



**UNICAMP**

**JULIANO BUOSI DOS SANTOS**

*CONSORT DE VIOLINOS* – MÚSICA INSTRUMENTAL GERMÂNICA  
PARA MAIS DE QUATRO VOZES NA SEGUNDA METADE DO SÉC. XVII

Campinas

2014





**UNICAMP**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**Instituto de Artes**

**JULIANO BUOSI DOS SANTOS**

*CONSORT DE VIOLINOS – MÚSICA INSTRUMENTAL GERMÂNICA PARA MAIS DE QUATRO VOZES NA SEGUNDA METADE DO SÉC. XVII*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de “Mestre em Música”, na área de concentração: PRÁTICAS INTERPRETATIVAS.

Orientador: ESDRAS RODRIGUES SILVA

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL  
DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO  
JULIANO BUOSI DOS SANTOS E ORIENTADO  
PELO PROF. DR. ESDRAS RODRIGUES SILVA

---

*CAMPINAS*

*2014*

iii

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Santos, Juliano Buosi dos, 1976-  
Sa59c Consort de violinos - música instrumental germânica para mais de quatro  
vozes na segunda metade do século XVII / Juliano Buosi dos Santos. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Esdras Rodrigues Silva.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Música - Performance. 2. Violino. 3. Musica para violino - Historia e critica.  
I. Silva, Esdras Rodrigues, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto  
de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Violin consort - instrumental music in germanic lands for more than  
four voices in the seventeenth-century

**Palavras-chave em inglês:**

Music - Performance

Violin

Violin music - History and criticism

**Área de concentração:** Práticas Interpretativas

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Esdras Rodrigues Silva [Orientador]

Helena Jank

Luis Otavio Santos

**Data de defesa:** 25-08-2014

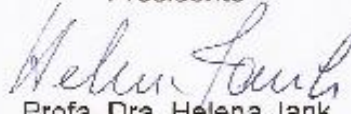
**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

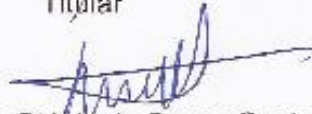
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando  
Juliano Buosi dos Santos - RA 940632 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva  
Presidente



Profa. Dra. Helena Jank  
Titular



Prof. Dr. Luis Otávio de Souza Santos  
Titular



## Resumo

Esta pesquisa tem o propósito de divulgar um repertório pouco conhecido e interpretado atualmente: a música germânica escrita para *consort* de violinos para mais de quatro vozes, na segunda metade do século XVII. Um estudo histórico e estilístico nos possibilita aproximar desse repertório, identificando as influências que recebeu, seus antecedentes e seu desenvolvimento. Constataremos que a composição para este tipo de *ensemble* não foi um movimento isolado e nem raro, mas sim uma forma de instrumentação e escrita musical explorada em sua época, dada a sua rica e sofisticada possibilidade inventiva.

Palavras-chave: Performance Histórica, Violino, Consort, Música Antiga.

## Abstract

This research wishes to unveil a repertoire, which is little known and very seldom played nowadays: the music written for consort of more than four violins in the seventeenth-century in germanic lands. An historical and stylistic study shall allow us to improve our knowledge of this repertoire, identifying its origins, its influences and development. We will realize that this type of music was neither a peculiar nor a remote one, but rather that it was a particular form of instrumentation, customarily used by composers in that period, given its beautiful and sophisticated aesthetics.

Key-words: Early Music, Violin, Consort Music.





## SUMÁRIO

<b>Resumo / Abstract</b>	vii
<b>Introdução</b>	1
<b>Capítulo 1 – O violino no contexto germânico</b>	
1.1 De marginalizado a protagonista	7
1.2 Origem vocal e desenvolvimento instrumental	10
1.3 Escola germânica de violino	12
1.4 A atividade profissional do músico na Alemanha do século XVII e XVIII	21
<b>Capítulo 2 – Definindo <i>consort</i> de violinos</b>	
2.1 O nascimento do repertório para <i>consort</i> de violinos no século XVII	25
2.2 Um repertório adormecido	27
2.3 Documentação dos <i>consorts</i> de violino: acervos	34
2.4 Revisando a discografia	35
<b>Capítulo 3 – Formação e desdobramento do repertório para <i>consort</i> de violinos</b>	
3.1 Influências de músicos estrangeiros no desenvolvimento do <i>consort</i> de violinos	41
3.2 “Les goûts-réunis” – Influências de outros estilos musicais	47
3.3 Desdobramentos dos <i>consorts</i> de violinos: o seu desaparecimento ou evolução	54

## **Capítulo 4 – Aspectos da interpretação**

4.1 Reflexões sobre a <i>práxis</i> interpretativa	57
4.2 Imprecisões terminológicas	62
4.3 Propostas de interpretação na prática de consort	76
<b>Conclusões</b>	83
<b>Bibliografia</b>	87

## Agradecimentos

Agradeço a paciência, dedicação e confiança do meu orientador prof. Esdras Rodrigues Silva e toda sua ajuda durante essa etapa que se conclui com a apresentação dessa pesquisa. Igualmente aos professores Luis Otavio Santos e Helena Jank, membros da banca, que ajudaram a enriquecer meu trabalho com valiosas sugestões, críticas e opiniões na versão final dessa pesquisa.

Agradeço à Raquel Aranha pela amizade, olhos atentos e ajuda nas revisões.

E finalmente, agradeço à Lissandra dos Santos Brito, minha esposa e companheira de longa jornada, e à minha família pelo apoio incondicional e paciência.



## Introdução

Este trabalho se concentra especificamente no repertório instrumental germânico para mais de quatro vozes, escrito no século XVII. Apesar da importância musical e geopolítica germânica, no século XVII – século este que também representa o berço do chamado período barroco na música – até o presente momento ainda são insuficientes os estudos que tenham dedicado informações esclarecedoras sobre um repertório peculiar e importante na prática musical germânica do período: as obras para *consort* de violinos. Segundo TARLING (2001) o estilo consort de violinos foi o gênero de composição usado para tocar música em estilo contrapontístico ou danças com os instrumentos da família dos violinos. Em suas origens estava intimamente ligado ao consort de violas. ROBERTSON (2009) sugere que a definição de orquestra para grupo de cordas nessa época não é apropriada e que o termo consort define ensembles de qualquer instrumento em duas ou mais vozes em ação. O consort também pode aparecer com instrumentos misturados, isto é, com cada tessitura sendo tocada com um tipo de instrumento, dessa maneira são designados como *broken consort* ou consort Misto de acordo com HOLMAN (1993). A definição de consort contida em Oxford Music Online por Warwick Edwards prevê ‘um pequeno ensemble instrumental para tocar música composta de 1700 para trás’<sup>1</sup>. Consideraremos então, durante o presente trabalho *consort* de violinos como o conjunto que abriga os instrumentos da família dos violinos, isto é, violinos, violas (da *braccio*), violoncellos e *violones* (termo que também será analisado em capítulo posterior) onde cada linha melódica era tocada por apenas um instrumento.

---

<sup>1</sup> No original: A small instrumental ensemble for playing music composed before about 1700. [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) coletado em 28/06/2014.

Esta pesquisa pretende atrair a atenção para esse repertório, musicalmente sofisticado e tão representativo de um contexto de transformações sociais e políticas que refletiram profundamente no plano musical.

Ainda no princípio do século XVII, a produção de música vocal na Europa é sensivelmente maior do que a de música instrumental. Até a metade deste mesmo século, na Itália, a situação já se havia invertido: a grande tradição dos motetos e obras vocais já perdiam protagonismo na metade do século XVI em favor da música puramente instrumental, até então destinada somente ao acompanhamento da música vocal, ou a pequenas introduções e *ritornellos* instrumentais dentro de um contexto vocal. Foi tão intensa a produção da música instrumental italiana, tão rica e inovadora, que despertou o interesse além de suas fronteiras. Várias cortes em toda a Europa – e as cortes germânicas não foram uma exceção – quiseram conhecer e importar essa “nova” música.

Muitos centros culturais expoentes do vasto território de língua germânica absorveram as influências musicais provenientes da Itália, e deram abertura para o desenvolvimento da música instrumental, como Dresden, Berlin, Leipzig, Hamburg, Nürnberg, Strasburg, Salzburg, Kromeriz e Wien (Viena). No presente trabalho apresentaremos um panorama de compositores e obras, com o intuito de ilustrar, compreender e elucidar as singularidades desse repertório. Demonstraremos, conforme WOLFF (2002), como a trajetória musical do compositor, inserida num contexto artístico, familiar, social e também profissional, pode criar as circunstâncias propícias ao desenvolvimento de um repertório que tem a particularidade de mesclar características de modelos musicais considerados já ultrapassados (i.e. a polifonia) com inovações inauguradas no início do século XVII como a monodia acompanhada. Procuraremos decifrar a trajetória evolutiva de um estilo musical, o consort de violinos germânico, que foi muito praticado e disseminado no seu tempo, apontando para as diversas

influências que possibilitaram a construção de um repertório específico, considerando suas particularidades em contextos e tradições musicais distintas.

A música germânica para *consort* de violinos para mais de quatro vozes foi uma bem-sucedida receita que reuniu diversos ingredientes originados nas tradições musicais bem estabelecidas na Europa de então. Composto suas influências, reconhecemos: 1) a tradição italiana, via ‘canzonas’ polifônicas instrumentais, o modelo vocal de motetos a várias vozes, e sobretudo, no que diz respeito à criação de uma linguagem idiomática<sup>2</sup> para o violino, a expansão de suas possibilidades técnico-expressivas; 2) a influência francesa, pelas suítes de danças; 3) a própria tradição germânica, organística protestante; 4) e também a influência inglesa, do *consort* de violas. Como protagonistas precursores, e “chefs” dessa nova experiência musical, estão H.Schutz (1585-1672), J.H.Schein (1586-1630), J.Schelle (1648-1701), J.Schoop (1590-1667), J.C.Pezel (1639-1694), D.Becker (1623-1679), D.Pohle (1624-1695), J.Rosenmüller (1619-1684), P.J.Vevjanovsky (ca. 1633-1693), e finalmente H.I.F.Biber (1644-1704) e seus contemporâneos (J.J.Walther (1650-1717), J.P.Westhoff (1656-1705) e J.Schmelzer (1623-1680)<sup>3</sup>, além de outros compositores que não desfrutaram de tanta fama mas que também utilizaram esse tipo de composição instrumental como forma de expressão musical.

O objetivo principal deste projeto é trazer à luz um repertório original pela sua importância na aquisição de novos destinos para a escolha do intérprete, aportar novas

---

<sup>2</sup> São recursos e efeitos técnicos usados, que se encaixam e funcionam perfeitamente em um determinado instrumento. Acabam fazendo parte dos gamas de recursos para explorar a literatura desse instrumento. Nesse caso, podemos dizer que efeitos como *pizzicato*, articulações curtas e acordes com mais notas eram recursos novos apresentados pelo violino que outros instrumentos não dispunham, nem mesmo a viola da gamba, instrumento também de arco, havia explorado tanto quanto o violino viria a explorar essa escrita idiomática.

<sup>3</sup> Responsáveis pela evolução da escola de violino alemã na segunda metade do século XVII.

contribuições para a pesquisa no âmbito do estudo do violino e a utilização desse repertório no ensino do instrumento, ampliando as possibilidades já existentes, maiormente no ensino da performance historicamente orientada. Nesse sentido, propomos o estudo estilístico e a divulgação de peças não muito visitadas pelos intérpretes, e muito menos registradas em gravações, como ferramenta para dar um novo fôlego às opções de repertório das salas de concertos, propiciando ao intérprete e ao público a imersão em novas fronteiras musicais.

Como parte da estrutura desta pesquisa, abordamos alguns pilares essenciais para a contextualização da música para *consort* de violinos. O primeiro é o levantamento do contexto histórico no qual essa música foi concebida, analisando suas influências e o cenário político e social da época. O segundo é a problemática da nomenclatura e terminologia relacionada à designação dos instrumentos e instrumentação das obras nesse período, sobretudo no que toca às vozes intermediárias – a *viola da braccio*, da *gamba*, *violetta*, *viola tenore*, suas diversas denominações e usos – tema que levanta muitos questionamentos, e que evidencia os diversos equívocos gerados pela não compreensão das indicações de instrumentação. E finalmente apresentamos propostas para a interpretação da música para *consort* dentro de parâmetro da interpretação historicamente informada.

Durante o estudo teórico foram encontradas algumas barreiras, devidas especialmente ao número escasso de fontes disponíveis quando a abordagem se direcionava para alguns aspectos da investigação, como a falta de material teórico que tivesse como tema principal a música de *consort* de violinos alemã. Assim, esta pesquisa teve que se apoiar quase exclusivamente em artigos musicológicos, sendo que por vezes não tratam diretamente do tema em foco, mas de assuntos relacionados, trazendo apenas referências indiretas ao objeto de estudo. Surpreendentemente, nas pesquisas bibliográficas preliminares para a realização deste trabalho, foram raros os artigos ou capítulos de livros encontrados que abrangesse a temática do presente estudo, que tratassem diretamente sobre a música instrumental a mais de



quatro vozes para *consort* de violinos <sup>4</sup>. Em tratados ou fontes primárias tampouco se encontram grandes menções a este assunto. Como se pode constatar, os teóricos da época focavam a maior parte do seu interesse em investigações sobre a teoria da música, e quando apresentavam algum tratado sobre as práticas interpretativas, se restringiam apenas ao canto ou sobre algum instrumento específico. A análise de partituras deste repertório foi, portanto, decisiva para localizar as principais características estilísticas, para traçar relações entre as diferentes obras, para identificar divergências e para tentar averiguar a evolução desse repertório durante o século XVII.

Outro detalhe que carece de esclarecimento ainda no começo desse estudo é sobre a designação da palavra “Alemanha”. É sabido que no séc. XVII era difícil definir quais eram as fronteiras das terras germânicas. O que existia era um aglomerado de cidades e cortes que se estendiam pelo Sacro-Império Romano, que compreendia desde a costa dos Mares do Norte e Báltico ao norte até as terras bávaras ao sul, e dos limites da Espanha Holandesa a oeste até a Áustria e reino da Boêmia ao leste<sup>5</sup>. Portanto, nos momentos em que utilizamos a palavra ‘Alemanha’ nesse trabalho, entenda-se como toda a região que englobam as terras germânicas compreendidas no séc. XVII. Também optamos por deixar o nome de reinos, cidades e cortes todos em sua escrita original evitando assim qualquer confusão de mistura de idiomas.

---

<sup>4</sup> Entre eles o livro de Michael Robertson, *The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650–1706* (2009, Ashgate) sobre a influência da música francesa na música de *consort* na Alemanha, também o livro de Charles E. Brewer, *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries* (2011, Ashgate), e ainda alguns artigos de Peter Holman que tratam do desenvolvimento da prática de música de *consort* em orquestras, foram de grande contribuição ao desenvolvimento desse estudo.

<sup>5</sup> W.R.Shepherd, *Shepherd’s Historical Atlas* (nona edição, New York, 1964). Citado em ROBERTSON (2009), pg. 1.



Figura 1: Hans Burkmaid, 'Música süess Meledey', *Triumphzug Maximilians* (1516-1519)<sup>6</sup> – Uma das primeiras representações de *consorts* onde nota-se o emprego de mais de um instrumento da família dos violinos ainda no séc. XVI.

---

<sup>6</sup> Figura coletada de HOLMAN (1993)

## Capítulo I – O Violino no contexto germânico.

### 1.1 De marginalizado a protagonista

O desenvolvimento da técnica do violino no período em que centramos este trabalho foi enorme. O instrumento havia saído de uma fase inicial inexpressiva, colaborando apenas em simples papéis secundários até converter-se, com o decorrer do período barroco, no principal protagonista da música instrumental dessa época.

Inicialmente o violino tocava um repertório que não lhe permitia uma identidade própria, uma vez que este era destinado a qualquer formação de conjuntos instrumentais, *consorts*, existentes na época. Paulatinamente esse repertório passa por um processo de maior especialização, permitindo o desenvolvimento de um idioma próprio para o violino. No início do século XVII, na Itália aparecem os primeiros efeitos sonoros pensados especificamente para o violino. CARTER (1991) explica que na coleção dos *Affetti Musicali opera prima* (Veneza, 1617), o autor Biaggio Marini (1594-1663) utiliza pela primeira vez, na sonata *a 3* “La Foscarina”, o efeito do *tremolo con l’arco*. Esse recurso posteriormente fará parte da gama de efeitos que o violino possibilita, e que foi muito usado também nos *consorts* de violinos para criar uma sonoridade parecida com a do órgão <sup>7</sup>. Importante salientar que o efeito *tremolo* no período barroco é um efeito bem diferente do efeito de mesmo nome que conhecemos a partir do período clássico e principalmente no repertório sinfônico onde as notas são repetidas separadamente em movimentos rápidos desmedidos. TARLING (2001) esclarece que efeito experimentado pela primeira vez no séc. XVII tenta simular os *vibratos*

---

<sup>7</sup> Em seu artigo publicado na *Early Music*, em fevereiro de 1991, pp.43-59.

ou oscilações sonoras do som do órgão de tubos. É executado passando o arco como em uma nota longa e dando pequenas pressões na mão direita, o efeito é potencializado quando há muitos contrastes dinâmicos e certa flexibilidade no tempo<sup>8</sup>.

Carlo Farina também utiliza esse efeito em seu *Capriccio Stravagante* de 1627 e J.J.Walther utiliza o termo *organo tremolante*, significando o mesmo efeito em *Hortulus Chelicus* (Mainz-1688) na *Serenata XXVIII*. Esse efeito também pode vir notado como [tr] que pode gerar dúvidas com o sinal de trinado dependendo da fonte. Ainda podemos achar o uso da palavra *affetti* com a intenção de *tremolo* (Ex: B.Marini, *libro terzo*, Op. 22, sonata em ré menor), que em outras fontes podem ser interpretados como diminuições ou *tiratas*<sup>9</sup>. É geralmente usado em passagens lentas de notas longas e harmonias que favorecem linhas em cromatismo. Carlo Farina<sup>10</sup> (c.1604-1639) no *Capriccio Stravagante* (Dresden, 1627) propõe efeitos experimentais que são usados até os dias de hoje (*sul ponticello, con legno, pizzicatos e glissandos*), e na segunda metade do século XVII, compositores como H.I.F.Biber (1644-1704) e J.J.Walther (1650-1717) sugerem, nas *Sonatas do Rosário* e nos *Hortulus Chelicus*, respectivamente, os sinais de articulação sobre as notas [‘] e [.] que serão mais explorados à partir do começo do século XVIII.

---

<sup>8</sup> O efeito é também conhecido como vibrato de arco ou *organo tremolante*.

<sup>9</sup> *Tiratas* são sequências de notas em graus conjuntos usadas como mais uma maneira de ornamentar a melodia.

<sup>10</sup> Compositor italiano, nascido em Mântua e que fez parte da diáspora de compositores italianos para terras germânicas.



Ex: 1: Detalhe da Serenata XXVIII de Hortulus Chelicus (1688) de J.J.Walther onde nota-se a utilização do termo *Organo Tremolante*.

Além desses elementos, sobrepõem-se *canzonas*, *ricercares*, sonatas e danças, originando peças únicas em forma multi-seções, em que alternam-se afetos, caracteres e tratamentos rítmicos. Apesar da aparente predominância da influência italiana, que se alternavam em momentos homofônicos lentos e contrapontísticos rápidos, a produção não seguia protótipos formais definidos, mas justamente buscava essa nova identidade em meio à fusão de várias influências externas. Essa mescla dificulta a definição de obras nesse contexto, que podem ser uma *canzona*, uma *dança* ou uma *sonata*. Era uma época de transição, em que coexistiam formas antigas e formas que estavam ainda em um período embrionário (como a sonata).

É interessante salientar que em algumas cidades germânicas a evolução musical foi mais lenta que em outras. CARTER (2005) defende que nas zonas protestantes, ao contrário das católicas, a cultura musical, a tradição e a organização fizeram com que essa evolução musical descrita chegasse tardiamente. Nesses pontos de cultura protestante ainda se utilizavam gêneros musicais que apontavam para uma prática do século XVI marcada pela polifonia e pelos antigos motetos, o que conduziu ao desenvolvimento musical de forma diferenciada. Entretanto, o protestantismo, sobretudo dos Luteranos, encontrou solo fértil no período barroco. A importância e a clareza do texto valorizados acima de tudo, bem como a necessidade de uma interpretação vivaz, premissas essas passadas por Martinho Lutero já no

início da Reforma protestante, encontraram na música do período barroco um instrumento eficaz sem precedentes.

## 1.2 Origem vocal e desenvolvimento instrumental

Em toda a Europa o florescimento da música instrumental aconteceu simultaneamente à sua emancipação da música vocal. Até então, limitada a papéis coadjuvantes, de acompanhamento ou de simples ornamentação, a música instrumental encontra precisamente nessa época uma nova autonomia. E a Itália foi o berço dessa evolução. Já na metade do século XVII, a produção de música instrumental se igualava à da música vocal. Este fato fez com que a música italiana do século XVII sempre estivesse na vanguarda da produção instrumental, sendo uma referência para todas as principais cidades europeias que representavam os centros promotores de cultura, onde se protagonizavam os movimentos artísticos da época.

A partir do interesse pela música instrumental italiana surge a crescente valorização de um instrumento pouco utilizado até então: o violino. O século XVII marca o princípio da ascensão deste instrumento que começa a aparecer nos cenários europeus e a ser olhado com mais atenção. Esse processo acontece num momento em que a música instrumental começa a se especializar, criando peças próprias para o idioma técnico de cada instrumento, que experimenta no período um avanço no que diz respeito à complexidade técnica e o virtuosismo. O ponto de partida teve no modelo da voz humana as articulações, as intenções e o discurso musical que se procurava imitar. De acordo com CARTER (2005), *canzona* e *ricercare* já eram formas assimiladas em princípios do séc. XVII, devido à sua natureza vocal que representava o *stile antico*, o estilo canonizado por G.P.Palestrina (1525-1594) em seus

motetos contrapontísticos que então entrava em confronto com o *stile moderno* de composição vindo da monodia acompanhada e da exploração da técnica da diminuição.

O idioma técnico do violino nasceu, portanto, muito influenciado pelos recursos vocais da época. Somado a isso, o repertório do instrumento começa a se enriquecer em razão das novas técnicas de composição. O especial interesse pelo violino conduz o instrumento, em princípios do séc. XVII, a adquirir seu próprio repertório. As sonatas italianas para violino desse período, escritas em *Stilus Phantasticus* (que comentaremos mais adiante) tem pouca semelhança com o repertório barroco do séc. XVIII que estamos mais habituados a escutar, como afirma TARLING (2001). É importante lembrar que o papel do compositor e do intérprete estava, nesse momento, sempre associado. HAYNES (2005) aponta que, nesse período o compositor é também o seu intérprete. Portanto, podemos afirmar que a música para violino do século XVII evoluiu tanto quanto as habilidades dos seus intérpretes também evoluía.

## Sinfonia Prima.

The image shows a musical score for the first movement of the First Symphony by Johann Rosenmüller. The score is for six instruments: Violino primo, Violino secondo, Violetta prima, Violetta seconda, Viola, and Basso continuo. The tempo is marked 'Grave' for the first part and '(Allegro.)' for the second part. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a transition from a slow, homophonic texture to a more lively, contrapuntal texture.

Ex.2: Detalhe da *Sinfonia Prima à 5* de *Sonate da Camara* (1670) de J.Rosenmüller onde se observa a alternância entre um momento lento homofônico e a entrada de uma forma *canzona* leve e rápida.

### 1.3 Escola germânica de violino

Em relação ao resto do continente, a tradição violinística germânica se desenvolveu de maneira distinta e relativamente tarde, e a “Guerra dos Trinta Anos” teve um papel decisivo no atraso desta evolução na primeira metade do século XVII. A música instrumental escrita até então (por J.H.Schein (1586-1630), H.L.Hassler (1564-1612) e B.Praetorius (1590-1623), para citar alguns exemplos) era estruturalmente mais simples, constituída basicamente de danças e era sem dúvida menos elaborada que a produção de seus contemporâneos italianos como Carlo Farina (ca.1604-1639), Biaggio Marini (1594-1663) e Tarquino Merula (1594-1665), que estavam desenvolvendo uma nova linguagem instrumental mais complexa e idiomática.



Foi somente na segunda metade do século XVII que a ‘Alemanha’ se converteu em um importante centro de produção de música instrumental, numa época em que as duas maiores referências eram a francesa e a italiana. Foi justamente a atual capital italiana que influenciaria diretamente a trajetória da música instrumental alemã a partir da segunda metade do século XVII, transformando o violino no instrumento musical por excelência nas cortes alemãs.

Segundo TARLING (2001), os compositores alemães, principalmente os da região da Boêmia, H.I.F.Biber, J.Schmelzer e D.Buxtehude (1637-1707), este último de Lübeck, dentre outros, refletiam em suas composições o estilo italiano. Porém, mesmo influenciada pela Itália, a escola alemã tinha características muito definidas e diferentes da escola italiana do momento. No final do século XVII e início de XVIII em Roma, A. Corelli já se aproximava da estrutura da sonata do período barroco, dividida em quatro ou cinco partes (ou movimentos) contrastantes, com uma introdução lenta seguida de um movimento em fuga, outro movimento lento e um último movimento em forma de dança rápida <sup>11</sup>. Contemporaneamente, os compositores alemães ainda seguiam escrevendo em *stile antico*, utilizando a terminologia ‘sonata’ de forma muito livre. O termo sonata, na realidade, na escola alemã poderia significar nada mais do que uma introdução, abertura de uma peça ou mesmo uma sonata inteira em movimento multi-seção, com mudanças de compassos, caráter e tempo de forma consecutiva, no estilo da tradição violinística italiana da primeira metade do século XVII. Trata-se, de maneira geral, de composições de estilo livre (*toccata, fantasia*) ou em forma de *canzona* ou dança (*chaconne ou passacaille*), muitas vezes com o baixo em longos pedais harmônicos, ou com o baixo *ostinato* <sup>12</sup>, sobre a estrutura de um tema com variações, com sofisticadas diminuições e ornamentos virtuosos, sem renunciar a uma organização do discurso musical vinculada à retórica.

---

<sup>11</sup> Ver as quatro coleções de Trio Sonatas (op. I, 1681; op. II, 1685; op. III, 1689; op. IV, 1694), e a coleção de *Sonate* para violino (op. V, 1700).

<sup>12</sup> Base harmônica que se repete durante toda a peça enquanto a melodia vai variando ou ornamentando o tema principal.

## SONATA I

The image shows a musical score for Sonata I by Heinrich Ignaz Franz Biber. The score is for Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, Violone e Basso Continuo. The tempo changes from Allegro to Adagio. The key signature is D major and the time signature is 3/2. The score shows a rapid vertical introduction of five voices followed by a slow ternary dance format.

Ex. 3: Detalhe da Sonta I de H.I.F.Biber - *Fidicinium Sacro-Profanum* (1683), mais uma vez demonstrando a variações de formas e texturas em uma introdução rápida vertical a cinco vozes seguida de um formato de dança ternária lenta.

Para o estabelecimento da tradição violinística germânica, na segunda metade do século XVII, contribuíram fundamentalmente quatro compositores que expandiram os limites dos recursos técnicos do violino: J.H.Schmelzer (1623-1680), H.I.F.Biber (1644-1704), J.J.Walther (1650-1717) e J.P.Westhoff (1656-1705). Schmelzer se destacou na produção de obras de grande importância, como a coleção de seis sonatas para violino intitulada *Unarum Fidium* (Nüremberg, 1664), a *Duodena Selectarum Sonatorum* (Doze sonatas para dois violinos, viola da gamba e b.c.), além de mais 150 suítes de dança e 80 sonatas de 2 a 8 instrumentos que ainda não foram editadas em sua totalidade<sup>13</sup>. De Biber chegaram até os dias

<sup>13</sup> Segundo Oxford Music Online ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), vários manuscritos inéditos de Schmelzer estão em Viena (A-Wn).

de hoje as 15 sonatas, mais a *Passacaille* final da coleção *Sonatas do Rosário*<sup>14</sup>, as *Sonatae, violino solo* (1681), a *Sonata Representativa* (1669, que em estudos recentes é atribuída a J.H.Schmelzer<sup>15</sup>), bem como obras para formações ampliadas, como a *Harmonia Artificiosa-Ariosa* (Seis *partitas* para 2 violinos em *scordatura* e baixo, e mais uma *partita* para 2 violas d'amore e baixo), *Mensa Sonora* (Seis suites de danças para 4 vozes, 1680), *Fidicinium Sacro-Profanum* (Doze sonatas a 4 e a 5 vozes, 1683). De Walther somente conhecemos as duas grandes coleções para violino solo, *Scherzo* (1676) e *Hortulus Chelicus* (1688), da mesma maneira que de Westhoff sabemos das seis *Sonate per violino e basso continuo* (1694), e das *Suites para violino solo sem acompanhamento* (1696)<sup>16</sup>.



Ex. 4: Detalhe da Suite II - Gigue (Dresden, 1696) de J.P. von Westhoff.

Curioso é o tipo de escrita nas suítes de Westhoff, como vista no exemplo acima. Ele utiliza duas claves (uma de dó e outra de sol) para definir as notas distribuídas em oito linhas

<sup>14</sup> Sonatas aqui não correspondem à definição da forma instrumental estabelecida no século XVIII, mas a obras organizadas em seções consecutivas com danças intercaladas.

<sup>15</sup> BARNETT (2005), pg. 525.

<sup>16</sup> Esta coleção de seis suítes em puro estilo polifônico (todas as danças foram escritas com cordas duplas e acordes) pode ter influenciado J. S. Bach na composição de suas 'Sonatas e Partitas', visto que é provável que Westhoff tenha se encontrado com Bach enquanto esteve a trabalho em Weimar, a partir de 1698.

(octograma). Um tipo raro de escrita que, entretanto não foi a única tentativa de outros tipos de grafia na música de violino. A sofisticação do estilo compositivo em Westhoff, com grande parte das danças escritas em ricas polifonias de duas e às vezes também três vozes pode ser considerado, como aclara TARLING (2001), o elo perdido entre os primórdios da história do violino e a obra-prima para violino solo de J.S.Bach, as Sonatas e Partitas (BWV 1001-1006). Esse estilo começou a ser desenvolvido justamente na escola alemã de violino com Biber (*Passacaille*), Westhoff (*Suites*) e Walther (*Hortulus Chelicus*)<sup>17</sup>.

Em 1645 Gasparo Zanetti publica o tratado de violino *Il Scolaro*, onde publica algumas *canzonas* com estilo de escrita em forma de tablatura<sup>18</sup>, como visto no exemplo abaixo:



Ex. 5: Detalhe da *Canzona Todescha* de G.Zanetti em *Il Scolaro* (1645)

<sup>17</sup> O uso extremo da polifonia utilizando acordes de duas três e até mesmo quatro notas.

<sup>18</sup> Tablatura é um tipo de grafia da música diferente da grafia tradicional por pentagramas, bastante utilizada na música para cordas dedilhadas entre os séculos XVI e XVII.

Na figura acima as quatro linhas representam as cordas do instrumento e os números dos dedos que devem ser apertados, acima das linhas a duração que cada nota terá.

Nessas obras, os autores exploravam criativamente novas possibilidades musicais para o violino, característica essa também marcante nas composições de italianos como Carlo Farina (que publicou quatro coleções de música instrumental em Dresden) e Tarquino Merula (ca. 1594-1665), que começou o desenvolvimento da escritura idiomática e representativa no violino italiano. Houve um avanço na utilização de tessituras até então pouco exploradas, e na incorporação de acordes para passagens em polifonia, arpejos e inúmeros golpes de arcos e articulações que não faziam parte do leque de recursos do instrumento. Efeitos de acordes e/ou notas duplas no estilo nacional boêmio. TARLING (2001) também afirma que a escola de violino alemã, sob forte influencia italiana utilizou e ultrapassou o uso desse efeito em acordes e notas duplas em uso de polifonia e contraponto, isso pode ser observado em praticamente toda a obra dos compositores da escola de violino alemã.

Um recurso também explorado ao extremo pelos compositores alemães foi o uso da *scordatura*<sup>19</sup>, da qual Biber foi o maior mestre. A primeira peça conhecida a se utilizar a *scordatura* foi a *sonata seconda* op. 8 de B. Marini (1594-1663), de 1626, onde a *scordatura* é requerida no meio da sonata, deixando apenas alguns poucos compassos para a mudança, igualmente, Biber na sonata VI (de 1681, não pertencente à coleção do Rosário) altera a afinação do instrumento no meio da peça, motivo pelo qual as duas peças são pouco executadas em recitais.

Entretanto, o uso da *scordatura* não era uma prática unânime entre os compositores alemães. Walther, em seu prefácio para *Hortulus Chelicus* (Mainz, 1668), escreve que ‘a falsa

---

<sup>19</sup> Ver *Rosenkrazsonaten* (Sonatas do Rosário), manuscrito datado de 1674 que se encontra em *D-Mbs* (Munique), onde o autor propõe uma *scordatura* diferente para cada peça e *Harmonia Artificiosa-Ariosa* de 1696.

afinação entre duas ou mais cordas guinchando *ad nauseam* parecia-lhe ‘extravagante’ demais <sup>20</sup>. Contrapondo-se a Biber, Walther buscou um estilo de composição descritiva com efeitos que procuravam imitar sons da natureza, da vida cotidiana ou de animais. Um exemplo representativo está na última sonata da coleção *Hortulus Chelicus*, a qual descreve vários sons como o cuco, o rouxinol, e imita uma série de instrumentos, como trompetes, trompas, *bagpipe*, órgão, harpa e guitarras. Biber (ou Schmelzer) também utiliza esta técnica como podemos comprovar na ‘Sonata Representativa’, entretanto geralmente compõe em um estilo mais indireto, procurando criar uma atmosfera musical a partir de um tema escolhido, onde dava asas a melodias criativas e harmonias inesperadas, contribuindo para o que viria a ser reconhecido como *Stylus Phantasticus*.

De acordo com TARLING (2001), os ingleses também exploraram o uso de diferentes afinações ao violino. J.Playford (1623-1686/7) dá alguns exemplos de *scordatura* em *The division-violin* (Londres, 1685). Mais raro é o uso da *scordatura* em terras francesas, no entanto Michel Correte (1707-1795) no final de seu tratado de 1738 *L’Ecolé d’Orphée*, exhibe alguns exemplos de composições à *Cordes Ravellées*.



Ex. 6: Sonata XI – Ressurreição - H.I.F. Biber (da coleção das Sonatas doRosário, ca. 1674)

---

<sup>20</sup> “a squeaking now on two or more strings false tuned ad nauseam” BARNETT (2005), pg.525.

Podemos observar no exemplo acima uma das mais raras *scordaturas* que Biber utilizou em suas sonatas do Rosário. Na Sonata XI, denominada Ressurreição (na gravura é possível ver a imagem do Cristo ressuscitado). Biber inverte a posição das duas cordas intermediárias, além de alterar a afinação das cordas, conseguindo dessa maneira uma afinação em oitavas (g, g', d', d'')<sup>21</sup>.

A definição que Athanasius Kircher (1650, *apud* BARNETT, (2005), p.526) oferece sobre *Stylus Phantasticus*<sup>22</sup> expressa bem o estilo de composição livre que se desenvolveu nessa época:

O *Stylus Phantasticus* é próprio para a música instrumental. É a mais livre e extravagante forma de composição, com saltos inesperados de um ponto a outro, sem uma harmonia aparente específica. Está organizado para a criação inventiva acima de tudo, criativa, engenhosas conexões entre harmonias, frases e fugas<sup>23</sup>.

As peças em 'estilo fantástico' utilizam preferivelmente, no século XVII, as formas de composições mais livres como a 'Fantasia' ou a 'Toccatà', ou ainda a 'Sonata', e a 'Ricercare'. Os compositores germânicos souberam desenvolver esse estilo ao extremo, o que

---

<sup>21</sup> Para referência, ao designar notas, consideramos o sistema de nomenclatura americano por letras onde então, *c'* é o dó central do piano, o *c* uma oitava abaixo e o *C* mais uma oitava abaixo. Uma oitava acima do dó central é o *c''*, uma oitava mais *c'''* e assim respectivamente.

<sup>22</sup> Kircher também nomeia mais sete estilos musicais ademais do *Phantasticus*: *Ecclesiasticus*, *Canonicus*, *Motecticus*, *Madrigalescus*, *Melismaticus*, *Hyporchematicus (choriacus et theatralis)*, *Symphoniacus* e *Dramaticus sive Recitativus*.

<sup>23</sup> No original: "The phantasticus stylus is appropriate to instruments. It is the most free and unfettered method of composition, bound to nothing, neither to words, nor to a harmonic subject. It is organized with regard to manifest invention, the hidden reason of harmony, and an ingenious, skilled connection of harmony phrases and fugues.

provocou algumas reações inflamadas, sobretudo dos vizinhos franceses. Barnett (op. cit.) expõe em seu artigo que Bernard de Fontanelle (1657-1657) declara: “Para saber o que significa todo esse fracasso de sonatas que machucam nossos ouvidos, temos que passar por pintores ignorantes que necessitam escrever embaixo de sua obra – isso é uma árvore, isso é um homem, isso é um cavalo”<sup>24</sup>.

J.J.Quantz (1697-1773) também critica o *stilus phantasticus*, em seu tratado de 1752<sup>25</sup>, devemos considerar entretanto que sua opinião já é de um músico que está com os pés totalmente fincados no séc. XVIII, não obstante é curioso notar a mudança de gosto na metade do séc. XVIII.

No geral, a música instrumental alemã do passado dava a impressão no papel de ser muito sofisticado e perigoso; já que usavam notas com três quatro ou mais colchetes. Entretanto, isto não fazia que suas composições fossem vivazes; normalmente eram suficientemente apropriadas para adormecer ao ouvinte devido a que se executavam em um andamento muito tranqüilo<sup>26</sup>.

Faziam mais esforços tentando imitar o canto dos animais com os instrumentos do que a voz humana (como por exemplo, o cuco, o rouxinol, a

---

<sup>24</sup> Para saber mais sobre a questão de Fontanelle, ver artigo de Beverly Jerold, *Fontanelle's Famous Question and Performance Standards of the Day* em *College Music Symposium*, Vol. 43, p. 150-160, College Music Society, 2003.

<sup>25</sup> *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière* (1752) Trad. Rodolfo Murillo. Tese de doutorado na Arizona State University. Dezembro, 1997.

<sup>26</sup> “Por lo general, la música instrumental alemana del pasado daba la impresión en el papel de ser muy abigarrada y peligrosa; ya que usaban notas con tres, cuatro o más corchetes. Sin embargo, esto no hacía que sus piezas fueran vivaces; muy a menudo eran suficientemente apropiadas para adormecer al oyente debido a que se ejecutaban en un movimiento muy tranqüilo.” (1752, *apud* MURILLO, (1997), pg. 465).



galinha, a codorna, etc., e tampouco se esqueciam do trompete e do órgão)<sup>27</sup>.

No violino, eles tocavam de maneira mais harmônica que melódica<sup>28</sup>. Eles compunham peças, para as quais tinham que mudar a afinação do instrumento. Para isso, as cordas eram afinadas em segundas, terças ou quartas, ao invés de quintas, conforme indicação do compositor. Isto para que os acordes pudessem ser tocados com mais facilidade, o que, entretanto resultava em considerável dificuldade nas passagens [escalas]<sup>29</sup>.

#### 1.4 A atividade profissional do músico na Alemanha do século XVII e XVIII

Compreender a situação social e profissional do músico alemão da época que se ocupa essa pesquisa é essencial para colocar nosso repertório em seu contexto. Segundo WOLFF (2002), no século XVII e XVIII a vida de um músico profissional estava limitada a dois cargos principais: ser empregado do município ou da corte. E dentro dessas duas categorias os cargos poderiam ser distintos: flautista municipal, professor de violino, diretor de música do município ou da capela ducal, diretor de banda, organista, músico da orquestra de câmara da corte, músico da companhia musical municipal, assistente do diretor de cena, e até passador de páginas (para os aprendizes).

---

<sup>27</sup> No original: “Hacían más esfuerzos tratando de imitar el canto de los animales con los instrumentos (por ejemplo el cucú, el ruiseñor, la gallina, la codorniz, etcétera, y tampoco se olvidaban la trompeta y el organillo) que la voz humana...” (1752 *apud* MURILLO, 1997, pg. 465).

<sup>28</sup> Referência ao uso extremo de cordas duplas, acordes e escrita polifônica.

<sup>29</sup> No original: “...Los que tocaban en el violín era más armonioso que melodioso. Componían muchas piezas en las que era necesario afinar el violín de otro modo, de manera que dependiendo de las exigencias del compositor, en vez de afinar las cuerdas en quintas, se afinaban en segundas terceras, o cuartas para poder tocar los acordes aún más fácilmente; sin embargo esto causaba dificultades muy grandes en los Pasajes...” (1752, *apud* MURILLO, 1997, pg. 466).

No séc. XVIII os flautistas municipais, por exemplo, poderiam empregar até quatro assistentes, dois ou três eram aprendizes que se alojavam na casa do mestre em troca de seus serviços. Aprendiam a tocar todo o tipo de instrumento e geralmente permaneciam com seus mestres durante cinco ou seis anos até alcançar o nível de ‘oficial’. A partir desse momento poderia viajar e trabalhar com outros mestres ou permanecer com seu mestre inicial e ganhar mais experiência. O oficial poderia então optar por ocupar um cargo livre no município.

Na casa de um mestre tradicional poderíamos encontrar vários tipos de trabalhos musicais: o ensino, a prática, os ensaios, a interpretação, a composição, a organização e cópias de partituras, manutenção dos instrumentos e outras tarefas relacionadas. A versatilidade era considerada uma virtude útil e fundamental. Além dos deveres diários (tocar duas vezes ao dia na sacada da sede do município e tocar nos ofícios de domingo), todas as atividades adicionais entravam como renda extra: batizados, casamentos, funerais, festas do município ou particulares, recepção de celebridades estrangeiras. Ademais, pela necessidade de reforçar o número de músicos para uma ocasião especial, costumava-se chamar os músicos de cidades vizinhas. Os músicos amadores ou independentes poderiam tocar nessas atividades adicionais somente no caso em que os músicos profissionais se ausentassem. Contudo, eram constantes as discussões por disputas de trabalhos, segundo inúmeros testemunhos relatados por WOLFF (2002). O volume de trabalho de um músico variava de acordo com o tamanho e a importância da cidade. Uma cidade de residência ducal, seguramente teria mais serviços que necessitassem de músicos do que uma pequena cidade municipal vizinha. *Collegium Musicum* é uma agrupação de músicos amadores que se reuniam e se apresentavam para a burguesia, criando assim uma produção paralela à música da igreja e da corte. No século XVII chegavam a promover concertos semanais nas principais cidades que contavam com um grande número de músicos.

A vida de um músico como aprendiz estava vinculada a uma espécie de

multidisciplinaridade que se estendia tanto à composição musical, como aos aspectos mais comerciais, e que estavam relacionadas com o repertório e com o público a quem se dirigiam. Tendo em conta a diversidade e número de instrumentos que se podiam encontrar na casa de um mestre de música, assim como o número de pessoas que podiam congregar-se em torno ao mestre, é provável considerar que em lugares como esse tenha havido a prática de interpretar antigos motetos e composições para *consort*, uma prática que provavelmente era usual não só para o aprendiz como também para o próprio deleite dos intérpretes, que desse modo propiciavam uma cultura estilística que direcionava a música de câmara para grandes agrupações.



Figura 2: Frontispício da coleção *Hortulus Chelicus*, J.J. Walther (1645)

## Capítulo II - Definindo *consort* de violinos.

### 2.1 O nascimento do repertório para *consort*.de violinos no século XVII

No princípio do século XVII, encontramos inúmeras coleções de música para conjunto que se inspiram na tradição da música vocal e que mantêm um tipo de escrita muito parecida à dos motetos vocais do século XVI. Durante muito tempo, o princípio que guiava a produção instrumental tinha como modelo a imitação da voz humana, além de que, em diferentes tipos de *consorts*, a instrumentação encontrada nas partituras não era necessariamente especificada<sup>30</sup>, característica essa que aumentava o leque de possibilidades interpretativas, com a utilização de diferentes tipos de *consorts*<sup>31</sup>. Entretanto, nesse período o crescente interesse pela música instrumental em toda a Europa fomentou o aparecimento de um repertório idiomático que se distanciou dessa influência vocal. Pouco a pouco, entretanto, houve uma progressiva preocupação em detalhar e determinar a sonoridade específica de cada conjunto, de modo que os compositores começaram a escrever sua música definindo para qual grupo de instrumentos era dedicada determinada obra. Este foi um processo gradual, e paulatinamente o repertório de música instrumental se ampliou utilizando os conjuntos de cornetos, sacabuxas, flautas-doces, violas da gamba, e também para a família de um instrumento debutante no cenário instrumental naquele período: o violino.

Ao iniciar o séc. XVII, várias cortes e cidades alemãs mantinham ao seu serviço um *consort* de violinos, que sempre incluía entre os seus integrantes algum músico italiano. Na

---

<sup>30</sup> Era usual a distribuição das vozes pela tessitura do instrumento que obedecia a tessitura das vozes.

<sup>31</sup> Há vários exemplos de peças escritas sem especificação instrumental, dentre as quais podemos citar *Cymbalum Sionium* (1615), de J.H.Schein, a *Musicalischer Lustgarte* (Lünemberg, 1622), de J.Schültz, ou ainda a coleção *Neue ausserlesene Paduanen, Galliarden, Canzonen, Allmand und Coranten... auff allen musicalischen Instrumenten lieblich zu gebrauchen*, a 5 (Hamburgo, 1609), de William Brade.

língua alemã, conforme HOLMAN (1993) ‘*Geige*’ se tornou o termo genérico para referir-se aos instrumentos de arco.

Os integrantes que compunham o *consort*, músicos profissionais, eram versáteis como pedia a prática da época, dominavam mais de um instrumento e podiam escolher, dependendo da ocasião, qual o *consort* instrumental mais adequado a se interpretar determinada obra: O *consort* de violas da gamba eram destinadas à música em contraponto, o de violinos para a música de dança e o de instrumentos de ventos (cornetos e sacabuxas) para eventos ao ar livre, como argumenta HOLMAN (1993). Diante disso é fácil deduzir porque nas obras para *consort* não tinham a instrumentação estipuladas anteriormente, e também, porque é tão raro se encontrar músicas especialmente designadas para o violino, tendo em vista que em seu aparecimento era um instrumento essencialmente destinado para a música de *consorts*.

Segundo o mesmo autor é possível afirmar é a relação da música de dança com o *consort* de violinos. Rapidamente se espalhou pela Europa a prática da música de *consort* para os violinos e o instrumento foi reconhecido para esse fim. Podemos afirmar, portanto que toda a música de dança escrita na virada do séc. XVI para XVII é potencialmente interpretada por *consort* de violinos, embora possivelmente não tenham sido escritas exclusivamente para o instrumento.

Ao largo do século XVII o violino ocupou o papel de um dos principais protagonistas da história da música instrumental. Sua ascensão foi rápida, tanto no que diz respeito aos desenvolvimentos técnico obtidos, como em seu repertório que se enriqueceu de obras solo, e de grupo sob a forma de *consort*. A produção específica para esse tipo de conjunto, a qual abrange as obras para mais de quatro vozes, não foi um movimento isolado, mas sim uma forma compositiva que chegou a se converter em modelo recorrente, especialmente na Alemanha. Vários e importantes compositores dedicaram obras para essa formação

camerística, contribuindo para a grande importância que este repertório tem na construção da personalidade da música barroca instrumental que ali se moldava.

## 2.2 Um repertório adormecido

A falta de informações em fontes primárias, que possam trazer conceitos ou elementos esclarecedores sobre a instrumentação de *consort* de violinos, dificulta qualquer afirmação preliminar sobre este repertório. Até a primeira metade do século XVII não era habitual a elaboração de tratados ou estudos sobre a prática instrumental, e normalmente se editavam tratados teóricos, ou sobre algum instrumento em particular, de maneira que ainda hoje o tema dos *consorts* de violinos, na tradição germânica, segue sendo pouco investigado. No processo inicial deste trabalho, foi detectada uma carência de artigos que tratassem do assunto, mesmo na rica base de dados de JSTOR. Raros são os artigos que abordam diretamente o tema. O mesmo pode-se constatar quando da leitura de fontes secundárias atuais de referência, como a *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* (Cambridge University Press, 2005). Nestas podemos encontrar apenas breves comentários, cujo tema principal está relacionado com o violino, ou com a história da música alemã, sem entretanto indicar estudos específicos sobre o *consort* de violinos. Para esse tipo de conjunto a produção de música foi intensa, e por isso surpreendem, tanto a atual escassez bibliográfica a respeito do assunto, quanto a quase ausência deste repertório nas salas de concerto. Torna-se inevitável perguntar então, qual foi o rumo que tomou essa formação camerística, para mais de quatro vozes, no desenvolvimento da música instrumental posterior. A intenção dessa pesquisa é aportar nossa contribuição para posteriores investigações que possam trazer à luz o papel histórico, e o autêntico alcance dessa grande produção musical, com a qual atualmente temos pouca familiaridade.

BIANCONI (1985) há quase trinta anos já criticava a pouca atenção reservada ao estudo da música puramente instrumental, principalmente daquela do séc. XVII. Pode-se


chegar a uma constatação simples ao comparar a quantidade de edições comerciais atuais de músicas instrumentais do séc. XVIII às raras edições dedicadas à música instrumental do séc. XVII.

Nos deparamos, portanto, com um panorama musical pouco documentado, carente de novos estudos e inabitual. A maior parte desse repertório ainda descansa em bibliotecas em sua primeira versão manuscrita. A própria indústria editorial ainda não demonstrou interesse especial em resgatar esta produção que foi tão importante em seus dias, haja vista que, atualmente, foram lançadas no mercado apenas algumas edições dedicadas totalmente aos *consorts* de violinos. Afortunadamente, têm vindo à luz muitas obras desse repertório devido a livres edições, geralmente feitas por músicos que se interessam pelo repertório e querem interpretá-la, e para isso editam a partitura e a disponibilizam em sites especializados.

Quanto à forma de disseminação que teve o repertório de *consort* de violinos, no século XVII, é correto afirmar que o uso desta música abrangia especialmente às cortes e ao seu entorno (a igreja, no caso de cidades-residência da corte). Dessa forma, pode-se imaginar que era suficiente produzir apenas um manuscrito, dedicado a um consumo local, sem a necessidade de uma edição com finalidades comerciais, pois já era dedicada a algum mecenas ou patrão da corte. Prova disso é que grande parte desse repertório chegou aos nossos dias ainda em cópias manuscritas e não em edições modernas ou *fac-similes* da época. Ou ainda, na melhor das hipóteses, que esse repertório foi compartilhado por algumas cópias manuscritas feitas pelos próprios músicos que a interpretavam. De qualquer forma, sabe-se também que a burguesia emergente também se interessou pela música instrumental, principalmente pelo repertório dos *ensembles* nas cidades, como o caso do *Collegium Musicum*. Portanto o repertório de *consort* pode ter sido utilizado em diferentes contextos sociais, servindo a diferentes funções, e disseminado de formas diferentes.



**S O N A T Æ,**  
 Tam Aris, quam Aulis servientes,  
 DEDICATÆ  
 CELSISSIMO AC REVERENDIS  
 SIMO PRINCIPÌ  
 AC DOMINO, DOMINO  
**MAXIMILIANO**  
**GANDOLPHO,**  
 Ex S. R. I.  
 COMITIBUS DE KHÜENBURG,  
 ARCHIEPISCOPO SALISBURG.  
 S. SEDIS APOSTOLICÆ LEGATO NATO,  
 S. R. I. PRINCIPÌ,  
 Ac GERMANIÆ PRIMATI, &c.  
*Domino Domino suo Clementissimo.*  
 AB AUTHORE  
**HENRICO J. F. BIBER,**  
 Musico & Cubiculario ejusdem Celússimi.



**PARS SECUNDA.**

---

**SALISBURGI,**  
 Ex Typographéo JOANNIS BAPTISTÆ MAYR, Typographi  
 Aulico - Academici.  
*Anno M. DC. LXXVI.*

Figura 3: Frontispício das *Sonatae Tam Aris quam Aulis Servientes* (Salzburg-1676) de H.I.F.Biber.

Por se tratar de uma música atualmente pouco conhecida, o intérprete muitas vezes terá que trabalhar com fac-símiles ou cópias manuscritas, o que é prática habitual para os músicos que se dedicam a interpretações historicamente informadas. Porém, por vezes, o difícil acesso ao documento histórico restringe uma aproximação do repertório, afetando sua divulgação. Para ilustrar o enorme repertório que existe para a formação de *consort* de violinos, citaremos a seguir algumas obras dos principais compositores que escreveram para essa formação instrumental, obras estas que estão escritas especificamente para *consort* de violinos, ou que incluam essa instrumentação dentro de determinada coleção (Tabela 1):

Tabela 1 – Repertório de *consort* de violinos e seus compositores.

Obra	Compositor
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Studenten-Music</i>, a 5 instrumentos de cordas e b.c. (Leipzig, 1654).</li> <li>- [Onze] <i>Sonate da camera</i>, para 5 instrumentos de cordas ou outros instrumentos (Veneza, 1667).</li> <li>- [Doze] <i>Sonate</i>, de 2 a 5 instrumentos de cordas ou outros instrumentos (Nürnberg, 1682).</li> </ul>	<p>Johann <b>Rosenmüller</b> (1619-1684)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sacro-profanus concentus musicus</i> (13 sonatas), para 2 a 8 instrumentos e b.c. (Nürnberg, 1662)</li> </ul>	<p>Johann Heinrich <b>Schmelzer</b> (1620/3-1680)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Musicalische Frühlings-Früchte</i>, (Sonatas e Sùites) para 3 a 5 instrumentos de cordas e b.c. (Hamburg, 1688).</li> <li>- [Cinco] <i>Sonatas</i> para 3 violinos, fagote e b.c. (no. 1), para 2 violinos, 2 violas da gamba e b.c. (nos. 2–5). Manuscrito em <i>D-Hs</i>.</li> </ul>	<p>Dietrich <b>Becker</b> (1623-1679)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- [Vinte e cinco] <i>Sonatas</i>, para 4 a 8 instrumentos de cordas e b.c. (apenas duas dessas sonatas foram editadas, manuscrito em <i>D-Kl</i> e <i>S-Uu</i>).</li> </ul>	<p>David <b>Pohle</b> (1624-1695)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sonata laetitiae</i>, 2 violinos e 3 violas, 1666</li> <li>- <i>Sonata paschalis</i>, 2 violinos, 2 violas e b.c. , 1666.</li> <li>- <i>Sonata sancti Spiritus</i>, 2 violinos, 3 violas, 1666.</li> <li>- <i>Balletti pro tabula</i>, 2 violinos, 2 violas, violone e órgão, 1670.</li> <li>- <i>Offertur ad 2 choros</i>, 2 violinos, 6 violas, violone/cravo, 1692.</li> </ul>	<p>Pavel Josef <b>Vejvanovsky</b> (1633/9-1693)</p>

Tabela 1 – *Cont.* Repertório de *consort* de violinos e seus compositores

Obra	Compositor
<ul style="list-style-type: none"> <li>- [Cinco] <i>Sonatas</i>, 2 violinos, 3 violas e b.c., 1663.</li> <li>- [Três] <i>Sonatas</i> a 5, 1663 (uma delas atribuída a J.H. Schmelzer).</li> <li>- <i>Sonata</i>, 2 violinos, 4 violas, <i>violone</i> e órgão, 1663[?].</li> <li>- <i>Sonata</i>, 2 violinos, 2 violas, <i>violone</i> e órgão, 1665.</li> <li>- <i>Sonata</i>, 3 violinos, 2 violas e órgão, 1666.</li> <li>- <i>Sonata</i>, 2 violinos, 3 violas e órgão, 1669.</li> <li>- <i>Sonata</i>, 2 violinos, 3 violas, 6 trompetes, 4 trombones, tímpanos e órgão, antes de 1670.</li> </ul>	<p>Philipp Jakob <b>Rittler</b> (1637-1690)</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Musica vespertina Lipsica</i>, o <i>Leipzigische Abend-Music</i> (Doze suites com um total de cento e uma peças), 2 violinos, 2 violas, fagote/<i>violone</i> e b.c. (Leipzig, 1669).</li> <li>- <i>Hora decima musicorum Lipsiensium</i>, o <i>Musicalische Arbeit zum Ab-blasen</i> (Quarenta sonatas), (2 cornetos e 3 trombones)/(2 violinos, 2 violas, <i>violone</i>) (Leipzig, 1670).</li> <li>- <i>Delitiae musicales</i>, o <i>Lust-Music</i> (Sete suites com sessenta e três peças), 2 violinos, 2 violas, fagote/<i>violone</i> e b.c. (Frankfurt, 1678).</li> <li>- <i>Opus musicum sonatarum</i>, (Vinte e cinco sonatas) 2 violinos, 3 violas, fagote/<i>violone</i> e b.c. (Frankfurt, 1686).</li> </ul>	<p>Johann Christoph <b>Pezel</b> (1639-1694)</p>

Tabela 1 – *Cont.* Repertório de *consort* de violinos e seus compositores

Obra	Compositor
- <i>Sacro-Profanus Concentus Musicus</i> , (Treze Sonatas) de 2 a 8 instrumentos de cordas e b.c. (Nürnberg, 1662).	Joahnn Heinrich <b>Schmelzer</b> (1620/23-1680)
- <i>Sonatae tam aris quam aulis servientes</i> , 5–8 instrumentos (Salzburg, 1676). - <i>Fidicinium sacro-profanum</i> , 1 ou 2 violinos, 2 violas e b.c. (Nürnberg, 1683). - <i>Battalia</i> (Sonata di marche), 3 violinos, 4 violas, 2 <i>violones</i> e cravo, 1673. - <i>Serenada</i> , 2 violinos, 2 violas, <i>violone</i> e cravo, 1673. - <i>Balletti</i> , 2 violinos, 2 violas e <i>violone</i> <sup>32</sup> .	Heinrich Ignaz Franz von <b>Biber</b> (1644-1704)

Se nossa busca por esse repertório incluísse peças que utilizassem o *consort* de violinos combinado com outros instrumentos ou vozes, nossa lista aumentaria exponencialmente. Podemos mencionar, a título ilustrativo, a coleção de vinte obras sacras de duas a cinco vozes *Geistlicher Harmonien* (Dresden-1665) de Christoph Bernhard (1628-1692), ou de Dietrich Buxtehude (1637-1707) dezenas de obras sacras para vozes e instrumento para mais de cinco vozes. Ou ainda as obras que exploram *consort* de violino e trompete, uma mistura extravagante também visitada no séc. XVII, como as obras de Pavel Vevjanovsky (1633-1693), Alessandro Poglietti (ca. 1600-1683) e Philipp Jakob Rittler (1637-1690), esses três compositores serviram na corte de Kromeriz, como afirma ROBERTSON (2009).

---

<sup>32</sup> E ainda mais de 100 obras instrumentais perdidas, segundo artigo de Elias Dann e Jiri Sehnal no Grove Music Online.

### 2.3 Documentação dos *consorts* de violino: acervos

O imenso repertório que ainda resta conservado em versão manuscrita permanece arquivado principalmente nas bibliotecas da Alemanha e dos territórios que abrangiam o império germânico. Trata-se, obviamente, de tudo aquilo que pôde sobreviver às constantes guerras dos últimos quatro séculos. Um exemplo é o arquivo de Kromeriz (atual República Tcheca) CZ-KRa, onde se conservou toda a biblioteca do príncipe-eleitor Karl Von Liechtenstein-Castelcorn, que governou entre 1664 e 1695, e foi conhecido por seu gosto pelo novo, raro e extravagante. Na sua corte trabalharam compositores como H.I.F.Biber (1644-1704), J.Schmelzer (c.1620-1680) e P.J.Vejvanovsky (1633-1693). Apesar de a cidade ter sido arrasada pela guerra, seu governo a transformou em um importante centro cultural e atualmente este acervo está bem organizado e acessível. Assim, o príncipe mecenas recebia várias obras dedicadas a ele de todas as partes da Alemanha, além de toda a produção copiada de próprio punho por Vejvanovsky, que serviu à corte de Kromeriz desde muito jovem, (a partir de 1644) até sua morte. A corte de Kromeriz mantinha estreitos laços culturais com a capital imperial Wien, como descreve ROBERTSON (2009). Dessa maneira, era comum o intercâmbio das obras que cada cidade adquiria.

A tradição da música instrumental na capital imperial também deve ser mencionada. Devido a disputas territoriais na metade do séc. XVII entre França e a corte austríaca dos Habsburgs, ROBERTSON (2009) explica que Wien teria mais ligações culturais com Itália do que com os franceses nessa época. Fato que confirma essa afirmação é o grande número de músicos italianos ocupando cargos na Hofkapelle em Wien, tais como, G. Valentini (ca.1582-1649), Felice Sances (ca.1600-1679), A. Bertali (1605-1669) e Antonio Draghi (ca.1635-1700).

A corte de Dresden também foi, no século XVII, um berço de transformação da música instrumental na Alemanha. Nos governos de Johann Georg I (de 1611 a 1656) e de Johann Georg II (de 1656 até 1680), Dresden contava com grandes compositores na sua corte: H.L.Hassler (1564-1612), H.Schütz (1585-1672), que viveu na pele as vicissitudes da Guerra dos Trinta Anos e passou em Dresden as últimas três décadas de sua longa vida, os violinistas C.Farina (1604-1639), J.J.Walther (1650-1717), J.P.Westhoff (1656-1705), N.A.Strungk (1640-1700), e os organistas Matthias Weckmann (c.1616-1674) e Adam Krieger (1634-1666) que trabalharam ali no período a partir de 1608 até o fim do século XVII. A partir de 1694, com a ascensão de Friedrich August I, o panorama musical se fortalece ainda mais. Em 1697 o príncipe se converte ao catolicismo e a corte torna-se ainda mais receptiva aos músicos de influência italiana. Dresden inaugurava então um período de muita prosperidade nas artes. Hoje, sua biblioteca (D-DS Mus.ms) acolhe documentos de valor inestimável pertencentes a compositores como J.Schütz e J.P.Westhoff.

Outro arquivo de vital importância para a preservação dos *consorts* de violinos está na biblioteca de Hamburg (D-Hs), onde se encontram obras como as de Dietrich Becker. Também de igual relevância são os arquivos da biblioteca de Nürnberg, Salzburg, Berlin e Leipzig. Todos guardam em seus acervos uma grande quantidade de manuscritos para *consort* de violinos.

#### 2.4 Revisando a discografia

Não há muitos registros em gravações centradas na música para *consort* de violinos, quando comparamos ao repertório do princípio do século XVII, em que a instrumentação não era específica. Assim, é habitual encontrarmos gravações com *consort* de gambas ou

instrumentos de sopros. De fato o repertório especializado para *consort* de violinos carece de gravações, e tem sido um repertório pouco visitado (inclusive pelos especialistas e pelo público apreciador de interpretações históricas), e infelizmente quase que totalmente ignorado pelos intérpretes mais afastados de uma interpretação historicamente orientada.

Atualmente esse repertório está à margem das publicações das editoras musicais. O que mais se conhece e se publica, em boas e sérias edições, são as obras de compositores que ficaram mais conhecidos ou pelo conjunto de sua obra, ou por outras peças que alcançaram a fama e se estabeleceram no nosso repertório habitual. Este é o caso do compositor H.I.F. Biber (1644-1704) que atualmente é mais conhecido por sua obra vocal, ou pelo seu repertório para violino solo<sup>33</sup>, mas que também explorou em suas composições o *consort* de violinos. Apresentamos duas coleções que se enquadram nesse repertório: *Fidicinium Sacro-Profanum* (1683), sonatas para 5 e 6 vozes, todas para *consort* de violinos e *Sonatae tam Aris quam Aulis servientes* (1676), doze sonatas para 5, 6 e 8 instrumentos, para 2 trompetes e cordas, das quais 7 são exclusivamente para *consort* de violinos. É importante notar, no título dessas duas coleções, a dualidade sugerida quanto ao uso desse repertório. Tanto no primeiro caso (com a indicação de ‘sacro-profanum’) quanto no segundo (cujo título poderia ser traduzido livremente como ‘sonatas que servem tanto para o altar como para a mesa’) vemos indicações que definem uma aplicação prática do repertório, tanto no meio religioso quanto com o secular. Essa característica abre margem para algumas interpretações, sugerindo uma maior abrangência de utilização do repertório, bem como um esforço do compositor em ampliar o alcance de sua obra.

---

<sup>33</sup> A coleção das “Sonatas do Rosário” corresponde a 15 sonatas que representam os ‘passos’ dos Mistérios do Rosário, além de uma *passacaglia* para violino sem acompanhamento. Nas sonatas, cada peça tem uma *scordatura* própria, que é um modo de afinar as cordas do violino de maneira diferente da convencional (em quintas). Biber foi quem mais explorou esse efeito que afeta a ressonância do instrumento, e o timbre produzido.



Outro repertório de *consort* um pouco mais visitado, e nesse caso contando com maior número de registros, é a obra do compositor Georg Muffat (1653-1704). A forma musical e a sonoridade explorada (evidenciada pela instrumentação) reproduzem o estilo francês de suítes a cinco vozes. Sua obra não apresenta, entretanto, as características que podemos identificar como determinantes para o desenvolvimento do repertório de *consort* de violinos, uma das quais corresponde à mistura e justaposição de influências diversas promovidas pelos compositores e músicos estrangeiros que trabalhavam em território germânico. Apesar de Muffat ter bebido de duas fontes musicais, a francesa como aluno de Lully e posteriormente a italiana, pelo contato com A.Corelli (1653-1713), e por ter sido aluno de B.Pasquini (1637-1710), sua obra instrumental é sensivelmente influenciada pelo gosto Francês. Mesmo sabendo compor no estilo italiano, suas obras de maior importância são claramente segundo o estilo francês, como o *Florilegium primum* (Augsburg, 1695) – que inclui uma grande introdução sobre o estilo de Lully –, e depois seu *Florilegium secundum* (Passau, 1698) – um importante tratado sobre golpes de arco e articulações para a interpretação de danças, e para a interpretação do ‘*ballet à la française*’, de imenso valor histórico para a aproximação ao estilo francês. Sabe-se que o modelo francês também influenciou diretamente a música na Alemanha<sup>34</sup>. Já a coleção *Armonico Tributo* foi editada 1682, logo após seu retorno da Itália e provavelmente algumas das peças já haviam sido compostas ainda por lá. Nessas obras ROBERTSON (2009) nota que é possível notar a influência italiana alternando com o estilo francês tão bem assimilado por Muffat. Em 1695, por exemplo, publica-se em Augsburg *Le Journal de Printemps*, uma coleção de oitos suítes orquestrais totalmente ‘*a la francesa*’ escritas por Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), outro aluno de Lully. Muffat, assim como outros compositores que ROBERTSON (2009) chama de ‘alemães lullistas’, faz parte do grupo de compositores que insistiram no modelo francês de música, tão em voga naquele tempo. É o caso também do já citado J.C.Fischer (1656-1746), e de J.Kusser (1660-1727), que

---

<sup>34</sup> Como demonstra claramente ROBERTSON (2009).

esteve em Paris entre *ca.* 1674 e 1682 e durante seis anos foi aluno de Lully. A utilização de uma linguagem não-francesa dentro da estrutura da suíte francesa era um artifício usado por muitos compositores como R.I.Mayr (1646-1712), J.C.Pez (1664-1716), e o próprio G.Muffat com o emprego de movimentos caricatos<sup>35</sup> entre as danças habituais contidas na suíte.

Muffat foi contemporâneo de Biber na corte de Salzburg. ROBERTSON (2009) sugere certa rivalidade entre os dois compositores. O primeiro defendendo o estilo francês “pelos seus movimentos fluídos e naturais que evitavam acelerações irregulares e saltos freqüentes e mal executados”<sup>36</sup>, e o segundo adepto do estilo de composição livre e desenvolvimento técnico do violino.

Chama a atenção observarmos como o interesse do mercado discográfico pela obra de G.Muffat insiste em propagar opiniões correntes e rasas sobre a predominância de um estilo puro e francês na música do período. Pretendemos demonstrar que se trata de uma avaliação equivocada, pois na música instrumental tanto contribuíram o modelo francês como o italiano, que influenciaram e se fundiram para dar origem à música instrumental germânica, um estilo totalmente particular. E quando se trata de instrumentação para cinco vozes, considerada tipicamente francesa, é preciso observar que na Alemanha essa forma de instrumentação foi sobretudo fruto da influência da escrita vocal do final do século XVI, segundo artigo de HOLMAN (2005). Dessa forma é preciso uma aproximação criteriosa do repertório proposto para que seja possível examinar, com maior precisão, as origens das características que definem o repertório.

---

<sup>35</sup> Os movimentos caricatos são composições incorporadas à suíte que nem sempre possuem a estrutura de dança, eram muitas vezes designados para caracterizar um personagem dentro do ballet ou um afeto dentro da suíte.

<sup>36</sup> “because of their flowing and natural motion, completely avoid irregular runs, frequent and ill-sounding leaps”. Citado em ROBERTSON (2009), pg. 24.

**ARMONICO TRIBUTO,**  
*Cioè*  
**Sonate di Camera commodiffi-**  
 me a pochi, ò a molti stro-  
 menti:

*Consacrate All' Altezza Reu.<sup>na</sup> del suo*  
*Clem.<sup>mo</sup> Prencipe*

**M**ASSIMILIANO  
**G**ANDOLFO  
 dei Conti di Kuenburg Arciue-  
 scovo di Salisburg, Prencipe del S. R. Imp.  
 Primate di Germania, Nato Legato della S.<sup>ta</sup> Se-  
 de Apostolica &c. &c.

*per la Centenaria memoria della fondatione del*  
*Arcivescovato:*

Da **GEORGIO MUFFAT,**  
 Organista e ajutante di Camera  
 di S. A. R.<sup>ma</sup>



*G. Muffat.*  
*Part. 5.*

**M. DC. LXXXII.**

**V I O L I N O I.**

*In SALSBURGO,*  
 Nella stampa di **GIORGIO BATT. MAYR** Stampatore  
 di S. A. R.<sup>ma</sup>

Figura 4: Frontispício das sonatas *Armonico Tributo* (Salzburg-1682), de G.Muffat.



## Capítulo III - Formação e desdobramento do repertório para *consort de violinos*.

### 3.1 Influências de músicos estrangeiros no desenvolvimento do *consort de violinos*

Para compreender melhor as especificidades do repertório para *consort de violinos*, é imprescindível situá-lo geopoliticamente. Vamos pensar na Alemanha em princípios do século XVII: uma nação de fronteiras não muito demarcadas (compreendia a atual Alemanha, mas também parte da França, Áustria, Polônia, Hungria e República Tcheca), onde havia cortes e também cidades-imperiais de grande maioria protestante ao Norte, e uma vasta área católica ao Sul. O conflito entre protestantes e católicos provocou a “Guerra dos Trinta Anos” (1618-1648), uma das maiores e mais devastadoras guerras do período, a qual reduziu a população em algumas cidades a menos da metade. Pouco a pouco, as cidades menos afetadas pela guerra tentaram se reestruturar e estabelecer novas rotas comerciais com o sul europeu, o que favoreceu a ampliação de contatos e intercâmbio cultural de gostos<sup>37</sup> e costumes.

---

<sup>37</sup> O gosto aqui não se refere especificamente ao termo que marca a transição estética na metade do século XVIII, contexto ao qual não está centrado este trabalho.

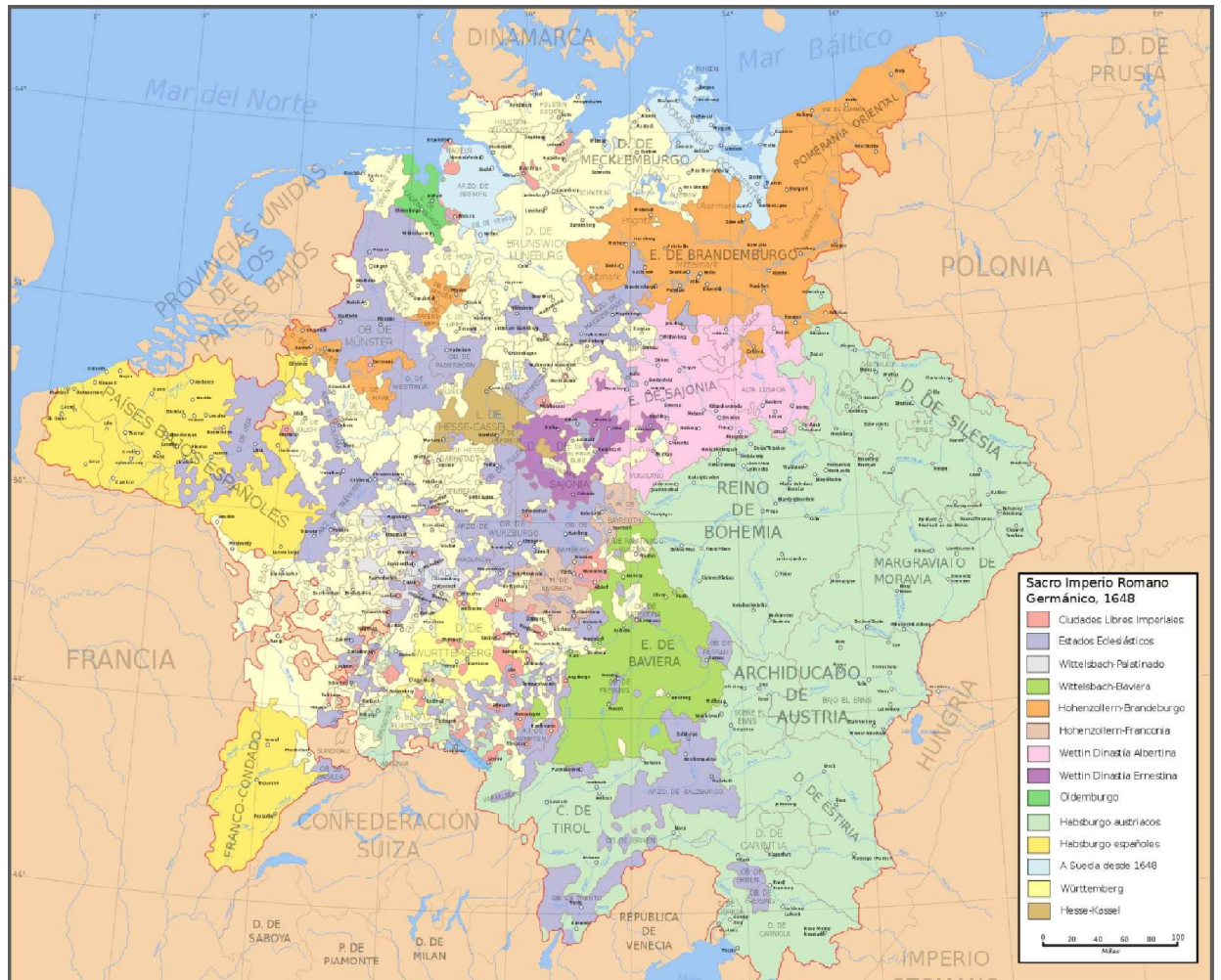


Figura 5: Sacro Império Romano – 1648, ano do acordo de paz de Westphalia<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Figura coletada do site [www.commonswikimedia.org](http://www.commonswikimedia.org) coletado 01/07/2014.

Esse contexto de devastação e de transformações drásticas na sociedade também atingiu a produção musical germânica de então. Pode-se imaginar como a falta de recursos materiais atingiu a produção de instrumentos, e como a escassez de músicos (que haviam morrido ou fugido da Guerra) limitou a prática musical, que se manteve principalmente representado pelas obras sacro-vocais. Com esse panorama após a guerra dos trinta anos, ROBERTSON (2009) explica que muitas cortes não podiam manter mais do que um pequeno grupo de músicos, e quando necessário, outros músicos eram requisitados nas cidades ou cortes vizinhas, uma prática comum na época. Lentamente, o restabelecimento das cidades, e o crescente interesse pela música instrumental, fez com que músicos estrangeiros fossem bem-vindos, especialmente em certas cidades germânicas. A chegada de músicos originários de zonas diferentes da Europa foi massiva, mas sua maioria era de músicos italianos. Muitos deles se instalaram em territórios germânicos e influenciaram profundamente o desenvolvimento da música instrumental durante o século XVII, seguindo assim um processo que, na Alemanha, já havia começado na metade do século XVI <sup>39</sup>, primeiramente com a introdução do madrigal, e depois com a nova influência da monodia acompanhada pelo baixo contínuo.

Sabe-se também que em 1677 o Papa Inocência XI proíbe o teatro e a ópera na Itália, o que certamente favoreceu ainda mais o êxodo de músicos italianos para o estrangeiro. O território germânico se converteu então em um lugar de acolhida, e assim os músicos estrangeiros, principalmente os italianos, influenciaram definitivamente o rumo do desenvolvimento da música que originou as formas do barroco germânico no século XVIII.

No núcleo desse processo há uma rica produção, resultado direto desta mestiçagem musical, que ainda é pouco visitada. Esta revela que a instrumentação encontrou uma nova

---

<sup>39</sup> Segundo APEL (1990), G. Gabrieli já havia trabalhado juntamente com Orlando di Lasso em Munique entre 1575 e 1579, um primeiro indício dessa diáspora de músicos italianos e da influência de sua música.

riqueza de escritura, que permitia explorar as linguagens idiomáticas específicas para cada instrumento. Até então toda a música para *ensemble* instrumental era pensada em vozes e tessituras vocais, sem determinar o grupo específico de instrumentos, como visto. Dessa forma, uma peça poderia ser tocada pelos diversos conjuntos ou instrumentos que se tinha à disposição na ocasião: conjuntos de flautas, de cornetos e sacabuxas, violas da gambas ou violinos. CARTER (2005) indica que o modelo vocal, dos antigos motetos do século XVI, emprestava sua tessitura, linha melódica, e forma a essas peças, que existem em grande número e que poderiam se apresentar como *canzonas*, *ricercares*, movimentos simples de danças, obras em estilo livre (fantasias, prelúdios) ou ainda todos esses estilos combinados em uma única obra. Johann Hermann Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587-1654) e Johann Schop (ca.1590-1667) são alguns dos principais compositores, e cujas obras são representativas desse repertório. Entretanto, percebe-se que conforme essa música se torna cada vez mais idiomática, com obras concebidas para um conjunto específico, mais se cristaliza um idioma próprio, se estabelecem novas formas, adequadas às inovações em agrupamentos e estilos. Resultado disso são a ascensão do violino e da música escrita especialmente para ele, em detrimento de outras agrupamentos de consorts devido à sua riqueza de efeitos e articulações.

Nesse momento eram utilizadas várias formas para a música instrumental no séc. XVII, como aponta ROBERTSON (2009): Suítes, *Balletto* (e suas derivações *Balletti*, *Ballet*), *Canzona*, *Serenata* (que apesar de sua origem vocal pode ser usada na música instrumental) e *Sonata* que começa a abrir caminho entre as outras formas.

Segundo M.Preatorius em *Syntagma Musicum* (1619):

A ‘*sonata à sonando*’ é assim nomeada porque são interpretadas como são as ‘*canzonas*’, não com a voz humana, mas solenemente com instrumentos. Muitos [exemplos] adoráveis desse gênero são encontrados em



‘canzonas’ e sinfonias de Giovanni Gabrielli e outros compositores. Em minha opinião, a diferença encontra-se nisso: sonatas são feitas para ser sérias e impondo a maneira dos motetos, enquanto as ‘canzonas’ têm pequenas notas, corridas inesperadas, são tocadas alegres e rapidamente <sup>40</sup>.

TARLING (2001) reafirma a definição de M.Praetorius onde diz que sonata é a forma puramente instrumental, emancipada de palavras. Deriva da palavra italiana *suonare*, oposto de cantata, *cantare* e que no início do século XVII, *canzona* e *sonata* conviveram juntas, como em T. Merulla (ca.1594-1665) *Canzoni overo Sonata Concertate*, op 12 (Veneza-1637). Foi primeiramente aplicada para referir-se às obras em várias vozes em *consort*, como as de G.Gabrielli. O compositor G.P.Cima (ca. 1580-1627) utilizou por primeira vez o termo especificando o violino em sua sonata à 4 em *Concerti Ecclesiastiche* (1610).

BARNETT (2005) comenta ainda que o termo ‘sonata’ é difícil de definir nesse período, pois combina elementos de suíte de danças. Variações em *ostinato*, e música programática. Apesar de todas essas caracterizações ela preza por uma grande liberdade, o que acaba sendo tarefa difícil classificá-la em algum formato já estipulado.

Segundo ROBERTSON (2009) o estilo suíte, seguindo movimento natural obteve pouco progresso entre 1650 e 1680, e até uma decadência a partir de 1670. Podemos com isso supor uma mudança de gosto e a ascensão do estilo italiano com a sonata e o auge da escola alemã de violino e estilo.

---

<sup>40</sup> No original: “The ‘sonata à sonando’ is so named because it is performed as the canzonas are, not with human voice, but solely by instruments. Very lovely [examples] of that genre are to be found in the canzonas and sinfonias de Giovanni Gabrielli and other composers. In my opinion, however, the distinction lies in this: sonatas are made to be grave and imposing in the manner of the motet, whereas canzonas have my black notes, running briskly, gaily and rapidly through then”. Citado em BARNETT (2005), pg.498.

BARNETT (2005) ainda argumenta que os violinistas alemães encontraram na sonata a forma perfeita para expressar toda a liberdade de suas composições. E que na música de consort as formações até 7 vozes trabalham em uma única textura densa, em estilos imitativos, enquanto que as formações para 8 vozes se desdobram em dois câoros instrumentais de quatro instrumentos, alternando duas massas de sonoridades e explorando a espacialidade.

O que podemos observar em princípios do séc. XVII é que os compositores assimilaram ambos os estilos, sonata e suíte, e essas formas acabaram por co-existir por algum tempo. Temos exemplos nas obras de J.W.Furcheim (ca. 1635-1682), *Sonata/Suite, coleção de Düben*; de J.Rosenmuller (ca. 1619-1684), *Sonate à 2,3,4,5 Stromenti*, (Nuremberg-1682) e *Studenten Music*, (Leipzig-1654); de H.I.F.Biber *Fidicinium Sacro-Profanus* (1683) e *Sonate tam aris quam aulis servientes* (1676); de J.Schmelzer *Balletti/Arie* e *Sacro-Profanum Conventus Musicum* (1662) e de J.C.Pezel *Musica Vespertina Lipsica* (Leipzig-1669) e *Hora Decima Musicorum* (Leipzig-1670).

Compositores do final do *Seicento*, também cultivaram características dos gêneros organísticos associados com momentos especiais da liturgia como demonstra BARNETT (2005): o *Grave* evoca um estilo sério e comovente em virtude de suas harmonias, cromatismos, dissonâncias e falsas relações – chamada de *durezza ligature*, geralmente usado no momento da Elevação das hóstias. Improvisações em estilo *Tocatta*, podem ser relacionadas ao momento da liturgia.

Este novo estilo composicional teve uma importância fundamental no processo que permitiu forjar um discurso essencialmente instrumental na evolução musical da primeira metade do século XVII. Até então a música instrumental tinha uma função de acompanhamento da voz, ou de música incidental, e inclusive durante a “Guerra dos Trinta Anos” a produção musical foi quase inteiramente sacro-vocal. Porém, depois do acordo de Paz

de Westphalia, em 1648, bem como a saída das tropas suecas das terras de *Augsburg*, em 1650, o movimento cultural volta a dar sinais de vida, em alguns pontos mais depressa que outros, justamente nas cidades menos afetadas pela Guerra. O processo que começaria como uma reconstrução transforma-se em uma renovação musical distinta da tradição anterior.

O ponto de partida para este renascimento são as obras de Heinrich Schütz (1585-1672), o qual foi definido por Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), em *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst* (Dresden-1690), como ‘o pai da música moderna’ justamente por suas três coleções de *Symphonae Sacrae* (1629/1647/1650), onde insere *ritornellos* para instrumentos *obligatos* em peças vocais em forma de *concerts spirituels*, isto é, peças vocais com intervenções de partes instrumentais escritas. Junto a Schütz, Printz ainda nominava a J.H.Schein, S.Scheidt e M.Praetorius como “faróis alemães na primeira parte do século XVII” pela assimilação da nova maneira compositiva que a virada do século XVII trouxe <sup>41</sup>.

### 3.2 Les goûts-réunis – Influências de outros estilos musicais

Todas essas mudanças que descrevemos anteriormente aconteceram conjuntamente à transformação do gosto musical, um processo ao qual os compositores souberam se adequar brilhantemente. Já antes da Guerra dos Trinta Anos, durante a segunda metade do século XVI, os limites entre música católica ou protestante eram pouco definidos. Os compositores

---

<sup>41</sup> Citado em FISHER, Alexandre, “Celestial Sirens and Naghtingales: Changes and Assimilations in the Munich Anthologies of Georg Victorius”, *Journal of Seventeenth Century Music* 14, nº 1 (2008): par: 1.2; <http://www.sscm-jscm.org/v14/no1/fisher.html>

católicos podiam escrever peças sobre textos luteranos em alemão, da mesma maneira que compositores protestantes escreviam sobre textos em latim. Segundo CARTER (2005), os músicos se adaptavam ao ‘livre mercado’, isto é, à necessidade do cliente. A melhor prova dessa realidade é a obra de H.Schutz (1585-1672), que trabalhou tanto música sacra destinada aos católicos (em latim) como para protestantes (em vernáculo).

O repertório para *consort* de violinos foi uma resposta a estímulos muito diferentes, que acabaram por encontrar nesse repertório um ponto de convergência. E não poderia ser diferente, uma vez que o contraste entre os estilos francês e italiano (uma contraposição decisiva para compreender toda a música do período barroco) representava o embate entre as duas grandes correntes estilísticas musicais de então (mesmo não sendo França e Itália os únicos países em que os músicos na época buscavam inspiração). Para um membro da corte alemã do século XVII, as influências italianas e francesas fascinavam por diversas razões. A Itália representava tudo o que era admirado nas artes, enquanto que a França ditava o estilo e as boas maneiras para a sociedade nobre e aristocrata. Contudo, foram os italianos acima de tudo que influenciaram de forma decisiva a trajetória da música instrumental germânica. Alguns músicos começariam essa diáspora já no séc. XVI, como Giovanni Gabrielli (1554-1612), que esteve por volta de 1570 em München (Munique), como aprendiz de Orlando di Lassus (1532-1594); ou Luca Marenzio (1553-1599) viajou para Polônia em 1595, onde já trabalhava o compositor G.F.Anerio (1567-1630).

Antonio Bertali (1605-1669) trabalhou como *kapellmeister* na corte imperial. Giovanni Baptista Buonamente (?-1642) foi *musicista da camara* de Fernando II em Viena, este pelo menos entre 1626-1629. G.A.Pandolfi-Mealli (*fl* 1660-1669) era empregado em Innsbruck quando publicou suas virtuosísticas sonatas para violino em 1660, assim como Giovanni Buonaventura Viviani (1638-1692) que também foi violinista na mesma corte entre 1656 e 1660. Ottavio Maria Grandi (*fl* 1610-1630) serviu na Polônia o rei Sigismundo III durante a

primeira década do séc. XVII. Biaggio Marini (1594-1663) foi *kapellmeister* da família Wittelsbach em Neuberg de 1621 até 1649. Em 1625 Carlo Farina (1604-1639) foi *koncertmeister* em Dresden, e depois Viena. E alguns fizeram o movimento contrário. Hans Leo Hassler (1564-1612), Gregor Aichinger (1564-1628), Adam Jarzebski (ca 1648-?), Johann Rosenmüller (1619-1684), Johann Jakob Walther (1650-1717) e Georg Muffat (1653-1704) passaram algum tempo na Itália estudando ou trabalhando. Com esses movimentos migratórios, também viajavam práticas de interpretação de uma região à outra, atuando como catalisadores na transmissão de estilos e influências.<sup>42</sup>

Podemos citar como exemplo específico, e incomum, da imigração francesa para terras alemãs, principalmente na Prússia, ainda que com menor intensidade, a fuga dos huguenotes franceses a partir de 1685, quando Luis XIV revogou o Edito de Nantes <sup>43</sup>, tornando o protestantismo ilegal em terras francesas pelo Edito de Fontainebleau, em 1685, o que favoreceu a chegada de músicos franceses em regiões germânicas.

Com esses movimentos migratórios de músicos traziam consigo não só a novidade estilística e técnica dos mestres do violino, ou a monodia acompanhada e as ‘canzonas’, mas também a tradição vocal polifônica dos motetos, que já havia encontrado terreno fértil em solos germânicos do século XVI, como visto anteriormente. Os franceses, por sua vez, seduziam com sua tradição de suíte de danças. Entretanto, Versalhes na época era um ponto de convergência cultural significativo, e por esse motivo não exportou tantos músicos, como aconteceu com a Itália. Dessa forma, a maior parte da influência francesa que chegou à

---

<sup>42</sup> Tim CARTER, (pg.18) e Gregory BARNETT, (pg. 518) em *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* (2005). Para mais informações sobre imigrações dos compositores italianos veja APELL, Willy, *Italian Violin Music of the Seventeenth Century*. Indiana University Press, 1990. Também ROBERTSON (2009), pg. 29.

<sup>43</sup> Édito do rei Henri IV, avô de Luis XIV, que dava liberdade religiosa aos protestantes em 1598, após serem perseguidos e massacrados pelos católicos.

Alemanha se deu graças a músicos alemães que foram beber diretamente da fonte da corte do “Rei Sol” (tais como Muffat, Fischer e Kusser, citados no capítulo anterior).

A Inglaterra também ofereceu sua contribuição à música instrumental alemã. HOLMAN (1993) explica que a tradição dos *consorts* de viola da gamba conheceu uma longa temporada de popularidade durante a segunda metade do século XVI, e nas primeiras décadas do século XVII, onde o único instrumento aceitável para o consort nessa época era a viola da gamba. Essa fama incentivou, sobretudo durante o reinado de Isabel I (1533-1603), a criação de um amplo repertório original que consistia de peças simples ligadas à dança, até chegar a uma elaborada produção polifônica especialmente criada para *consorts*. O elo direto estabelecido entre a tradição inglesa e a música germânica foi realizado por William Brade (1560-1630), que trabalhou em terras germânicas e publicou por lá muita música para *consort*<sup>44</sup>. Brade contribuiu para que chegasse à Alemanha a tradição de grandes *consorts*, cujas peças eram escritas geralmente para cinco vozes, mas também a seis ou mais vozes (menos frequentemente), inclusive quando se tratava de danças como a *padvana* ou *galliard* (Pavana/Gagliarda).

Citaremos a seguir opiniões sobre as diferentes visões da disputa entre estilos franceses e italianos (os dois estilos mais influentes) de músicos e teóricos do final do séc. XVI e começo do séc. XVIII. Constataremos que não há um estilo vencedor na preferência dos compositores, mas sim um caráter bem diferenciado e assimilado entre os estilos italiano e francês.

---

<sup>44</sup> Praticamente toda a produção de música instrumental atualmente conhecida de Brade era para consort de 4 a 6 vozes e foi publicada na Alemanha: *Newe ausserlesene Paduanen, Galliarden, Canzonen, Allmand und Coranten ... auff allen musicalischen Instrumenten lieblich zu gebrauchen*, a 5 (Hamburgo, 1609); *Newe ausserlesene Paduanen und Galliarden ... auff allen musicalischen Instrumenten und insonderheit auff Fiolen lieblich zu gebrauchen*, a 6 (Hamburgo, 1614); *Newe ausserlesene liebliche Branden, Intradan, Mascharaden, Balletten, All'manden, Couranten, Volten, Aufzüge und fremde Tänze ... insonderheit auff Fiolen zu gebrauchen*, a 4, a 5 (Hamburgo e Lübeck, 1617).

Primeiramente M.Mersenne (1588-1648) músico teórico francês em seu tratado *Harmonie Universelle* (Paris-1636) sobre o estilo italiano: “[os italianos conseguem] sacar tanto os tormentos como as paixões da alma, despertando-as de todas as maneiras possíveis com grande poder”<sup>45</sup>. A.Kircher em *Musurgia Universalis* (Roma-1650), apesar de seu tratado ter sido editado em Roma, Kircher comenta que ‘após a primeira escuta, a música dos italianos, apesar de encantadora, agrada muito pouco franceses e alemães’<sup>46</sup>.

G.Muffat, sobre a mistura dos dois estilos em 1701:

A primeira coleção dos meus concertos instrumentais mistura o sério com o alegre, intitulados ‘da mais seleta harmonia’ porque contêm (nas árias de *ballet*) não só a leveza e a graça desenhadas perfeitamente pelo estilo de Lully, mas também certa profundidade e efeitos incomuns da maneira italiana...<sup>47</sup>.

F.Raguenet (1660-1722) descreve as diferenças de afetos entre as duas nações:

Não é de se admirar que os italianos compreendam nossa música maçante e entorpecente, o que, de acordo com o seu gosto, lhes parecem plana e insípida... mas os italianos passam corajosamente, de um instante a outro de [tons] maiores para menores e vice-versa, eles se aventuram pelas mais corajosas cadencias, e as mais irregulares dissonâncias, e sua

---

<sup>45</sup> “...draw out both the torment and passions of the soul, arousing them in very possible way with great power.” Citado em ROBERTSON (2009), pg. 24.

<sup>46</sup> “upon first hearing, the music of Italians, albeit charming, please the French and Germans very little”. Citado em ROBERTSON (2009), pg. 30.

<sup>47</sup> No original: “This first collection of my instrumental concertos, blending the serious and the gay, entitled ‘of a more select harmony’ because they contain (in the ballet airs) not only the liveliness and grace draw intact from the Lullian well, but also certain profound and unusual affects of the Italian manner...” Citado em TARLING (2001), pg. 161-162.

personalidade é tão extravagante que suas composições não parecem com nenhuma outra nação do mundo <sup>48</sup>.

J.Matheson (1681-1764) em *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) advoga em favor dos franceses:

Mesmo que se diga também que os italianos demonstrem as maiores paixões com suas sinfonias e concertos que são, com sabemos, também extremamente belas, ainda assim é a vigorosa abertura francesa que será preferida mais que tudo <sup>49</sup>.

E por último J.J.Quantz em *Essai d'une méthode pur apprendre à jouer de la flûte traversière* (Berlin/Paris-1752) algumas décadas à frente do repertório que nos compete também emite seu parecer:

Os italianos não têm limites na composição; sua maneira de pensar é grandiosa, viva, expressiva, refinada e sofisticada, são estranhos, livres, atrevidos, desenfreados, extravagantes, às vezes negligentes quanto à métrica, mas suas ideias são melodiosas, prazerosas, ternas comovedoras e ricas em criatividade... Os franceses compõem realmente com vivacidade, expressividade e naturalidade. O público opina que são agradáveis e inteligentes, e a métrica é mais precisa que a dos italianos, entretanto não são refinados nem atrevidos, se limitam bastante, são escravos, se parecem

---

<sup>48</sup> No original: "It is not to be wonder'd that the Italians think our music dull and stupifying, that, according to their taste, it appears flat and insipid... but the Italians pass boldly, and in an instant from sharps to flats and from flats to sharps; they venture the boldest cadences, and the most irregular dissonances; and their airs are so out of the way that they resemble the compositions of no other nation in the world." STRUNK (1998), pg. 167.

<sup>49</sup> No original: "Even if one also says that Italians take the greatest pains of anybody with their simphonies and concertos which are, as we know, also extremely fine, it is still a vigorous French overture that is to be preferred above all." ROBERTSON (2009), pg. 227.



sempre a eles mesmos, têm uma maneira de pensar cheia, são pouco criativos, sempre reclamam das ideias de seus predecessores...<sup>50</sup>.

Ainda:

Em apenas uma palavra, a música italiana é arbitrária e a francesa é restringida, de modo que se há de produzir um bom efeito, a francesa depende mais da composição do que da interpretação, e a italiana quase na mesma medida, e em algumas peças dependem ainda mais da interpretação que da composição<sup>51</sup>.

Vimos nas apreciações de músicos da época que o debate envolvendo a preferência do estilo francês ou italiano não chega a ponto comum. Ambos os estilos são apreciados, e como são contrastantes destacam-se no que cada um tem de melhor. Os músicos alemães souberam encontrar um equilíbrio na mistura dessas duas tendências predominantes durante o período barroco e utilizá-las em benefício de sua própria cultura.

---

<sup>50</sup> "Los italianos no se imponen límites en la composición; su manera de pensar es grandiosa, viva, expresiva, refinada y sofisticada, son un poco extraños, libres atrevidos, desenfrenados, extravagantes, a veces negligentes cuanto a la Métrica, pero sus ideas son cantables, placenteras, tiernas conmovedoras y ricas en invención... Los franceses componen realmente con vivacidad, expresividad y naturalidad. El público los encuentra agradables e inteligentes, y la Métrica es más precisa que la de los italianos, pero no son refinados ni atrevidos; se limitan demasiado, son esclavos, se asemejan siempre a ellos mismos, tienen una manera de pensar llana, son poco inventivos, siempre están recalentando las ideas de sus predecesores..." (1752, *apud* MURILLO, (1997), pg. 461).

<sup>51</sup> "En una solo palabra, la música italiana es arbitraria y la francesa es restringida, de manera que si se ha de producir un buen efecto, la francesa depende más de la composición que de la ejecución, y la italiana casi en la misma medida, y en algunas piezas depende todavía más de la ejecución que de la composición." (1752, *apud* MURILLO, 1997, pg.462).

### 3.3 Desdobramento dos *consorts* de violinos: o seu desaparecimento

BARNETT (2005) sustenta que um ponto decisivo, e que demonstra como a influência italiana se manifestou na música alemã durante todo o século, foi a redução gradual da textura das obras, já no fim do séc. XVII, que conduziu até o número *standard* de duas vozes superiores com o baixo contínuo, e que configurou uma das formações mais famosas do barroco do século XVIII: o *Trio Sonata*. Para o repertório de *consort* essa tendência representou, na realidade, o princípio do fim. Pouco a pouco a instrumentação das obras de grandes conjuntos foi adotando a nova tendência italiana das duas vozes superiores com baixo contínuo, assim como a forma barroca da sonata (dividida em quatro ou cinco partes contrastantes, com uma introdução lenta seguida de um movimento em fuga, outro movimento lento e um último movimento em forma de dança rápida) foi se transformando no mais usual gênero compositivo do século XVIII. A formação de quarteto de cordas também sobreviveu à essa extinção dos grandes *consorts* conservando a formação de dois violinos, viola (*braccio*) e violoncello na agrupação do quarteto clássico. Com a ascensão da orquestra no século XVIII<sup>52</sup>, a agrupação para mais de quatro vozes em *consort* de violinos foi sendo visitada cada vez menos pelos compositores, que acabaram por eleger entre o formato de câmara reduzido do Trio Sonata italiano, quartetos ou dos grandes conjuntos orquestrais, ou seja, vários grupos de instrumentos que dobravam a mesma voz, em que já não importava o número de vozes individuais, mas sim a quantidade de músicos ou a combinação de timbres que tocavam a mesma voz.

---

<sup>52</sup> Segundo Holman (1995), a orquestra surgiu pela necessidade de misturar os timbres dos diferentes *consorts*.

## SONATA V A SEI

Violino I *Adagio* *Presto* 5

Violino II

Viola I

Viola II

Viola III

Viola IV

Basso continuo

10 *Adagio* *Presto*

Ex: 7: H.I.F.Biber – *Sonatae Tam Auris quaan Aulis Servientes* (1676)

No exemplo acima observa-se uma curta introdução homofônica (as três vozes superiores são contestadas pelas três vozes inferiores), seguida de uma dança rápida que é

abruptamente interrompida por outro momento lento curto homofônico que antecede outro movimento em forma de dança. São características da música que este trabalho investiga onde se nota a mistura de formas e de diferentes tipos de escrita.

## Capítulo IV – Aspectos da interpretação.

### 4.1 Reflexões sobre a *práxis* interpretativa

A interpretação atual do repertório de *consort* de violinos tem se pautado na *práxis* da interpretação histórica para a música instrumental. Dessa forma, propõe-se que a realização interpretativa passe por uma aproximação criteriosa dessas obras.

Quando estamos diante de peças escritas para um grande número de vozes (cinco, seis ou mais), estamos falando de música de câmara (um músico por parte), ainda que o número de vozes possa sugerir uma ampla agrupação instrumental. É preciso considerar também que nem sempre a obra indica os instrumentos para a realização das vozes, e em relação especificamente à linha do baixo contínuo, podemos supor várias soluções para a instrumentação: instrumento de teclado (órgão ou cravo, ou ambos), instrumento de arco (violoncello, viola da gamba e/ou *violone*), instrumento de corda pinçada (*tiorba/chitarrone* ou *archialaúde*) ou mesmo um fagote combinado com outro instrumento do contínuo, como sugere os compositores J.C.Pezel (em *Delitiae Musicales* de 1678) e D.Becker (suas cinco Sonatas sem ano de composição). Acreditamos que a escolha da instrumentação estava fortemente determinada pela disponibilidade dos instrumentos para a realização do contínuo. De maneira que, segundo uma visão pessoal, é razoável imaginar também para a música de consort alemã a adição de 16 pés (como o contrabaixo/*violone*, ou outro instrumento como contra-fagote barroco), o que estaria em concordância com a influência da prática organística da época, em que a utilização do pedal como 16 ou 32 pés aumentava a densidade e a textura da obra. A instrumentação básica poderia mudar segundo o estilo da música, ou do lugar onde

se apresentava. Por exemplo, quando se tocava numa igreja, normalmente o instrumento usado era o órgão, ainda que o cravo também fizesse parte do *instrumentarium* sacro.

É preciso avaliar também que vários instrumentos poderiam compartilhar o contínuo, o que é corroborado nos seguintes exemplos. Dietrich Becker, na sua coleção *Musicalische Frühlings-Früchte*, escreveu partes diferentes para violoncelo (8' pés) e *violone* (16' pés, dobrando a linha do baixo uma oitava abaixo). E David Pohle, em sua Sonata XI, trata o *violone* e o violoncelo em vozes distintas. Em relação aos instrumentos de corda dedilhada, a *práxis* se definia segundo o estilo musical da peça, conforme BARNETT (2005): Se a obra tinha claras características italianas, o instrumento que deveria acompanhar seria a teorba ou o *chitarrone*, e se a peça apresentava influências francesas, o alaúde ou o archialaúde.

É possível obtermos mais informações sobre as convenções de execução da música desta época em diversos tratados de reconhecida importância. Em nenhum deles, entretanto, há menção precisa sobre a execução dos *consorts* de violinos.

SANTOS (2011) comenta a diferença entre 'tratados' e 'manuais', dois tipos de edições de foco didático que poderiam aparecer nos séculos XVII e XVIII. O primeiro com um enfoque geralmente mais teórico e profundo, podendo comentar sobre assuntos de interpretação, e o segundo, ainda que direcionado ao enfoque prático, não oferecia propriamente um aprofundamento na técnica e hoje em dia, em uma visão pedagógica, apresentavam apenas temas superficiais sobre o aprendizado metodológico, anatomia dos instrumentos e a pouca informação para o desenvolvimento técnico de um músico prático:

O que se nota em publicações como essas é uma precariedade de detalhes nas explicações, não só porque, como veremos mais adiante, há uma intencionalidade em virtude do processo pedagógico da instituição mestre/aprendiz, mas principalmente porque são destinadas a um público amador (no sentido contemporâneo da palavra, não-profissional). São obras que, para as atuais pesquisas em performance histórica, servem como

acessórios periféricos e complementares para o aprofundamento da práxis da época, mas que revelam efetivamente muito pouco, além do óbvio <sup>53</sup>.

Em linhas gerais, trazem valiosos conhecimentos sobre as estruturas e figuras retóricas que organizavam esta música, os instrumentos e a instrumentação, os temperamentos, os afetos, e também sobre a realização do baixo contínuo. Alguns são de princípios do século XVII, e alguns avançam até a metade do século XVIII.

Citaremos a título ilustrativo, os que estão compreendidos dentro da época e a região deste trabalho:

- Michael Praetorius (1571-1721) – *Syntagma musicum*. 3 vol. (Wolfenbüttel, 1614/1619/1621).
- Athanasius Kircher (1601-1680) – *Musurgia Universalis* (Roma, 1650).
- Andreas Werckmeister (1645-1706) – *Musicae mathematicae* (Frankfurt & Leipzig, 2ª ed. 1687), *Hypomnemata musica* (Quedlinburg, 1697), *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln* (Aschersleben, 1698), dentre outros tratados.
- Heinrich Heinichen (1683-1729) – *Der General-Bass in der Composition* (Dresden, 1728).
- Johann Gottfried Walther (1684-1748) – *Praecepta der musicalischen Composition* (MS, 1708; Leipzig, 1960) e *Musikalische Lexikon* (Leipzig, 1732).
- Johann Mattheson (1681-1764) – *Der vollkommene Capellmeister* (1739).

---

<sup>53</sup> SANTOS (2011), pg. 36.

Os primeiros tratados, dos três autores citados acima, são conceituados como grandes compêndios musicais que discutem temas abrangentes em torno à teoria da música e os três últimos já são considerados como grandes tratados de temas específicos dentro da prática musical em determinado instrumento, baixo cifrado e composição, entretanto nenhum deles comenta sobre a prática da interpretação de consorts de violinos.



VIOLINO PRIMO  
SONATE DA CAMERA  
CIOE  
SINFONIE

ALEMANDE, CORRENTI; BALLETTI,  
SARABANDE,  
DA SVONARE CON CINQUE STROMENTI  
DA ARCO, ET ALTRI.

CONSACRATB

ALL ALTEZZA SERENISSIMA  
DI

GIO FEDERICO

DVCA DI BRVNSVICH,  
E LVNEVRGH, &c.

DA

GIOVANNI ROSENMILLER.



M. DC. L. XX

Figura 6: Frontispício das *Sonate de Camera... con Cinque Stromenti da Arco* (1670) de J.Rosenmüller. O termo 'sonata' usado como equivalente a 'sinfonia' demonstra mescla de termos utilizados para denominar uma mesma forma no século XVII.

## 4.2 Imprecisões terminológicas

As sonatas de violino da primeira metade do século XVII costumavam exigir pouco dos seus intérpretes, se levarmos em conta os desafios técnicos exigidos por peças compostas a partir do período clássico ou mesmo do séc. XVIII. Os efeitos, as articulações, e a tessitura, que salvo poucas exceções, como as sonatas de Marco Uccellini (ca.1603-1680)<sup>54</sup>, não excedia a primeira posição (g'' a'' b''). Quanto a este último aspecto, somente a partir de 1680, especialmente no repertório para violino solo, vemos que a tessitura progride (até o a'''), através das obras de J.J.Walther (1650-1717) e H.I.F.Biber (1644-1704).

Vimos, nos capítulos anteriores, que a limitação de tessitura e a tendência a evitar uma escritura idiomática para cada instrumento estavam atreladas à possibilidade de executar um mesmo repertório com instrumentação variada, e que contava, portanto, com tessituras que nem sempre eram coincidentes com as possibilidades do violino, alvo do presente trabalho. Esse padrão foi, pouco a pouco, como visto anteriormente substituído pela especificação instrumental em repertórios como 'canzonas' ou sonatas impressas, ainda que de maneira pouco evidente. BARNETT (1998) sublinhou que em obras para grandes conjuntos notava-se uma mudança no desenvolvimento desse processo em contínua evolução, até a individualização da escrita específica e idiomática. Essa mudança se confirma, ainda segundo BARNETT (2005), amplamente em obras que valorizam principalmente as partes externas da instrumentação (Soprano I, Soprano II, Contralto, Tenor, Baixo), se comparadas àquelas que valorizam uma textura mais densa das partes internas (Soprano, Contralto, Tenor I, Tenor II,

---

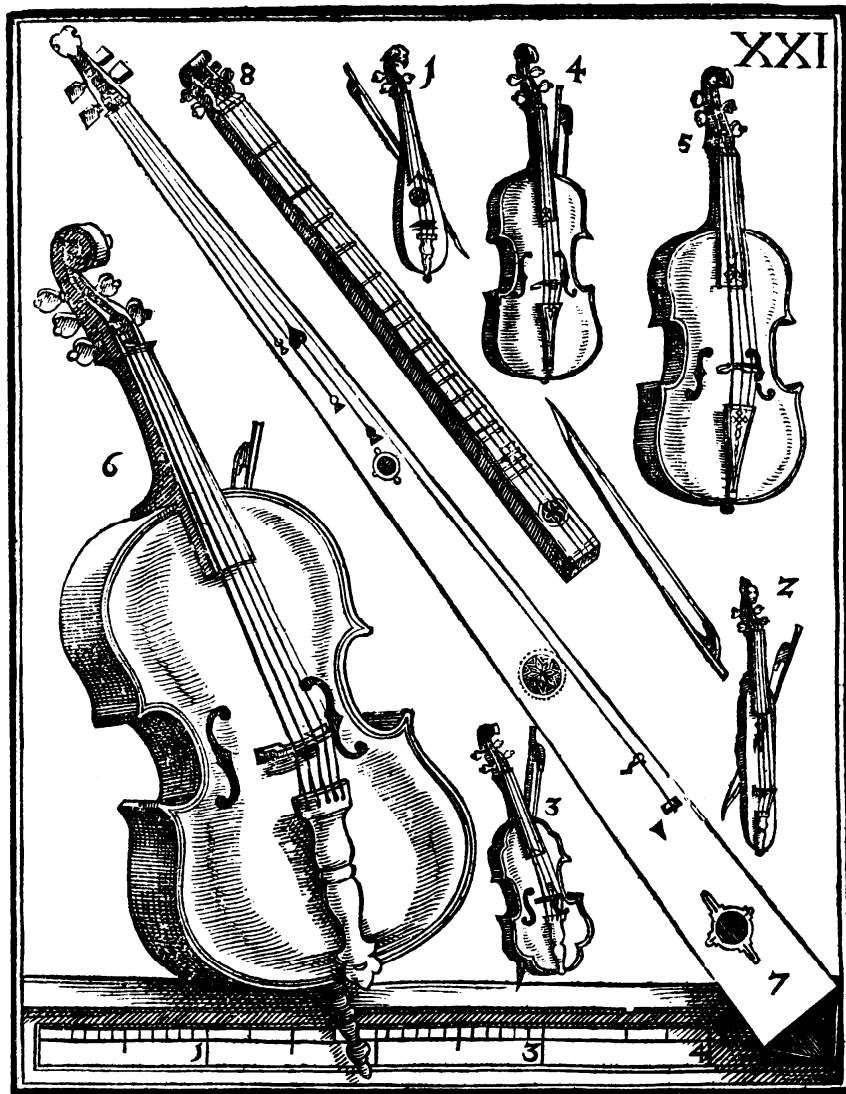
<sup>54</sup> Que podem ser relacionadas diretamente com as obras dos compositores da escola alemã de violino e que em algumas sonatas chegava à tessituras que requeriam a quinta ou sexta posição.

Baixo) <sup>55</sup>. Este processo de identificação precisa da instrumentação está relacionado tanto com as explorações de novas composições musicais, estimuladas nos principais centros musicais da Europa, como também aos problemas que a falta de unanimidade de terminologia impunha. Vemos, por exemplo, o caso de instrumentos como a *viola da gamba* (que pertence à família das violas) e a *viola da braccio* (que pertence à família dos violinos).

O violino alcançou o favoritismo para a execução de vozes agudas, com a alternativa de ser substituído pelo corneto (em casos específicos) ou pela flauta (mais raramente). As partes dos baixos (quando separadas do contínuo) normalmente utilizavam algum instrumento da família dos violinos, geralmente o violoncello.

---

<sup>55</sup> Ver *Modal Theory, Church Keys, and Sonata at the end of Seventeenth Century*, no *Journal of American Musicological Society*. Vol. 51 n° 2 (verão de 1998), pp. 245-281. Do mesmo autor em *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* (2005), pg. 498.



1. 2. Kleine Poschen / Geigen ein Octav höher. 3. Discant-Geig ein Quart höher.  
 4. Rechte Discant-Geig. 5. Tenor-Geig. 6. Bas-Geig de braccio. 7. Trumscheidt.  
 8. Scheidholst.

Ⓒ fji

Figura 7: Michael Praetorius – *Theatrum Instrumentorum - Sciagrafia* – Consort de violinos (1620)

Descrição dos instrumentos na Figura 7:

1. 2. *Kleinen Poschen* – Dois tipos de *Pochettes* – Instrumentos usados pelos mestres de dança, seu designer facilita colocar o instrumento em um alforje (*pochette*, em francês) para demonstrar seus passos.
3. *Discant-Geig ein Quart Höher* – Pequeno violino que soava uma quarta acima. *Piccolo* ou *Chiavette*.
4. *Rechte Discant-Geig* – Violino em seu tamanho padrão.
5. *Tenor-Geig* – Violino tenor, ou viola
6. *Bass-Geig de braccio* – Baixo de violino (designado para *braccio*)
7. 8. Tromba Marina e Saltério, respectivamente. Não incluídos na pesquisa atual.

A confusão quanto à terminologia na família das cordas é, em uma visão particular, meramente no âmbito da terminologia utilizada, como comenta SAWODNY (1984) em seu artigo *Viola da gamba oder da braccio*. Nem sempre o termo viola se refere a diferentes instrumentos, ao contrário, HOLMAN (1993) explica que o termo ‘viola’ no séc. XVII era usado no sentido geral para definir qualquer instrumento de arco. Desta maneira encontramos nomes para instrumentos de baixo melódico do conjunto de violinos ‘basso da braccio’, ‘basso di viola’, ‘viola’, ‘viola da gamba’, ‘basso’, ‘basseto’, ‘violoncino’, ‘violonlino’ e, apenas na última metade do século XVII, há o registro para ‘violoncello’, termo que segundo BONTA (1977) se confundiu durante quase todo o século XVII com ‘*violone*’ por razões de nomenclatura, dimensões e tipos de cordas utilizadas de região para região. Para as vozes intermediárias, podemos encontrar ‘*violetta*’ ou ‘viola’, em alguns casos especificando as vozes de contralto e tenor. O termo ‘viola’ pode, portanto, indicar um baixo ou uma voz

intermediária, ainda que em obras venezianas costumem estabelecer diferenças entre a voz grave ‘viola’ e intermediária ‘violetta’<sup>56</sup>. Os instrumentos que realizam o baixo da família dos instrumentos de sopro (sacabuxa, trombone, fagote, entre outros) são especificados com muito menos frequência, enquanto que o trombone alto e tenor são indicados quando a parte superior deve ser tocada por um corneto.

Os equívocos quanto à interpretação de uma terminologia pouco precisa também podem ter sua origem nos diferentes termos pelos quais os mesmos instrumentos eram identificados em países distintos: na Inglaterra, em princípios do século XVII, a palavra ‘viol’ identificava tanto o violino, como também a *viola da gamba*, e o violino poderia ainda ser encontrado em princípios do séc. XVII como ‘*vyolenns*’, ‘*vialles*’, ‘*violen*’, e ‘*vyalyns*’, de acordo com HOLMAN (1993). O termo se encontrava também mesclado entre o termo ‘violon’ (violino) e a ‘viole’ (*viola da gamba*) francesa. ‘Violino’ e as inúmeras denominações da ‘viola’ (da *gamba* ou da *braccio*), e o ‘*violone*’ italiano, que se utiliza também na Alemanha, além do ‘violón’ espanhol, terminologia que também se pode encontrar em terras germânicas para denominar um instrumento baixo da família do violino. Diante de tal panorama, podemos avaliar como essas variações terminológicas provocaram interpretações deturpadas, ainda mais se considerarmos, que há mais de 300 anos, o uso dessas nomenclaturas tinha uma abrangência local, e assim qualquer dúvida em relação à instrumentação poderia ser solucionada ou pelo esclarecimento dos músicos praticantes do estilo local, ou pela substituição do instrumento indicado, por um que houvesse à disposição.

TARLING (2001) também chama atenção para muitas discordâncias de terminologia que podem existir no termo ‘viola’. Pode designar um grande violoncello, viola (da gamba),

---

<sup>56</sup> Ver *Sonate à 2. 3. 4 e 5 stromenti da Arco & Altri* (Nuremberg, 1682) de J.Rosenmüller (1619-1684), e especialmente as sonatas *Settima e Ottava à 4* (com instrumentação de: violino primo, violino secondo, violetta primo, viola, basso contínuo) e sonatas *Nona, Decima, Undecima e Duodecima à 5* (com instrumentação de: violino primo, violino secondo, violetta primo, violetta secondo, viola, basso contínuo). Apesar de sua origem germânica, Rosenmüller esteve por mais de vinte anos, pelo menos entre 1658 e 1682, empregado como músico e compositor em Veneza.

um baixo de viola da gamba (que também pode ser chamado de *violone*). O termo *violone* também é usado para definir um baixo da família do violino (o violoncello, em suas primeiras aparições), pode variar o tamanho, o número de cordas e a afinação. Tal afirmação corrobora com BONTA (1977) que conclui em seu artigo ainda, que no repertório italiano o *basso di viola* pode designar o instrumento baixo da família das gambas e o *violone* o instrumento baixo da família dos violinos.

O uso de instrumentos dobrando o baixo em oitavas nas agrupações barrocas, sobretudo nas orquestras barrocas, não é contestável, porém é preciso cuidados ao se aplicar o instrumento na música tema de nosso trabalho, como comenta TARLING (2001). Algumas derivações de terminologia também aparecem para esse instrumento. O uso da palavra, *contra*, *double*, *grande*, *grosso*, *doppio* e *gross*, quase sempre indica um instrumento tocando à 16' pés. Especialmente na França, onde existia o *basse de violon*, afinado em si bemol, é provável que o uso do registro 16' pés não era necessário. Entretanto na Itália, na segunda metade do séc. XVII, onde os instrumentos baixos eram de porte pequeno, nesse caso poderia acontecer a incorporação de um instrumento baixo tocando os 16' pés.

Como pudemos constatar o instrumento *violone* pode vir em vários tamanhos, tanto em 8' como 16' pés. Por isso é necessário cautela ao analisar uma peça que designa o uso do *violone*, pois pode não necessariamente significar um instrumento contrabaixo. Os instrumentos desse tipo costumeiramente usados, e normalmente, afinados em sol, possuem grande tessitura que permite tocar tanto os 8' pés como em 16' pés, caso a partitura não solicite notas mais altas do que um *dó* central (*c'*). TARLING (2001) esclarece que os instrumentos de 16' pés são geralmente utilizados para dar mais profundidade ao *consort*, e usados como 'sombras' da voz principal do baixo tocando apenas as notas principais e mudanças de harmônicas. Em momentos rápidos, pode-se optar por dar ênfase apenas às notas principais e dobrar os momentos executados em *Tuttis*.

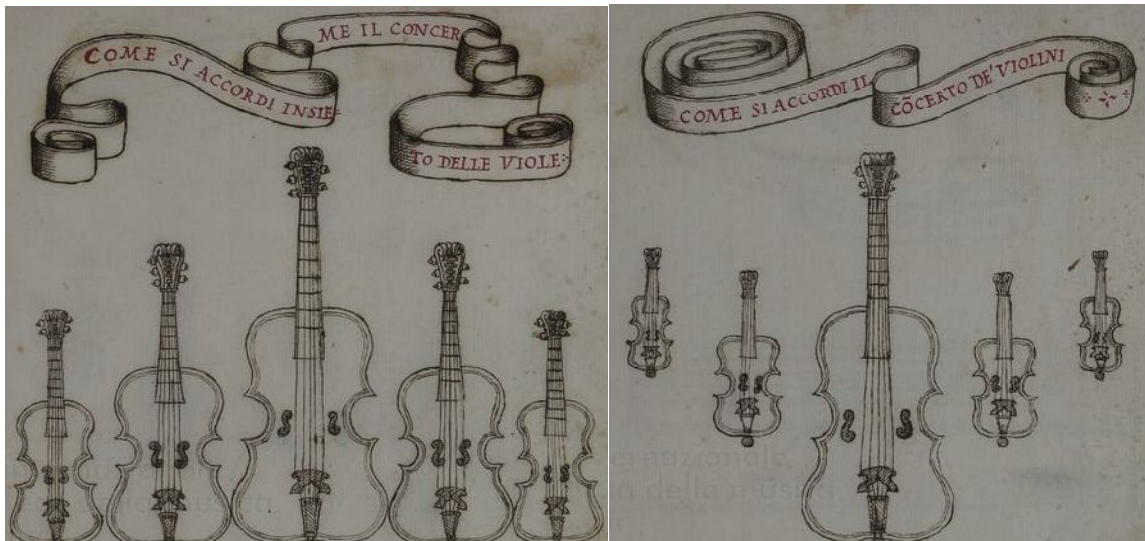


Figura 8: *Il Dolcimelo* (ca.1600) Aurelio Virgiliano (? – fl. ca. 1600)

Na figura acima em *Comme si accordi ensieme Il concerto de viole* (Como se afina o *consort* de violas) e *Comme si accordi il concerto de violino* (como se afina o *consort* de violinos) do tratado de A.Virgiliano, podemos notar poucas diferenças entre um *consort* e outro, isto é, as gravuras das violas e dos violinos se assemelham bastante. Apesar das técnicas de impressão ainda não estarem desenvolvidas na virada do séc. XVII (ainda mais na Itália onde eram inferiores às de outros países) podemos supor que além da pouca diferença visual entre os instrumentos (observamos apenas o número de cordas e cravelhas que diferem, e a ausência ou não de trastes nos instrumentos maiores) ainda havia ambiguidade na classificação das duas famílias.



Podemos notar essa ambiguidade nas palavras de G.Muffat<sup>57</sup>, em 1698, no prefácio do *Florilegium Secundum*, onde trata da utilização dos instrumentos da família dos violinos e de sua terminologia:

Quanto aos instrumentos, a parte que os italianos chamam “violetta” e os franceses “haute-contre” será mais bem sucedida se tocada em uma viola de tamanho médio... para o baixo se requiere o que os italianos chamam “violoncino” e os alemães o baixo francês, que não pode ser omitido sem que se distorça o balanço do ensemble. Pode-se dobrar [as partes] de acordo com o número de músicos, que, se for grande [o ensemble] também mixa com os baixos de 18’ pés, ou *contrabasso* para os italianos (que para os alemães é *Violon*), o ensemble será muito mais majestoso, mesmo que ainda nos dias de hoje os franceses não o utilizem em *airs de ballets*<sup>58</sup>.

A palavra *violetta* era usada na época no sentido oposto ao aumentativo *violone*, distinguindo dessa maneira dos outros instrumentos da família das violas<sup>59</sup>.

Podemos ainda adicionar outro componente à discussão, que é o caso de outro instrumento da família dos violinos: a ‘viola tenore’, um instrumento com a mesma tessitura

---

<sup>57</sup> (Apud. STRUNK, 1998, pg. 655).

<sup>58</sup> No original: “As for the instruments, the part the Italians call the “violetta” and the French “haute contre” will succeed better if played upon a medium-sized viola .... for the bass one wants what the Italians call a “violoncino” and germans a French bass, which cannot be omitted without distorting the balance. One can double according to the number of musicians, which, if it is great and also mixed with a double bass, or the contrabass of the Italians (which is the *Violon* of Germans), the ensemble will be so much the more majestic, even though up to now the French do not use them in *airs de ballets*.”. STRUNK (1998), pg.655.

<sup>59</sup> HOLMAN (1993), pg. 88.

da conhecida ‘viola da braccio’, mas com um corpo maior e com um som que favorece, portanto, os sons graves, mas que, segundo BONTA (1977), por problemas de dimensões, tipo e diâmetro de cordas utilizadas, o instrumento, foi fadado ao desuso, era usado geralmente para tocar a voz tenor e grandes *ripienos*<sup>60</sup>. E não podemos deixar de citar também a terminologia ‘violoncello da spalla’, encontrada desde peças italianas do *seicento* até obras de Bach. Trata-se de um pequeno violoncelo de cinco cordas, pendurado ao pescoço para ser executado e sustentado horizontalmente como instrumento *da braccio*. Mesmo em sua época o instrumento era confundido e classificado com nomes diferentes, como por exemplo ‘violoncello da spalla’, ‘viola da spalla’, ‘viola pomposa’ e ‘violoncello piccolo’, de acordo com artigo detalhado de BADIAROV (2007). As pesquisas atuais demonstram como esse instrumento teria sido largamente utilizado, de maneira que levantou questionamentos sobre diversas interpretações e registros de peças até então ditas ‘históricas’.

Assim, o *violoncello della spalla* deixou de ser considerado uma extravagância musicológica, para habitar na comunidade dos intérpretes da música historicamente informada. O mesmo raciocínio pode-se aplicar a inúmeros outros instrumentos, não apenas de cordas, e não apenas do período barroco mas também a períodos anteriores, que podemos ver em iconografias da época, dos quais não restaram exemplares ou registros que atestassem a existência do instrumento. No tratado *Epitome Musical* (Lyon, 1556) Philibert Jambe de Fer nos dá a seguinte descrição sobre o instrumento baixo de arco: “o baixo [membro da família do violino] é muito difícil de carregar por causa de seu peso, por essa razão é sustentado por um pequeno gancho em um anel de metal ou outra coisa, que é ligada no fundo do instrumento

---

<sup>60</sup> Instrumentos como o Violino tenor, existiram em um curto espaço de tempo no início do séc. XVII. HOLMAN (1993), pg. 27.

de maneira que não atrapalhe o intérprete”<sup>61</sup>.

Quase 200 anos depois, em 1741, o instrumento baixo da família do violino já está bem estabelecido, possui nome e a maneira correta de sustentar o instrumento, Michel Correte explica logo no primeiro capítulo:

a maneira de sustentar o violoncello. Para tocar bem o violoncello, é necessário sentar-se em uma cadeira... Em seguida é necessário posicionar o instrumento entre as pernas... e observar que o instrumento não encoste o chão<sup>62</sup>.

Podemos observar que não foi mencionado o uso do espigão para o violoncellos. De fato foi uma invenção criada no séc. XIX para a facilitação da sustentação do instrumento. Entretanto TARLING (2001) aclara que alguns mecanismos de sustentação eram mencionados para os grandes instrumentos de baixo, como o *basse de violon* e o *violone*, como pedaços de madeira ou mesmo apoiados diretamente no chão.

O que se pode perceber da soma de todos esses dados, é que entramos num complexo e não definido jogo de terminologias, causado pela falta de variedade, como visto, de nomes de instrumentos que se utilizavam em diferentes países, e em distintas práticas musicais. Trata-se de um mesmo instrumento com nomes diferentes? Ou quem sabe estamos diante de

---

<sup>61</sup> No original: The bass [member of the violin family] is very difficult to carry because of its weight, for which reason it is sustained with a small hook in an iron ring or other thing, with is attached to the back of the Said instrument very exactly so that it does not interfere with the player. BOYDEN (1965), pg. 32.

<sup>62</sup> No original: La manière de tenir Le violoncelle Article I Pour bien jouer du violoncelle, il foaut s’asseoir sur une chaise...Ensuite Il faut placer Le violoncelle entre Le deux gras de jambes...et observer que l’Instrument ne touche point a terre. CORRETE, Methode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tem[p]s le Violoncelle dans as Perfection. (Paris, 1741. Pg. 7)

instrumentos distintos, chamados pelo mesmo nome?

TARLING (2001) argumenta que nesse período não existe um modo correto de sustentar os instrumentos (*da gamba* ou *da braccio*). As diversas fontes pictóricas nos fornecem uma grande variedade tanto nas maneiras de sustentar o instrumento, quanto em suas dimensões. Nos dias de hoje, quando temos fácil acesso às fontes primárias, a experimentação é recomendada para se achar a maneira que melhor se adapte a cada intérprete.

Podemos mencionar ainda dois instrumentos da família do violino, usados no período barroco, mas que não sobreviveram aos períodos posteriores na história da música. O primeiro deles, o violino *piccolo* (citado por M. Praetorius na figura 7), que era um instrumentos de dimensões menores que o violino convencional, afinado uma quarta acima da afinação standard, e que por motivos acústicos, teve uma vida muito curta. As dificuldades da afinação diferenciada deviam ser superadas (geralmente tocava-se com violinos de tamanho padrão que o dobravam em uníssono) e a relação do tamanho de sua caixa com o comprimento das cordas vibrantes não era ajustada, o que resultava em um som muitas vezes artificial, de acordo com TARLING (2001). O segundo instrumento é a *viola d'amore*. De forma híbrida (fundo plano como a gamba, mas com as bordas de violino) e de dimensões entre uma viola e violino, é sustentada nos ombros, e podia ter de seis a sete cordas, além também do mesmo número de cordas de simpatia, que vibram livremente embaixo do espelho sem serem tocadas com o arco. Ainda que tenha desfrutado de pouco tempo de vida, alguns compositores escreveram para esse instrumento: J.S.Bach na paixão São segundo João e também em algumas cantatas, igualmente A.Vivaldi em alguns concertos e ainda H.I.F.Biber na coleção *Harmonia Artificiosa Ariosa* nº7.



Figura 9: (da esquerda para direita) - Viola *Pomposa*, cuja invenção se atribui a J.S.Bach, construída por J.C.Hofmann, em 1724; *Violetta* de Alfred Stelzner, de 1893, com 41 cm. de caixa; Viola Contralto Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875), com uma largura desmesurada; Viola Tenor ‘Medicea’, de Antonio Stradivari, com 48 cm. de caixa<sup>63</sup>.

Outro problema, não menos importante na música para *ensemble* desta época, é o número de vozes identificado. Nem sempre a quantificação das vozes que traz o título da peça se traduz realmente no número de instrumentos do conjunto. A explicação para tanto, é que haviam compositores que contavam o número de vozes, melódicas, sem considerar a linha do baixo contínuo. Por exemplo, uma *sonata a 2* poderia ser para duas vozes soprano e seu baixo contínuo, enquanto que uma *sonata a 5* poderia indicar as cinco linhas dos instrumentos melódicos além da linha do baixo contínuo, que apesar de acompanhar a linha da voz mais grave, nem sempre realizava exatamente o mesmo desenho rítmico-melódico. O mesmo

<sup>63</sup> Figura coletada do artigo *La viola* de Jordi PINTO, no site [www.docenotas.com](http://www.docenotas.com) coletada em 08/05/2014.

ocorre inclusive em peças de uma mesma coleção. Um exemplo é o da coletânea *Sonate a due, e tre...libro primo* op. 2, de Giovanni Legrenzi (Veneza, 1655), que inclui uma sonata 'a 2' para dois violinos e seu baixo contínuo e outra sonata 'a 3' para dois violinos, *violone* (ou fagote) e contínuo.



Figura 10: Frontispício do tratado de Michel Corrette (1741), onde se observa a posição sugerida do autor para sustentação do violoncello em meados do séc XVIII.

### 4.3 Propostas de interpretação na prática de *consort*

Listaremos nesse capítulo conselhos para a prática da música de *consort*, aplicado à interpretação historicamente informada, que foram possíveis serem inferidos através do material de pesquisa encontrado para esse estudo. Obviamente, algumas dessas sugestões não fazem parte apenas do ambiente de performance histórica, nem do ambiente de *consort*, antes serão, em alguns momentos, recomendações pertinentes à prática de solo ou música de câmara em geral, mas que em algum ponto coadunam com o tema da presente pesquisa. Outras recomendações também partiram da experiência pessoal do autor.

Vimos ao longo desse trabalho que, para a execução de música de *consort* para violinos cada voz terá apenas um instrumento interpretando cada parte. Com exceção da linha do baixo, que poderá ser dobrada por mais de um instrumento de diferentes funções: baixo harmônico (instrumento de teclados e cordas pinçadas) e baixo melódico (na voz de 8' pés ou 16' pés). Nos instrumentos de teclado, podemos contar com o órgão e cravo, e nas cordas pinçadas, com a teorba, *archialaúde*, *chitarrone*. Nos baixos melódicos temos o violoncello (que poderá, como vimos anteriormente, ser designado por vários nomes distintos) e outro instrumento que poderá dobrar o baixo em 16' pés, o contrabaixo e o *violone*.

TARLING (2001) previne que a combinação desses instrumentos dependerá de alguns fatores a serem determinados, tais como, a região em que a obra foi composta, o tamanho do *consort*, sua função (*tam aris quam aulis*)<sup>64</sup> e sua localização, quanto ao local de execução. O local será determinante ao se designar quantos e quais instrumentos poderão acompanhar a linha do baixo. Se for um lugar amplo, como uma igreja, onde se dispõe de um órgão de tubos,

---

<sup>64</sup> Para o altar ou para a mesa: Para igreja ou para a corte.



pode-se considerar o contingente total que se equilibrará com a textura do *consort* e a ressonância do local, isto é, o órgão, o violoncello, o contrabaixo e até o instrumento de corda pinçada que poderá alternar a realização do baixo harmônico com o órgão em momentos mais delicados e também poderá reforçar os *Tutti* nos momentos grandiosos ou fortíssimos. A utilização do instrumento de 16' pés também deverá ser comedida, não dobrando todo o tempo com o violoncello (8' pés), antes o efeito será melhor se tocar nos momentos de *Tutti* e passagens homofônicas. Entretanto, se o local for não for uma igreja e não for amplo, mas sim reduzido, poderemos dispor da seguinte determinação dos contínuos: um órgão positivo ou cravo, o que dependerá da disponibilidade do instrumento, um violoncello, e o contrabaixo, ainda mais econômico, para não extrapolar a massa sonora que o local suporta, o instrumento de corda pulsada poderá nesse caso ter um pouco mais de protagonismo nas realizações do contínuo, se for combinado com o órgão positivo, pois dará mais clareza e transparência na realização, deixando ao órgão uma realização mais plana de sustentação.

Pode-se ainda considerar a utilização dos dois instrumentos de teclado combinados, o órgão e cravo, deixando ao primeiro a realização das seções homofônicas e de sustentação e ao cravo as seções em contraponto, onde se requer um pouco mais de condução articulada ou de notas repetidas.

TARLING (2001), no entanto, sugere que apenas um instrumento deve acompanhar o instrumento solista, conservando a tradição italiana de acompanhamento de sonatas, porém, essa aplicação pode variar dependendo do tipo de sonata ou da ambientação. Para linhas de baixo que se movem lentamente (em estilo pedal), talvez para um instrumento que não sustente o som (como o cravo) pode-se ter a ajuda de um instrumento de arco, para sustentar as notas longas. Um órgão potente pode sozinho dar o suporte para a improvisação e virtuosismo do instrumento solista (violino). Em interpretações onde é usado um órgão positivo, também pode haver a incorporação de um instrumento de arco para o baixo.

Nos momentos de *canzonas* em estilo imitativo, o instrumento de teclado poderá realizar o *basso seguente* <sup>65</sup>, imitando (dobrando) todas as entradas das vozes superiores até a sua própria entrada. Nos momentos homofônicos, onde as vozes se movimentam igualmente, poderá usar o contingente total dos contínuos. E finalmente, nos movimentos em forma de dança rápida a textura pode ser aliviada desativando o órgão e o instrumento de 16' pés.

Seguindo a influência das obras instrumentais italianas do séc. XVII, TARLING (2001) comenta que as seções são contrastadas e entrelaçadas em movimentos multi-seção, as seções mais rápidas em forma de *canzona*, a próxima seção mais lenta e ornamentada, ou nos *consorts* em seções homofônicas, e uma seção final em forma de dança. Deve-se procurar manter um pulso relativo entre os movimentos, mesmo com as indicações de mudança de andamento, pois o próprio estilo de escrita nos dará essa mudança de pulso entre os movimentos por 'aumentação' ou diminuição. Nas obras para instrumentos solos a flexibilidade de tempo é maior do que para os grandes *consorts*, todavia quando a linha do baixo se move mais lentamente ou em pedais, pode-se permitir uma liberdade maior.

Trata-se de uma música bem dramática, no sentido teatral de criar ambientes, descrever sensações e sentimentos, por isso devemos exagerar afetos e dinâmicas. Nas palavras de TARLING (2001), 'o afeto italiano é extravagante, caprichoso, volátil e pleno de gestos e humores' <sup>66</sup>. Nas sonatas italianas do *Seicento* geralmente as ornamentações são escritas (*Stilus Phantasticus*), entretanto em lugares de cadências ou passagens lentas com notas longas podemos tomar a liberdade de diminuir e ornamentar. Nas obras em *consort*, nesse

---

<sup>65</sup> Termo designado por primeira vez pelo compositor italiano A.Banchieri (1568-1634) em *Ecclesiastiche Sinfonie* (Veneza – 1607).

<sup>66</sup> 'The Italian character is flamboyant, capricious, volatile, and full gesture.' TARLING (2001), pg.181.

caso, é a voz superior que terá a liberdade de improvisar. Nesse sentido é importante diferenciar o estilo de ornamentação que pretendemos fazer nesse gênero musical. O estilo de ornamentação italiana do séc. XVII, ou mesmo a francesa da mesma época, não podem ser misturadas em *cadenzas* e diminuições do séc. XVII.

A influência da música vocal nessa época já foi abordada várias vezes no presente trabalho. Seguindo esse princípio a música de *consorts* também terá as suas linhas dialogando e entrelaçando-se, por isso os intérpretes não devem se preocupar com a uniformidade das arcadas em momentos contrapontísticos, a arcada deve seguir sua própria condução e por isso não estarão juntas nesses momentos, cada voz terá sua ênfase agógica em momentos diferentes. Se a obra é em estilo imitativo todas as vozes devem apresentar o tema da mesma maneira que a primeira voz apresentou. Já para os momentos de dança e em que as vozes movem-se verticalmente a uniformidade poderá agregar mais energia e sincronia, seguindo a tradição da influência francesa que tanto impressionou G.Muffat em sua visita à França. A condução das vozes nem sempre estará nas vozes extremas, em estilo imitativo, todas as vozes dialogam com a mesma importância, sem preocupar-se com barras de compassos e tempos fortes. De acordo com TARLING (2001) o tipo de escrita segue os padrões das fantasias para *consorts* de violas, que geralmente não tinha uma forma definida e que a cada tema introduzido aportava seu próprio afeto e caráter.

A mesma autora comenta que os momentos polifônicos em estilo *canzona* são descritos pelos compositores como *Stilo Antico* que imitava a maneira de escrita polifônica do século XVI, bem definidas pelos motetos de G.P.Palestrina (ca. 1525-1594). Já a inovação da escrita barroca, a monodia acompanhada, era descrita como *Stilo Moderno*.

O *consort* deverá aproveitar a ressonância causada pela suspensão do arco ao final de uma nota, sem abafar a vibração da corda. A ressonância do local da apresentação afetará o

*Tempi* das obras. Se o local tiver uma acústica muito reverberante o *Tempi* da obras mais rápidas poderão ser um pouco mais lentos, pelo risco da grande reverberação dificultar a clareza da peça. Da mesma maneira, se o local tiver pouca reverberação, os *Tempi* poderão ser mais rápidos pois, ganhando em clareza os tempos rápidos poderão soar monótonos se forem tocados muito lentos.

TARLING (2001) nos adverte sobre a importância da afinação dos instrumentos de cordas em *consorts* e orquestras, principalmente quando tocados com algum instrumento de afinação fixa e utilizando algum tipo de temperamento. Essa preocupação já existia no período barroco e era advertida por J.J.Quantz (1697-1773) em seu tratado *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (Berlin/Paris-1752)<sup>67</sup>:

... a experiência demonstra que ainda que existam alguns violinistas, ou de outros instrumentos de cordas, que afinam seus instrumentos com muita exatidão, no momento de se apresentar, a maioria se descuida em afinar-los bem, seja por ignorância ou por indiferença. De modo que, se alguém quisesse examinar cada instrumento em um grande grupo, constataria que, não somente a maioria não estaria afinada entre si, mas que haveria apenas dois ou três cuja afinação seria a mesma; o que não deixa de ser um grande empecilho para um bom efeito que possa produzir um grupo musical<sup>68</sup>.

QUANTZ (1752) comenta ainda:

---

<sup>67</sup> Tradução em espanhol de Rodolfo Murillo apresentada em sua tese de doutorado na Arizona State University, 1997, pg. 361-363.

<sup>68</sup> “..la experiencia demuestra que aunque hayan algunos ejecutantes de violín o de otros instrumentos de cuerdas que afinan sus instrumentos con gran exactitud, a la hora de ejecutar, la mayoría descuida afinarlos bien ya sea por ignorancia o por indiferencia. De manera que si uno quisiera examinar cada instrumento acompañante en un grupo numeroso, constataría que no solamente la mayoría de ellos no estarían afinados con sí mismos sino que habrían apenas dos o tres cuya la afinación fuera la misma; lo que no deja de ser un gran impedimento para el buen efecto que pueda producir un conjunto musical.”

Para afinar o violino de maneira precisa, seria bom seguir a regra que observamos ao afinar o cravo, isto é, que as quintas devem ser bem afinadas um pouco baixas, ao invés de afiná-las justas como é costume ou altas, de maneira que todas as cordas soltas estejam afinadas com o cravo... Mas, se afinamos a corda lá exatamente com o cravo e a corda mi um pouco mais baixa em relação à corda lá, a corda ré um pouco alta em relação à corda lá, e a corda sol também alta em relação à corda ré, os instrumentos estarão afinados entre si <sup>69</sup>.

TARLING (2001) sugere ainda que se afinem todas as cordas por um instrumento de afinação fixa através de três acordes: Ré maior, Sol maior e Dó maior. Dessa maneira todas as cordas da família dos violinos estariam cobertas dentro desses três acordes.

G.Muffat no prefácio de *Florilegium Secundum* (1698) também adverte:

Com relação à correta afinação, não há nenhuma diferença entre os grandes mestres, seja ele de qualquer nação, cujos preceitos apenas os fracos alunos ou ignorantes amadores não observam... nada é mais útil do que tocar frequentemente com músicos de bom gosto e evitar tocar com aqueles que mais nos corrompem os dedos e as orelhas que melhoram sua própria afinação <sup>70</sup>.

A prática de usar uma linha de baixo como suporte fundamental da harmonia (baixo cifrado) é um dos recursos principais e mais característicos do período barroco. A estrutura da

---

<sup>69</sup> “Para afinar el violín de una manera precisa, sería bueno seguir la regla que se observa al afinar el clavicémbalo, es decir, que las quintas deben ser afinadas un poco bajas, en vez de afinarlas justa como es la costumbre, ni mucho menos un poco altas, de manera que todas las cuerdas al aire estén afinadas con el clavicémbalo. ... Pero si uno afina la cuerda de *la* exactamente como el clavicémbalo y la cuerda de *mi* un poco baja en relación a la cuerda de *la*, la cuerda de *re* un poco alta en relación a la cuerda a la cuerda de *la*, la cuerda de *sol* también alta en relación a la cuerda de *re*, los instrumentos estarán afinados entre sí.”

<sup>70</sup> No original: “With regard to correct intonation, there is no difference among the best masters, no matter what their nations be, whose precepts only weak pupils or unprofessional ignoramuses fail to observe... nothing is more helpful than frequent practice with players of exquisite taste and to avoid playing with those who would corrupt more ears and fingers than they would improve.”

música barroca é construída na construção da harmonia e em sua relação entre a tensão nas dissonâncias, e o relaxamento nas resoluções, que é a base da expressão do afeto através da harmonia<sup>71</sup>.

E finalmente, a definição de Sebastien de Brossard (1655-1730) em *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois* (Paris, 1703) sobre o baixo contínuo, considerado um dos principais conceitos inovadores do período barroco.

BASSO CONTINUO – (Bassus Continuus ou Generalis) É uma das partes mais essenciais da música moderna, inventada ou utilizada por volta de 1600 por um italiano chamado Ludovico Viadana, quem primeiro definiu em um tratado. Toca-se com as cifras marcadas sobre as notas, no órgão, cravo, espineta, teorba, harpa, etc... toca-se simplesmente e geralmente sem cifras na Viola da gamba baixo, violino [baixo], fagote... etc...<sup>72</sup>

As sugestões para a prática de *consort* de violinos seguem as regras básicas da performance historicamente informada, especialmente à do período barroco com relação ao tratamento do baixo contínuo e também características para a música em grupo. Essas propostas não são regras rígidas, mas antes conceitos que podem facilitar a interpretação dessa música que existiu em um momento tão particular da história da música.

---

<sup>71</sup> TARLING (2001), pg. 203.

<sup>72</sup> “C’est une des parties les plus essentielles de la Musique moderne, inventée, ou mise en usage vers l’na 1600 par un Italien nommé Ludovico Viadana, qui Le premier on a donné un Traitté. On la jouë avec les chiffres Marquez au dessus de Nottes, sur l’Orgue, le clavessin, l’Epinette, le Theorbe, la Harpe, etc... On la jouë aussi souvent simplement, & sans chiffres sur la Basse de viole, Violon, avec le Basson... etc...”

## Conclusões

A música instrumental germânica sofreu inúmeras influências e modificou-se no decorrer do século XVII. A mistura de tantos sabores estrangeiros foi uma constante ao largo de todo o século, e essa mescla acabou por originar um sabor próprio e característico. A produção para *consort* de violinos aconteceu no momento em que se experimentavam estes sabores distintos, e por esse motivo se respiram nesta música tantos aromas ao mesmo tempo. Suas formas são *canzonas*, são suítes de danças, são sonatas multi-seções; é italiana, é francesa, é inglesa e resulta germânica; sofre influências da polifonia, da escola de teclado, mas também do *stile moderno*, da monodia acompanhada, do estilo representativo; é protestante, é católica; encontra-se oscilando entre o eixo do antigo e do novo, do nacional e do estrangeiro, sem ser um estilo puro, mas mestiço, e é dessa maneira que resultou sua identidade própria e inconfundível.

É curioso pensar que em meados do século XVII poderia ocorrer tal mescla de estilos e tradições, quando somos nós, hoje em dia, que falamos da ‘interculturalidade’ e da velocidade do ritmo de vida moderno. No entanto, em toda a história da música ocidental, foi justamente esse intercâmbio de ideias que sempre trouxe novas experiências para expressões artísticas, e desenvolveram assim o que seria um estilo próprio. A escritura para conjunto de violinos abriga todas as influências que passavam pela Alemanha no século XVII, e por isso torna-se difícil categorizá-la. Querer defini-la apenas para possibilitar um conforto classificatório, tira o desafio de saber apreciá-la em sua complexidade, tal como foi concebida.

Vimos que o estilo *consort* era baseado em uma agrupação em que se tocava apenas um instrumento por parte, podendo ser da mesma família ou não, conceito que diferencia esse estilo da formação posterior da orquestra onde cada voz poderia ser tocada por mais de um instrumento e por famílias diferentes. O *consort* de violinos foi um acontecimento especial na

história da música barroca, pois adaptou uma forma de escrita já existente, e quase ultrapassada, às inovações técnicas de uma família de instrumentos que recentemente aparecia no cenário musical gerando assim novos sabores na música instrumental germânica. Apesar da vasta possibilidade de repertório ainda é pouco visitado hoje em dia pelos intérpretes, em salas de concertos, e ainda menos considerado pelo mercado discográfico. Com o passar do tempo a formação a várias vozes foi dando lugar a formações menores, concretizando a formação Trio Sonata e posteriormente o quarteto, formação ícone do período clássico. A evolução dos grandes *consorts* para a orquestra veio da necessidade de combinar cores de grupos diferentes em uma mesma voz, já não importando tanto a quantidade de vozes (tocadas sempre por uma pessoa), mas sim a combinação de dois ou mais grupos de instrumentos executando uma mesma linha melódica.

Outro aspecto significativo é que os problemas de terminologia, em relação à viola, existem por barreiras entre os idiomas no momento de denominar instrumentos. Contudo, esta problemática tem um significado maior para a atualidade que para os contemporâneos. Acredito que um músico da época não veria problema algum em tocar com o instrumento que dispusesse (seja ele viola, viola *da gamba*, *violleta*, *viola da braccio*, da *spalla*, *violón*, etc.). Resolvido o problema da tessitura, o problema da nomenclatura não seria um problema a ser discutido. Os instrumentos que não sobreviveram até nossa época foram aqueles que por problemas técnicos ou mesmo físicos existiram por pequenos períodos de tempo questionando sua qualidade, importância e real aparição. Entretanto pesquisas recentes demonstram que é possível recuperá-los para uma melhor adequação às exigências instrumentais da época na prática interpretativa. Dentre essas adequações podemos destacar melhores qualidades e diâmetros convenientes às cordas de tripa e diferentes propostas de sustentação do instrumento.

As propostas para a prática de *consort* apresentadas aqui enquadram-se dentro das



interpretações historicamente orientadas em um contexto global. No entanto é evidente que para isso é necessário uma prévia intimidade com o repertório, com a prática e com as sutilezas aportadas em cada estilo.

Finalizamos este trabalho com duas considerações de QUANTZ (1752) no qual conclui que, enfim, para um bom gosto é preciso tirar o melhor de cada estilo e saber aplicá-lo para obter o que seria por fim a maneira correta e desejada de se interpretar a música alemã.

Mas também temos que reconhecer que os alemães devem tanto aos italianos como aos franceses a afortunada transformação de seu gosto. Quando se sabe escolher com bom discernimento o que há de bom nos estilos das músicas de várias nações, o resultado é um estilo misto, que poderia se chamar hoje em dia, sem exceder os limites da modéstia, o estilo alemão.<sup>73</sup>

E finalmente:

Em um estilo que consiste, como o dos alemães hoje em dia, de uma mistura saborosa de estilos de outras nações, cada nação encontra semelhanças com seu estilo que não nos podem desagradar nunca. Ainda assim, ao refletir sobre todas as coisas que foram ditas aqui quanto às diferenças dos estilos, haveria que reconhecer certa preferência pelo estilo simples dos italianos sobre o dos franceses, reconhecendo contudo que como o primeiro não é tão sólido como foi no passado, tornando-se bastante estranho e desenfreado, e que o outro se manteve simples demais, um estilo misto e composto do bom de ambos deve ser, sem lugar a dúvidas muito mais universal e agradável<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> “Pero también hay que reconocer que los alemanes le deben tanto a los italianos como a los franceses en cuanto a la afortunada transformación de su gusto. Cuando uno sabe escoger con buen discernimiento lo que hay de bueno en los estilos de la música de varias naciones, el resultado es un estilo mixto, que bien podría llamarse en el presente, sin exceder los límites de la modestia, el estilo alemán. Pg. 471.

<sup>74</sup> “En un estilo que consiste, como el de los alemanes hoy en día, de una mezcla juiciosa de estilos de otras naciones, cada nación encuentra semejanzas con su estilo que no le pueden desagradar nunca. Aún así, al reflexionar sobre

A beleza vive além do limite do possível. É necessário mergulhar na investigação musicológica e recuperar a possibilidade de uma genealogia mais concreta desse repertório; mas é ainda mais urgente concentrarmos nas fontes já existentes, submergindo nas sonoridades que sugerem e nos impregnarmos delas para começar a resolver os enigmas interpretativos que este repertório nos propõe. E, finalmente, partindo do contato direto com as partituras, possibilitar a expansão de seus limites.

---

todas las cosas que hemos dicho en cuanto a las diferencias entre los estilos, habría que reconocer cierta preferencia por el estilo simple de los italianos sobre el de los franceses, reconociendo no obstante que como el primero no es tan sólido como lo era en el pasado, tornándose más bien extraño y desenfrenado, y que el otro se mantuvo demasiado simple, un estilo mixto y compuesto de lo bueno de ambos debe ser sin lugar a dudas mucho más universal y agradable.” Pg. 473.

## Referências Bibliográficas

APEL, Willi, *Italian violin Music in the seventeenth Century*. Indiana: Indiana University Press, 1990.

BADIAROV, Dimitry, *The Violoncello, Viola da Spalla and, Viola Pomposa in Theory and Practice*, em *The Galpin Society Journal*. Vol. 60. Oxford, abril de 2007.

BARNETT, Gregory, *Form and Gesture: canzona sonata and concerto*. Em: *The Cambridge History of Seveenth-Century Music*, p.479-529. Cambridge University Press: Cambridge: 2005.

\_\_\_\_\_, *Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the end of the Seventeenth Century*. Em: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 51 n. ° 2 (verão de 1998), p. 245-281.

BIANCONI, Lorenzo, *Historia de la Música, vol. 5, El siglo XVII*. Madrid: Turner, 1982.

BONTA, Stephen, *From Violone to Violoncello: A question of strings*. JAMIS III, 1977.

BOYDEN, David D., *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1990, 2002 (2ª ed.).

BREWER, Charles E., *The instrumental music of Schmelzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*. Farnham: Ashgate, 2011.

BROSSARD, Sebastien, *Dictionaire de Musique, contenant une explication destermes grecs, latins, italiens et françois*. Paris, 1703.

BUKOFZER, Manfred F., *La Musica en la epoca barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música, 1992.

BUTT, John; CARTER, Tim (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 2005.

CARTER, Stewart, *The string tremolo in the 17th century*, em *Early Music*, vol. 19 n.º 1 (fevereiro de 1991), p. 42-59.

CORRETE, Michel, *Methode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tem[p]s le Violoncelle dans as Perfection*. Paris, 1741.

FISHER, Alexandre, “Celestial Sirens and Naghtingales: Changes and Assimilations in the Munich Anthologies of Georg Victorius”, *Journal of Seventeenth Century Music* 14, nº 1 (2008): par. 1.2; <http://www.sscm-jscm.org/v14/no1/fisher.html>

HAYNES, Bruce, *The End of Early Music – A Period Performer’s of History of Music*. Oxford University Press: New York, 2005. pp. 86-101.

HOLMAN, Peter, From Violin to Band Orchestra. *In: Renaissance to Baroque - Change Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*. Jonathan Wainwright e Peter Holman (ed.). Ashgate, 2005.

\_\_\_\_\_, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court, 1540-1690*. Clarendon Press, 1993.

PRAETORIUS, Michael, *Syntagma musicum*. 3 vol. (Wolfenbüttel, 1614/1619/1621).

QUANTZ, Johann Joaquim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (1752) Tradução em espanhol de MURILLO, Rodolfo, apresentada em sua tese de doutorado na Arizona State University, 1997.

ROBERTSON, Michael, *The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650-1706*. Farnham: Ashgate, 2009.

SANTOS, Luis Otavio, *A chave do artesão – Um olhar sobre o paradoxo da relação Mestre/Aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco*. Tese de doutorado defendida na Unicamp. Campinas, 2011.

STRUNK, Oliver (ed.), *Source Readings in Music History*. Londres: W.W.Norton, 1998.

SAWODNY, Wolfgang, *Viola da gamba oder da braccio: zur Klärung der Besetzungsproblematik der Streichermittelstimmen im 17. Jahrhundert*. Em: *Jakob Stainer und seine Zeit: Tagungsbericht*. Innsbruck: Helbling, 1984, p. 143-154.

TARLING, Judy, *Baroque String Playing for ingenious learners*. Hertfordshire: Corda Music, 2001.

WOLFF, Christoph, *Johann Sebastian Bach, El Músico Sabio. Vol. I: La juventud creadora*. Barcelona: Robinbook, 2002.