcadas, ressaltando as partes internas, com atenção especial às 3^{as} e 6^{as} maiores e menores. O violino, segundo ele, requer belas e distintas *passaggi*¹⁷, com ecos e imitações e ornamentos expressivos. O *violone* deve proceder com gravidade, dando suporte à harmonia das outras vozes com sua ressonância, demorando-se nas cordas mais graves. As suaves consonâncias da tiorba sugerem um reforço da melodia, passando pelos bordões, que são a sua especialidade, e reatacando-os, com trilos e acentos na mão esquerda. A harpa dupla, que tanto é útil ao soprano quanto ao baixo, explora sua extensão com *pizzicatos* suaves, ecos entre as duas mãos, trilos, enfim, com bom contraponto, o que também é esperado da cítara. Encerrando o parágrafo, Agazzari discorre sobre o comportamento dos músicos no conjunto, aconselhando a ornamentar com prudência, considerar o espaço do outro e evitar o conflito, e adverte que escreve para os que buscam aprender, não para os que já confiam em si próprios, a quem ele admira, e que está ao dispor para seguir com o assunto se por ventura alguma pessoa espirituosa o desejar.

Como último conselho aos que desejam aprender o novo método, o autor ensina que é necessário saber transpor a música de um tom a outro com

¹⁷ É questionável a colocação de Agazzari quanto ao violino, pois é sabido que não é um instrumento que executa o contínuo. Provavelmente ele tenha se referido ao instrumento para fazer uma comparação com os demais e considerar sua atuação para produzir um acompanhamento adequado. O termo *passaggi* é uma referência à execução de passagens ornamentais de caráter virtuosístico ao violino, no estilo italiano de ornamentação.

propriedade. Em termos práticos, isto significa que as transposições mais adequadas são à 4ª ou à 5ª, e algumas vezes um tom acima ou abaixo; em resumo, diz ele, é necessário examinar quais as consonâncias naturais do tom e então definir as transposições apropriadas, e não como é feito por alguns que pretendem tocar em todos os tons¹⁸.

Para finalizar seu trabalho, Agazzari disserta sobre as origens do novo sistema de se tocar sobre um baixo, expondo três razões para sua adoção: o novo estilo de composição, sua conveniência e a variedade de obras que são necessárias para os concertos. É no primeiro item que ele nos dá um interessante panorama das grandes mudanças que ocorriam no gosto musical da época. Pondera que, desde que se descobriu o verdadeiro uso das palavras no canto, com uma voz solo ou poucas vozes, não é mais necessário se fazer uma *spartiture*¹⁹, sendo suficiente um baixo e suas cifras. Contra o argumento de que este procedimento não é suficiente para executar obras antigas, alega que estas estão fora de uso, não só pela confusão causada pelo excesso de palavras em todas as vozes, como também pela impossibilidade de perceber todas as imitações e contrapontos em todas elas. E prossegue:

... estando a música quase para ser banida da Igreja por um Papa, o compositor Giovanni Palestrina encontrou a maneira de mostrar que o problema está nos compositores e não na música, escrevendo a “Missa Papae Marcelli”. Por esta razão, embora tais composições sejam boas de acordo com as regras do contraponto, são ao mesmo tempo imperfeitas segundo a lei da música, que é boa e verdadeira. Um pouco por emergir da desconsideração da alma, da função e bons preceitos desta, tais compositores desejam permanecer apenas na observância do tratamento canônico e imitação das vozes, e não do afeto e expressão das palavras. Além do mais, muitos deles escreveram primeiro sua música e então colocaram as palavras (idem, p.628).

¹⁸ Considere-se que, nos primeiros anos do século XVII, o temperamento igual estava a cerca de cem anos de ser estabelecido, impossibilitando a execução em todos os tons.

¹⁹ A palavra *spartiture* refere-se originalmente à divisão da pauta por meio de barras de compasso. Agazzari usa-a no sentido de partitura. (Arnold).

Quanto à segunda razão, a conveniência do método, esclarece que, com menos trabalho, o músico terá bons recursos para suas necessidades e ficará livre da tablatura, assunto penoso e passível de muitos erros, especialmente na impulsividade de um concerto. E quando explica a terceira razão, é com bom humor que o faz: “para colocar em tablatura a música de concerto executada durante um ano em uma única igreja de Roma, o organista teria que ter uma biblioteca maior do que a de um Doutor de Leis” (idem, p. 628).

Nosso tratadista termina então, muito modestamente, reiterando que há muitas razões para adotar o novo método descrito, que espera ter satisfeito a demanda por este assunto, e que, mais do que ensinar, espera aprender com os outros, desculpando-se pela exigüidade do tempo.

2.3 Bianciardi: *Breve Regola*

Em 1607 foi publicado em Siena um trabalho de autoria de Francesco Bianciardi²⁰, intitulado *Breve Regola Per Imparar A Sonare Il Basso Com Ogni Sorte D'Istrumento* [Breve Regra Para Aprender a Tocar O Baixo Com Cada Tipo de Instrumento]. Está todo publicado numa única grande folha, chamada pelo editor Domenico Falcini de “carta”, e considerado, segundo Arnold (1965), um pequeno tratado. Acima do título há uma ilustração com vários instrumentos musicais: um órgão ao centro, à direita dele um *violone*, instrumentos da família do alaúde, uma viola da gamba, outro instrumento menor da família do violino, uma harpa e uma espineta; à esquerda outro *violone*, provavelmente um *lirone* e três alaúdes, ou seja, instrumentos próprios para execução do baixo contínuo.

²⁰ Compositor nascido em Casole d'Elsa, Itália em 1570 (1/2). Foi organista e mestre de capela da Catedral de Siena, onde faleceu em 1607. Sua obra mais conhecida é a *Missa Octo Vocum*.

Bianciardi inicia seu texto com uma introdução sobre os conhecimentos básicos da música que são necessários para tocar sobre um baixo: que o instrumentista saiba cantar, que possa tocar por tablatura ou por partitura com muita prática e segurança, que conheça os princípios do contraponto, das consonâncias e dissonâncias, além da prática auditiva, apresentando um exemplo com as consonâncias perfeitas e imperfeitas (fig. 4).

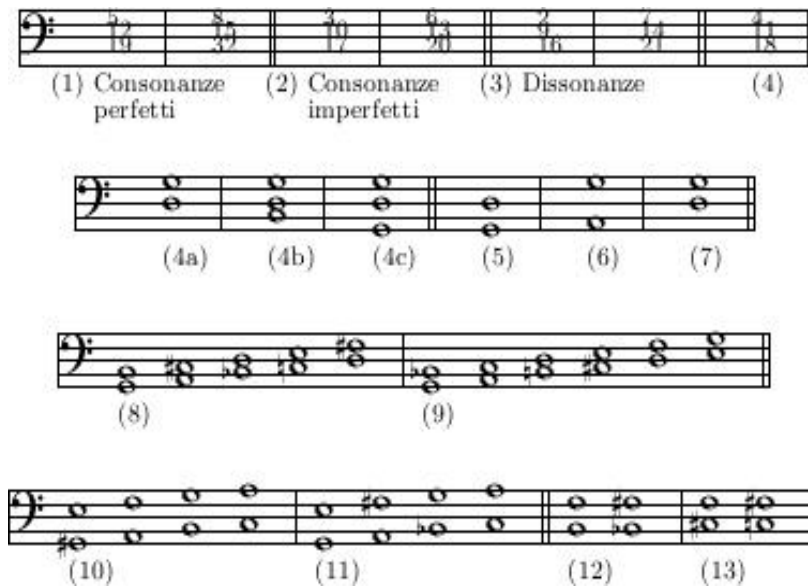


Figura 4: Bianciardi, 1º exemplo.

- a. intervalo de quarta, não classificado
- b. sozinha, a quarta é “insípida”
- c. com uma terça colocada abaixo, torna-se consonância imperfeita
- d. com uma quinta colocada abaixo, torna-se consonância perfeita
- e. intervalo de quinta, composto de três tons e um semitom
- f. oitava, composta de cinco tons e dois semitons
- g. quarta, composta de dois tons e um semitom
- h. terça maior, composta de dois tons
- i. terça menor, composta de um tom e um semitom
- j. sexta menor, composta de três tons e dois semitons

- k. sexta maior, composta de quatro tons e um semitom
- l. quintas falsas
- m. quartas falsas

Em seguida afirma que há três coisas a observar ao tocar: primeira-, considerar o movimento do baixo; segunda-, empregar as consonâncias; terceira-, conhecer os tons e os modos e a maneira de transpô-los. Suas regras são baseadas em progressões ascendentes e descendentes do baixo por intervalo de segunda, terça, quarta, quinta e sexta (fig. 5).



Figura 5: Bianciardi: 2º exemplo.

Salienta que sempre há uma linha de baixo, ou uma voz inferior, pois quando o baixo pára, entra em seu lugar o tenor ou o contralto, que passa a ser a voz mais grave e que determinará, portanto, a harmonia. Em seguida, tece comentários sobre a formação da “harmonia perfeita” (a quinta - consonância perfeita, e a terça - consonância imperfeita, sobre o baixo), que deve ser observada em todas as notas do baixo que possam ter essas consonâncias. Ressalta, porém, que como algumas notas não fazem a quinta acima, coloca-se em seu lugar a sexta, o que acontece nos tons que fazem mutação de quarta²¹. Isto equivale a dizer, segundo Arnold (1965), que quando não há quinta justa,

²¹ Quando fala em mutação (*mutatione*), Bianciardi refere-se ao mecanismo de troca de um hexacorde a outro, recurso utilizado no sistema de solmização. Também utiliza a notação típica desse sistema: *come quando si canta per Biquadro da B mi à F fa ut e quando si canta per B molle da E la mi à Bfab mi*.

ou quando há alteração descendente do baixo, coloca-se no lugar uma sexta, sempre menor (fig. 6).

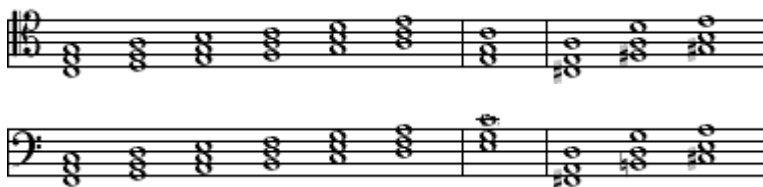


Figura 6: Bianciardi, 3° exemplo.

Bianciardi comenta que a maior dificuldade ao tocar é colocar as consonâncias imperfeitas a seu tempo e lugar, e apresenta, através de texto corrido, as regras segundo os movimentos do baixo já mencionados, tratando primeiramente do intervalo de terça:

...quando o baixo sobe por grau ou por terça, daremos a ele a terça natural; quando sobe por quarta, a terça maior, e se não for natural acrescentaremos o sustenido, porque neste movimento se faz a cadência. Quando sobe por quinta, lhe daremos a terça natural, mas em muitos lugares usaremos a terça menor, particularmente ao caminhar para cadências. Quando sobe por sexta, daremos a terça natural. A subida por oitava não faz diferença. A seguir, quando desce por grau ou por terça, daremos a terça natural. Quando desce por quarta, faremos como quando sobe por quinta. Quando desce por quinta daremos a terça maior, como quando sobe por quarta. Quando desce por sexta, ou por oitava, a terça natural; e nas cadências finais sempre se termina com a terça maior (BIANCIARDI, 1607, folha única).

Em seguida descreve o procedimento para utilizar a sexta, da qual, segundo ele, extraem-se os melhores efeitos da música:

...assim como o baixo sobe por grau, ou por terça, sendo o caso de usar a sexta, usaremos natural. Quando sobe por quarta, não se usa a sexta. Quando sobe por quinta, usaremos a sexta maior. Quando desce por quarta, usaremos também a sexta maior. Quando desce por quinta, não se usa a sexta, a não ser na primeira parte da nota que vai para a quinta, onde

se usa sexta menor. Pode-se ainda, quando o baixo desce por grau ou por quarta, usar a sétima resolvendo na sexta maior, e quando desce por quinta ou sobe por quarta, usar a quarta resolvendo na terça maior, em movimento de cadência, como no exemplo (idem, ibidem): (fig. 7).



Figura 7: Bianciardi, 4º exemplo.

A partir desse ponto, Bianciardi passa a fazer sugestões de encadeamento e da maneira de acompanhar. Considera que, embora a música seja escrita a 4, 5, 6, 8 ou mais vozes, apresenta a mesma harmonia que a três partes, pois, se alguma consonância for acrescentada, terá de ser em oitava com alguma das vozes. Observa que a oitava corresponde ao uníssono, e que o músico realizará satisfatoriamente a composição usando as três partes mencionadas. Comenta que uma maneira de enriquecer a harmonia é usar as consonâncias compostas: no lugar da terça, usar a 10ª ou a 17ª; ao invés da quinta, a 12ª ou 19ª e assim por diante. Sendo pobre a harmonia a três vozes, conclui que será muito útil acrescentar a oitava ao baixo e às outras vozes para enriquecê-la, sugerindo que tal procedimento contribuirá para encontrar uma maneira de passar de uma consonância à outra com mais continuidade, graça e comodidade para as mãos. Segundo o autor, muitas vezes, por necessidade do texto, procura-se harmonia mais cheia (*pienezza di voci*), e nas exclamações, as notas extremas. Nesse ponto, ele aborda o tema dos “afetos”, ao dizer que, quando o assunto é alegre, procura-se estar no agudo o máximo possível, e quando é triste, nos graves (Bianciardi, 5º parágrafo). Já nas cadências, aconselha a tocar a oitava sob o

baixo, evitando, nas notas muito graves, a 3ª e a 5ª, que tornam a harmonia *troppa borda* [muito dura], agredindo o ouvido (idem, mesmo parágrafo).

Aqui o tratadista passa a se referir aos principais cuidados na condução das vozes: quando o baixo sobe, uma outra parte desce e vice-versa, principalmente nas partes extremas, evitando o proceder por consonâncias perfeitas de mesma espécie, mas lembrando que o proceder por terças no agudo resulta num ótimo efeito. Seguem-se outras orientações, agora quanto ao ritmo: quando o baixo procede por diminuição ou por *tiratas*, faz-se a consonância na primeira nota do tempo, de modo que uma nota da *tirata* é boa [acentuada] e outra ruim [não acentuada]; havendo uma mínima pontuada seguida de uma semínima, a consonância ocorre sobre o ponto, e a nota seguinte é uma nota de passagem; quando o baixo desce por grau com diminuição, sobre a primeira nota coloca-se uma quinta e sobre a segunda uma sexta, acompanhada da décima acima. Em seguida, Bianciardi apresenta exemplos do que foi explicado²² (fig. 8).



Figura 8: Bianciardi, 5º exemplo.

Nesse ponto, considera que muitas outras advertências poderiam ser feitas, o que tornaria, contudo, o trabalho muito extenso. Então, no lugar de novas regras, propõe estimular o músico a exercitar-se nos acordes, com atenção para

²² As passagens assinaladas referem-se à observação do autor sobre passagens agudas, que são questionáveis, uma vez que no exemplo apresentado estão em uma região média, e à presença de quintas paralelas.

a prática auditiva e valendo-se do que foi dito até aqui, ressaltando que tudo que foi explicado, o foi segundo o estilo em uso, mas resta ao compositor a liberdade de usar os acordes a seu gosto. Também há que se fazer a distinção entre os tipos de composição. Nem todos são próprios para se tocar sobre o baixo, como é o caso do estilo fugato, que Bianciardi chama de “antigo”, nem tão pouco algumas composições modernas que apareceram com as “novas invenções”²³. Aqui previne: se não se anotarem os baixos sobre as consonâncias²⁴, e se o músico não dominar a arte do contraponto, ou tiver grande prática de ouvido, facilmente estragará a composição ao invés de ajudá-la (idem, 6º parágrafo).

Para concluir, Bianciardi insere uma tabela para transpor a todos os tons, advertindo que se deve manter todos os tons e semitons do modo natural (fig. 9).

²³ Provavelmente Bianciardi refere-se aqui à chamada *Seconda Prattica*, maneira de se fazer música segundo o estilo recitativo, em contraposição ao estilo polifônico usado até então. (N.A.)

²⁴ Embora o texto não mencione o uso de algarismos, este comentário pode ser indicativo do uso de cifras para indicar a harmonia a ser completada. (N. A.)

The image displays a musical score for a piece titled "Bianciardi 6° exemplo". It consists of eight staves, each representing a different transposition of the original piece. The staves are labeled on the left as follows:

- Naturale
- Un tono pi alto
- Un tono pi basso
- Una terza pi alta
- Una terza pi bassa
- Una terza magg pi alta
- Una quarta pi alta
avero naturale
- Una quarta pi bassa

Each staff contains six measures of music, with notes represented by vertical stems and beams. Below each staff, the fingerings for the notes are indicated by numbers 1 through 12, grouped by measure: "1. e 2.", "3. e 4.", "5. e 6.", "7. e 8.", "9. e 10.", and "11. e 12.". The staves are arranged in a vertical column, with the key signature and clef changing for each transposition.

Figura 9: Bianciardi 6° exemplo.
Fonte: Bassus Generalis (2004).

O documento encerra-se com a dedicatória do editor Domenico Falcini “Ao muito Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor e meu mais venerado Patrono, o senhor Alessandro Petrucci, meritíssimo Bispo de Massa”.

2.4 Análise Comparativa

Ao analisarmos as primeiras fontes que trazem instruções para a realização de baixo contínuo, a primeira conclusão a que chegamos é que Viadana foi de fato um desbravador, alguém que teve uma idéia inovadora, num contexto em que delineava-se a tendência de clarear e sistematizar os procedimentos de acompanhamento, surgida da necessidade de valorização e compreensão do texto cantado.

A prática de se tocar uma linha acompanhando a voz mais grave da obra já era encontrada em fins do século XVI, como demonstrado, por exemplo, numa obra coral polifônica de Alessandro Striggio a 40 vozes²⁵, de 1568, onde aparece a indicação *Basso Cavato dalla parte più bassa* [baixo extraído da voz mais baixa] para uma 41ª voz. Assim, era trabalho do organista ou baixista extrair uma linha de baixo contínua²⁶, pois numa obra polifônica esta não se encontrava numa única voz, podendo saltar de uma à outra, sendo possível haver muitas vozes de tessitura grave. Essa prática foi ainda descrita por Praetorius *apud* Arnold (1965, v.1, p.93) em sua enciclopédia *Syntagma Musicum*, publicada em 1619, onde ele também nos dá uma definição da técnica que sintetiza o pensamento dos que se preocuparam com o assunto na época: *assim se chama porque segue do começo ao fim*.

A grande idéia de Viadana foi, então, a de inserir essa voz, na maior parte do tempo com caráter *obbligato*, e separando a parte instrumental e vocal da música. Seu baixo contínuo emerge como uma improvisação sobre uma linha de baixo, onde se anotava os acidentes, mas não os números, numa textura ainda polifônica. O *basso continuo* de Viadana faz parte do todo, sem o qual o

²⁵ Alessandro Striggio, compositor e instrumentista italiano, nasceu em Mântua em c.1536-7, e morreu na mesma cidade em 1592. Foi um dos mais importantes compositores de madrigais e música para palco na segunda metade do século XVI. A obra em questão é *Ecce beatam lucem*, moteto a 40 vozes, para 4 coros de 8,10,16 e 6 vozes e órgão contínuo; foi executada provavelmente em 1568, mas a cópia do manuscrito que sobreviveu é de 1587. (Grove, 2001).

²⁶ Essa prática ficou conhecida como “baixos de órgão”, e freqüentemente servia de base para dois ou mais grupos harmônicos ou coros. (Arnold, 1965).

resto da composição não teria sentido (Arnold, 1965), um grande avanço em relação aos baixos de órgão descritos no parágrafo anterior, que serviam para dar liga à música, que estava, no entanto, completa sem eles.

Como comentado acima, a estrutura dos *Concerti* de Viadana ainda remete à tradição polifônica. Nesse sentido, sua inovação é mais uma reforma ortográfica que adaptou a maneira de anotar e compor à nova prática de execução, escrevendo diretamente o que deveria ser tocado. Embora admitisse o uso da partitura, Viadana preferia claramente o sistema de *intavolatura*²⁷, como expressado no sexto de seus doze conselhos para execução dos *Concerti*, o que o situa antes do completo estabelecimento do baixo contínuo. Alguns anos mais tarde, Agazzari enfatiza a não obrigatoriedade de se fazer uma tablatura como uma das vantagens do novo método, e assim como Bianciardi, abandona esse sistema, encontrando-se os dois então, além da fronteira entre a polifonia e a melodia acompanhada.

As instruções de Viadana são, na verdade, recomendações estilísticas que ele considerou necessárias por tratar-se de uma “novidade” musical, tanto é que elas fazem parte do prefácio aos *Concerti*. A preocupação com o estilo fica bem clara no primeiro item, que recomenda discrição na execução e parcimônia no uso dos ornamentos, e é evidentemente mais voltado aos cantores que ao organista, ou seja, não se refere à elaboração do baixo contínuo propriamente dita. Como já mencionado, Viadana admite que o organista toque simplesmente a “Partitura”, demonstrando sua visão do desenvolvimento que viria a ter essa nova maneira de tocar, enquanto Agazzari e Bianciardi iriam colaborar na dissolução da tablatura, ainda recomendando domínio completo das duas técnicas, indispensáveis para uma boa execução.

Num conselho muito prático, Viadana comenta que não seria mal o organista dar uma olhada na música antes de executá-la, para uma melhor compreensão da natureza desta. Já Agazzari e Bianciardi são bem mais detalhistas quanto à preparação do instrumentista, e, tanto um quanto outro

²⁷ Ou “Tablatura”(ver nota 5, p. 12)

discorrem longamente sobre os conhecimentos musicais e as habilidades necessárias para se tocar sobre um baixo. Ambos mencionam o domínio do contraponto, da harmonia, da leitura de partitura ou tablatura e apuração do ouvido.

Na quarta recomendação de Viadana encontramos um assunto algo polêmico e que não é abordado especificamente por seus sucessores: ele nos diz que o organista deve executar as cadências sempre no seu próprio lugar (*à i lochi loro*). Essa informação pode ser interpretada como uma referência simplesmente à altura, ou mais especificamente à voz onde acontecem as cadências. Contudo, deve-se também considerar que a cadência que Viadana tinha em mente não era uma progressão harmônica no seu sentido mais recente, mas uma típica progressão da voz que conduz, também chamada “cláusula”²⁸, que acontece ao final de períodos ou frases musicais, e que servia para quebrar o fluxo contínuo da música daquele período. Os outros dois autores são mais genéricos, mencionando apenas o cuidado para não encobrir os cantores.

Outro assunto abordado por Viadana, e que não aparece nos outros textos, é a questão da entrada do organista quando a música é “à maneira de fuga”. Ele recomenda que o organista toque somente uma voz (*Tasto solo*)²⁹, e que depois, com a entrada das demais vozes, faça seu acompanhamento como quiser. Esse procedimento segue por todo o período do baixo contínuo, e estranhamente não encontramos menção a ele no trabalho de Agazzari. Bianciardi tece apenas um comentário sobre o estilo fugato, dizendo que ele não é próprio para ser executado com baixo contínuo.

No sétimo item das recomendações de Viadana, encontramos uma das unanimidades para os três tratadistas, a preocupação com o volume de som.

²⁸ Em 1553 foi publicado em Roma o *Tratado de glosas sopra clausulas y otros generos de puntos em la musica de violones*, de Diego Ortiz, abordando esse assunto, e mostrando também que a prática de improvisar sobre um baixo já era conhecida cerca de 50 anos antes da publicação dos *Concerti* de Viadana.

²⁹ O termo italiano *tasto* significa tecla, e a expressão *tasto solo* refere-se a execução da linha do baixo desacompanhada ao teclado, sem harmonização. No caso específico do texto acima, pode designar o procedimento *colla parte*, de acordo com a entrada das vozes da fuga.

Viadana recomenda tocar os *ripieni* ao órgão com mãos e pés, porém sem acrescentar outros registros, e devemos lembrar que no seu primeiro conselho, alerta para o estilo gentil dessas obras; já Agazzari refere-se ao tamanho do coro como um critério para definir os registros a serem usados; Bianciardi, sempre mais sucinto, apenas recomenda plenitude de vozes quando o texto assim exigir. Ao atentar-se também para a preocupação quanto à altura em que são realizadas as cadências, nota-se que o ponto realmente crucial a que se chega, é o cuidado de não encobrir e nem dificultar a performance dos cantores.

Essa determinação estética percorrerá depois todo o período do baixo contínuo e de todo estilo acompanhado da música dos séculos seguintes, e, se hoje nos parece um tanto evidente, o fato de encontrarmos essa citação em três dos primeiros autores a se preocuparem com o assunto, demonstra claramente que não o era na época.

Na questão da cifragem, observamos que Viadana, num contexto estilístico ainda da Renascença, preocupa-se em anotar somente os acidentes, recomendando sua estrita observância. A matéria provavelmente desenvolveu-se rapidamente na época, pois Agazzari já é bem enfático quanto ao uso dos símbolos:

... concludo que nenhuma regra pode ser posta para tocar essas obras se não houver sinais de nenhum tipo, sendo necessário ser guiado na intenção do compositor, que é livre e pode, se lhe parece bem, colocar sobre a primeira metade de uma nota uma quinta ou uma sexta, ou vice-versa, maior ou menor, como lhe parecer mais adequado ou pela necessidade das palavras. (Agazzari. In: STRUNK, 1998, p. 623).

Ele é o primeiro, então, a recomendar literalmente o uso de números acima das notas do baixo para indicar as consonâncias e dissonâncias, e menciona especificamente as ocorrências 6-5 e 4-3. É o primeiro, também, dentre os três autores, a explorar a questão dos sinais.

Quanto à condução das vozes, encontramos preocupações semelhantes nos três autores. No entanto, verificamos que Viadana ainda é condescendente quanto ao uso de quintas e oitavas paralelas, recomendando apenas que sejam evitadas nas partes cantadas. Pouco mais tarde, já encontramos em Agazzari, e, com mais ênfase em Bianciardi, instruções para se evitar a ocorrência desses intervalos em movimento paralelo, embora, como observado na p. 26, fig. 8, exista um exemplo em seu trabalho. Utilizando explicações de como encadear as partes em relação ao movimento do baixo, eles nos indicam o movimento contrário como o mais apropriado, procedimento este que será um dos pilares de todo o desenvolvimento do baixo contínuo e da harmonia por mais de três séculos ³⁰. Também ensinam como conduzir a mão direita em casos de notas pontuadas, *tiratas* e diminuições, denotando uma inflexão didática e técnica. Esse tipo de posicionamento nos leva a concluir que, apesar das dimensões pequenas desses trabalhos, esses autores tinham a intenção de produzir manuais, métodos de execução musical, e assim torna-se compreensível serem denominados de “tratados”, como o faz Arnold (1965, p. 67).

Notamos que na décima recomendação de Viadana, ele nos diz que esses concertos não soarão bem se desacompanhados, fazendo-nos deduzir que na época ainda se pensaria tal tipo de música sem acompanhamento, num alongamento do estilo próprio da Renascença. Na verdade, nesse período, encontramos raras indicações de como os instrumentos eram utilizados, e apenas contamos com a evidência de que eram utilizados, como observa Bernhard Lang (2004) em seu comentário estilístico sobre os *Concerti* de Viadana. Desse modo, podemos perceber a rápida aceitação e evolução que teve a nova maneira de executar música, pois poucos anos mais tarde nem encontramos mais citação dessa possibilidade. Agazzari e Bianciardi sempre se referem ao acompanhamento ao órgão, provavelmente se estendendo aos

³⁰ Vale lembrar que as obras em questão foram publicadas em 1607, portanto mais de um século antes da chegada do *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de Rameau (1722), que veio sintetizar e organizar todo o pensamento harmônico desde o final da Renascença. (N.A.)

demais instrumentos de teclado. Aqui cabe notar a enorme atenção do trabalho de Agazzari aos instrumentos que executam o acompanhamento: classifica-os *come fondamento ou come ornamento* [de base ou de ornamentação], discorre longamente sobre essas funções e dedica-se pormenorizadamente a cada um, dissertando sobre a maneira de tocá-lo, suas particularidades e o comportamento do músico no conjunto. Nesse aspecto, podemos considerar que Agazzari produziu um verdadeiro tratado estilístico da época, deixando-nos indicações precisas das características do acompanhamento instrumental na Itália dos primeiros anos do século XVII.

No último conselho de Viadana, verificamos uma menção ao cuidado que se deve ter com a textura do acompanhamento, e conseqüentemente com a massa sonora que ele representará. Sugere-nos evitar o registro agudo ao trabalhar *a voci pari*³¹, e propõe utilizá-lo ao acompanhar vozes agudas - a não ser nas cadências, onde se dobra a oitava - procedimento que, segundo ele, faz a música soar melhor. Encontramos aqui um ponto conflitante entre os autores, apesar de identificarmos preocupação semelhante em Agazzari, quando ele nos fala especificamente dos instrumentos de base, salientando o cuidado que se deve ter para não encobrir as vozes; ao contrário de Viadana, recomenda-nos, quando o soprano canta, tocar num registro mais grave, a fim de não obscurecê-lo. Essa parece ser uma atitude mais sensata em termos de resultado sonoro, porém devemos observar que a colocação de Viadana está em acordo com o que ele nos havia dito no seu quarto parágrafo, quando nos falou sobre a altura em que se realizam as cadências.

Um assunto que não chegou a ser abordado por Viadana, mas o foi por seus sucessores, é o da transposição. Citada como uma das técnicas que o músico deve dominar para acompanhar com propriedade, Bianciardi chega a inserir em seu trabalho uma tabela de transposição a todos os tons. Foi provavelmente criticado por Agazzari, que recomenda a transposição à 4ª ou à 5ª, algumas vezes um tom abaixo ou acima, examinando pelas consonâncias naturais quais

³¹ Em pares de vozes, ou seja, soprano e contralto, tenor e baixo.

as transposições apropriadas, e segundo suas próprias palavras “não como é feito por alguns que pretendem tocar em todos os tons”.

Por fim, temos nossos autores dedicando seus trabalhos àqueles que já dominam os princípios básicos da música e da execução dos instrumentos, levando à reflexão sobre o grau de especialização e profissionalismo presentes naquele ambiente musical. O novo sistema não era, sem dúvida, voltado a amadores, mas contou com a adesão incondicional dos compositores ao novo estilo, abrindo caminho para quase dois séculos de música.

3 INSTRUMENTOS DO BAIXO CONTÍNUO

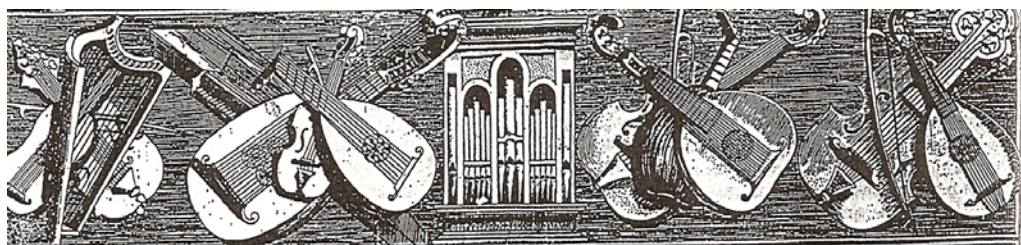


Figura 10: cabeçalho do Tratado de Bianciardi.

Muito já foi escrito sobre os instrumentos que compõem a execução do baixo contínuo. Desde os primeiros tratadistas, como se pode observar pela ilustração acima, este é um assunto recorrente pela sua evidente importância e pela amplitude que a sua abordagem pode fornecer a trabalhos sobre o assunto. Não se pretende, portanto, neste trabalho, estender-se sobre os diversos grupos de instrumentos que podem ser utilizados e sobre sua conveniência em determinadas situações e repertórios, pois este seria assunto de um abrangente trabalho por si só, mas simplesmente situar o leitor da presente dissertação, no âmbito instrumental em que foram concebidas as Instruções de Bach para a realização de baixo contínuo.

O cabeçalho do Tratado de Bianciardi revela que, desde os primórdios do baixo contínuo, os instrumentos de teclado detinham posição de especial importância em sua prática, pois o órgão está colocado ao centro, e de cada lado estão dispostos então os diversos instrumentos, descritos na p. 21. Durante o século XVII, de acordo com Arnold (1965), quase todos os tratados ou capítulos de tratados sobre o assunto trazem descrições dos instrumentos que poderiam ser utilizados no acompanhamento, incluindo a detalhada descrição de Agazzari sobre os instrumentos de fundação (ou de base) e os de ornamentação (ver p. 16 a 18). Apesar de este último autor ter se estendido na descrição, o ponto comum entre os autores é que o papel fundamental do acompanhamento é representado por um ou mais instrumentos de teclado, mas que os instrumentos de cordas dedilhadas, os de cordas friccionadas e até mesmo os de sopro têm seu papel no *ensemble*. Dreyfus (1987) destaca que os

instrumentos raramente eram especificados pelos compositores, que prezavam acima de tudo os princípios e a essência do contínuo. A formação instrumental poderia variar de acordo com o caráter da música, o solista, o ambiente onde era executada e finalmente pela disponibilidade de instrumentos e executantes. Tão variada poderia ser essa formação, que Williams (1970, p.28) insere um glossário abrangendo o amplo instrumental disponível para a prática.

Das últimas décadas do século XVII em diante, com a sedimentação do princípio da melodia acompanhada, a função embasadora dos instrumentos de acompanhamento ganha importância e alguns dos instrumentos que foram usados nos primórdios desaparecem das descrições. O grupo responsável pela condução do baixo contínuo restringe-se então aos teclados, prioritariamente órgão ou cravo, um ou dois instrumentos de cordas graves (violoncelo, viola da gamba, violone, contrabaixo) e algumas vezes um fagote, embora descrições mais abrangentes possam ser encontradas. A mais completa lista e descrição dos instrumentos acompanhadores usados no século XVIII, segundo Arnold (1965) é a fornecida por C.Ph.E. Bach no *Versuch...* de 1762. Mesmo citando um grande número de instrumentos e possibilidades de combinações ele sentencia: “O melhor acompanhamento, no qual se está livre de críticas, é um instrumento de teclado e um *cello*”³².

A tradição do baixo contínuo tem seu apogeu na obra de Bach, que o utilizou como base de seu sistema composicional, e é nas *Instruções* que ele coloca a definição que encerra sua convicção: “O baixo contínuo é a mais perfeita base da música. É tocado com ambas as mãos em um instrumento de teclado (grifo nosso) de uma maneira que a mão esquerda toque as notas escritas e a direita ataque consonâncias e dissonâncias”³³. Como observa Dreyfus (1987), a sua definição traz um conceito que diferencia o termo *Continuo*, referente à linha contínua de baixo que pode ser reforçada por vários instrumentos, do termo inglês *thorough bass*, que requer necessariamente um

³² **Essay On The True Art Of Playing Keyboard Instruments**,. W.W. Norton & Company, 1949, parte 2, p. 173.

³³ POULIN, 1994, p. 10.

instrumento que toque as harmonias de acordo com as cifras. Em português essa distinção se torna mais difícil, já que se usa o mesmo termo, baixo contínuo, para ambos os significados.

Uma boa idéia a respeito do instrumental que Bach utilizava para a realização dos acompanhamentos se encontra no inventário³⁴ de seus bens, feito após sua morte; a parte dedicada aos instrumentos musicais revela que o compositor era possuidor de cravos de diferentes tamanhos, alaúdes, violoncelo, viola da gamba, baixo de pequeno porte, além, é claro, de violinos e violas.

Dreyfus coloca também uma importante discussão sobre o uso do órgão e do cravo, e em qual situação cada um deles seria pertinente, destacada por Fagerlande (2002, p.123):

...prova através de larga documentação, que o cravo também tinha o seu lugar nas igrejas, tanto na Itália do século XVII, quanto na Alemanha do mesmo período, e mesmo posteriormente na Leipzig de Bach – tanto em St. Thomas quanto na *Nikolaikirche*.

Fagerlande lembra também que, segundo Ledbetter e Williams (2001), o órgão era utilizado fora da igreja, como na música de câmara italiana do século XVII. Cabe aqui mencionar a citação de Wolff (2000) à presença do cravo já na Capela do *Himmelsburg* em Weimar, de acordo com o desenho abaixo, que fornece informação sobre a disposição do *Continuo* (fig. 11):

³⁴ Wolff, 1998, p.250.

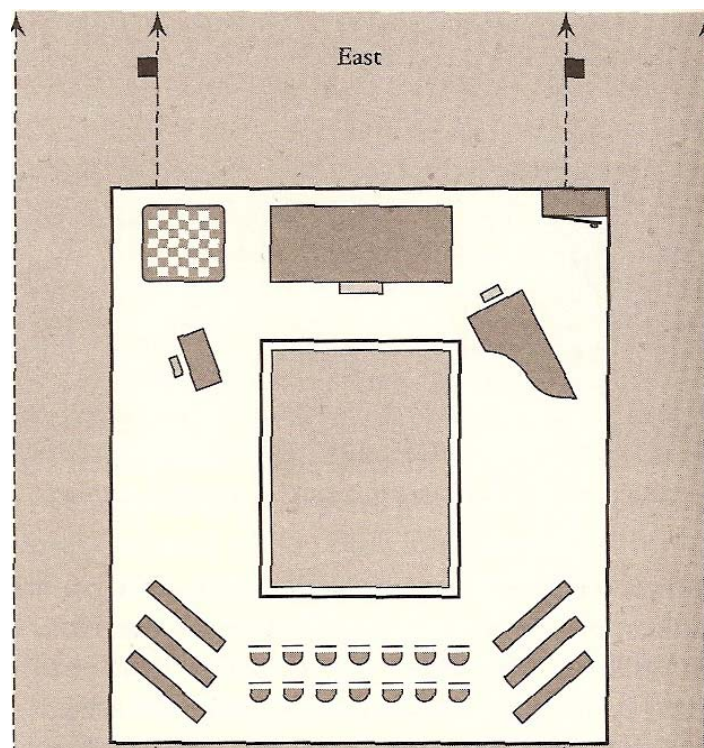


Figura 11: Plano da *Capelle*, no *Himmelsburg*.³⁵
 Fonte: Wolff (2000, p.150).

Williams (1970) também opinou sobre a questão do instrumento de teclado a ser utilizado. Segundo ele, ainda que o órgão ocupe papel de destaque em qualquer estudo sobre baixo contínuo, o cravo é o instrumento mais útil, importante e iluminado [*enlightening*] do *Continuo*, por ser o mais requerido pelos compositores do período. No segundo volume do *Figured Bass Accompaniment*, ele insere uma figura de um cravo italiano de cerca de 1600 como sendo um bom exemplo de instrumento para *Continuo*, e que seria o instrumento que os primeiros teóricos teriam em mente (fig. 12).

³⁵ Ao lado do órgão, este local de ensaios e concertos acomodava uma espineta, um cravo, quatorze poltronas para os principais membros da Corte da Capela, seis bancos pintados de vermelho para músicos suplementares, uma mesa e um closet para guardar instrumentos.



Figura 12: cravo italiano c. 1600
Fonte: Williams (1970, vol.2, p.5 não numerada).

Williams (1970, p. 27) lembra também que alguns autores, como os da geração de Quantz, tiveram em mente um *fortepiano* de timbre delicado. Este instrumento foi regularmente utilizado também por C.Ph.E.Bach e devidamente listado como apropriado ao acompanhamento no tratado já mencionado, assim como o clavicórdio, que segundo este último autor, tinha a preferência de alguns cantores para o acompanhamento (*Essay on the True Art...*p.172). O clavicórdio, na verdade, já é citado em Viadana (ver item 10, p. 13), como um dos instrumentos essenciais ao acompanhamento.

Atualmente é consensual a utilização de cravos italianos com um teclado e dois registros de 8' para a realização das harmonias no baixo contínuo. A gravura abaixo mostra um modelo típico do período, e que provavelmente foi conhecido por Bach (fig. 13).

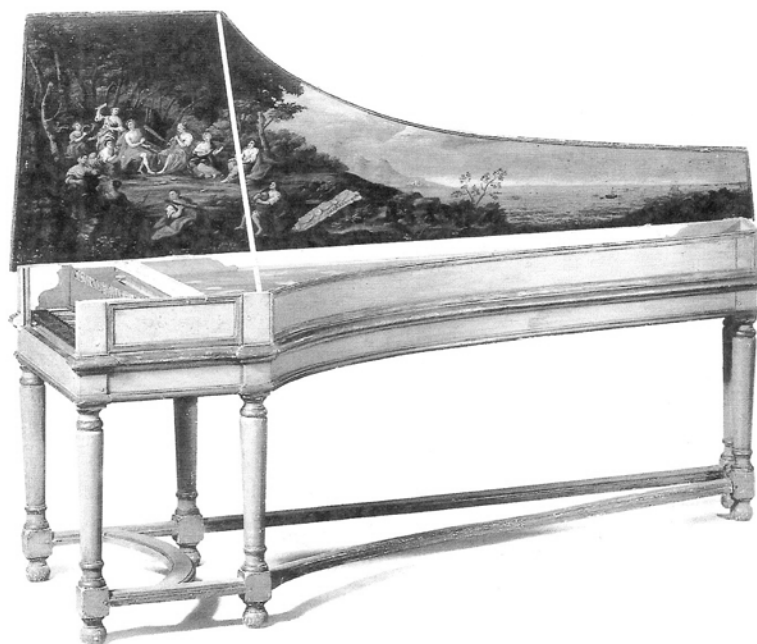


Figura 13: cravo italiano, 1725.
 Fonte: Beurmann (2000, p. 74)³⁶.

Há cerca de vinte anos atrás, por volta de 1985, diversos modelos de cravos alemães tornaram-se conhecidos, revelando a sua utilização para a música de Bach, em algumas Cantatas e Paixões. Em seu amplo estudo, Dreyfus (1987) levantou cinco obras, além da *Matthäuspassion* BWV 244 e da *Johannaspassion* BWV 245, que, entre toda a obra vocal de Bach, possuem indicações específicas sobre o uso do cravo. O quadro abaixo fornece uma visão sobre esse contexto (fig. 14). Todavia, este autor questiona se somente essas obras seriam executadas com a participação do cravo, uma vez que há relatos sobre o próprio Bach conduzindo do cravo a Cantata *Trauer-Ode* BWV 198 e, a se exigir uma indicação específica de *Cembalo* nas partes de *Continuo*

³⁶ BEURMANN, A. **Historische Tasteinstrumente** – Cembali – Spinette – Virginal – Clavichorde. München: Prestel Verlag, 2000, p. 74.

em *Cammerton*³⁷, necessariamente teria que haver a indicação de *Organo* nas mesmas partes em *Chorton*.

TABLE 2-1 Continuo parts labeled *Cembalo*

BWV	Part title	Date	Autograph figures in movements:	Copyist's figures in movements:
109	<i>Continuo pro Cembalo</i>	Oct. 17, 1723	1, 6	1-6
23	<i>Basson. e Cembalo</i>	Feb. 7, 1723	complete	
6	<i>Cembalo</i>	Apr. 2, 1725	complete	
244	<i>Continuo pro Cembalo</i>	1744-1748	complete	
245	<i>Cembalo</i>	1746-1749		1-39

Figura 14: tabela de obras com cravo
Fonte: Dreyfus (1987, p. 33).

O exemplar alemão mostrado abaixo (fig. 15), de Christian Vater, construído em 1738, é um bom exemplo de instrumento similar ao italiano acima, que se adequa à execução de contínuo segundo a estética sonora germânica. No entanto, é questionável o fato de não encontrarmos menção em bibliografia específica sobre a sua utilização na prática da música de câmara. Acredita-se que isso se deva ao seu ressurgimento somente a partir da década de 1980, quando se preparavam as comemorações dos 300 anos do nascimento de Bach, e vários documentos esclarecedores tornaram-se públicos. Ainda que atualmente seja difundida essa argumentação sobre a presença do cravo na igreja, é inegável a associação histórica do órgão à música sacra, sobretudo na liturgia luterana.

³⁷ Como o órgão em Leipzig estava afinado em um tom acima da afinação convencional (*Cammerton*), uma parte de Continuo transposta um tom abaixo era requerida para o organista (*Chorton*) (Dreyfus, 1987, p. 7).



Figura 15: cravo alemão Christian Vater, 1738.
Fonte: Meer (1991, p. 22)³⁸.

³⁸ MEER, J.H von der. **Kielklaviere. Cembali. Spinette. Virginal.** Bestandskatalog mit Beiträgen. Berlin: 1991.

4 AS INSTRUÇÕES DE BACH

Por duas vezes em sua vida Bach ocupou-se da elaboração de um conjunto de regras para a execução de baixo contínuo: a primeira delas, em 1725, contida no segundo caderno de peças para Anna Magdalena Bach, e a segunda em 1738, destinada a seus alunos da escola de São Tomás em Leipzig. Essas datas encontram-se em ambas as fontes que contêm transcrições do texto: a biografia de Spitta (1992) e o trabalho de David e Mendel (1991), além do fac-símile do *Clavierbüchlein* de Anna Magdalena Bach. No entanto, Wolff (1998), em sua revisão do trabalho dos dois últimos, curiosamente traz as datas de 1740-1745 para as primeiras instruções. Embora este autor seja considerado atualmente uma das maiores autoridades na vida e obra de J. S. Bach, essa afirmação parece surpreendente, tendo em vista as mesmas fazerem parte do já citado livro.

Se considerarmos que, como comenta Spitta (1992), um bom acompanhamento era um dos pontos altos a serem atingidos na arte daquele tempo, não é de estranhar que o mestre tivesse se dedicado em algum momento a uma sistematização do assunto - amplamente dominado por ele - como demonstram os relatos de seus alunos e outras personalidades da época.

A intenção doméstica do livro de peças para Anna Magdalena (1725), assim como acontece no livro dedicado a Wilhelm Friedmann (1722), é mantida no primeiro texto, servindo como introdução do assunto aos iniciantes, e foi provavelmente ditado por Bach a sua esposa. As instruções de 1738 são muito mais elaboradas, consistindo de quatro seções, a segunda delas constando quase totalmente de excertos retirados da primeira das quatro partes do *Musicalische Handleitung*³⁹ de Fredrich Erhard Niedt (1674-1708) - um importante tratado publicado em Hamburgo no ano de 1700. O manuscrito dessas instruções pertenceu a Johann Peter Kellner (1705-1772), organista e compositor de

³⁹ O principal interesse do tratado de Niedt está não exatamente nas regras e exemplos de realização de baixo contínuo, que podem ser encontradas similarmente em outros tratados, mas na extraordinária descrição contida em sua introdução acerca das condições sob as quais os organistas alemães adquiriram e praticaram sua arte, e sobre a influência da tablatura germânica de órgão na construção do processo de transformação da música do século XVII. Uma descrição do tratado pode ser encontrada na já citada obra de Arnold, p.213-236.

Gräfenroda que, segundo Arnold (1965), foi aluno de Bach, porém segundo David e Mendel (1991), teria sido um daqueles músicos que muito estudaram e inclusive copiaram a obra do mestre sem no entanto terem sido seus alunos diretos. A não inclusão do trabalho de Bach na extensa obra de Arnold sobre baixo contínuo - que apenas o cita em nota de rodapé no capítulo sobre o tratado de Niedt - é uma questão que suscita curiosidade e que provavelmente ainda será abordada com os olhos da musicologia mais recente.

A análise dos dois trabalhos deixa claro que, quando se ocupou com mais rigor do assunto em 1738, Bach partiu de suas singelas instruções iniciais, sem alterações significativas, mostrando que apesar das dimensões modestas daquele primeiro trabalho, seu conteúdo não foi renegado e ele as considerava ainda válidas e úteis ao desenvolvimento musical de seus alunos e de seus filhos, que sempre foram beneficiários de suas composições e de suas obras didáticas.

4.1 O *Clavierbüchlein* de Anna Magdalena Bach

O manuscrito do “Pequeno Livro” de Anna Magdalena Bach, identificado como Mus. Ms Bach P 225 encontra-se na *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* em Berlim⁴⁰.

Como aponta Garcia⁴¹ (1998), a grafia *Clavier-büchlein vor*, do autógrafo da primeira coleção de peças para Anna Magdalena Bach de 1722, foi substituída nas edições modernas por *Klavierbüchlein*. Para este trabalho adotou-se a primeira grafia, conforme o autógrafo (fig. 16).

⁴⁰ Apresenta as iniciais AMB e a data de 1725 na capa, mas não possui página título. Conforme constatado pela autora em visita àquela biblioteca em novembro de 2006, não é permitido o acesso aos manuscritos da obra de J.S.Bach de uma maneira geral, sejam eles autógrafos ou cópias. Apenas é possível consultar, mediante um pré-agendamento, os microfilmes existentes para a grande maioria deles.

⁴¹ GARCIA, L. F. **Os Pequenos Livros de Teclado de Anna Magdalena Bach** (1722-1725). 1998. Dissertação (Mestrado em Música). IA, UNESP.

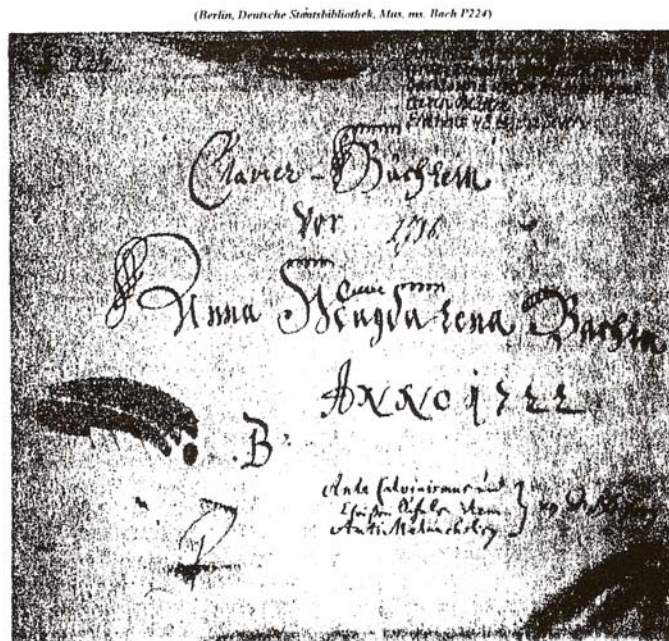


Figura 16: página título de *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*

Fonte: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Klavier und Launterwerke, Band 4. Bärenreiter, Kassel, 1957, VI.

O *Clavier-Büchlein* contém as *Partitas* nº III e VI, respectivamente BWV 827 e 830, uma série de danças, como minuetos, *polonaises*, marchas, uma *musette*, peças do estilo “galante” de autoria de Bach, de seus filhos e de músicos que os visitavam; também estão incluídas duas *Suites francesas*, BWV 812 e 813, o primeiro prelúdio do *Cravo Bem Temperado*, árias, corais e peças de outros compositores, como um *Rondeau* de Couperin e um Minueto de Böhm. A maioria das peças mostram a grafia de Anna Magdalena, assim como as instruções para realização de baixo contínuo, que aparecem no final, ocupando três páginas, numeradas de 124 a 126. David e Mendel (1991) apontam o parágrafo final - que recomenda que as instruções sejam prosseguidas oralmente - como sendo da grafia do próprio Bach, demonstrando como sua esposa profunda e rapidamente adaptou sua escrita ao padrão do compositor, a ponto de estudiosos considerarem cópias suas como autógrafos.

4.2 As Instruções de 1725

O texto de Bach está dividido em duas partes: um primeiro parágrafo, intitulado *Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso di J. S. B.*, no qual o compositor explica a formação das escalas maior e menor (escala da terça maior e escala da terça menor). Em seguida, nas próximas três páginas estão as regras, numeradas de um a quinze. Ainda quanto à questão da grafia, nesse ponto temos uma discordância entre autores, já que Spitta (1992)⁴², no apêndice XIII de sua extensa obra sobre Bach, relata serem as regras escritas na caligrafia do próprio, ao contrário dos já citados David e Mendel que indicam apenas o último parágrafo como sendo seu.

ALGUMAS DAS MAIS NECESSÁRIAS REGRAS DO BAIXO CONTÍNUO. POR J. S. B.⁴³

Escalas

A escala da terça maior é: tom, segunda um tom inteiro, terça um tom inteiro, quarta meio tom, quinta um tom inteiro, sexta meio tom (sic), sétima um tom inteiro, oitava um tom inteiro (sic); a escala da terça menor é: tom, segunda um tom inteiro, terça meio tom, quarta um tom inteiro, quinta um tom inteiro, sexta meio tom, sétima um tom inteiro, oitava um tom inteiro; portanto a seguinte regra pode ser deduzida: a segunda é grande em ambas as escalas, a quarta sempre pequena (?), a quinta e a oitava completas, e, como é a terça, assim são a sexta e a sétima. O acorde consiste de três tons, ou seja, a terça, se grande [maior] ou pequena [menor], a quinta e a oitava; por exemplo, para Dó, Dó-Mi-Sol.

ALGUMAS REGRAS DO BAIXO CONTÍNUO

- 1) Cada nota principal tem seu próprio acorde, seja ele natural ou emprestado [alterado].
- 2) O acorde natural de uma fundamental consiste de terça, quinta e oitava. N.B. Das três espécies [intervalos], nenhuma pode ser alterada com exceção da terça, que pode ser grande ou pequena, e é de acordo chamada maior ou menor.
- 3) Um acorde emprestado é formado por outras espécies não ordinárias que aparecem sobre a nota fundamental:

⁴² A obra de Spitta foi originalmente publicada em 1889 e posteriormente reeditada em 1951 e 1979. A edição utilizada para este trabalho é a Dover não abreviada de 1992 (ver Referências Bibliográficas).

⁴³ As regras foram traduzidas do inglês (fonte: David e Mendel, 1991) e do alemão (fonte: Bärenreiter, 1977).

6 6 6 5 7 9
 como 4 3 5 4 5 7 etc
 2 6 3 8 3 3

4) Um # ou um *b* sobre uma nota significa que, para um #, toca-se a terça maior e para o *b* a terça menor, porém os outros intervalos permanecem iguais.

5) Um 5 sozinho ou um 8 sozinho significam um acorde completo.

6) Um 6 sozinho é acompanhado de três maneiras: (1) com a terça e a oitava; (2) com a terça dobrada; (3) com a sexta dobrada e a terça.

N.B. Quando a sexta maior e a terça menor aparecem sobre a nota, a sexta não deve ser dobrada porque soa mal; ao contrário, a oitava e a terça devem ser acrescentadas.

7) 2 sobre uma nota é acompanhado pela quinta dobrada, e às vezes pela quarta e pela quinta; não raramente [neste ponto há uma interrupção do texto e um espaço em branco, indicando que algo deveria ser acrescentado; segundo David e Mendel (1991), a continuação seria *também com a quarta e a sexta*].

8) A quarta ordinária, especialmente quando seguida por uma terça, se combina com a quinta e a oitava. Porém, se houver um pequeno traço cruzando a cifra 4, a segunda e a sexta se agregam.

9) A sétima também se acompanha de três maneiras: primeira, com a terça e a quinta; segunda com a terça e a oitava; e terceira, com a terça dobrada.

10) A nona parece ter uma identidade com a segunda, e é em si uma duplicação da segunda, porém a diferença é que requer um acompanhamento diferente: com a terça e a quinta, ou, em algumas ocasiões, com a sexta em lugar da quinta, porém bem raramente.

11) Com ⁴2 toca-se a sexta, ou algumas vezes a quinta em seu lugar.

12) Com ⁵4 toca-se a oitava, e a quarta resolve descendentemente na terça.

13) Com ⁶5 toca-se a terça, seja ela maior ou menor.

14) Com ⁷5 toca-se a terça.

15) Com ⁹7 ouve-se a terça.

As outras instruções que deverão ser observadas, serão melhor explicadas oralmente do que por escrito.

4.2.1 Análise e explicação dos itens

Alguns comentários se fazem necessários sobre o texto das instruções. Apesar de serem singelas e tratarem de conteúdo atualmente considerado

básico, encontram-se alguns erros, provavelmente devidos ao ditado e anotação rápida. Também alguns termos possuem hoje outras denominações.

No parágrafo inicial, que trata das escalas maior e menor, temos logo um problema, provavelmente um engano. O fac-símile traz a anotação de meio tom entre o 5º e o 6º graus da escala maior, o que evidentemente é um erro, assim como anota um tom inteiro entre o 7º e 8º graus. Quando deduz a regra, o autor diz que as segundas são sempre “grandes”, hoje denominadas maiores. Essa mudança de termo parece inicialmente bastante clara; contudo pode suscitar dúvida quanto ao seu real significado, se nos reportarmos aos intervalos gerados pela série harmônica. A construção da escala⁴⁴ mostra que há dois tipos de tom: o grande, que contém a razão 9/8 (por exemplo, Dó-Ré considerando Dó como fundamental) e o pequeno, com a razão de 10/9 (Ré-Mi). Essa diferença foi eliminada pelos temperamentos mesotônicos, que “colocaram” o Ré exatamente no “meio” de Dó e Mi. Partindo daí, pode-se cogitar que Bach tenha usado não somente um termo da época para designar o intervalo que hoje conhecemos como segunda maior, mas que tenha se referido realmente às “segundas grandes”. No caso do intervalo de quarta, chamada por Bach de *klein* [pequena], trata-se provavelmente de uma questão de nomenclatura. Verifica-se que durante muito tempo esses intervalos, assim como as quintas, foram tratados pela denominação de maiores e menores, só mais recentemente considerados “justos” ou “perfeitos”⁴⁵.

1) Por “acorde natural”, entende-se o acorde perfeito maior construído sobre uma nota fundamental.

⁴⁴ VASCONCELOS, J. **Acústica Musical e Organologia**. Porto Alegre: Movimento, 2002.
IAZZETTA, F. **Tutoriais de Áudio e Acústica**. Disponível em
<<http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/escalas/mediotom.html>>

⁴⁵ No nosso país até meados das décadas de 60 ou 70 esta nomenclatura foi utilizada. No tratado de Sépe de 1955 (ver Referências Bibliográficas), ele explica que o intervalo do 4º grau é o único que é menor na escala maior, quando se toma por base a tônica. Embora adote a denominação de quarta menor, observa que também pode ser chamada de justa, natural, perfeita, porque, alterada em uma de suas notas torna-se dissonante. Assim também a quinta, que ele trata de maior, pode ser chamada de natural, perfeita, exata.

2) Bach chama os intervalos de *specibus*⁴⁶ [espécies], nomenclatura que se conserva no contraponto, e que era a matéria prima do seu dia-a-dia. O aparente descuido com o texto (“das três espécies nenhuma pode ser alterada com exceção da terça”), denota a simplicidade e o imediatismo que determinaram a elaboração das regras e a finalidade a que se prestavam.

3) Por *entlehnter Accord* [acorde emprestado], entendem-se os acordes em posição invertida ou acrescidos de outros intervalos que não os do acorde fundamental (2, 4, 7, 9).

Para os itens 4 e 5 não se fazem necessários maiores esclarecimentos.

6) Na observação acerca do uso do intervalo de sexta, está contida uma das principais regras de condução de vozes. Ele restringe o dobramento deste intervalo quando ela é maior e a terça é menor em relação ao baixo. Na verdade, embora Bach não prossiga em sua explicação, e apenas tenha dito que “soa mal”, o que acontece é que teríamos duas sensíveis no mesmo acorde, e consequentemente oitavas paralelas na sua resolução.

7) A observação de David e Mendel (1991) faz sentido ao sugerir para o espaço em branco existente nesse ponto do texto original o acompanhamento de quarta e sexta para a cifra 2, uma vez que, esse tipo de harmonia, um acorde de sétima em terceira inversão, é bastante comum em toda a literatura, especialmente na obra de Bach. Possivelmente, esse acompanhamento seja mais comum que as próprias quarta e quinta, pois nesse caso o próprio Bach usou muitas vezes a cifra 9. A análise das obras escolhidas para este trabalho mostrou que o primeiro acompanhamento citado, com a quinta dobrada é bastante raro, não tendo sido encontrado nenhum exemplo nas obras em questão.

8) Neste item fica claro como Bach tinha em mente uma realização técnica do baixo contínuo, baseada principalmente na habilidade de lidar com as cifras.

⁴⁶ O uso de termos em latim é comum nos escritos de Bach, que tinha entre suas obrigações ordinárias junto à *Thomaschule* de Leipzig o ensino dessa disciplina. A diferença entre a grafia *specibus* nesse item e *species* no item nº 4, deve-se à questões gramaticais de declinações da língua. (N.A.)

O compositor fala de dois tipos diferentes de acordes, um que contém o retardo 4-3, e outro que é um acorde de sétima da dominante com a sétima no baixo (4 barrado acompanhado da segunda e da sexta), sem no entanto fazer nenhuma menção a isso.

9) É notável a indicação do dobramento da terça no acorde sobre a cifra 7, procedimento pouco recomendado pela maioria dos tratadistas de baixo contínuo.

10) Bach coloca que muito raramente, a cifra 9 pode ser acompanhada pela sexta no lugar da quinta. De fato, o exame das suas próprias obras revela ser difícil encontrar situações como esta, uma vez que, pensando-se harmonicamente, essa combinação resulta num acorde com duas quartas justas sobrepostas. Sucessões de quartas justas ou acordes formados por elas foram amplamente utilizados, quase dois séculos mais tarde, para fugir da tonalidade.

11) O exame detalhado das obras escolhidas, que incluem a Sonata para violino e contínuo BWV 1023, um verdadeiro exercício de baixo contínuo, revela que, embora o texto especifique a possibilidade da quinta no lugar da sexta com essa cifra, isso dificilmente acontece; e nenhuma vez isso ocorreu nessas obras.

12) O item 12 repete a instrução da primeira parte do item 8 quanto ao procedimento, sendo a única diferença se a cifra escrita é apenas 4 ou ⁵4.

Os itens 13, 14 e 15 indicam a utilização da terça do acorde, não se fazendo necessários maiores comentários.

Significativo é o último parágrafo, que recomenda a instrução oral. Revelador da intenção e da postura do mestre em relação a seus discípulos, suscita curiosidade e investigação sobre a arte de Bach ao acompanhar, e a maneira de transmiti-la.

4.3 As Instruções de 1738.

Como parte de suas atividades como *Kantor* em Leipzig, Bach contava com o ensino musical. Assim, o *Vorschriften und Grundsätze sumvierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagment* [Preceitos e Princípios Para Tocar o Baixo Contínuo ou Acompanhamento em Quatro Vozes] pode representar, segundo Poulin (1994), a sua codificação das regras de teoria e construção musical refinadas pelos anos de ensino na escola de São Tomás.

Para ilustrar a importância que o pai atribuía ao baixo contínuo, Carl Philipp relata numa carta a Forkel: “A realização de um baixo contínuo e a introdução aos corais são sem dúvida o melhor método para estudar composição, no que diz respeito à harmonia”⁴⁷. Somando-se a esses elementos o notável reconhecimento que Bach alcançou como pilar da harmonia e formador de alguns dos mais importantes pedagogos e teóricos do século XVIII na Alemanha⁴⁸, vislumbra-se a amplitude e importância que este trabalho alcança. O manuscrito deste importante documento encontra-se na *Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique* em Bruxelas, sob o número mr. FRW 27.224.

A presença de pequenos erros indica que, assim como as regras de 1725, deve ter sido ditado por Bach provavelmente a Kellner, que foi possuidor do manuscrito, isto tendo sido elucidado já por Spitta em fins do século XIX. Mais recentemente, Hans Joachim Schulze identificou a grafia de Carl August Thieme, um dos alunos de Bach na escola de São Tomás, na página título e em correções.

⁴⁷ *The New Bach Reader*, p. 399.

⁴⁸ C. Wolff, no prefácio da obra de Poulin (1994), lembra que nomes como Johann Friedrich Agricola, Johann Philipp Kirnberger, Christoph Nichelmann, Friedrich Wilhelm Marpurg e o próprio Carl Philipp Emanuel Bach representam o extraordinário desenvolvimento da teoria composicional cujos fundamentos foram deixados por Johann Sebastian Bach.

4.3.1 Capítulos e Regras

Preceitos e Princípios é formado de quatro partes, segundo David e Mendel (1991), ou de cinco partes segundo Poulin (1994), que divide a parte considerada última pelos primeiros em duas. Introduzindo a primeira parte há um quadro apresentando as dobras possíveis para as diversas tríades (fig. 17).

Figures	6	4 3	7 6	7	9 8	9	6 5	6 5 4 3	b7	4 3	4+	5b	Without any figure	8 5 3
Middle voices	3	5	3	3	3	3	3	8	3	6	2	3		
Supporting voices	3	8	6	8	8	3	5	8	5	5	—	—		

Figura 17: Quadro de dobras no baixo contínuo.
Fonte: Poulin (1994).

A primeira parte, intitulada *Kurtzer Unterricht von dem so genannten General Bass* [Breve Instrução sobre o assim chamado Baixo Contínuo] trata-se quase de uma repetição, de forma ainda mais didática e clara, das instruções contidas no *Klavierbüchlein* de 1725. Alguma coisa é acrescentada, como por exemplo, a diferenciação entre consonâncias perfeitas (quinta e oitava) e imperfeitas (terça e sexta) e a atenção para não fazer quintas e oitavas consecutivas, mas no geral esta sessão é, neste trabalho, mais resumida que no primeiro. Em seguida vem a parte maior e mais consistente, denominada *Gründlicher Unterricht des Generalbasses* [Instrução Fundamental no Baixo Contínuo]. Consta de dez capítulos, nove dos quais são baseados no *Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht* de Friedrich Erhardt Niedt⁴⁹. As Regras do Baixo Contínuo estão contidas em alguns dos capítulos. São eles:

⁴⁹ Niedt (1674-1708) nasceu em Jena, Alemanha, de uma família musical. É provável que tenha estudado Direito, e foi aluno de Johann Nicolaus Bach, organista, compositor e primo de Johann Sebastian. Sua obra principal, o *Musicalische Handleitung* alcançou grande repercussão

- 1- Sobre a Etimologia;
- 2- Sobre a Definição;
- 3- Sobre as Claves que ocorrem no Baixo Contínuo;
- 4- Sobre Tempo ou Metro;
- 5- Sobre a Tríade Harmônica;
- 6- Algumas Regras sobre como se toca o Baixo Contínuo a Quatro Vozes (Regras 1 a 5);
- 7- Como se pode tocar se não há Cifras escritas sobre o baixo;
- 8- Regras para as Cifras encontradas acima das Notas (Regras 1 a 10);
- 9- [Sobre a sétima, nona, décima - primeira e outras que apareçam com elas]⁵⁰ (Regras 1 a 5);
- 10- [Regras Adicionais e Exemplos]⁵¹.

Embora toda esta seção seja baseada em Niedt, ela contém várias diferenças, tanto no acréscimo e supressão de textos, como na postura em relação aos encadeamentos, Bach não permitindo, por exemplo, o uso de três vozes em seqüências de sétimas para evitar quintas consecutivas, como faz Niedt. Para o âmbito deste trabalho não será possível, no entanto, examinar pormenorizadamente todas as sutilezas deste extenso texto, pois isto requereria um trabalho específico.

Os capítulos 1 e 2 trazem importante esclarecimento sobre a essência do Baixo Contínuo. Em sua definição (ver p. 38), Bach considera apenas os instrumentos de teclado, atrelando o termo à obrigatoriedade da realização, e omitindo a referência de Niedt aos demais instrumentos.

Segue-se a seção precedida pela indicação “Os seguintes exemplos foram dados para prover instrução adicional”⁵². Dezesseis exemplos musicais são

e influenciou mesmo Mattheson, que tendo editado o vol. ii, pode tê-lo consultado na preparação de seus próprios trabalhos, *Grosse General-Bass-Schule* e *Kleine General-Bass-Schule*.

⁵⁰ Título segundo Poulin (1994); não consta no fac-símile.

⁵¹ Idem.

apresentados, cada um trabalhando grupos específicos de cifras, os cinco últimos construídos como fugas, embora não haja nenhuma indicação escrita. Poulin (1994) vê nesta sessão semelhanças com os exercícios que Haendel escreveu entre 1724 e meados dos anos 1730 para a Princesa Anne, filha do rei George II e que foi sua devotada aluna e amiga. A mesma autora aponta o forte interesse que Heinrich Schenker teve por este trabalho no início do século XX, apontando estes “exemplos adicionais” como uma aproximação mais audaciosa, através de alternativas e liberdades, à questão da condução de vozes.

4.3.2 Princípios Para Tocar a Quatro Vozes

Esta interessante parte traz uma sequência de quatorze exercícios de encadeamento, sempre nas tonalidades de Dó e Sol Maior e Lá menor, finalizando com o padrão cadencial de I⁶ V I, com uma indicação *Da Capo* para voltar à tônica. Como estes exercícios estão dispostos no padrão de grupos de quatro colcheias, em compasso quaternário, alguns autores, como os tradutores de Spitta e mesmo Arnold, traduziram a expressão *En Quatre*, presente no fac-símile, como “em grupos de quatro notas”. David e Mendel (1991) e Poulin (1994) entendem que a melhor tradução é “a quatro vozes”, pois assim são realizados os exercícios, colocando problemas e soluções, como sugestões de dobramentos, para este tipo de encadeamento (fig. 18).

⁵² Provavelmente o título original, presente apenas no fac-símile é *Mehrere Erleuchtung zu geben sind folgende Exempel drüb gesetzet worden*.



Figura 18: 1- Uma seqüência descendente de acordes de sexta.
Fonte: Poulin

Os quatorze exercícios têm finalidades específicas, que são:

- 1- Uma seqüência descendente de acordes de sexta;
- 2- Uma seqüência ascendente de acordes de sexta;
- 3- 5 6 em seqüência;
- 4- [6 5 em seqüência];
- 5- 7 6 em seqüência. Note bem: Dissonâncias nunca são dobradas;
- 6- A sétima é resolvida na terça. Tratando-se esta passagem a quatro vozes, a quinta ou a oitava podem ser usadas com a sétima;
- 7- A sétima é resolvida na terça, para o qual [novo acorde] uma sétima é acrescentada, formando um novo acorde e assim por diante;
- 8- $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ é resolvida na terça. Esta passagem é por si só a quatro vozes;
- 9- $\begin{smallmatrix} 6 \\ b5 \end{smallmatrix}$. Sempre que essa passagem ocorre, a quinta diminuta é como acima [item anterior];
- 10- $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ [a cifra $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$].
- 11- A nona resolvida na oitava pode também prosseguir;
- 12- $\begin{smallmatrix} 9 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 8 \\ 3 \end{smallmatrix}$ pode prosseguir com a ajuda de $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$;
- 13- $\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ é resolvida no acorde de sexta;
- 14- $\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ é aplicada ainda de outra maneira.

4.3.3 Cadências Finais mais comuns

A última parte do trabalho não traz nenhum texto, apenas exemplos com cifras das cadências mais usuais. O exame dos exemplos contidos em toda a obra revela que a maioria deles termina com uma cadência autêntica, e o uso dos acordes como variações em geral têm função de embelezamento ou de prolongamento da dominante. Segue-se o quadro com as cadências (fig. 19).



Figura 19: Cadências Finais mais comuns.

Fonte: Poulin.

5 PROPOSTAS DE REALIZAÇÕES DE TRECHOS MUSICAIS SEGUNDO AS INSTRUÇÕES DE BACH

Neste capítulo, o objetivo é trabalhar diretamente com a matéria essencial desta dissertação, ou seja, a realização de baixo contínuo propriamente dita. Partindo-se das instruções de Bach, a primeira fase dá-se ao teclado, na tentativa de encontrar soluções adequadas às diversas situações; em seguida experimenta-se a união com os outros instrumentos, o que muitas vezes leva a alterações no posicionamento dos acordes ou na textura do acompanhamento; finalmente passa-se a elaboração de exemplos musicais de trechos significativos, quer por apresentarem cifras ou encadeamentos que chamam a atenção, por serem complexos ou por demonstrarem com clareza o pensamento do compositor expresso em suas instruções. Essa última fase inclui também comentários sobre as passagens escolhidas.

5.1 Trio Sonata para duas flautas em Sol Maior, BWV 1039.

A Trio Sonata BWV 1039 data provavelmente dos primeiros anos de Bach em Cöthen, e assim como sua versão para viola da gamba e cravo BWV 1027⁵³, tem sua autenticidade considerada como certa (Epstein, 1980). A análise das partes mais agudas da forma de trio para flautas leva a crer que esta pode não ter sido a forma original, e sim uma versão para dois violinos. Segundo o mesmo autor, a cifração é um pouco vaga, indicando que pode não ter sido originalmente colocada por Bach. Ao contrário da versão para gamba, preservada no autógrafo Mus.ms.P 226 na *Deutsche Staatsbibliothek* em Berlim, esta versão está preservada apenas em cópias.

Para uma análise comparativa utilizaram-se três edições modernas, além dos exemplos especialmente realizados para este trabalho (indicados por R.A.): a edição da Bärenreiter publicada em 1963 sob o código BA 5022, a edição Peters Nr. 4203^a e a edição Henle de 1980. As duas primeiras apresentam

⁵³ Esse procedimento de utilizar a mesma obra em versões diferentes é comum em Bach. . Na obra em questão, a versão para duas flautas é de uma fase anterior à versão duo. Existe também uma versão para órgão, BWV 586; o 3º movimento, catalogado como BWV 1027^a foi inserido para a conclusão da obra.

diferenças nos títulos do segundo e quarto movimentos. Na Bärenreiter aparece *Allegro ma non presto* e *Presto*, enquanto que na Peters as indicações são *Allegro ma non tanto* e *Presto*. A edição Henle acompanha as mesmas indicações da Bärenreiter.

5.1.1 1º Movimento, *Adagio*

Temos logo de início uma questão para reflexão neste 1º movimento. Em suas instruções, Bach não coloca indicações sobre a altura ou posição do acorde nas realizações, bem como não restringe o dobramento da voz superior da realização com uma das vozes solistas, embora essa seja a conduta amplamente reconhecida como mais correta. No 1º compasso temos a 1ª flauta executando a quinta do acorde e a 2ª voz a terça. Evidentemente, a melhor posição para a realização é a 1ª, com a oitava em cima. No entanto, com esta posição haverá dificuldades no encadeamento, pois ficará um pouco grave e o espaço ficará pequeno entre as duas mãos, considerando que já no segundo compasso o baixo salta para a oitava superior. Ainda no mesmo compasso e similares, outra questão: a realização da cifra 9 e sua resolução. Como nos indica o compositor, a nona (Ré, no caso) vem acompanhada da quinta; se colocada na voz superior, resolvendo no Dó, estará caminhando paralelamente à 1ª flauta de forma bem evidenciada. Por outro lado, quando se opta por colocá-la na voz intermediária mais grave (tenor), tem-se na verdade uma segunda e não uma nona, o que requereria outro acompanhamento que não a quinta, segundo as instruções. Uma solução seria colocar a nona na outra voz intermediária (contralto); a harmonia estará preservada, mas não ficará tão evidente o paralelismo com a 1ª flauta (fig. 20).



Figura 20: 1º mov., 2º compasso.
Fonte: R.A.

Outra solução seria a adotada por Landshoff na Edição Peters Nº 4203^a: coloca-se a nona no soprano mas, além dela estar preparada e ligada ao tempo anterior, insere-se o recurso harmônico da “escapada” antes da resolução (ex. 21).



Figura 21: 1º mov., 1º e 2º compassos .
Fonte: Ed. Peters

No compasso 4 apresenta-se novamente a questão da altura, pois as duas flautas estão em regiões bem diferentes; trabalhando-se numa região média provavelmente o soprano estará em algum momento acima da linha da 1ª flauta, mas possivelmente a nota aguda que atravessa todo o compasso na 2ª flauta atenua este fato, ou então se opta por realizar um pouco mais grave..

Embora não haja cifra, é bem plausível a colocação de um 6 ou de um 5 na última colcheia deste compasso (fig. 22).



Figura 22: 1º mov., 4º compasso.
Fonte: R.A.

No compasso 6, última colcheia, há uma dubiedade quanto a cifra. A indicação é 6, mas observando-se a harmonia, verifica-se que a nota Sol pode ser tratada como a sétima do acorde de Lá maior, confirmando-se no compasso seguinte pela resolução em Fá sustenido. Usada como nota do baixo, é um procedimento bastante comum na harmonia *Bachiana* (fig.23).



Figura 23: 1º mov., 6º compasso.
Fonte:Ed. Bärenreiter

No decorrer do movimento, seqüências de acordes com suspensão da nona como a que aparece no 2º e 3º compassos se repetem (compassos 5 e 6; 14 e 15; 17 e 18). É aconselhável que, ainda que se dobre a linha de uma das flautas, o

instrumentista realize essas seqüências de forma variada, usando as diferentes possibilidades de encadeamento. A mais cômoda neste caso é com a nona na voz superior, além das outras já citadas anteriormente.

O compasso 25 também requer atenção quanto à cifragem: a cifra colocada sobre o 3º tempo é um $\overset{6}{4}$. No entanto verifica-se que a nota Sol perdura por todo o compasso, sendo possível que a cifra fosse um 2, acompanhando a explicação anteriormente apresentada (fig. 4). A experimentação prática indica essa opção como a mais confortável e que soa melhor (fig.24).

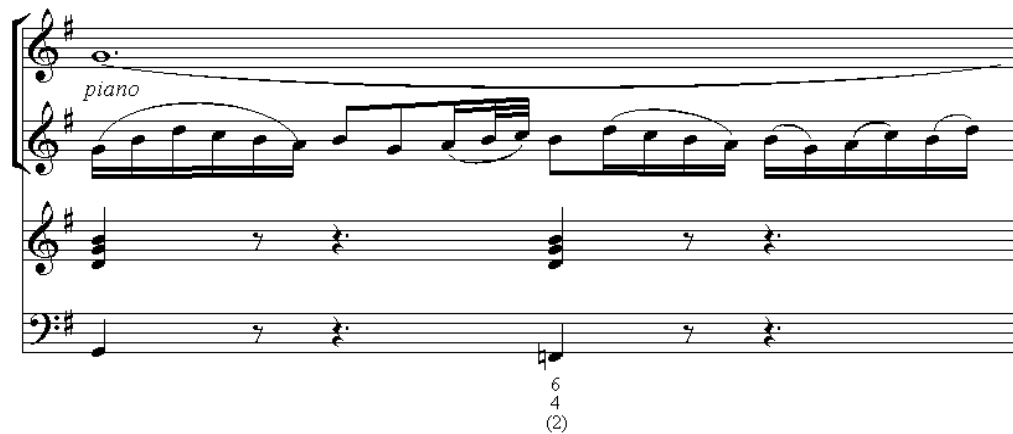


Figura 24: compasso 25.
Fonte: R.A.

5.1.2 2º Movimento, *Allegro ma non presto*

Existem diferenças entre as edições quanto ao andamento deste movimento. A Bärenreiter e a Henle indicam como acima, enquanto que a Peters e a Dover (versão para viola da gamba e cravo) trazem *Allegro ma non tanto*.

A principal característica desse movimento são as apojaturas que acontecem reiteradas vezes e que fazem parte do tema. A primeira delas ocorre no compasso 2, e tanto aqui como nas outras vezes em que aparece está

acompanhadas das cifras $\begin{smallmatrix} 6\ 5 \\ 4\ 3 \end{smallmatrix}$ e depois $\begin{smallmatrix} 9\ 8 \\ 4\ 3 \end{smallmatrix}$. Se na realização segue-se essa indicação tem-se sempre o dobramento da *appogiatura* da flauta.

Especialmente no caso da cifra $\begin{smallmatrix} 9\ 8 \\ 4\ 3 \end{smallmatrix}$, é comum instrumentistas e professores recomendarem a execução apenas da cifra 9 8, considerando-se que 4 3 já está na flauta e evitando-se dessa maneira o dobramento. Por outro lado, pode-se argumentar que, se nas cópias sobreviventes essa cifra dupla aparece em todas as passagens semelhantes, trata-se de vontade explícita do compositor ou de procedimento habitual na realização de baixo contínuo na época e no local. Em duas edições que trazem realizações do contínuo, pode-se observar procedimentos diferentes: na edição Henle, Hans Eppstein omite a cifra 4, mas também não utiliza a terça (fig. 25).

Allegro ma non presto

Figura 25: 2º mov., compassos 1 a 3, 1ª versão.
Fonte: Henle

Já Ludwig Landshoff, na edição Peters, utiliza o acorde completo, mas sem expor o paralelismo com a flauta, uma vez que coloca a quarta (Dó) na voz do tenor. Esse procedimento, no entanto, recai na questão abordada no 1º movimento, pois a nota Lá, que seria a nona, passa a ser na verdade uma segunda (fig. 26).



Figura 26: 2º mov., compassos 1 a 3, 2ª versão.
Fonte: Peters

Infelizmente, Bach não explicitou seu pensamento quanto a esse assunto. Em suas primeiras Instruções, não menciona esse tipo de questão. No segundo trabalho, posterior à Trio-sonata, ele aborda essas cifras duplas no item 12 da parte denominada *Princípios para tocar a quatro vozes*, mas não esclarece seu procedimento quanto a esse tipo de realização, que dobra uma das vozes solistas: “Além da quinta perfeita, a quinta diminuída pode também ser usada; $\frac{9}{8}$ $\frac{4}{3}$ podem ser usados individualmente [como mostrado nos números 10 e 11 dessa seção] ou juntos”⁵⁴.

Na versão para viola da gamba e cravo, tem-se a primeira apresentação do tema apenas com o cravo; na primeira *appoggiatura* aparece apenas o 6 resolvendo no 5, sem o 4, e na segunda o 4 resolvendo no 3, sem o 9. Deve-se levar em conta, no entanto, que não seria idiomático para o cravo realizar a cifra dupla, dada a presença do *mordente* na primeira vez e do sinal de *trilo* na segunda. Em seguida, quando o tema é apresentado pela viola da gamba, a mão direita do cravista passa a executar a linha que seria da primeira flauta na versão Trio, ficando, portanto, com o contraponto e não ocorrendo tal passagem (fig. 27).

⁵⁴ BACH, J.S. *Precepts*...In: Poulin (1994), p.54.



Figura 27: início do 2º movimento na versão gamba e cravo
Fonte: Dover

No compasso 13, e pouco mais à frente no 16, aparece um tipo de cifra que é comum no baixo contínuo de Bach. Trata-se de cifras de três números,

$$\begin{array}{cc} 9 & 9 \\ 5+ & 7 \end{array}$$

bastante complicadas para a leitura; no caso são elas $\frac{9}{3}$ e $\frac{9}{5}$. Ao realizá-las, constata-se que, na verdade, elas simplesmente prolongam a harmonia de Lá maior, que já vinha do compasso 12 e do segundo tempo do compasso 16, mas ele não utiliza o recurso de colocar um traço prolongando a cifra até onde a harmonia se estende. Voltando-se às Instruções, o fato do compositor ter anotado tais cifras, pode indicar sua expectativa de que elas sejam realizadas do modo como estão escritas, ou seja, o intérprete deve mudar a posição do acorde de um compasso para o outro ou de um tempo para outro e, mesmo que a harmonia seja a mesma, executar as notas que estão especificadas na cifra (fig. 28).

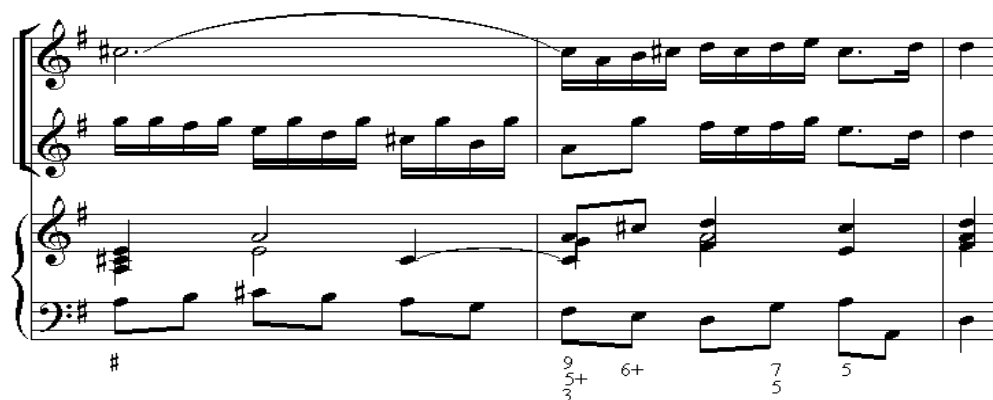


Figura 28: 2º movimento, compassos 12 e 13.

Fonte: R.A.

Certamente falta uma cifra (6) na segunda metade do segundo tempo do compasso 14, pois se trata de um acorde de Lá maior sobre o baixo de Dó sustenido.

No compasso 20, não aparece a *appoggiatura* sobre a cadência na resolução do tema. A princípio, é possível que não tenha sido escrita desta vez por já estar implícita, mas também pode-se interpretar a ausência como uma oportunidade de não realizá-la neste compasso, variando a execução.

Uma inversão da ordem da cifra acontece no compasso 36: o número menor está encima (⁷9), ao contrário do que Bach faz sistematicamente. Possivelmente trata-se de uma distração, mas a inversão também pode representar a maneira como esses intervalos estão dispostos na música (partes das flautas), e consequentemente uma indicação para realizar a cifra nesta posição. (fig. 29 a). Em seguida, no compasso 37 não há cifra no primeiro tempo, portanto o intérprete se sentirá à vontade para tocar um acorde perfeito, no caso, Mi menor. No entanto, observa-se pela linha das flautas que poderia haver uma

cifra bastante rara, que seria ⁹6, encaixando-se na instrução de número 10 das primeiras regras, onde o autor fala sobre a raridade dessa ocorrência, a nona acompanhada pela sexta ao invés da quinta. A resolução da dissonância de nona

(na segunda flauta, subindo para a terça) também chama a atenção, pois normalmente este intervalo resolve na oitava (fig. 29b). Logo mais à frente, no compasso 38, há provavelmente um erro de cópia na colocação da cifra 5 na última colcheia, pois a harmonia é de Si maior com sétima (o trecho está em Mi menor e, pela primeira vez, o tema aparece no baixo). A edição Peters nem coloca essa cifra; a Henle coloca, mas na realização Eppstein usa as notas Ré# e Fá #, do acorde de Si maior (fig. 29 c).

a) b)

c)

Figura 29^a, 29b e 29c: compassos 36 a 38
Fonte: Bärenreiter

No compasso 40, observa-se uma particularidade na cifragem, e também nova dúvida sobre sua autenticidade e possíveis erros: ⁷/₂ sobre as duas últimas semicolcheias. A harmonia evidentemente é a mesma nas quatro semicolcheias

do terceiro tempo (Fá # menor). Se fosse um $\frac{7}{3}$, poderia ser uma indicação para a mudança de nota na complementação do acorde, embora mesmo em Bach o procedimento mais comum seja manter a mesma cifra para um grupo de 4 semicolcheias; já a cifra 2 não faz parte da harmonia (fig. 30).

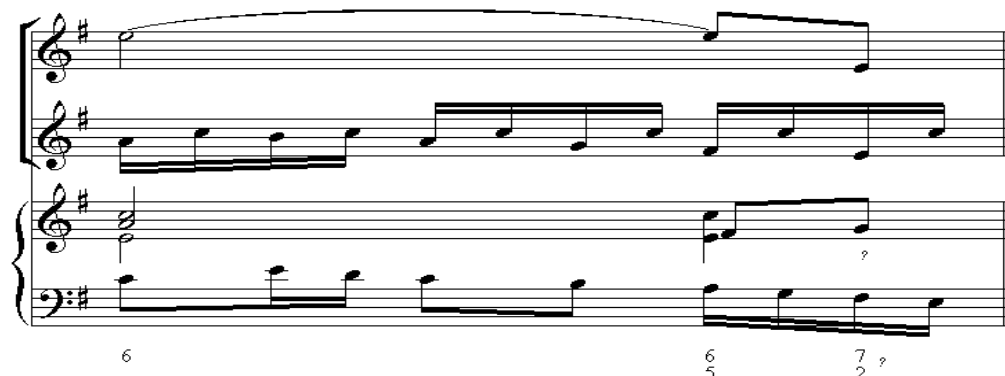


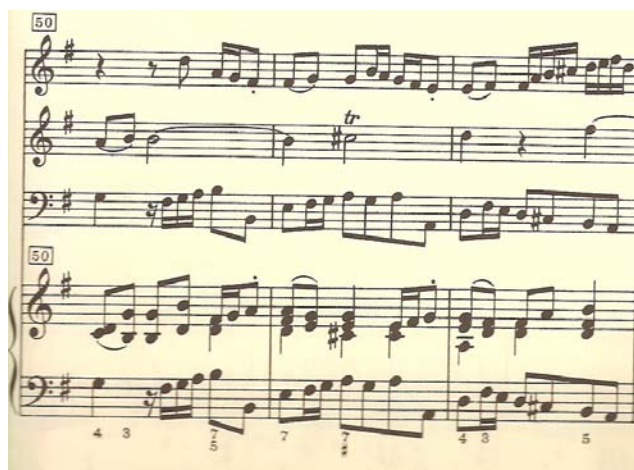
Figura 30: compasso 40

Fonte: R.A.

Uma questão sobre encadeamento surge no compasso 52: ao acompanhar-se a cifra 4 (Sol) com a 5ª (Lá), como aconselhado nas *Instruções*, tem-se Sol (4) resolvendo em Fá (3), que também está cifrado, resultando em um acorde com 3 notas Fá. Uma maneira de atenuá-las seria acrescentar 9 8, como fazem as duas edições utilizadas para comparação. Outra seria colocar Sol-Fá # na voz de contralto, para não ficar tão evidente o dobramento das vozes (fig. 31).



a)



b)



c)

Figura 31: três diferentes versões do compasso 52
Fonte: a) Henle b) Peters c) R.A.

No compasso 55, a cifra ⁴2 aparece no primeiro tempo; contudo, ela já se apresenta no terceiro tempo do compasso anterior.

No compasso 64, uma nova apresentação do tema no baixo aparece com cifragem detalhada nota a nota, com cifras específicas para as semicolcheias e para a colcheia final. A execução completa desta indicação é questionável, pois tornaria o trecho bastante carregado, prejudicando a evidenciação do tema. Parece mais conveniente usar simplesmente o acorde de Sol maior (fig. 32).



Figura 32: compassos 64 e 65.
Fonte: R.A.

No compasso 70 falta um sustenido na cifra do primeiro acorde (9). A partir do compasso 78 acontece a reprise, e a cifragem continua tão detalhada como na exposição do tema. No compasso 97, algo incomum: uma cifra para cada nota do baixo, em andamento rápido. A execução torna-se bastante complicada, com considerável movimento nas vozes intermediárias (fig. 33).

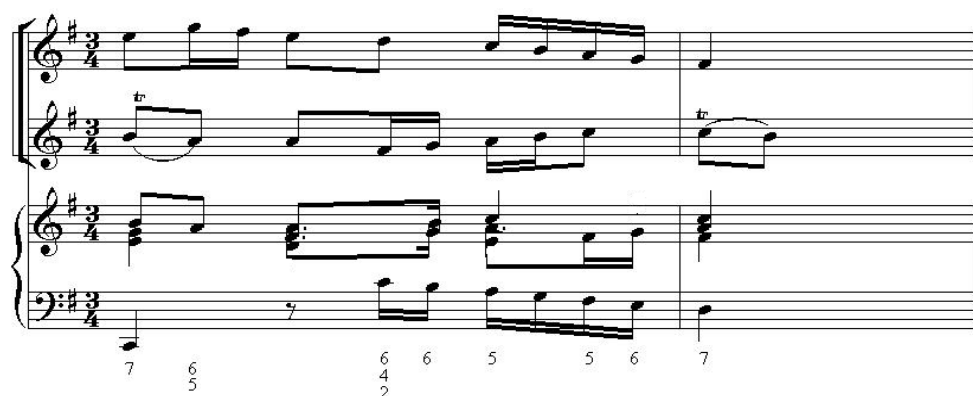


Figura 33: compasso 97
Fonte: R.A.

O compasso 105 traz um tipo de dificuldade que muitas vezes se apresenta ao realizador de baixo contínuo. Respeitando-se o princípio de que o intervalo de 9ª deve ser preparado, a posição em que a execução da mão direita fica mais idiomática e consequentemente confortável é com a linha do soprano dobrando melodicamente a primeira flauta (fig. 34a), procedimento por vezes desaconselhado. Para contornar essa situação, Eppstein utiliza o recurso de reduzir o acompanhamento para três e depois duas vozes (fig. 34b). Já Landshoff mantém as quatro vozes e foge do dobramento, obtendo um resultado todavia questionável quanto ao sucesso técnico e sonoro, com excessiva densidade harmônica para passagens rápidas (fig. 34c).

a)



b)



c)



Figura 34: compasso 105
Fonte: a) R.A. b)Henle c)Peters

No compasso 109, a *appogiatura* característica $\begin{smallmatrix} 9 & 8 \\ 4 & 3 \end{smallmatrix}$ muda para 7 6 (baixo em Dó), pois apesar da presença do tema em Sol maior, a harmonia encaminha-se para a cadência final.

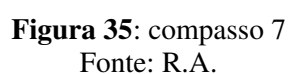
5.1.3 3º movimento, *Adagio e piano*

Este movimento apresenta caráter semelhante a outros movimentos lentos de obras de música de câmara de Bach, como por exemplo, o terceiro

movimento da *Sonata III* para violino e cravo BWV1016, nos quais não existe um tema melódico nos instrumentos solistas, mas escalas e arpejos intercalados com notas de passagem e acompanhados por acordes que se movem em blocos. Assim, neste *Adagio e piano* o ritmo harmônico e o *ostinato* do baixo conduzem a música na sua expressividade e logicamente determinam a realização do contínuo.

A sessão *Princípios Para Tocar a Quatro Vozes*, das *Instruções* de 1738, é toda desenvolvida no formato de grupos de quatro colcheias para um acorde, algumas vezes com mudança de harmonia na metade do grupo, como o movimento em questão, e dela podemos retirar exemplos de condução de vozes. No entanto, aqui a harmonia é mais elaborada, carregada de acordes diminutos. Segundo o ritmo harmônico, o acompanhamento deve ser feito por princípio em mínimas, e às vezes em semínimas. As duas edições que vêm sendo examinadas iniciam com a quinta no soprano, a mesma nota da flauta, mas é viável iniciar com a terça ou mesmo a oitava (com o Mi da primeira linha da clave de Sol), sem prejuízo para o encadeamento. Além disso, a indicação *piano* sugere um caráter grave, expressivo porém discreto, sendo mais adequado um acompanhamento em tessitura mais grave.

No compasso 6, nota-se a ausência da cifra ⁶4 na segunda semínima; o acorde é de Mi menor, e é a primeira vez que acontece movimento harmônico em uma primeira metade de compasso. Em seguida, no compasso 7, um ponto delicado: a metade do terceiro tempo apresenta a cifra ^{6#}3, que traz novamente a questão se é um engano na ordem da colocação, ou se deve-se colocar a sexta acima. Experimentando-se várias maneiras para resolver a passagem nota-se que, ao se optar pela posição do acorde com o Fá bequadro no soprano, acrescido da nota Ré (4), o encadeamento com o acorde anterior e com a cadência seguinte de fato torna-se mais fluente e natural (fig. 35).



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score is divided into two systems, each containing two measures. The first system shows the vocal entries and the piano accompaniment. The second system continues the vocal lines and the piano accompaniment. The piano part features a mix of chords and single notes, with some measures containing complex chordal textures. The vocal lines are written in a simple, melodic style, with the Soprano and Alto parts often moving in parallel motion.

Figura 36: compasso 12
Fonte: R.A.

A partir da cadência de engano do compasso 13 inicia-se a *Coda*, e os acordes alternados com pausas também alternam-se em tensão; uma maneira de

explorar esse movimento é preenchendo os acordes com mais ou menos notas. No compasso 16, chama atenção o acorde de quinta aumentada, e é a única vez em que aparece uma cifra (9), cuja nota não está em nenhuma das flautas (fig.37a). A cifra 7 sobre o último acorde levanta dúvidas a cerca de sua coerência, pois o acorde anterior já contém a sétima, e, mesmo sendo um final suspenso, na dominante, a sétima parece um exagero para o acorde final. A edição Henle nem o coloca (fig. 37b), e a Peters coloca uma exclamação ao lado (fig. 37c).

a)

b)

c)



Figura 37: compassos 16 a 18
Fonte: a) Bärenreiter b) Henle c) Peters

5.1.4 4º Movimento, *Presto*.

Também aqui uma diferença de indicação de andamento aparece. Enquanto que a Bärenreiter e a Henle trazem a indicação *Presto*, a Peters marca *Allegro Moderato*. De textura contrapontística, com tema longo e igualmente longas passagens de notas rápidas (colcheias) no baixo, este movimento é bastante trabalhoso para a realização do contínuo. Graças à riqueza das cifras, que determinam o movimento interno das vozes, o contraponto está presente também na realização. Dificilmente se pode fugir de seguir melodicamente a linha de uma das flautas, pois de outro modo a execução tornar-se-á tecnicamente desconfortável, podendo comprometer a compreensão do fraseado e consequentemente a fluência da música.

Nos compassos 7 e 8, a seqüência de acordes de sétima deve ser realizada

alternando-se acordes completos ⁽⁷⁾₍₃₎ e incompletos ⁽⁷⁾₍₃₎, como indicado no n.º 7 dos *Princípios Para Tocar a Quatro Vozes*, das *Instruções* de 1738. Este

procedimento, aliás, é comum à maioria dos tratadistas de baixo contínuo e também aos autores modernos (fig. 38).



Figura 38: compassos 6 a 8
Fonte: R.A.

A seqüência que vai do compasso 49 ao primeiro tempo do 58, quando ocorre a cadência em Si menor, e sua similar que vai do 115 ao primeiro tempo do 127, ilustram bem o assunto tratado no 1º parágrafo deste item. Em passagens como esta não é difícil encontrarmos, nas edições disponíveis com baixo contínuo realizado, elaborações complexas, que contém todas as notas, mas que carecem de uma linha melódica fluente. Essa situação demonstra claramente a importância de que o instrumentista de teclado seja capaz de realizar o baixo contínuo (fig. 39).



Figura 39: compassos 49 a 58
Fonte: R.A.

Outro trecho com longas passagens de colcheias no baixo é o que vai do compasso 66 ao 82. Aqui, no entanto, a textura é mais harmônica do que contrapontística, com blocos de acordes arpejados, criando possibilidade para uma boa condução melódica. É o que fez Eppstein na edição Henle (fig. 40).

The musical score consists of four systems, each with three staves (two vocal staves and one piano accompaniment staff). The key signature is one sharp (F#). The piano accompaniment includes figured bass notation below the staff.

Measure 65: The piano accompaniment features a complex figured bass: $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix} \# \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4+ \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix}$.

Measure 70: The piano accompaniment features a complex figured bass: $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4+ \\ 2+ \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ (4) \end{smallmatrix}$.

Measure 75: The piano accompaniment features a complex figured bass: $\begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4+ \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 7 \\ \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$.

Measure 80: The piano accompaniment features a complex figured bass: $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2+ \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 7 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 9 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$.

Figura 40: compassos 65 a 84
 Fonte: Henle

No compasso 83, a cifra 6 sobre a nota Ré do 4º tempo parece um erro, pois a harmonia do compasso inteiro é de Sol maior (ver figura 22). O mesmo ocorre

no compasso 105, onde aparece uma cifra ⁽⁷⁾₍₆₎⁽⁴⁾ não descrita em nenhum ponto das *Instruções*. Na passagem idêntica (compasso 24), existe apenas ⁶4, e de fato o acorde formado é um Mi menor sobre a nota Si do baixo. Também no compasso 129 parece haver uma incorreção na cifragem. A segunda parte do compasso apresenta a harmonia de Mi menor, que seria a cifra ⁶4, no entanto está indicada apenas a cifra 6.

Finalmente, a cifra ^{9 8}7 6 no compasso 140 também levanta dúvidas, não pela cifra em si, pois está descrita na *Regra 4* das *Instruções* de 1738, acompanhada da recomendação de que tanto a nona quanto a sétima devem ser preparadas e de que a terça deve estar presente, mas porque interrompe a seqüência harmônica exposta a partir do compasso 137, para a qual caberia neste ponto a cifra 7 (nos lugares onde a cifra é ^{9 8}7 6, a nona está presente na primeira flauta, e ocorre melodicamente a cada dois compassos). Neste mesmo compasso, a cifra ⁶4₂ possivelmente esteja adiantada de uma colcheia, pois a harmonia que ela representa (Ré maior) ajusta-se ao quarto tempo do compasso (fig. 41).



Figura 41: compasso 136 ao fim.
Fonte: Bärenreiter

5.2 Sonata para violino e baixo contínuo em Mi menor, BWV 1023.

Durante o segundo período em que Bach esteve na corte de Weimar (1708-1717), ele esteve fortemente influenciado pelo estilo italiano, que havia sido lá especialmente incentivado pelo irmão de um dos duques daquela corte (Weimar era naquele tempo governada por dois duques, Wilhem Ernst e Ernst August). Johann Ernst havia feito uma viagem a Amsterdam, da qual voltou em 1713 trazendo uma grande coleção de música italiana, e foi nessa oportunidade que Bach trabalhou nas famosas transcrições do *L'Estro Armonico* (1711) de Antonio Vivaldi (1678-1741). A sonata para violino e baixo contínuo BWV

1023 insere-se no período entre 1714 e 1717⁵⁵, e de acordo com Geiringer (1985), mostra em sua estrutura e linguagem melódica a influência de composições de Vivaldi e Arcangelo Corelli (1653-1713).

A sonata em Mi menor possui três movimentos, sendo que o primeiro deles está dividido em duas partes. A primeira, que seria um prelúdio, não traz indicação de andamento, e tem a forma de uma *Toccata*, com a linha de acordes quebrados no violino apoiados sobre uma nota pedal. A fuga que, ainda segundo Geiringer, se espera em seguida, é substituída por um *Adagio ma non tanto*, que apresenta uma linha melódica bastante cromática para o violino. Seguem-se dois movimentos de dança próprios das *Suites*, uma *Allemanda* e uma *Gigue*, aproximando essa sonata das *Partitas* para violino solo.⁵⁶

Dentre as sonatas para um instrumento melódico acompanhado de baixo contínuo escritas por Bach, esta é considerada como uma das autênticas, embora dúvidas possam ser levantadas. Segundo Hélène Schmitt (2001)⁵⁷, a primeira dúvida surge pelo fato de existir uma única cópia não assinada, proveniente da coleção da *Dresdner Hofkirche*. Uma outra, é a singularidade da presença dos dois movimentos de dança, e a virtuosidade das semicolcheias do início, que remetem às *Tocattas* para teclado. Nada se disse até aqui sobre a autenticidade das cifras, que são abundantes e minuciosas, especialmente no *Adagio ma non tanto* e na *Allemande*. tal qual na Sonata para violino e baixo contínuo em Sol maior BWV 1021, que forma com esta um par.

⁵⁵ Cf. G. Hausswald e R. Gerber em KB para NBA, Série VI, vol. I. Kassel, 1958, p. 134. *Apud* Geiringer (1985).

⁵⁶ Segundo James Reel, outra proximidade dessa sonata com as *Partitas*, seria a *Toccata* inicial, que sugere semelhança com o *Preludio* da *Partita* BWV 1006. Reel também opina que o mesmo trecho evoca as primeiras sonatas para violino de Biber (1664-1704). In: REEL, J. **Johann Sebastian Bach- Chamber Music-Violin with Keyboard**. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/cg/amg>>. Acesso em 30/01/2007.

⁵⁷ No encarte do CD em que executa obras para violino e baixo contínuo de Bach. Ver referências bibliográficas.

5.2.1 1º Movimento, [Sem indicação de andamento] / *Adagio ma non tanto*.

A nota pedal (Mi) que dura toda esta seção, pode indicar que esta peça seja preferencialmente acompanhada pelo órgão, somando-se ao fato de que foi no período de Weimar que Bach escreveu a maior parte de sua obra organística. No entanto, como já comentado na p.39, Wolff mostra que no plano da Capela do *Himmelsburg* um cravo e uma espineta aparecem exatamente ao lado do órgão, indicando que estes instrumentos também estavam presentes. Modernamente também não faltam gravações de artistas referenciais executando esta sonata ao cravo. Kirchner (2000), em sua realização das seis sonatas consideradas por ele como autênticas, opta por um acompanhamento que se adequa aos dois instrumentos, mas a movimentação da mão direita em valores pequenos possivelmente se ajuste melhor ao cravo. Este trabalho será aqui utilizado como um exemplo de realizações possíveis, paralelamente à consulta da *Neue Bach Ausgabe* da Bärenreiter.

Inicialmente, sugere-se uma cifragem para a seção inicial, que contém apenas a nota pedal Mi sem nenhuma indicação (fig. 42).

Sonate

BWV 1023

Violino

Continuo

Handwritten notes and figures:

7# 4 2 (7# 5 2) (7# 5 4) 8 7# 4 2 etc.

3

5

8

10

Handwritten figures below the staves:

6 4 6# 7(4) 4 3(4)

7# 4 2 8 7(4) # 6 4 4 3(4)

Handwritten musical score for the first movement, first part. The score is written on six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes measure numbers 13, 15, 18, 21, 24, and 27. Handwritten annotations in red ink provide fingering and bowing indications below the bass staff of each system. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Measure numbers: 13, 15, 18, 21, 24, 27.

Handwritten annotations (fingering/bowing):

- System 1 (measures 13-14): $\frac{7\#}{2}$, 9, 8
- System 2 (measures 15-17): $\frac{5}{2}$, $7\#$, $\frac{7(4)}{\#}$, $\frac{6}{4}$, 4, $3(4)$
- System 3 (measures 18-20): $\frac{4}{3}$, $\frac{9(5)}{4}$, 9, 8, $\frac{4}{2}$, $\frac{7}{2}$
- System 4 (measures 21-23): $\frac{7}{\#}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$, 3, $\frac{4}{2}$, $\frac{7\#}{4}$
- System 5 (measures 24-26): 8, $\frac{7\#}{2}$, etc.
- System 6 (measures 27-29): $\frac{3}{4}$

Figura 42: 1º mov., 1ª parte.
 Fonte: Bärenreiter (cifragem pela autora).

Apenas trocando-se o acorde segundo a cifragem, sem mesmo quebrá-lo, arpejando-se em pontos estratégicos como, por exemplo, o primeiro tempo dos compassos 5 e 8, já se terá um acompanhamento com movimentação suficiente, sem no entanto comprometer o desenho em semicolcheias do violino. Neste caso, o arpejo funcionaria como elemento gramatical, uma pontuação na frase, por exemplo. Possivelmente fique bem colocada uma realização um pouco mais ornamentada a partir do compasso 13, quando vão aparecer os acordes de nona, ou um acompanhamento em colcheias como sugerido por Kirchner (fig. 43).

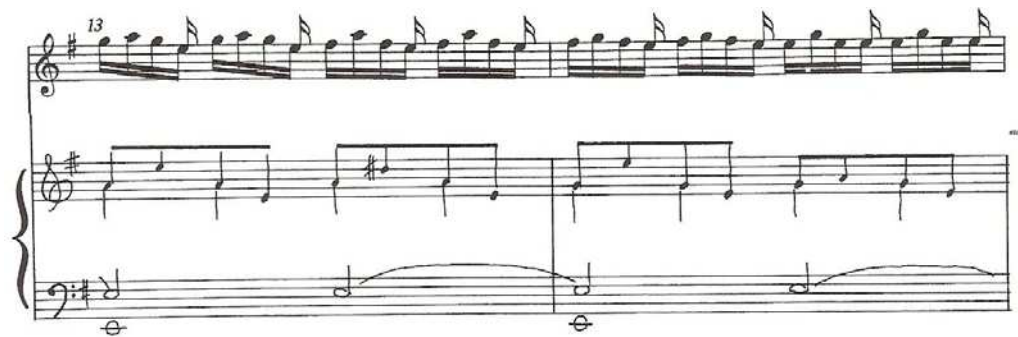


Figura 43: compasso 13
Fonte: Kirchner

Schmitt (2001) considera haver uma grande fermata sobre o primeiro tempo do compasso 5, estendendo-se até o compasso 23, ficando o violino totalmente livre neste trecho, como uma improvisação. Neste caso, apenas a nota Mi sustentada ao órgão ou ao violoncelo seria o acompanhamento mais adequado. Na verdade, a realização nesta introdução é bastante livre, ficando o intérprete com a incumbência de fazê-la com discernimento estilístico para que resulte numa interpretação convincente.

No *Adagio ma non tanto* nota-se que existe uma cifra para cada nota do baixo, ou até mais cifras no caso de notas de passagem ou de duas harmonias para a mesma nota, que também estão discriminadas. Quanto à altura da realização, parece mais confortável começar com a quinta no soprano, pois se

ao contrário inicia-se com a oitava, é preciso fazê-lo na região grave, ou de outro modo logo no terceiro compasso a realização estará bem acima da melodia.

Observando-se a condução das cifras, nota-se que o encadeamento da realização já está delineado por elas, inclusive no caso de cifras pouco usuais

como $\overset{7}{3} \overset{7}{2} \overset{5}{3}$ e $\overset{7}{3} 2 + 7$, que aparecem respectivamente nos compassos 10 e 12. No compasso 13, duas cifras chamam a atenção: a inversão de $\overset{7}{8} \overset{6}{6}$ e $\overset{6}{6}$, indicando que é a sexta (oitava do acorde) que deve ser dobrada e não a terça (quinta do acorde) (fig. 44).

Figura 44: compassos 10 a 14.

Fonte: R.A.

No primeiro compasso do exemplo anterior, seria possível reatacar a sétima (Dó) no segundo tempo, a fim de evitar as oitavas diretas entre o solo e o acompanhamento (Sol- Fá #-Si). Nota-se que na realização acima foi necessário inserir uma sequência de notas de passagem no final do compasso 11, a fim de fornecer a devida preparação para o acorde de sétima no primeiro tempo do compasso 12. Como recomendado na segunda parte dos *Princípios e Preceitos...*, regra 1, quando a sétima aparece sozinha, deve ser preparada. Quanto à opção de colocá-la na voz superior, dobrando a linha do solista por um compasso, ao invés de utilizar a nota Mi das vozes de contralto e tenor

como preparação, justifica-se recorrendo ao exemplo da realização da Sonata em Lá menor para violino e baixo contínuo de Tomaso Albinoni, feita por H.N.Gerber e com as correções de Bach. Como observado por Christensen (1994), a realização segue, em geral, o curso da voz solista, mas não por toda a peça, obedecendo à uma lógica interna própria de condução de vozes que cria uma melodia contrapontística, porém não solista (fig.45).



Figura 45: trecho da sonata de Albinoni realizada por Gerber.
Fonte: Christensen (1994, p.102).

No caso do exemplo 3, esta parece ser a melhor condução melódica para a passagem, pois na opção pelo outro encadeamento surge um desconforto pela proximidade da mão direita com o baixo, e uma terça paralela descendente entre as vozes externas.

No compasso 22, a inusitada cifra $\begin{smallmatrix} 6 \\ 3\ 5 \end{smallmatrix}$ contraria a idéia de que a ordem da cifra possa representar a ordem de colocação das notas do acorde, pois evidentemente não é possível colocar duas sextas com uma terça abaixo delas. Certamente a posição adequada para duas sextas é colocá-las com uma oitava de distância, tendo a terça no meio. Cifras deste tipo, bem como grande parte das presentes nesta sonata praticamente toda, trazem uma reflexão a respeito do uso de cifras completas. Este não é um procedimento habitual, e verifica-se que, na maior parte da música de câmara de Bach e também nas Cantatas e demais obras vocais com contínuo, ele utiliza as cifras na forma reduzida, ou seja, 6

representa $\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix}$, 2 representa $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$, etc., e esta é a forma adotada pela grande maioria dos compositores do período Barroco, pois quando o intérprete possui o domínio do código das cifras, é muito mais natural a leitura de um único número. A presença de mais números acrescenta muita informação que, na rapidez do processo de leitura e realização da cifra, pode dificultar ao invés de ajudar.

Uma característica marcante deste *Adagio ma non tanto* é a repetição de um modelo que implica numa questão a ser pensada quanto à realização do baixo. Trata-se das diversas vezes em que o violino executa uma tercina em um tempo, e o baixo tem duas cifras para a mesma semínima, como ocorre pela primeira vez no compasso 8, primeiro tempo. A rigor, os acordes da mão direita devem ser realizados como duas colcheias, como faz sistematicamente Kirchner (fig. 46a).

a)



Figura 46 a): compassos 5 a 9.
Fonte: Kirchner.

Por outro lado, pode-se pensar numa execução como tercina, pois a harmonia da segunda cifra na verdade se refere à última nota da figura (fig. 46b).

b)

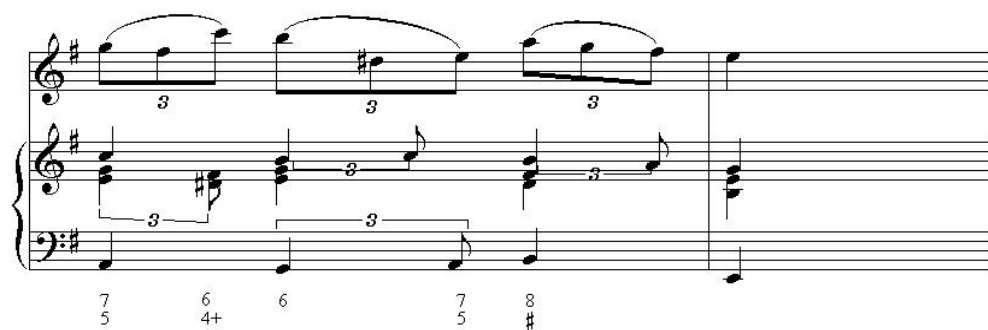


Figura 46 b): compasso 8.
Fonte: R.A.

Essa última certamente seria a execução correta num andamento rápido, pois esse tipo de polirritmia não era utilizado no período, e existem alguns exemplos clássicos deste modelo de interpretação, como é o caso da *Courante*

da primeira *Partita* para teclado, em Si bemol maior, BWV 825. No entanto, na obra em questão, em andamento lento, o próprio compositor apresenta a outra possibilidade quando coloca baixos de duas colcheias em oposição à tercina da melodia, como no mesmo compasso 8 e outros (fig.46c). É o caso de pensar-se também numa execução à francesa, utilizando a *inegalité*⁵⁸, e aqui fica uma discussão para musicólogos e intérpretes.



Figura 46 c) : compassos 5 a 9.

Fonte: Bärenreiter

No contexto cromático deste *Adagio ma non tanto*, existe uma passagem característica que se repete algumas vezes, a saber, a descida de meio tom do baixo e da linha melódica, como acontece, por exemplo, nos compassos 18 e 19. Acompanhada da cifra ⁷5 6 7, chama a atenção por especificar um movimento melódico para a realização. Convém notar que, embora não haja indicação na cifra, a sexta ao final do segundo tempo do compasso 19 leva um sustenido, pois não poderia continuar com o Fá bequadro do primeiro tempo. É plausível a realização de uma evolução preparando o segundo e o terceiro tempo do compasso 17, preenchendo a pausa do violino e ligando o acompanhamento à nova entrada do solo. (fig. 47).

⁵⁸ Ou “notas desiguais”, designa uma convenção rítmica típica da música francesa, principalmente do Barroco, segundo a qual as divisões de tempo podem ser alteradas, especialmente no caso de colcheias uniformes. Desta forma, a primeira colcheia tornar-se-ia mais longa e a segunda mais curta, e assim por diante (Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994, p.657).



Figura 47: compassos 17 a 19.
Fonte: R.A.

5.2.2 2º Movimento: *Allemande*

Como mencionado anteriormente, a *Allemande*, assim como o *Adagio ma non tanto*, é extremamente detalhada na questão da cifragem, que é também aqui bastante abundante. No que diz respeito ao encadeamento da realização, ambos os movimentos, e também a *Sonata* BWV 1021, são quase exercícios, tal é o grau de detalhamento das cifras. Chama a atenção, por exemplo, a repetição da colocação da cifra 7 no tempo de uma semicolcheia, como acontece logo no primeiro compasso, procedimento que define quase que completamente a realização da mão direita, restando ao intérprete estabelecer a posição do acorde e em que voz realizará este desenho (fig. 48).



Figura 48: compasso 1 e compassos 17-18.
Fonte: Kirchner

No compasso 2, último tempo, provavelmente há um erro na colocação da cifra ⁸2+ no último tempo, embora a edição Bärenreiter não traga nenhum comentário a respeito (fig. 49a). A cifra indicada poderia ser ⁸#, pois é uma cadência de Si maior com sétima resolvendo em Mi menor, e assim considerou Kirchner na sua edição (fig. 49b). No entanto, a edição Henle, que traz nessa obra novamente a realização de Hans Eppstein, mantém a indicação e a insere na realização (fig. 49c). O resultado sonoro da dissonância obtida é questionável, assim como a ortodoxia de manter a indicação, ainda que

suspeita, e talvez represente também um assunto para discussão de intérpretes e musicólogos.

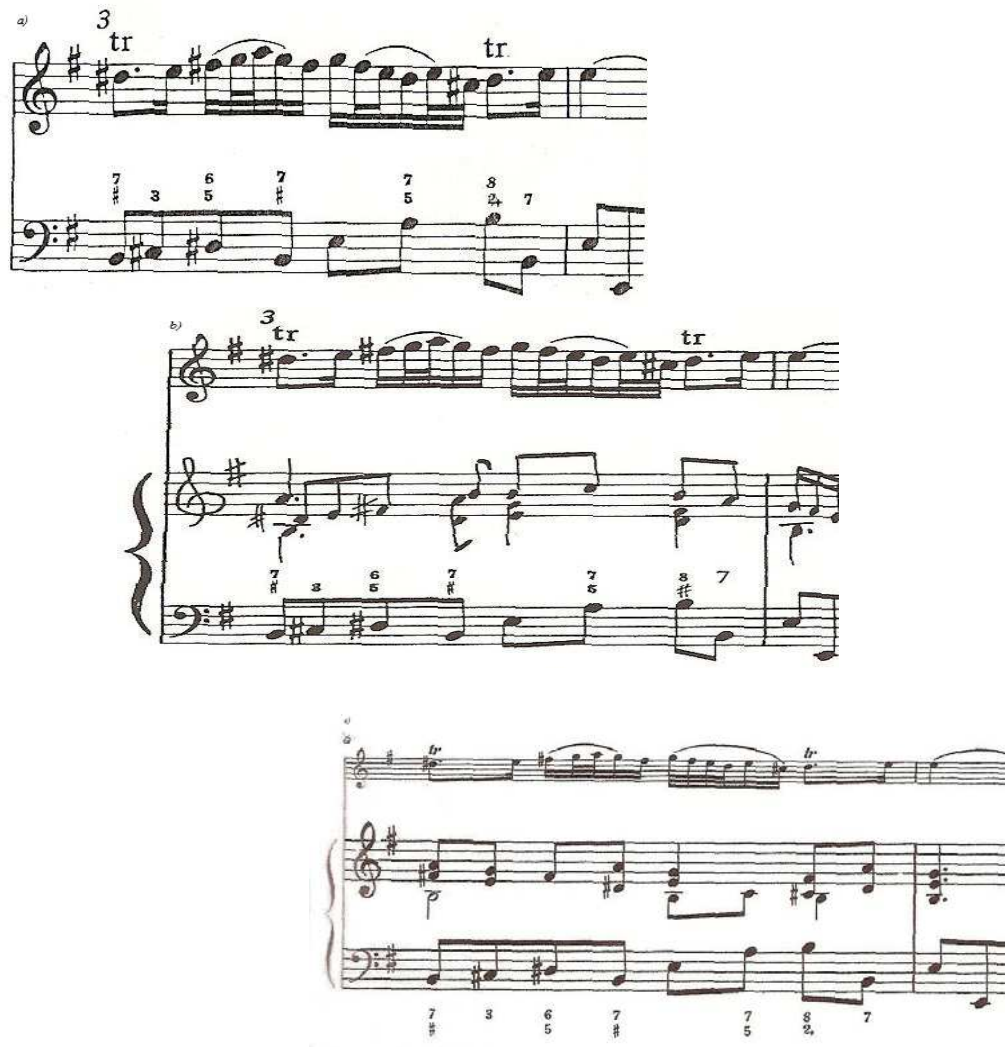


Figura 49: compasso 8
Fonte: a) Bärenreiter b) Kirchner c) Henle

No compasso 15 (fig. 50), encontra-se uma passagem delicada quanto à realização. Novamente a cifra está invertida, mas neste caso não seria adequado seguir a inversão, pois, pelas regras de encadeamento, a realização ficaria acima

da linha do violino. Nas *Instruções*, Bach esclarece que ⁹7 deve ser acompanhada da terça, e, de fato, uma solução seria colocar a terça (Mi) no soprano, embora dobrando a nota do violino. No entanto, o resultado sonoro da segunda Ré-Mi na mão direita, acrescida do mesmo Mi no violino não é satisfatório. Parece então melhor optar-se pela posição da nona no soprano, que, embora acima do violino em tempo forte e de apoio, produz um melhor resultado auditivo.

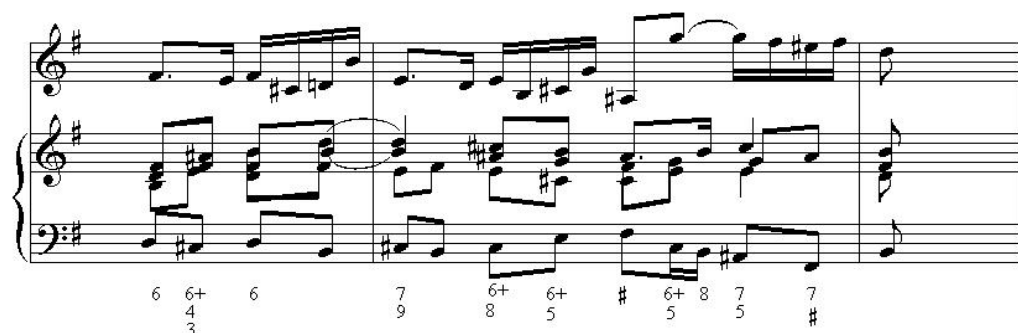


Figura 50: compasso 15

O restante da *Allemande* segue com as mesmas características em relação ao baixo contínuo, praticamente com uma cifra por nota do baixo, acompanhando uma linha melódica de desenho ondulante e com vários saltos expressivos para o violino.

5.2.3 3º Movimento: *Gigue*

Entre os movimentos desta *Sonata*, este é o que apresenta desenvolvimento mais comum em relação ao baixo contínuo e sua cifragem, e o que apresenta menor número de passagens complexas. Ainda assim, as cifras aparecem em grande quantidade e sempre na forma completa.

No compasso 30 (fig. 51), cabe uma observação quanto ao hábito da escrita de Bach de colocar a cifra completa sobre um baixo mesmo quando a harmonia se mantém igual ao acorde anterior. Esta postura se mantém na quase totalidade das obras nas quais ele anotou as cifras. Nesta passagem, essa prática produz para o segundo acorde uma cifra bastante complicada para a leitura, mas na realização pode-se manter exatamente as mesmas notas.



Figura 51: compasso 30
Fonte: R.A.

Apesar da grande quantidade de cifras, no compasso 37 uma ausência se faz notar. No terceiro tempo, certamente o acorde não pode ser um Fá sustenido menor, como se suporia por não haver nenhuma cifra sobre o baixo de Fá sustenido. O acréscimo de uma sétima preencheria adequadamente a harmonia (fig. 52).



Figura 52: compasso 37
Fonte: RA

**6 UMA REALIZAÇÃO DE BACH: 2º MOVIMENTO DA
SONATA EM SI MENOR, BWV 1030, PARA FLAUTA E
CRAVO OBBLIGATO**

A sonata em si menor para flauta e cravo *obbligato* BWV 1030 foi provavelmente composta no período em que Bach esteve na corte de Cöthen (1717-1723), quando, livre das obrigações com os serviços religiosos, escreveu a maior parte de sua música de câmara. No entanto, os três manuscritos que conhecemos, à parte o autógrafo de Bach, são de um período posterior, e vêm das mãos de alunos do mestre⁵⁹, com exceção do manuscrito contendo apenas a parte do cravo *obbligato*, de caligrafia desconhecida, que mostra a tonalidade de Sol menor como a original da obra, composta inicialmente para um instrumento melódico que poderia ser o oboé. Poucas são as diferenças encontradas, levando-nos a entender que essas cópias foram feitas sob sua supervisão. Estudos recentes⁶⁰ apontam 1736 como a data da transposição para Si menor.

Das quatro sonatas para flauta conhecidas como autênticas⁶¹, duas são para flauta e contínuo (Mi menor, BWV 1034 e Mi maior, BWV 1013), e duas para flauta e cravo *obbligato* (Si menor, BWV 1030 e Lá maior, BWV 1032). A grande Sonata em Si menor, considerada por Spitta (1992) “a mais primorosa sonata para flauta existente” e até hoje tratada pela musicologia e pelos intérpretes como uma das mais importantes escrita para o instrumento, não foi originalmente composta na forma em que a conhecemos. O fato de haver uma versão anterior da obra em Sol menor aponta para uma primeira concepção ainda nos moldes da Trio-sonata, que era o modelo de composição da época. Hans Epstein (1978)⁶² considera que o primeiro e o terceiro movimento são baseados numa forma de trio para duas flautas e baixo contínuo. Já o

⁵⁹ J. Ch. Altnikol (1719-1759) foi aluno e genro de Bach, e seu manuscrito é datado entre 1748 e 1758. J. Ph. Kirnberger (1721-1783) foi discípulo do mestre no período de Leipzig entre 1739 e 1741, e também Ch. F. Penzel (1737-1801), embora mais adiante. Este é autor do manuscrito da parte de flauta que acompanha o autógrafo de Bach.

⁶⁰ MARSHALL, R. L., J. S. Bach compositions for solo flute: a reconsideration of their authenticity and chronology, In: **Journal of the American Musicological Society** XXXII, 1979, e WOLFF, C. Bach's Leipzig Chamber Music, In: **Early Music** XIII, 2, 1985.

⁶¹ As sonatas autênticas, ou de autoria indiscutível de Bach são quatro: Mi maior e menor, Si menor e Lá maior. SCHMITZ, H. P. Prefácio. **J. S. Bach: Sonaten für Floten**. Bärenreiter: Basel. 1963.

⁶² Ver *Sonaten für Flöte und Klavier* em Referências Bibliográficas.

movimento central, segundo o mesmo autor, foi evidentemente escrito em sua forma original para um único instrumento melódico e baixo contínuo, que mais tarde foi realizado pelo próprio Bach.

Spitta (1992), em sua biografia de Bach, nos dá indicações das intenções do compositor ao escrever seus acompanhamentos, e da maneira pela qual procedia ao teclado executando-os. Diz ele: “... quando o tema é primeiramente ouvido no instrumento líder sobre um baixo de sustentação, acordes completos devem ser tocados na intenção de dar especial nitidez e ênfase”. Tal indicação sugere aqui uma reflexão sobre a questão do volume de som que se espera conseguir na execução de trechos como o selecionado, e de como fazê-lo. Apesar da indicação *dolce* do título, a textura da escrita requer um volume sonoro condizente com uma dinâmica *forte*, evidenciada pelos acordes cheios da realização, e que pode ser favorecida pelo uso do acoplamento em cravos de dois manuais. Existe a possibilidade de mudar para a dinâmica *piano* na repetição, através da troca de manuais, quando se opta por esse tipo de interpretação. No entanto, salvo algumas peças para cravo que requerem especificamente instrumentos com dois manuais, a quase totalidade da obra de Bach para teclado, incluindo a parte camerística, pode ser tocada num instrumento de um único manual, e neste caso, como o compositor indica através da escrita, os procedimentos para obter o volume sonoro desejado seriam o preenchimento dos acordes e o dobramento de vozes. Devemos também considerar, neste caso, que Bach inicialmente adaptou as sonatas para instrumentos solistas de suas próprias trio-sonatas, e depois, reconhecendo que o cravo requeria um tratamento próprio, gradualmente desenvolveu a forma pura de duo, como aparece nas sonatas para violino e cravo *obbligato* BWV 1014 a 1019⁶³. As sonatas para flauta e cravo *obbligato* pertencem, no entanto, à primeira categoria. Mais tarde, encontramos em C. Ph. E. Bach (1762) referência à imperfeição do instrumento (tratando-se de cravos de um único

⁶³ O título original do manuscrito é *Sei Suonate à Cembalo concertato e Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace. Composte da Giov. Seb. Bach.*

manual), no que diz respeito ao volume do acompanhamento. Atribuindo a passagem a Mizler⁶⁴, um amigo de Bach de Leipzig, ilustra Spitta (1992): “...nosso *Capellmeister* acompanha um baixo cifrado à maneira de um concerto, e a melodia que ele faz em sua mão direita parece ter sido composta anteriormente”. Essas passagens ajudam a esclarecer o tratamento dado por Bach ao baixo do *Largo e dolce*, com acordes cheios e linhas melódicas na mão direita.

6.1 Análise formal e fraseológica

Formalmente, o *Largo e dolce* tem uma estrutura muito simples, em duas partes de oito compassos cada uma e que devem ser repetidas. A indicação do andamento reflete com clareza a pulsação e a natureza da escrita. Kuper (1994)⁶⁵ refere-se a essa indicação como programática, pois segundo ele é extremamente precisa sobre o caráter da peça. Trata-se de um 6/8 que é naturalmente levado em seis tempos, e não em dois, como muitas vezes acontece. O tema é feito de um acorde de Ré maior arpejado ascendentemente levando a uma *appoggiatura*, deixando a última colcheia do compasso 6/8 livre para que o cravo, como que numa improvisação para preenchimento da pausa, execute um elemento melódico em torno da nota Mi. Segue-se uma seqüência de ornamentos escritos em graus conjuntos no compasso 2, que formam a segunda parte do tema. Aparecem neste compasso as síncopes que irão caracterizar todo o movimento. Os compassos 3 e 4 repetem essa estrutura em resposta, concluindo uma frase na forma clássica de quatro compassos. No

⁶⁴ Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711-1778), foi um dos fundadores da musicologia alemã. Teve aulas de cravo e composição com Bach em Leipzig. Fundou a *Sociëtat der musikalischen Wissenschaften* [Sociedade de Ciência Musical], destinada a discutir questões relativas à música como arte e ciência.

⁶⁵ Kuper, E.. **Audiatur et altera pars**. Beobachtung zur Generalbass und Satztechnik im 2. Satz der h-Moll Sonate für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1030) von J. S. Bach. Tíbia Magazin für Holzbläser, [S.110], Jg. 19, Bd.10, 2/1994.

compasso 5, um motivo de notas repetidas em ritmo sincopado na parte da flauta é seguido de uma escala ascendente, que tem a função de preenchimento que o cravo já tinha apresentado no primeiro compasso. A escala culmina num trilo precedido de uma figura melódica em notas repetidas (compasso 6), conferindo grande expressividade à passagem (fig. 53).



Figura 53: compassos 5 e 6.

Fonte: Henle (1978)⁶⁶.

No compasso 7 as síncope continuam, primeiro em nota repetida como haviam aparecido anteriormente (compassos 2 e 4), e depois num salto ascendente de 6ª, elemento de expressividade, para então acontecer a escala, que dessa vez é descendente, chegando ao compasso de cadência, bem definido pela hemiólia na primeira metade do compasso (fig. 54).

⁶⁶ Todos os exemplos deste capítulo foram retirados desta edição.



Figura 54: compassos 7 e 8.

A parte B (compassos 9 a 16), inicia-se com o mesmo acorde arpejado ascendentemente, agora na dominante, levando à *appoggiatura*. Embora seja mantida a frase de quatro compassos, aqui o desenho rítmico da parte da flauta é diferente, com mais notas de menor valor (fusas) e intervalos maiores (6^{as} e 7^{as}), que imprimem mais movimento e maior dramaticidade à parte B. No entanto, as síncopes, que na primeira parte aparecem ainda no segundo compasso da apresentação do tema, aqui só chegam no compasso seguinte. Ao contrário da parte A, o tema com o acorde arpejado não é repetido. Em seu lugar, no compasso 11, o desenho melódico da flauta é feito de grupetos que levam à cadência do compasso 12. Também no compasso 11 se repete o salto de 6^a na linha da flauta, e no último tempo dele o salto é agora de 7^a, ainda mais expressivo (fig. 55).



Figura 55: compassos 11 e 12.

No compasso 13, aparece a mesma figura em síncope do compasso equivalente na parte A (compasso 5), seguida de escala descendente e do desenho sincopado em graus conjuntos (compasso 14), dessa vez ascendente (fig. 56).



Figura 56: compassos 13 e 14

No compasso 15, a síncope, que esteve presente em graus conjuntos ou nota repetida, acontece agora em intervalos descendentes enfatizando a harmonia, e um ornamento em torno da nota Ré conduz para a hemiólia e cadência final (fig. 57).



Figura 57: compassos 15 e 16.

A análise fraseológica revela um intenso e profundo diálogo entre as partes. A voz superior do cravo é a primeira a se pronunciar mais enfaticamente, para logo em seguida a flauta assumir esse papel. Ao acompanhamento é dada a mesma estatura que ao solista. Segundo Dauber (1756) *apud* Kuper (1994), esse jogo entre a voz superior e o acompanhamento era um marco da prática de baixo[*Generalbasspraxis*] contínuo de Bach

6.2 Análise harmônica

Procedendo a uma cifragem dos acordes, verificamos que esta se encontra inteiramente dentro do contexto explorado por Bach em suas instruções. No entanto, uma ou outra conduta no preenchimento da harmonia ou na condução das vozes difere do que o compositor registrou em seus textos. A estrutura deste acompanhamento chama a atenção por sua escrita a quatro vozes, evidenciada pela posição das hastes das figuras; em muitos momentos há um maior número de notas por acorde, que podem, no entanto, ser tratadas como notas duplas, idiomáticas ao cravo, ou como desdobramento de uma das vozes. Considerando o andamento lento, esse contexto remete à textura polifônica dos corais, embora aqui com a presença de uma melodia acompanhada. Os corais são, por sua vez, modelos de como aliar a condução de vozes ao desenvolvimento melódico, e, juntamente com o baixo contínuo, referência para a conduta de Bach quanto à harmonia, como lembrou Carl Philipp em passagem já citada na p. 55.

Ainda quanto à questão da cifragem resultante, devemos considerar que, como observam David e Mendel (1991), as primeiras regras, de 1725, portanto próximas à composição da sonata, são de natureza elementar, e bem poderiam servir de introdução ao assunto para um iniciante. Ao final delas, o compositor pondera: *Die übrigen Cautelen, so man adhibiren muss, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schriftlich zeigen* [As demais precauções

que devem ser observadas serão melhor transmitidas oralmente do que por escrito]. Bem mais elaboradas são as instruções de 1738, de época mais próxima à dos manuscritos de Kirnberger, Altnikol e Penzel. Outro aspecto a ser levado em consideração é a grande habilidade de improvisador que reconhecidamente Bach possuía, o que provavelmente levava-o a nem sempre considerar tais realizações como definitivas, ainda que as tenha registrado como tal.

Figura 58: Cifragem – Parte A.

Voltando à partitura, no primeiro compasso encontra-se logo na terceira colcheia um acorde de Ré maior com sétima levando à subdominante, à dominante com sétima e de volta à tônica invertida, e aparecem já dois acordes com cinco sons seguidos de uma realização melódica na mão direita. No compasso 2, o compositor antecipa, na realização do contínuo, a síncope de notas repetidas característica de todo o movimento, utilizando-a ao mesmo tempo que a da flauta; ainda neste compasso observa-se como a nota longa do instrumento melódico pode ser melodicamente preenchida pelo cravo, e também a presença de um acorde menor com sétima (última colcheia do baixo). O compasso 3 inicia-se com o acorde da tônica na primeira inversão. Segundo Benjamin (1986), o uso da inversão “é um ingrediente essencial para uma boa linha de baixo; tem o efeito de clarear a harmonia, evitando a estabilidade da posição fundamental no meio da frase”. O compasso prossegue com o acorde de Ré maior com sétima em duas posições, e em seguida um acorde que pode

ser cifrado de duas maneiras: ⁷₄ 2, considerando-se a nota da flauta (Dó), e nesse caso haveria uma realização em desacordo com as instruções, pois na primeira parte das regras de 1738, ele afirma que com a cifra 7-4-2 nada mais é tocado, porém nesta passagem ele utilizou um acorde de cinco sons que inclui a 5ª; ou ⁷₅ 2, entendendo a quinta (Ré) como um retardo do acorde anterior (fig. 59).



Figura 59: compasso 3.

Esse procedimento se repetirá nos compassos 9 e 13. O Ré sustenido colocado na linha melódica da mão direita (compasso 3), antecipa o acorde diminuto da primeira colcheia do compasso seguinte (cifra 6 barrado-5). Esse detalhe nos mostra claramente como Bach criava um diálogo entre os instrumentos através da realização do contínuo, fazendo com que a parte improvisada esteja em continuidade com o solista (fig. 60).



Figura 60: compassos 3 e 4.

No compasso 4, o mesmo Ré sustenido, em síncope, forma o acorde de Si maior, que resolve em Mi menor. No compasso 5, o acorde de Lá maior com sétima aparece em várias posições, porém interrompido pelo Mi menor da terceira colcheia. O compasso seguinte traz uma diferença entre o autógrafo e o manuscrito de Penzel (parte da flauta): o Sol bequadro que este copista colocou na segunda metade (fig. 61). Esta diferença, embora bastante notável quanto à melodia, não acarreta mudança na realização harmônica, que segue com o acorde de Fá sustenido menor, seguido de Si menor (compasso 7), que surge também com a sétima, Mi maior com sétima e cadência para Lá maior, com o retardo 4-3 na realização do contínuo (compasso 8).



Figura 61: Manuscrito da parte da flauta atribuído a Penzel. Mus.ms.Bach P 975, *Deutsche Staatsbibliothek Berlin*.

Fonte: Castellani (1989).

Largo e dolce

The musical score for Part B consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The tempo and mood are indicated as 'Largo e dolce'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and trills. Below the bass staff, guitar fingering numbers are provided for each measure.

Measure 1: Treble staff has a half note F#4 and a half note A4. Bass staff has a half note F#2 and a half note A2. Fingering: 6/5, 4/2, 6.

Measure 2: Treble staff has a half note B4 and a half note C#5. Bass staff has a half note F#2 and a half note A2. Fingering: 6, 5, 7.

Measure 3: Treble staff has a half note D5 and a half note E5. Bass staff has a half note F#2 and a half note A2. Fingering: 6, 4, 7, 5, 5, (6).

Measure 4: Treble staff has a half note F#5 and a half note G5. Bass staff has a half note F#2 and a half note A2. Fingering: 6, 5, 7, 5, 5, (6).

Measure 5: Treble staff has a half note A5 and a half note B5. Bass staff has a half note F#2 and a half note A2. Fingering: 6, 5, 7, 5, 5, (6).

Measure 6: Treble staff has a half note C#6 and a half note D6. Bass staff has a half note F#2 and a half note A2. Fingering: 6, 5, 7, 5, 5, (6).

Measure 7: Treble staff has a half note E6 and a half note F#6. Bass staff has a half note F#2 and a half note A2. Fingering: 6, 5, 7, 5, 5, (6).

Measure 8: Treble staff has a half note G6 and a half note A6. Bass staff has a half note F#2 and a half note A2. Fingering: 6, 5, 7, 5, 5, (6).

Figura 62: Cifragem – Parte B.

Na parte B, a tensão harmônica que caminha para Si menor colabora com o já comentado aumento da dramaticidade. Observa-se um acorde diminuto logo

na primeira colcheia do segundo compasso, e a presença novamente do retardo 4-3 na mão direita. O compasso 11 é o mais intenso harmonicamente, com a presença do acorde diminuto de Lá sustenido. Esse tipo de acorde, ainda segundo Benjamin (1986), é mais comum em Bach do que em outros compositores do período, e representa um importante elemento característico de sua música. As síncopes na voz mais aguda funcionam como retardos de grande efeito expressivo e ao mesmo tempo formam contraponto com o solista (fig. 63).



Figura 63: compassos 11 e 12.

A tensão resolve em Si menor, tônica relativa da peça (compasso 12), e uma escala ascendente ornamentada (fig. anterior) leva ao compasso seguinte, que apresenta um acorde notável, de Mi maior com sétima sobre a nota Dó (cifra 9-7), que faz parte do acorde de Lá maior (fig.64).



Figura 64: compasso 13.

No próximo compasso encontramos-nos de volta ao Ré maior. Em sua segunda metade, Bach novamente faz com que a linha melódica da mão direita preencha estruturalmente a nota longa do solista, levando ao acorde de Lá maior com 9ª que encaminha para o final da peça, com cadência descrita como das mais usadas nas Instruções (p. 60). Interessante notar que aqui, ao contrário da parte A, Bach não preenche na mão direita a nota longa do solista para retornar ao início da parte B.

6.3 Considerações

O contato com a obra de Bach nos leva a refletir sobre seus processos de composição e os caminhos para a interpretação de sua música. Forkel, logo no início do século XIX, observava que ele subordinava a ordem, o sentido de unidade e de encadeamento lógico ao seu pensamento musical. Essa observação se faz muito clara nesse *Largo e dolce* da Sonata em Si menor; a harmonia cheia e ornamentada é, no entanto, austera, sem nunca prejudicar o livre fluir da melodia delicadamente *cantabile*. Ainda segundo as observações do mesmo autor, o compositor tinha sempre à sua disposição os meios de expressão suficientes para traduzir seus sentimentos, qualquer que fosse a linguagem

utilizada. Embora não existisse na época preocupação com questões de originalidade, Bach imprimiu sua marca e seu requinte no tocante à harmonia, e com isso definiu sua individualidade.

Alguns autores, como Geiringer (1985), consideram este movimento um *Siciliano*, e, de fato, no manuscrito em Sol menor contendo apenas a parte de cravo, de copista desconhecido, existe esse título. No entanto, se observarmos outros trechos nos quais Bach utilizou essa alcunha, como por exemplo, na Sonata para flauta em Mi bemol maior BWV 1031⁶⁷, temos um balanço bem mais evidente quanto ao ritmo da dança *Siciliana*, que a textura do *Largo e dolce* não permite. Talvez neste caso, possamos encontrar características de uma *Sarabanda*, com seu ritmo ternário subdividido dentro do compasso 6/8, e o andamento é bastante lento. Christensen (1994) vê indícios de que o estilo *luthé*⁶⁸, praticado na França durante os séculos XVII e XVIII, era conhecido também na Alemanha, graças à presença dos acordes quebrados do *Largo e Dolce*. Essa observação pode sustentar uma interpretação na qual grande parte dos acordes sejam arpejados.

Característica forte da peça, as síncopes que a percorrem são interpretadas por Kuper (1994) como ênfases retóricas típicas do “discurso dos sons” do Barroco, e dão às passagens onde ocorrem um caráter suspirante. Mais ainda, este autor vê neste movimento, pelo seu “afeto”, pelas correspondências melódicas entre os instrumentos e pela solidez e profundidade da parte do cravo, um exemplo do ideal expresso por Quantz⁶⁹: “erregen und stillen der Leidenschaften”[despertar e calar as paixões].

⁶⁷ Apesar da catalogação BWV 1031, esta sonata é considerada como uma das “não autênticas”, ou de autoria provável de Carl Ph. E. Bach. Seu título original é *Sonata a 1 Traversa è Cembalo obbligato di J. S. Bach*.

⁶⁸ “Como alaúde”. Mais especificamente, os alaudistas franceses dos séculos XVII e XVIII desenvolveram o *style brisé*, com acordes arpejados. (Dicionário Grove de Música. Ed. Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1994.

⁶⁹ Johann Joachim Quantz (1697-1773). Suas idéias foram expressas no tratado *Versucheiner Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), abrangente e detalhado nas questões referentes à execução.

Diante dessas observações, o cravista que for interpretar essa peça deve ter em mente que ela tem um afeto notadamente afável, terno, como que libertando da atmosfera melancólica do longo *Andante* que inicia a Sonata. Assim, remetendo-nos aos ensinamentos de C. Ph. E. Bach (1762), que recomenda que as regras da boa execução sejam aplicadas também ao acompanhamento, concluímos que devemos buscar uma execução que valorize o toque *legato* e expressivo e que o baixo contínuo seja aqui, tão *cantabile* quanto a parte do solista.

7 CONCLUSÃO

Em vista de todas as idéias e postulações aqui expostas, conclui-se que, em primeiro lugar, a realização de baixo contínuo é matéria da mais evidente importância para a compreensão e execução da música do período compreendido entre o início do século XVII e meados da segunda metade do século XVIII. Fica claro através do estudo detalhado das primeiras fontes históricas que os primeiros compositores a se debruçarem sobre o assunto o fizeram imbuídos da convicção de que estavam lidando com idéias novas, porém profundas, modificando aspectos estruturais da linguagem musical e, portanto, inovando com a indicação de novas direções para a música. Ainda que estas não sejam constatações inéditas, são importantes e necessárias, principalmente em um meio musical onde, como já comentado na introdução, o baixo contínuo não é ensinado regularmente e nem existe fácil acesso a uma sólida formação para todos os músicos interessados em dedicar-se à música que depende do domínio de sua técnica.

Os aspectos teóricos estudados demonstram que a música daquele período necessitava ser compreendida como discurso. As linhas musicais, vocais ou instrumentais, é que produzem a harmonia, e não o contrário. Portanto, a linha do baixo deve ser entendida como direcionadora, tanto quanto a linha do cantor ou do instrumento melódico solista. Os números colocados indicando a harmonia que preenche o espaço entre as duas linhas devem expressar o caminho lógico e claro para que o conjunto soe compreensível, ou seja, bem resolvido de acordo com as regras harmônicas que começavam a se solidificar. Desde o princípio, como expressado por Viadana, Agazzari e Bianciardi, é evidente a preocupação com a condução das vozes e com os dobramentos de notas.

A fundamentação teórica e os ensinamentos contidos nos textos dos três autores abordados na primeira parte deste trabalho podem atualmente parecer muito singelos, se comparados às publicações modernas sobre baixo contínuo ou mesmo aos grandes tratadistas do século XVIII. Contudo, se analisados sob

uma ótica histórica e didática, tornam-se úteis para o entendimento dos princípios que nortearam o desenvolvimento desta prática, fazendo com que se possa encarar com mais simplicidade seu aprendizado e aplicação. Tal análise levou à conclusão de que o princípio que determinou o surgimento de uma nova técnica de composição musical foi o de criar condições favoráveis para um perfeito acompanhamento e conseqüente entendimento das idéias musicais. Os principais pontos em comum entre os autores, tais como a introdução da linha contínua do baixo como elemento essencial, a preocupação em evitar movimentos paralelos entre as vozes, a recomendação do uso do movimento contrário, a unanimidade em torno dos instrumentos considerados mais aptos ao acompanhamento, o cuidado com o volume sonoro e acima de tudo a preocupação com a evidenciação e clareza da linha melódica, mostraram-se sólidos e pertinentes, atravessando um longo período da história da música.

O contato com as idéias de J.S.Bach a respeito de baixo contínuo revelou-se alentador, no sentido de mostrar que, mais de um século depois das primeiras experiências com a nova técnica, os princípios básicos continuavam presentes. A natureza dos textos de Bach demonstra simplicidade ao lidar com o tema, mas ao mesmo tempo a compreensão de que sua correta execução é fundamental para um bom resultado musical. A seqüência das regras é clara e mostra que de posse de um conjunto de conhecimentos musicais é possível construir os acordes; daí então partir para seu encadeamento e percepção harmônica do todo.

A música de J.S. Bach guarda uma relação absolutamente essencial com a técnica de realização de baixo contínuo, uma vez que sua obra, de uma maneira geral, reconhecidamente o utiliza como fundamento. Parece consenso entre os instrumentistas de teclado, por sua vez, que trabalhar com o baixo contínuo do compositor é tarefa das mais difíceis e que exigem maior dedicação, se comparada a uma realização de outros compositores do período, incluindo estilos e nacionalidades diferentes. Essa dificuldade emerge certamente da

textura da música em si, de sua complexidade harmônica e contrapontística. O baixo cifrado de Bach segue as recomendações originadas com o advento daquela técnica, evidentemente acrescidas de cifras e acordes que não eram ainda utilizados, notadamente a variação de tipos de acordes de sétima, o uso de acordes com nona e as *appogiaturas*, suspensões e retardos que surgem em decorrência deles.

A decodificação do baixo cifrado de Bach muitas vezes é complexa, devido ao fato constatado de que o compositor tinha o hábito de anotar quase todas as cifras, ainda que a harmonia permanecesse a mesma. Através da elaboração dos trechos musicais propostos neste trabalho e de sua comparação com trabalhos publicados por edições referenciais, conclui-se que esse procedimento pode indicar uma ênfase no trabalho contrapontístico da realização do baixo e na valorização do movimento das vozes internas, que resulta mais intenso à medida que os acordes vão trocando de posição dentro da mesma harmonia. Também se conclui que o procedimento no qual a voz superior da realização acompanha em muitos momentos a linha solista não é condenável, ao contrário pode ser até recomendável, visto que a própria cifragem por vezes leva a esta conduta. Naturalmente, nas execuções alguns outros critérios devem ser levados em consideração, tais como timbre e afinação dos instrumentos envolvidos.

Ao lado do rigor técnico necessário para a *performance* de baixo contínuo de Bach, a análise de um modelo pensado por ele revelou caminhos para a aquisição do conteúdo que é dos mais atraentes quando se ingressa no universo do baixo contínuo, que é a possibilidade de variação e de improvisação. O compositor mostra em seu acompanhamento alterações de dinâmica, volume sonoro, articulação, somadas a desenhos melódicos de caráter improvisatório e lírico, criando diálogo com o solista. O intérprete pode daí tirar idéias e diretrizes úteis para o desenvolvimento de sua linguagem e criação de interpretações.

Finalmente, conclui-se que o objetivo de colocar em prática os ensinamentos de J.S.Bach para a realização de baixo contínuo foi atingido no âmbito deste trabalho, com a consciência de que o assunto é extenso e profundo, como também o é a imensa obra de Bach. Muito ainda pode ser tratado sobre este assunto, especialmente com o aprofundamento no segundo e mais abrangente trabalho, que não possui ainda tradução de seu texto integral para o português.

Espera-se que este trabalho tenha contribuído para a divulgação de documentos importantes, porém pouco estudados, do compositor que é considerado um dos pilares da música ocidental, e que através dele mais interessados surjam ou se aprofundem na aquisição das habilidades necessárias para executar o repertório provido de baixo contínuo, incentivando a capacidade do intérprete brasileiro de apresentar suas próprias realizações.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

AGAZZARI, A. Of Playing upon a Bass with All Instruments and of their use in a Consort. In **Source Readings in Music History**. Ed. by Oliver Strunk. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1998.

ARNOLD, F.T. **The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass**. New York: Dover, 1965, vol.1.

BACH, C.P.E. **Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado**. Tradução de Fernando Cazarini. Assis: Unesp, 1996.

_____. **Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments**. Translated and edited by William J. Mitchell. New York, London: W.W.Norton & Company, 1949.

BACH, J.S. **Einige höchst Regeln vom General Basso e Einige Regeln vom General Bass**. In: Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Faksimile-Reproduktion der Handschrift. Zweite Reihe: XXV. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1988. Tradução para o português de Abel Rocha.

_____. Idem. In: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725). Serie V: Klavier und Lautenwerke, Band 4, BA 5008, 1957.

_____. **Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts**. Translation with facsimile, introduction and explanatory notes by P. Poulin. Early Music Series 16. Oxford: Clarendon Press, 1994.

BASSUS GENERALIS. Organizado por B. Lang. Mantido pelo Conservatório de Genebra. Apresenta traduções e textos sobre fontes históricas de baixo

contínuo. Disponível em: <<http://www.bassus-generalis.org>>. Acesso em: 23/05/2005.

BENJAMIN, T. **Counterpoint in the Style of J.S.Bach**. New York: Schirmer Books, 1986.

BEURMANN, A. **Historische Tasteinstrumente** – Cembali – Spinette – Virginal – Clavichorde. München: Prestel Verlag, 2000.

BIANCIARDI, F. **Breve Regola Per Imparar A Sonare Il Basso Com Ogni Sorte D'Istrumento**. Cópia do facsimile, não contém indicação de edição. Tradução para o português de Abel Rocha.

BUKOFZER, M. F. **Music in the Baroque Era**. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1998.

CARPEAUX, O. M. **Uma Nova História da Música**. 3. ed. São Paulo: Edições de Ouro (sem data).

CASTELLANI, M. (Ed.) **Sonata in Si Minore: IV Manoscritti Berlinesi**. Firenze: Edizioni Celte, 1989.

CHRISTENSEN, J. B. **Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle**. Bâle: Bärenreiter, 1994.

CONTINUO PLAYING ACCORDING TO HAENDEL. **His figured bass exercises**. With a commentary by D. Ledbetter. Early Music Series 12. Oxford: Clarendon Press, 1990.

DAVID, H. T.; MENDEL, A. **The Bach Reader**. New York: W.W. Norton & Company, 1991.

DOLMETSCH, A. **The Interpretation of the Music of the XVII e XVIII centuries**. London: Novello & Company, Ltda. (sem data).

DONINGTON, R. **The Interpretation of Early Music**. 2 ed. London: Faber & Faber, 1975.

DREYFUS, L. **Bach's Continuo Group**. Cambridge, London: Harvard University Press, 1987.

FAGERLANDE, M. **O Baixo Contínuo no Brasil**: a contribuição dos tratados em língua portuguesa. Rio de Janeiro: 2002. 221p. Tese (Doutorado em Música). Universidade do Rio de Janeiro.

FORKEL, J. N. **Juan Sebastián Bach**. Título original: Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Tradução de Adolfo Salazar. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

GARCIA, L. F. **Os Pequenos Livros de Teclado de Anna Magdalena Bach (1722-1725)**. 1998. Dissertação (Mestrado em Música). IA, UNESP.

GEIRINGER, K. **Johann Sebastian Bach**: O apogeu de uma era. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1985.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 2.ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HARMAN, R. A. **Thomas Morley**: a plain and easy introduction to practical music. London: J. M. Dent & Sons, 1952.

HUGHES, A.; GERSON-KIWI, E. Solmization. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Macmillan Publishers Limited, 1989, vol. 23, p.458/467.

IAZZETTA, F. **Tutoriais de Áudio e Acústica**. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/escalas/mediotom.html>>.

KEANEY, H. **Figured Bass for Beginners**. Boston: E. C. Schirmer Music Company, 1981.

KELLER, H. **Thoroughbass Method**. New York: W. W. Norton & Company, 1965.

KIRCHNER, G. **Der Generalbass in der Kammermusik Johann Sebastian Bachs**. Notenband: Die Sechs Autentischen Sonaten ausgesetzt von G. Kirchner. Berlin: Verlag Neue Musik NM 589, 2000.

KOSTKA, S.; Payne, D. **Tonal Harmony with an introduction to Twentieth-Century music**. 4 ed. Boston: The McGraw-Hill Companies, 2004.

KUPER, E.. **Audiatur et altera pars**. Beobachtung zur Generalbass und Satztechnik im 2. Satz der h-Moll Sonate für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1030) von J. S. Bach. *Tíbia Magazin für Holzbläser*, [S.110], Jg. 19, Bd.10, 2/1994.

MANNIS, G. **Introdução à História do Baixo Contínuo**. Portal movimento.com – Conteúdo Especial História da Música. Disponível em:

<<http://www.movimento.com/especial/baixocontinuo>>. Acesso em: 18/03/2004.

MEER, J.H von der. **Kielklaviere. Cembali. Spinette. Virginal.**
Bestandskatalog mit Beiträgen. Berlin: 1991.

O'REAGAN, N. Lodovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Eclesiastico. **The Journal of Seventeenth-Century Music.** University of Illinois Press, vol. 6 (2000), n.1. Disponível em: <<http://www.sscm-jscm.org/jscm/>>. Acesso em: 25/05/2005.

SCHACHTER, C.; ASDWELL, E. **Harmony and Voice Leading.** New York: Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1978.

SCHOTT, H. **Playing the Harpsichord.** Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2002.

SÉPE, J. **Tratado de Harmonia.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1951.

SPITTA, P. **Johann Sebastian Bach:** His work and influence on the music of Germany. New York: Dover Publications Inc., 1992. 3v.

TELEMANN, G. Ph. **Singe, Spiel und Generalbassübungen.** Basel - London: Bärenreiter-Ausgabe. (sem data, originalmente publicado em Hamburgo, 1733/34).

THE J.S.BACH HOME PAGE. Criado e mantido por Hanford, J. e Koster, J. Apresenta vida e obra do compositor, catálogo de obras e lista de gravações. Disponível em: <http://j.s.bach.org>. Acesso em 30/07/2006.

VASCONCELOS, J. **Acústica Musical e Organologia**. Porto Alegre: Movimento, 2002.

VIADANA, L. Preface to One Hundred Sacred Concertos op.12, in **Source Readings in Music History**. Ed. by Oliver Strunk, New York: W.W. Norton & Company, N.Y. 1998.

WILLIAMS, P. Continuo, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Macmillan Publishers Limited, 1989, vol. 4, p. 685/699.

_____. **Figured Bass Accompaniment** Edinburgh: Edinburgh University Press, 1987. 2v.

WOLF, E. **Generalbassübungen**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. (sem data).

WOLFF, C. **Johann Sebastian Bach**. The Learned Musician. New York, London: W.W.Norton & Company, 2000.

WOLFF, Ch. **The New Bach Reader**. A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents. Ed. by H. T. David and A. Mendel. Revised and enlarged by C. Wolff. New York-London: W.W. Norton & Company, 1998.

PARTITURAS:

BACH, J.S. **Complete Suites for Unaccompanied Cello and Sonatas for Viola da Gamba**. New York: DoverPublications, Inc. 1988. 1 partitura (102 p.).

_____ **Sonate e-Moll für Violino und Continuo, BWV 1023.** Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusikwerke, Band 1. Kassel, etc.: Bärenreiter, 1958.

_____ **Sonate G-Dur für zwei Flauti traverse und Continuo BWV 1039.** Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusikwerke, Band 3. Kassel, B:arenreiter, BA 5022, 1963.

_____ **Sonaten für Flüte und Klavier** (Cembalo). München: G. Henle Verlag [s.n.], 1978. 1 partitura (57 p.).

_____ **Sonaten für Violine und Klavier (Cembalo).** BWV 1021, 1023 und 1020. München: G.Henle Verlag 458, 1990. 1 partitura (34p.).

_____ **Triosonate für Zwei Flöten und Continuo BWV 1039.** München: G. Henle Verlag, 1980. 1 partitura (23p.).

_____ **Triosonaten** BWV 1039 -1037 Band I/Vol.1. Frankfurt: C.F.Peters, Nr. 4203a, sem data. 1 partitura (42p.). 2 Violinos e baixo contínuo.

GRAVAÇÕES:

HANTAĬ, M e HANTAĬ, P. **J. S. Bach:** Sonates pour Flüte. London: Virgin Classics Ltd., p. 1999. 1 CD (ca. 58 min.).

LONDON BAROQUE ; MEDLAM, C. **J.S.Bach** – Sonates en trio. Arles: Harmonia Mundi p. 1986, 2002. 1 CD (ca. 45 min.).

SCHMITT, H., GERVREAU, A.-JANSEN, J.W. **Johann Sebastian Bach** –
pièces pour violone et basse continue. Alpha 008 p. 2001. 1 CD (69'18).

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de
Normas Técnicas (ABNT).

9 ANEXOS

Frederick Augustus, General of the
 1744

- (1) Jede Gattung oder Art ist ihrem eigenen Accord, und hat ihren eigenen Klang, oder Bedeutung.
- (2) Der eigene Klang Accord einer fundamental note befolgt aus der 3. 5. u. 8. Ab. Von diesen drei species, heißt die eine major die 3. minor, als wohl groß und klein werden aber, dessen major und minor genommen wird.
- (3) Ein accord Accord befolgt die Harmonie, oder ist eine fundamental note and species, als in ordinairen befolgt.
- (4) Ein # oder b. über der Note allein, befolgt die 3. major und minor b. 3. minor zu verstehen ist, die andere befolgt species oder minor befolgen.
- (5) Ein # allein, oder auch die 8. allein allein den ganzen Accord befolgen.

Anexo 2: Facsimile das Instruções de 1725 - p.1



Anexo 5: fac-símile do manuscrito Mus.ms.Bach P 975

Fonte: Castellani, 1989.