



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

NATÁLIA DAMACENO SPOSTES

POR UMA GÊNESE DO “PIANO COLABORATIVO”:
SUA RELAÇÃO COM A PRÁTICA *EXTEMPORE*

CAMPINAS

2024

NATÁLIA DAMACENO SPOSTES

POR UMA GÊNESE DO “PIANO COLABORATIVO”: SUA RELAÇÃO COM A
PRÁTICA *EXTEMPORE*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: PROF. DR. EDMUNDO PACHECO HORA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA NATÁLIA DAMACENO SPOSTES, E ORIENTADA PELO PROF. DR. EDMUNDO PACHECO HORA.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Sp67p Spostes, Natália Damaceno, 1985-
Por uma gênese do "piano colaborativo" : sua relação com a prática
extempore / Natália Damaceno Spostes. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

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

1. Acompanhamento vocal (Música). 2. Baixo contínuo. 3. Piano
colaborativo. I. Hora, Edmundo Pacheco, 1953-. II. Universidade Estadual de
Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Towards a genesis of "collaborative piano" : its relationship with
extempore practice

Palavras-chave em inglês:

Vocal accompaniment (Music)

Thorough bass

Collaborative piano

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Edmundo Pacheco Hora [Orientador]

Luiz Ricardo Basso Ballestero

Fátima Graça Monteiro Corvisier

Data de defesa: 16-08-2024

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0009-4704-7299>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7158157982372313>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

NATÁLIA DAMACENO SPOSTES

ORIENTADOR: PROF. DR. EDMUNDO PACHECO HORA

MEMBROS:

1. PROF. DR. EDMUNDO PACHECO HORA
2. PROF. DR. LUIZ RICARDO BASSO BALLESTERO
3. PROF^a. DR^a. FÁTIMA GRAÇA MONTEIRO CORVISIER

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 16.08.2024

Dedicado à Cecília Carvalho Damaceno (*in
memorian*), com todo meu amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amor e valores, que me fortalecem a cada dia;

Aos meus irmãos, inspiração em minha vida;

Ao Prof. Dr. Edmundo Hora, por acreditar em meu potencial e por, pacientemente, me orientar durante todo este processo da pesquisa acadêmica;

Ao Prof. Dr. Ricardo Ballesteros e à Prof^a. Dr^a. Fátima Corvisier por, generosamente, compartilharem seus conhecimentos, tanto em minha banca do Exame de Qualificação, quanto na Defesa;

À Dr^a. Patrícia Gatti e à Dr^a. Nívia Zumpano, que, gentilmente, se dispuseram, igualmente, a integrar as bancas de Qualificação e Defesa.

À Guilhermina Lopes, por generosamente compartilhar seu conhecimento em tantos momentos e pelas preciosas contribuições em meu trabalho.

Aos amados Paulo Maron e Marília Velardi, pela amizade, e por tanto contribuírem, desde o início de minha trajetória no piano colaborativo.

À Giulia Tettamanti, por suas valiosas contribuições em meu trabalho.

Ao Daniel Ivo de Oliveira pelos preciosos esclarecimentos durante a pesquisa.

À Caroline Cruz e à Sandra Sala, pelo acompanhamento acolhedor no decorrer deste processo.

Ao Moisés Cantos, por toda a ajuda e apoio.

Aos amigos Aline Dávila e Eduardo Semencio, pelo incentivo e por toda a ajuda durante este período.

Aos amigos Daniel Danzi, Leandro Cavini e Patricia Melo, pelo apoio.

Aos colegas da Pós-graduação, com quem pude compartilhar essa jornada e vivenciar momentos inestimáveis.

Por fim, aos professores que fizeram parte da construção de minha carreira até aqui, minha gratidão.

Vencer não é nada, se não se teve muito trabalho; fracassar não é nada se se fez o melhor possível.

Nadia Boulanger

RESUMO

Neste trabalho, buscou-se, por meio de pesquisa bibliográfica, a identificação da gênese do “piano colaborativo”. Durante a investigação, concentrada na música praticada na Itália, compreendeu-se que a função denominada “colaboração” — comum entre as atribuições às quais o pianista pode se dedicar nos dias de hoje — se iniciou séculos atrás. A análise dos dados encontrados indica que o nascimento do acompanhamento por meio de instrumentos de teclados, bem como seus fundamentos iniciais, ocorreu nos primeiros anos do século XVII, demonstrando a existência de uma interatividade no fazer musical entre tecladista e solista com base no texto poético. A metodologia baseou-se em uma bibliografia que incluiu documentos redigidos na primeira década de 1600 e autores da literatura moderna que discorrem acerca das características da música do início do século XVII, principalmente no que se refere ao nascimento do baixo contínuo e o surgimento das primeiras óperas. Para além da bibliografia consultada, foi realizado estudo de um trecho selecionado da ópera *L’Orfeo* (1607), composta por Claudio Monteverdi (1567–1643), para exemplificar a construção harmônica na prática interpretativa musical. A partir dos dados coletados, foi possível a percepção de que o acompanhamento vocal era realizado de forma colaborativa entre cantor e tecladista, que tinham por propósito atingir um resultado sonoro que provocasse efeito emocional no ouvinte. Foi constatado que o acompanhamento instrumental era, no entanto, realizado de maneira improvisatória — a prática *extempore*. Ao contrário do que se vê nos dias de hoje, as partituras para música vocal na época, ofereciam informações insuficientes para o músico que se designava a função de acompanhador e a construção harmônica era, portanto, realizada pelo tecladista simultaneamente à sua execução junto ao cantor. Também, dados encontrados demonstraram estudos de técnicas improvisatórias nos Conservatórios de Nápoles (Itália) ao longo do século XVII, onde “tecladistas colaboradores” buscavam aprimorar suas habilidades, dentre elas, a construção de acordes a partir da linha destinada ao baixo contínuo. Após o final da investigação concluiu-se que: a apropriação da maneira pela qual os primeiros fundamentos do acompanhamento, destacados na pesquisa por meio da gênese retratada, podem contribuir para a carreira do pianista colaborador nos dias de hoje, possibilitando desenvolvimento de habilidades que aprimoram a reconstrução sonora instrumental em favor da interpretação em nossos tempos.

Palavras-chave: Piano colaborativo. Acompanhamento vocal. Correpetição. Baixo contínuo. Improvisação. Partimento. Ópera.

ABSTRACT

In this work, we have sought to identify the genesis of “collaborative piano” through bibliographical research. From the investigation, which focused on music in Italy, we have come to understand that the function called “collaboration”—common among the tasks to which pianists can dedicate themselves today—began centuries ago. The analysis of the data indicates that the birth of accompaniment by keyboard instruments, as well as its initial practice, occurred in the early years of the seventeenth century, when there was interactivity between keyboardist and soloist based on a poetic text. The methodology was based on documents written in the 1610s and modern literature that describes the characteristics of music from the early 17th century, especially with regard to the birth of basso continuo and the emergence of the first operas. In addition to the sources consulted, a study was carried out on a selected excerpt from the opera *L’Orfeo* (1607), composed by Claudio Monteverdi (1567–1643), to exemplify harmonic construction in musical performance. Based on the data collected, it was possible to perceive that vocal accompaniment was performed collaboratively between singer and keyboardist, the purpose being to achieve a sound result that would provoke an emotional effect on the listener. It was found that instrumental accompaniment was, however, performed in an improvised manner—extempore practice. Contrary to today’s practice, scores for vocal music at the time offered skeleton information for the musicians designated as accompanists, and harmonic construction was therefore performed by the keyboardist during its performance with the singer. Furthermore, data found demonstrated studies of improvisational techniques in the Conservatories of Naples (Italy) throughout the 17th century, where “collaborative keyboardists” sought to improve their skills, including the construction of chords in the basso continuo line. The investigation concluded that appropriation of the manner in which keyboard accompaniment was founded can contribute to the career of the collaborative pianist today, by developing skills that improve instrumental sound reconstruction in our times.

Keywords: Collaborative piano. Vocal accompaniment. Accompanists. Basso continuo. Figured bass. Improvisation. Partimento. Opera.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 – Mecanismo interno do hidraulico | 20 |
| Figura 2 – Clavicórdio construído em 1702 por Johann Weiss (Munich, Deutsches Museum)..... | 24 |
| Figura 3 – Lady at a Clavichord, gravura de Jan Cornelisz Vermeyen (1559)..... | 25 |
| Figura 4 – Cravo napolitano de autor desconhecido (c.1525)..... | 26 |
| Figura 5 – Cravo modelo italiano do período renascentista (c.1521) | 27 |
| Figura 6 – Diagrama de construção do sistema de afinação mesotônico | 31 |
| Figura 7 – Cravo italiano datado de 1619 | 33 |
| Figura 8 – Fortepiano construído por Cristofori (1720)..... | 34 |
| Figura 9 – Fortepiano fabricado pela John Broadwood & Sons (1810)..... | 35 |
| Figura 10 – Plain Grand Style 2, construído por Steinway & Sons (1868) | 36 |
| Figura 11 – Exemplo de divisão, extraído do livro A History of Bel Canto..... | 38 |
| Figura 12 – A Camerata Fiorentina..... | 39 |
| Figura 13 – Ópera L’Euridice (1600), cena 2, versão de Jacopo Peri..... | 42 |
| Figura 14 – Capa do Quinto libro de madrigali de C. Monteverdi (1608)..... | 47 |
| Figura 15 – Texto explicativo ao final do Quinto libro de madrigali (1605) de C. Monteverdi | 48 |
| Figura 16 – Capa de Le nuove musiche (1601) de G. Caccini..... | 50 |
| Figura 17 – Capa de Per sonar nel’organo, li cento concerti ecclesiastici (1602/5) de L. Viadana | 51 |
| Figura 18 – Capa de Del sonare sopra’l basso con tutti li stromenti e dell’ uso loro nel conserto, (1607) de A. Agazzari | 52 |
| Figura 19 – Breve regola per imparar’ a sonare sopra il basso con ogni sorte d’istrumento (1607) de F. Bianciardi | 53 |
| Figura 20 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi..... | 54 |
| Figura 21 – Capa de Nuove musiche e nuova maniera di scriverle (1614) de G. Caccini..... | 55 |
| Figura 22 – Intavolatura escrita por Diego Ortiz (1510–1576) em 1553..... | 57 |
| Figura 23 – Exemplo extraído do tratado de Agazzari (1607) | 64 |
| Figura 24 – Rehearsal of an Opera, pintura de Marco Ricci (c. 1709) | 71 |
| Figura 25 – Personagens e Orquestração da Ópera L’Orfeo (1607/9) | 72 |
| Figura 26 – Folha de Rosto de Principes d’accompagnement des écoles d’Italie (Paris, 1804) de Alexandre-Étienne Choron..... | 79 |
| Figura 27 – Capa de Pratica di musica de Ludovico Zacconi (1596) | 81 |
| Figura 28 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, Atto secondo, edição moderna | 85 |
| Figura 29 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, Atto secondo, fac-símile da primeira edição | 86 |
| Figura 30 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, nome das personagens no início do diálogo | 87 |
| Figura 31 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, compasso 5 | 87 |
| Figura 32 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, compasso 6 | 88 |
| Figura 33 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 234 a 236 | 88 |
| Figura 34 – Texto do diálogo entre Orfeo e Messaggiera no Atto secondo..... | 89 |
| Figura 35 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 234 a 236 | 90 |
| Figura 36 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 237 a 239 | 91 |
| Figura 37 – Tierce de Picardie no Dictionnaire de Musique, primeira edição (1768) | 92 |
| Figura 38 – Tierce de Picardie (continuação) no Dictionnaire de Musique, primeira edição (1768) | 93 |
| Figura 39 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 234 a 244 | 94 |
| Figura 40 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 234 e 235 | 95 |
| Figura 41 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compasso 235..... | 96 |
| Figura 42 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica do compasso 235 | 96 |
| Figura 43 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de Monteverdi, exemplo de inserção de acciaccatura em acorde do compasso 235 | 97 |
| Figura 44 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 235 e 236 | 97 |
| Figura 45 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, primeira edição, compasso 2 | 98 |
| Figura 46 – Ópera L’Orfeo (1607/9), edição moderna, compassos 235 e 236 | 99 |
| Figura 47 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica do compasso 236 | 99 |
| Figura 48 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 235 e 236 | 100 |

| | |
|---|-----|
| Figura 49 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 236 a 238 | 100 |
| Figura 50 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 236 a 238 | 101 |
| Figura 51 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compasso 236..... | 102 |
| Figura 52 – Ópera L’Orfeo (1607/9), de C. Monteverdi, construção harmônica de acorde no compasso 236..... | 102 |
| Figura 53 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica de acordes inseridos nos compassos 236 e 237 | 103 |
| Figura 54 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica dos compassos 236 a 238..... | 103 |
| Figura 55 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 237 e 238 | 104 |
| Figura 56 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 237 a 239 | 104 |
| Figura 57 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica dos compassos 238 e 239..... | 105 |
| Figura 58 – Ópera L’Orfeo (1607/9), edição moderna, compassos 239 e 240 | 106 |
| Figura 59 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compasso 239..... | 106 |
| Figura 60 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 239 e 240 | 107 |
| Figura 61 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica dos compassos 239 e 240..... | 107 |
| Figura 62 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 240 e 241 | 108 |
| Figura 63 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 240 e 241 | 109 |
| Figura 64 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica dos compassos 240 e 241..... | 109 |
| Figura 65 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compasso 241 | 110 |
| Figura 66 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 240 a 242 | 110 |
| Figura 67 – Ópera L’Orfeo (1607/9), de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 240 a 242 | 111 |
| Figura 68 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica do compasso 242.... | 111 |
| Figura 69 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, primeira edição, compasso 8 | 112 |
| Figura 70 – Ópera L’Orfeo (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 234 a 244 | 113 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| 1 UMA PROVÁVEL GÊNESE DO TECLADISTA COLABORADOR..... | 18 |
| 1.1 Contextualização | 18 |
| 1.1.1 Os instrumentos musicais de teclas ao longo da história | 18 |
| 1.1.2 A música vocal polifônica no Renascimento tardio | 36 |
| 1.1.3 O nascimento da Monodia..... | 38 |
| 1.1.4 Primeiro as palavras, depois a música (<i>Prima le parole, poi la musica</i>) | 42 |
| 1.1.5 A <i>Seconda Pratica</i> e o mundo tonal que se inicia..... | 44 |
| 1.2 O baixo estruturado e os primeiros tratados dirigidos ao acompanhamento..... | 50 |
| 1.2.1 O acompanhamento vocal ao final do século XVI: a aplicação da <i>intavolatura</i> | 56 |
| 1.2.2 Viadana e o nascimento do baixo contínuo (<i>basso continuo</i>) na partitura impressa..... | 58 |
| 1.2.3 O estabelecimento do baixo cifrado | 62 |
| 1.2.4 O tratado de Agazzari..... | 63 |
| 1.2.5 O tratado de Bianciardi | 66 |
| 2 O TECLADO COLABORATIVO NO SÉCULO XVII: UMA PRÁTICA EXTEMPORE | 68 |
| 2.1 O papel do cravista na Itália no início do século XVII | 69 |
| 2.1.1 O recente baixo contínuo e a construção da harmonia nas primeiras óperas barrocas | 73 |
| 2.1.1.1 A Regra da oitava..... | 75 |
| 2.1.1.2 O Partimento | 76 |
| 2.1.1.3 A ornamentação como forma expressiva musical do texto dramático | 80 |
| 2.2 O baixo contínuo em trecho da ópera <i>L'Orfeo</i> de Monteverdi (1607)..... | 83 |
| 2.2.1 Sugestões para leitura das cifras e seu modo de realização expressiva..... | 93 |
| 2.2.1.1 Possibilidades para acordes específicos no texto dramático | 95 |
| CONCLUSÕES | 115 |
| REFERÊNCIAS | 118 |

INTRODUÇÃO

A pesquisa teve como propósito compreender, por meio de levantamento bibliográfico, a possível gênese do “piano colaborativo”, como é denominado nos dias de hoje. Como “colaborativo” entendemos aquilo ou aquele que envolve ou contém colaboração, contribuição, ajuda, cooperação em determinada ação. A denominação “pianista” será substituída por “tecladista”, devido ao reconhecimento de que — no processo pelo qual a história da colaboração percorre, atuam diferentes instrumentos de teclado — o órgão, o clavicórdio, o cravo, que, entre outros, antecedem ao conceito de “piano moderno”.¹

O percurso histórico que se aplica ao desenvolvimento dos instrumentos de teclado — em paralelo ao do ofício da colaboração² — adaptou-se aos resultados das mudanças entre os diferentes estilos composicionais — de acordo com a época — assim como às transições estruturais físicas dos próprios instrumentos musicais. Há que se afirmar, ainda, que, o teclado colaborativo, atuante desde sua origem no campo vocal, evidentemente se estenderá ao campo instrumental, como é conhecido. Para tal atividade, sistemas de estruturação harmônica — como o das *intavolature*³ (tablaturas) — eram empregados como ferramenta facilitadora no ofício do acompanhamento em geral, em períodos antecessores ao que será reconhecido como “gênese” da colaboração.

Durante o período renascentista — compreendido entre os séculos XIV e XVI — distintos instrumentos de teclas exerciam função relevante na música, seja como instrumentos solistas, ou na função de acompanhamento. No Renascimento tardio (século XVI), no entanto, o órgão era reconhecido como principal instrumento utilizado no serviço sacro para acompanhamento de músicas vocais de textura polifônica.

Presumivelmente, tanto a evolução estilística quanto estética da música provocaram novas necessidades no que diz respeito a características do instrumento que viria a se tornar o

¹ Piano moderno é a denominação dada à versão do instrumento de teclado mais recente de que se tem conhecimento. Possui em sua estrutura som equilibrado entre as teclas graves, médias e agudas, compondo mecanismo de cordas percutidas por martelos revestidos por feltro. Ele é resultado de diversas inovações realizadas desde a criação de seu antecessor, o fortepiano — criado por Bartolomeo Cristofori (1655–1731), provavelmente nos primeiros anos de 1700 —, recebendo, posteriormente, a nomenclatura “piano”, até chegar ao piano moderno — terminologia utilizada desde final do século XIX. Mais informações podem ser encontradas em <https://www.salaomusical.com/pt/content/17-historia-do-piano>. O assunto será abordado em detalhes no subcapítulo 1.1.1.

² Embora possa parecer prematura a denominação para o conceito sobre colaboração aqui, chamamos atenção apenas ao intencional título sobre qual seja objeto de nossa pesquisa.

³ Sistema de escrita musical para instrumentos utilizado durante a Idade Média e o Renascimento. As *intavolature* eram utilizadas, sobretudo, por músicos que executavam instrumentos harmônicos: os de cordas friccionadas e pinçadas, além do órgão, ou outros instrumentos, para o acompanhamento. O sistema facilitava a leitura, uma vez que o músico designava quais cordas ou teclas deveria tocar, além de quais dedos utilizar. O tema será abordado em detalhes no subcapítulo 1.2.1.

piano moderno. Inúmeras “variantes” foram desenvolvidas: o teclado experienciou diversas modificações elaboradas pelos *luthiers* e *facteurs*⁴ da época. Escolha de matéria prima para a confecção de peças — mecanismos internos, exploração de diferentes timbres, dispositivos para prolongamento do som, alteração na maquinaria para variação de volume sonoro, comprimento e espessura das teclas — foram modificações que caracterizaram cada etapa de trajetória do instrumento de teclado.

Para além das mudanças citadas, a estrutura de construção harmônica na escrita da composição musical, base de sustentação da música, passou por determinante processo de transição que resultou também em transformações.⁵ Com elas, o tecladista se viu convidado à expansão de novas habilidades práticas ao tocar.⁶ De modo geral, desenvolveu a capacidade de improvisação no fazer musical, que motivou a habilidade fundamental para o acompanhamento, principalmente nos *recitativi*⁷ (recitativos), durante produções operísticas da época. Com o advento da ópera e início do período barroco (a partir de 1600), a utilização do cravo no ofício do acompanhamento de cantores se consolidou⁸ e as recentes “Companhias de Ópera” passaram a adotar o instrumento em suas produções. Datar o princípio do emprego de sua utilização e ofício da colaboração é inconsequente, mas, motiva o reconhecimento de que todos os instrumentos que participaram de seu processo devam ser considerados como “componentes ativos” da história. Dessa forma, a prática da colaboração nasceu, portanto — juntamente com a monodia⁹ e a criação do teatro cantado — com o resgate da tragédia grega, motivado pela Camerata Fiorentina¹⁰ (Grout e Palisca; 2014). Como sabido, a música vocal voltada para o

⁴ *Luthier*: artesão especializado na fabricação e reformas de instrumentos musicais acústicos, hoje em dia. A palavra deriva do francês *luth*, que define o instrumento musical alaúde. No entanto, é sob a forma *faiseur* que o nome desta profissão aparece na Idade Média. Ao final do século XVI, os *faiseurs* habitavam Paris organizando-se em corporações e obtiveram do rei Henrique IV as: *lettres de création du métier de faiseur d'instruments de musique en maîtrise*. (Paris, 1599) [cartas para a criação do ofício de fazedor de instrumentos de música com maestria].

⁵ Dentre as transformações citamos: a transição da harmonia modal para a tonal, ocorrida no início do século XVII; o surgimento da ópera, que proporcionou, juntamente ao novo estilo de música vocal, a monodia e o recitativo; além do nascimento do baixo contínuo, que modificaria a maneira de se construir a harmonia, a partir do baixo estruturado.

⁶ Além das desenvolvidas para o ofício do acompanhamento no serviço sacro na execução do órgão — como ocorria até final do século XVI, período de produção musical ainda polifônica.

⁷ Gênero composicional que inclui texto dramático — cantado por uma ou mais vozes solistas — acompanhado por um ou mais instrumentos musicais. A melodia é executada de forma recitada, no ritmo da prosódia das palavras, e o acompanhamento instrumental deve transcorrer de acordo com a emoção contida no texto poético em coerência com ritmo e expressividade indicados pela interpretação do cantor.

⁸ Ainda no século XVII outros instrumentos se popularizaram na atribuição de acompanhamento vocal, como o órgão, o clavicórdio e a espineta.

⁹ Melodia entoada por voz solista e acompanhada por um ou mais instrumentos musicais.

¹⁰ Movimento formado por aristocratas em Florença (Itália) ao final do século XVI. Liderado pelo conde Giovanni de' Bardi, o grupo realizava encontros e saraus em que se discutiam assuntos ligados à arte e realizavam performances artísticas. Além de apresentações musicais, a Camerata também representava obras

drama propiciou o nascimento da ópera, com seus recitativos e árias.¹¹

A escrita na partitura destinada ao tecladista acompanhador/colaborador admitiu alterações igualmente relevantes. O antigo método de aplicação de *intavolature* abriu espaço para o inovador baixo cifrado,¹² e seu derivado, o baixo contínuo,¹³ em suas diferentes e específicas maneiras de se compor a estrutura harmônica. Com isso, a partitura enfatizou determinada linha individual destinada à mão esquerda, incluindo indicações em formato numérico para a determinação de notas, as quais definiam a harmonia a ser executada pela mão direita, compondo o acompanhamento. O tecladista percebeu que, a maneira como as mãos trabalhavam na criação da harmonia estaria submetida à sua própria interpretação, ao gosto e à observância das instruções tratadísticas que determinam o estilo da época. Para a realização da harmonia, ele, o tecladista acompanhador/colaborador, priorizou o significado da palavra que forma o conteúdo afetivo do texto, associando-o ao resultado sonoro final na colaboração com o canto solo. A palavra se afirmou, portanto, como base da estrutura composicional musical, e os autores do século XVII compreenderam a importância da composição se estruturar tendo como fundamento inicial a dramaticidade contida no texto. Assim, o acompanhamento vocal impulsionou o processo de colaboração entre cantor solista e tecladista, no qual a construção do resultado sonoro se tornou uma experiência interativa derivada da interpretação de ambos. Essa interação com ênfase na semântica da palavra e do texto, tornou-se ferramenta fundamental e influenciadora da receptividade emocional do público (*prima le parole, poi la musica*),¹⁴ e atravessou os séculos posteriores na prática colaborativa até os dias atuais.

Deste modo, pode-se concluir que, o conceito geral da prática no piano colaborativo segue a premissa dos primeiros anos do século XVII, a qual eleva a execução instrumental para além do que é reconhecido na notação musical presente na partitura.

teatrais voltadas à tragédia grega. Mais à frente, no subcapítulo 1.1.3, traremos maiores explicações sobre o tópico.

¹¹ Partes de canto solo que substituíram o que seriam os diálogos no drama teatral grego da antiguidade.

¹² Trata-se do principal elemento estrutural harmônico da música do período barroco. Consiste nos sinais acrescentados à linha de baixo contínuo que determinam a tríade harmônica pretendida pelo compositor, a partir dos intervalos que deve haver entre as notas musicais. Mais detalhes a respeito no subcapítulo 1.2.3.

¹³ Melodia escrita para ser executada por instrumentos musicais de som grave. Sinais acrescentados às notas da melodia — as cifras — fornecem ao músico informações para a composição dos acordes que devem ser executados por instrumentos harmônicos, sejam de cordas pinçadas ou de teclas, simultaneamente ao baixo. Este tema será desenvolvido mais claramente no subcapítulo 1.2.2.

¹⁴ Termo utilizado para demonstrar o princípio do movimento que ganhava espaço no início do século XVII, que tem como significado “primeiro as palavras, depois a música”. Um dos defensores da nova forma composicional foi Claudio Monteverdi (1567–1643). O compositor afirmava que a música deveria obedecer ao ritmo das palavras, e acrescentava em suas composições harmonias que ilustravam a dramaticidade contida no texto. O tópico será explicado em detalhes no subcapítulo 1.1.4.

Ricardo Ballesterro (2014), em seu artigo “As relações entre texto e música na performance vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores”, reforça a responsabilidade inerente ao ofício do acompanhamento vocal para uma boa interação funcional. Dessa forma, a compreensão interpretativa no acompanhamento dá-se pelo entendimento do significado do texto e da emoção contida nele. Ballesterro cita Coenrad von Bos para apontar o problema: “Uma interpretação literal, sem variação e devida consideração para o inerente e diferente caráter de cada estrofe, pode resultar em tal monotonia textual que os significados essenciais seriam perdidos e o todo imerso em insuportável mesmice” (Bos, 1949, *apud* Ballesterro, 2014, p. [3]).

Posteriormente à criação do baixo cifrado e do baixo contínuo, ainda nos primeiros anos do século XVII, diferentes tratados surgiram no intuito de padronizar as primeiras normas para o acompanhamento. Os tratados determinavam regras¹⁵ voltadas tanto para a realização das harmonias quanto à interpretação da partitura e execução do instrumento e voz, no anseio pelo efeito sonoro ideal para o acompanhamento, de acordo com características específicas de vozes dos cantores da época.

Durante o levantamento bibliográfico foi possível perceber que o início do século XVII foi fundamental para a construção da formação profissional musical do colaborador, hoje reconhecida como uma das principais na esfera do teclado erudito. Esta nasceu conjuntamente à música vocal acompanhada pelo baixo contínuo e seu desenvolvimento se deu pela prática da época, formando os primeiros profissionais da história da colaboração. Os tratados e técnicas que serão apresentados neste trabalho servirão de contextualização histórica, contando os primeiros anos do século como edificação dos fundamentos iniciais do acompanhamento/colaboração vocal e definição da música tonal.

Na experiência da colaboração tecladística interpretam-se diversos tipos de repertórios, contidos nos diferentes séculos da História da Música. Em cada período da história, no entanto, era vivenciado um estilo próprio em que a estética era proveniente. Dentre outros aspectos, o mecanismo e a sonoridade específica de instrumentos singulares de teclas definiram e fizeram parte de cada fase do percurso histórico. Instrumentos de teclas tais como o órgão, o cravo e o fortepiano resultam em sons particulares e funções próprias. Assim, o pianista colaborador é beneficiado, atualmente, pela oportunidade de executar o repertório pertencente a cada fase da História da Música, tendo consciência de que o instrumento utilizado para a

¹⁵ O verbete do Dicionário Priberam indica: conjunto de regras básicas de organização e funcionamento de instituição etc. Também se refere à base e alicerce na construção (Regra, 2024).

composição das obras nos séculos XVI, XVII, XVIII não foi o mesmo que o que se utiliza nos dias de hoje. Após elucidado pelas diferenças estilísticas, o colaborador emprega-as em momentos oportunos, de acordo com seu modo próprio de compreender o texto musical.

O levantamento bibliográfico apresentado a seguir tem por objetivo inicial a observação da prática do teclado colaborativo do século XVII. Dados coletados demonstrarão alguns dos processos pelos quais foram construídos na Itália os primeiros fundamentos do acompanhamento vocal ao teclado. Os desafios — advindos da conscientização das demandas das transformações estilísticas e estéticas da música pelos tecladistas — propiciaram a efetivação de técnicas e métodos, alguns propagados oralmente. Dessa forma, os tecladistas, conjuntamente aos cantores, à medida que atuavam, experimentaram novas possibilidades e adaptavam-se.

Por fim, como já dito, a pesquisa propõe uma reflexão acerca da maneira como habilidades foram desenvolvidas no início do processo histórico que teve, em sua execução, os instrumentos de teclas da época, com mecânicas e sonoridades particulares. O texto sugere, ainda, um olhar acerca da prática *extempore*¹⁶ — a improvisação —, que se destacou como ponto central de todas as esferas em que o teclado colaborativo atuou durante o século XVII, princípio visto como facultativo nos estudos do piano colaborativo. Competências,¹⁷ portanto, que se revelam, ao nosso ver, prioritárias para o aperfeiçoamento da formação técnica do pianista colaborador nos dias de hoje, inspirando sua criação musical final.

¹⁶ Do latim, significa “instantaneamente”: *ex* – fora do; *tempore* – tempo. Mais detalhes podem ser encontrados no Dicionário Collins (Extempore, 2024). O verbete será abordado em detalhes no Capítulo 2.

¹⁷ A prática *extempore*, a liberdade de escolha para a dinâmica, *partimenti*, entre outras práticas que serão abordadas mais à frente.

1 UMA PROVÁVEL GÊNESE DO TECLADISTA COLABORADOR

1.1 Contextualização

A investigação acerca da gênese do piano colaborativo se baseou na busca pelo momento da História da Música em que os instrumentos de teclado (o órgão, o clavicórdio, o cravo e o fortepiano) se tornaram o principal meio para o acompanhamento e a participação na construção sonora iniciou um processo de interatividade entre solista e instrumentista. Tal instante foi identificado nos primeiros anos do século XVII, marcado pelo início do período barroco. Como mencionado, neste período ocorreram diversas transições que resultaram na produção de música não polifônica vocal em alta escala, destacando-se o cravo como instrumento destinado ao ofício do acompanhamento. A música vocal solo acompanhada pelo baixo contínuo deu origem ao recitativo, aprovado fortemente por Claudio Monteverdi (1567–1643) nos primeiros anos de 1600, na ópera *L'Orfeo* (1607).

Para iniciarmos a construção da gênese pretendida, apresentaremos uma breve retrospectiva (linha do tempo) do primeiro instrumento de teclado reconhecido até o piano moderno utilizado nos dias de hoje.

1.1.1 Os instrumentos musicais de teclas ao longo da história

Os instrumentos de teclado, em suas origens até os dias de hoje, demonstram em seu mecanismo uma padronização organizacional de teclas¹⁸ que, dispostas paralelamente, estabelecem como grave a região esquerda do instrumento, que avança progressivamente para a aguda à medida que o som é deslocado para a sua extremidade direita. O sistema que permite que várias teclas sejam pressionadas¹⁹ ao mesmo tempo manteve-se ao longo da história do instrumento. A possibilidade de plurivalência na execução das teclas possibilitou a adaptação dos instrumentos aos estilos composicionais característicos em diferentes épocas da História da Música.

No artigo intitulado “Keyboard instrument” (Instrumento de teclado), Clutton *et al.* (2023, online) relatam que: “Essa versatilidade permite que o pianista ou organista moderno

¹⁸ Em sua história, há indícios de que, antes de teclas, alguns órgãos portavam botões e/ou alavancas arredondadas, que eram pressionados para a produção do som. Mais detalhes a respeito podem ser encontrados em Clutton *et al.* (2023, online).

¹⁹ Aqui nos referimos a quaisquer instrumentos de teclado, uma vez que em todos eles cada tecla é responsável por acionar uma nota musical quando comprimida verticalmente.

toque, em transcrição, qualquer obra da música ocidental, quer envolva harmonias de acordes, partes contrapontísticas independentes ou apenas uma única melodia” (tradução nossa).²⁰ Embora o propósito na viabilidade de interpretar se mantenha até os dias de hoje, os mecanismos internos, responsáveis pela fabricação do som, foram se alterando ao longo dos tempos, até chegar a outros sistemas e, no que diz respeito ao piano, as cordas de aço e o formato do teclado — existentes na estrutura dos diferentes instrumentos subsequentes aos órgãos — modificaram-se. Como explicam os autores citados:

Muito antes do aparecimento do primeiro instrumento de cordas com teclado no século XIV, o teclado foi desenvolvido e foi aplicado ao órgão. O tipo de teclado que nos é familiar hoje – uma série de alavancas paralelas articuladas ou que giram em torno a um eixo de modo que possam ser empurradas para baixo pelos dedos – apareceu pela primeira vez no hidraulo, um órgão que foi provavelmente inventado em Alexandria no final do século III a. C.²¹ (Clutton *et al.*, 2023, online, tradução nossa).

Segundo os autores, o hidraulo (*hydraulus*) foi o primeiro instrumento musical de teclado e sua criação é atribuída ao engenheiro Ctesibius de Alexandria (285–222 a.C.). A produção do som era obtida por meio de tubos de ar (as flautas), tendo sua pressão comprimida pelo peso da água. O mecanismo aplicado posteriormente aos órgãos abandona este princípio. Assim, no sistema *hidraulus*, foi utilizado — como meio para impulsionamento do ar — um recurso distinto ao praticado em órgãos dos séculos seguintes e reconhecido como padrão até os dias de hoje. Mark Alburger ([202-], online), no artigo “Ctesibius (c. 285–222 BC) – Hydraulic Organ” (órgão hidráulico) explica que “[...] a fonte de energia que impulsiona o ar é obtida por meio da água proveniente de uma fonte natural (por exemplo, uma cascata) ou de uma bomba manual”²² (tradução nossa). De acordo com o autor, no que diz respeito ao manuseio do instrumento, não se tratava de um teclado pesado para ser tocado: “[...] as teclas eram equilibradas e podiam ser tocadas com um leve toque [...]”²³ (Alburger, [202-], online, tradução nossa).

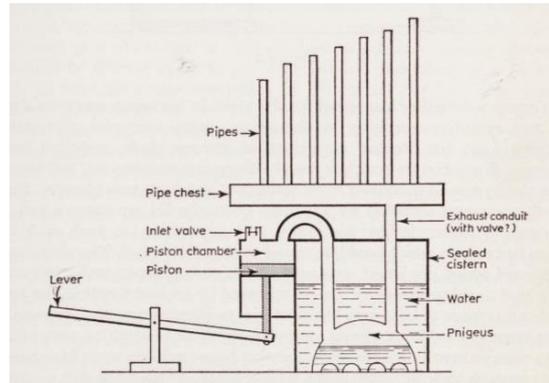
²⁰ *This versatility enables the modern pianist or organist to play, in transcription, any work of Western music, whether it involves chordal harmonies, independent contrapuntal parts, or only a single melody.*

²¹ *Long before the appearance of the first stringed keyboard instruments in the 14th century, the keyboard was developed and applied to the organ. A keyboard of the kind familiar today — a series of parallel levers hinged or pivoted so that they can be pushed down by the fingers—first appeared on the hydraulus, an organ probably invented in Alexandria in the late 3rd century BC.*

²² *[...] power source pushing the air is derived by water from a natural source (e.g. by a waterfall) or by a manual pump.*

²³ *[...] the keys were balanced and could be played with a light touch [...].*

Figura 1 – Mecanismo interno do hidraulico



Fonte: Williams, 1980, p. 23.

No livro *A new history of the organ – from the greeks to the present day* (Uma nova história do órgão – dos gregos aos dias de hoje), Peter Williams (1980) explica que não há referências relevantes ao uso musical do *hydraulus* na época em que ele foi inventado — isto é, três séculos a.C: “[...] referências musicais específicas ao toque dos órgãos datam apenas de cerca de um século e meio depois de Ctesibius.”²⁴ (Williams, 1980, p. 25, tradução nossa). O autor relata ainda que, mesmo que o *hydraulus* tivesse sido utilizado para fins musicais, as características próprias do instrumento limitariam sua funcionalidade: “Mas qualquer que seja o seu uso musical, os órgãos hidráulicos tinham vários requisitos custosos — engenharia de precisão, bons materiais, complexidade — e eram difíceis de manter, mover de um lugar para outro e evitar corrosão.”²⁵ (*Ibid.*, tradução nossa). Concluindo, com o passar do tempo, o sistema de impulsionamento do ar para a fabricação do som nos órgãos modificou-se e passou a ser realizado por meio de compressão do ar, com o uso de foles. Dessa forma, não havia mais a imprescindibilidade das fontes de água para o funcionamento do órgão e, assim, a utilização do instrumento se tornou compatível com espaços fechados. Williams afirma que, embora não existam registros que datem com precisão o momento em que a mudança ocorre, esta pode ser atribuída à complexidade de manutenção e utilização do instrumento, como relatado acima: “Não é difícil imaginar o fole substituindo gradativamente o pistão, cilindros e cisterna de água,

²⁴ [...] *specific musical references to the playing of organs date only from some century and a half after Ctesibius.*

²⁵ *But whatever their musical use, water organs had several costly requirements — precision engineering, good materials, intricacy — and were difficult to maintain, move from place to place and keep from corrosion.*

mas quando, onde, por quem e como não é sabido.”²⁶ Em lugares distantes de Roma²⁷ “[...] Arles, Colchester, Budapeste, Asia Menor [...]”²⁸ foram encontrados registros que atribuem a utilização do órgão para fins musicais, provavelmente como fundo musical em eventos que aconteciam em espaços abertos, como “[...] competições de gladiadores, embora como — prelúdio, interlúdio, música de fundo, poslúdio — só possa ser conjecturado.”²⁹ Durante o final do Império Romano o órgão era utilizado em “[...] celebrações de casamentos, juramentos de novos cônsules, e vários tipos de banquetes [...]”³⁰ (Williams, 1980, p. 26, tradução nossa).

No século VI, a liturgia católica introduziu o canto coral, que recebeu, na época, o nome de canto gregoriano. Tal gênero de música sacra recebeu esse nome pelo fato de ter sido instaurado por São Gregório Magno — o Papa Gregório I — e é caracterizado, em seu primeiro momento, por melodias em latim, vocalizadas em uníssono pelo coro *a cappella*, isto é, ainda sem qualquer acompanhamento instrumental. O órgão, como conhecido, serviu predominantemente aos serviços religiosos, mas até o final do século IX não há evidências de que ele tenha sido utilizado dessa forma. Williams (1980) relata que, de acordo com fontes pesquisadas, quando não utilizado em eventos públicos em áreas abertas (como mencionado acima), durante o período que se baseia entre sua invenção no século III a.C. e o ano 900, o instrumento servia de artefato de luxo e demonstração de poder, estabelecendo-se em palácios, além de ser utilizado com finalidades não religiosas:

Um dos maiores enigmas não resolvidos da história da música é como e por que o órgão veio a ser um instrumento de igreja na Europa ocidental aproximadamente a partir do ano de 900. Seria seguro assumir que antes desta data, e em muitos casos depois dela, qualquer referência a um órgão, seja soprado por fole ou por pistão e cilindro, seja com ou sem cisterna de água, por maior ou mais barulhento que tenha sido documentado ser, foi um órgão construído para fins seculares, sejam eles musicais, científicos, didáticos ou cerimoniais. Provavelmente o mais próximo que um órgão tenha sido de um “instrumento de igreja” foi se tiver sido usado como um sinal ou sirene convocando o povo para uma procissão ou, talvez, para um serviço litúrgico³¹ (Williams, 1980, p. 34, tradução nossa).

²⁶ *It is not difficult to imagine bellows gradually replacing the piston, cylinders and water cistern, but when, where, by whom and how is not known.*

²⁷ Embora seja notável a informação relatada, a pesquisa teve como propósito estabelecer sua investigação na Itália, espaço em que ocorreram acontecimentos que contribuíram de maneira significativa para o reconhecimento e construção da gênese do ofício da colaboração, que será apresentada no texto.

²⁸ [...] Arles, Colchester, Budapest, Asia Minor [...].

²⁹ [...] gladiator contests, though how — as prelude, interlude, background music, postlude — can only be conjectured.

³⁰ [...] celebrations attending weddings, the swearing-in of new consuls, and various kinds of banquets [...].

³¹ *One of the greatest unsolved puzzles of music history is how and why the organ came to be a church instrument in western Europe from about the year 900. It would be safe to assume that before that date, and in many cases after it, any reference to an organ, whether blown by bellows or by piston and cylinder, whether with or without a water cistern, however large or loud it was reported to be, was to an organ built for secular purposes, musical, scientific, didactic or ceremonial. Probably the nearest any organ came to being a ‘church instrument’ was if it was used as a signal or siren summoning the people to a procession or perhaps to a service.*

Ao longo do tempo o órgão foi gradativamente integrado aos serviços litúrgicos, tornando-se instrumento acompanhador efetivo para a música sacra. Embora não seja possível datar com exatidão, a transição vai de encontro ao desenvolvimento da música vocal que ganhava novas características, tornando-se polifônica.

O desenvolvimento da música escrita por compositores que se dedicavam à igreja ganhou novos direcionamentos. A música destinada ao coro obteve um novo estilo no qual a composição foi para além de uma única linha melódica: o moteto. O órgão tornou-se instrumento necessário para o acompanhamento da música vocal — antes monofônica —, agora polifônica. O ofício de organista abrangia responsabilidades que incluíam a tarefa de facilitar o trabalho dos cantores que, com a nova e desafiadora função de cantarem vozes diferentes entre si, necessitavam de apoio harmônico.

Os autores Clutton *et al.* (2023, online)³² discorrem a respeito do desenvolvimento da mecânica dos instrumentos de teclado. Em todo o percurso que eles percorreram, até chegar ao piano utilizado nos dias de hoje, as mudanças abrangiam desde o número de teclados³³ embutidos nos instrumentos, como as cores das teclas e o material utilizado em seus diversos estágios. As alterações ocorriam de acordo com as condições oferecidas pelos fundamentos desenvolvidos na música da época, além de custos das peças para fabricação dos instrumentos e mudanças que se faziam necessárias no resultado sonoro:

O arranjo das teclas depende em parte da música tocada e em parte da concepção de teoria musical que se tem em cada época. Desse modo, teclados antigos são documentados como tendo somente uma tecla saliente a cada oitava (si b) e havia órgãos que tinham si e si b como teclas “naturais” e dó #, ré #, fã # e sol # como teclas salientes. As cores das teclas – brancas para as naturais e pretas para os sustenidos – tornaram-se padrão muito depois, por volta de 1800, dependendo da moda ou do custo relativo dos materiais como osso, marfim ou buxo para as teclas “brancas” e madeira densa tingida ou ébano para as teclas “pretas”. Instrumentos flamengos tinham teclas naturais de osso e sustenidos de carvalho por volta de 1580; instrumentos franceses e alemães tinham teclas naturais de ébano ou de madeira de árvores frutíferas e sustenidos de osso ou de marfim até a década de 1790³⁴ (Clutton *et al.*, 2023, online, tradução nossa).

O clavicórdio, instrumento de cordas acionadas por teclas pressionadas, produzia o som a partir da ação dos dedos que, ao moverem verticalmente as teclas, mobilizavam o

³² No verbete “Keyboard instrument” referenciado anteriormente.

³³ Alguns instrumentos — órgão e cravo — podem dispor de um ou mais teclados.

³⁴ *The arrangement of the keys depended in part on the music played and partly on the current state of musical theory. Thus, early keyboards are reported with only a single raised key in each octave (Bb), and there were organs that had both B and Bb as “natural” keys, with C#, D#, F#, and G# as raised keys. The colours of the keys—white for naturals and black for sharps—became standardized much later, about 1800, depending on fashion or on the relative cost of such materials as bone, ivory, or boxwood for the “white” keys and stained hardwood or ebony for the “black” keys. Flemish instruments had bone naturals and oak sharps by 1580; French and German instruments had ebony or fruitwood naturals and bone or ivory sharps until the 1790s.*

mecanismo que vibrava as cordas, e de onde surgiu o efeito do *bebung*.³⁵ Alguns autores fazem referência a determinado instrumento anterior a ele (o clavicórdio) que também eram movidos por teclas. Clutton *et al.* (2023) mencionam:

A mais antiga referência conhecida a um instrumento de teclado de cordas data de 1360, quando um instrumento chamado *eschiquier* foi mencionado nos livros de contabilidade de João II, o Bom, rei da França. O *eschiquier* foi descrito em 1388 como “semelhante a um órgão que soa por meio de cordas”³⁶ (Clutton *et al.*, 2023, online, tradução nossa).

Apesar da referência ao “antigo instrumento”, os registros encontrados não esclarecem com perfeição o seu mecanismo para que este pudesse ser, efetivamente, classificado:

No entanto, não existe uma descrição mais completa do *eschiquier* e não se sabe se o instrumento foi uma variação do clavicórdio, no qual as cordas são percutidas por lâminas de metal que devem permanecer em contato com elas enquanto estão soando; um cravo, no qual as cordas são beliscadas; ou um tipo de *dulcimer* com teclado, no qual – como no piano – as cordas são percutidas por pequenos martelos que ricocheteiam imediatamente após tocá-las³⁷ (Clutton *et al.*, 2023, online, tradução nossa).

Assim, aqueles autores indicam que, por essa razão, o clavicórdio pode ser considerado o primeiro instrumento de cordas acionadas por teclas.³⁸ Portanto, “Apesar da incerteza quanto ao *eschiquier*, parece provável que o clavicórdio tenha sido o primeiro instrumento de cordas com teclas que podiam ser empurradas para baixo pelos dedos.³⁹” (Clutton *et al.*, 2023, online, tradução nossa).

Embora não alcançasse volume suficiente para ser tocado em espaços amplos, o clavicórdio possuía em seu mecanismo ferramentas de expressividade que o diferenciaram de outros instrumentos produzidos posteriormente. Diferenças de dinâmica — *crescendo* e

³⁵ O efeito de *bebung*, característico deste instrumento, consiste no movimento vertical do dedo para baixo sobre a tecla, ocasionando uma oscilação de frequência no som final. Era muito apreciado pelos compositores de sua época e mencionado por Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) em seu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753).

³⁶ *The earliest known reference to a stringed keyboard instrument dates from 1360, when an instrument called the eschiquier was mentioned in account books of John II the Good, king of France. The eschiquier was described in 1388 as “resembling an organ that sounds by means of strings”.*

³⁷ *There exists no more complete description of the eschiquier, however, and it is not known whether the instrument was a variety of clavichord, in which the strings are struck by blades of metal that must remain in contact with them as long as they are to sound; a harpsichord, in which the strings are plucked; or a type of keyboard-equipped dulcimer, in which—as in the piano—the strings are struck by small hammers that immediately rebound from them.*

³⁸ O mecanismo dos instrumentos de teclado é composto por recursos já existentes. Além do teclado, incorporado ao órgão, a caixa de ressonância com cordas afixadas nas extremidades, presente na família do cravo pode ser identificada no saltério, antigo instrumento de cordas pinçadas. Já o processo de cordas percutidas, presente no fortepiano e piano, pode ser encontrado no *dulcimer*.

³⁹ *Despite the uncertainty regarding the eschiquier, it seems probable that the clavichord was the earliest stringed instrument having keys that could be pushed down by the fingers.*

diminuendo — além da possibilidade de se produzir o som com “vibrato” — a “ondulação” produzida durante a frequência da corda percutida — característica, até então, dos instrumentos de cordas friccionadas por arco. “O termo ‘clavicórdio’ aparece pela primeira vez em um documento alemão de 1404, e o instrumento é reconhecível em uma escultura de altar alemã de 1425.”⁴⁰ (Clutton *et al.*, 2023, online, tradução nossa).

Figura 2 – Clavicórdio construído em 1702 por Johann Weiss (Munich, Deutsches Museum).



Fonte: Early Music Instrument Database, Case Western Reserve University (Estados Unidos).⁴¹

Atributos presentes na estrutura do clavicórdio permitiam que ele fosse de tamanho reduzido e de peso leve, proporcionando facilidade tanto no transporte, quanto em sua manutenção. Um pequeno número de cordas era suficiente para que diferentes alturas fossem tocadas e, frequentemente, seu teclado alcançava o tamanho proporcional a quatro oitavas. Além das características mencionadas, sua afinação era mantida por tempo superior a outros instrumentos de teclado da época, tais como o virginal⁴² e a espineta.⁴³ Desta forma, o clavicórdio foi utilizado de modo frequente durante o século XVI, pois, além de sua utilização por tecladistas profissionais, era também o instrumento recomendado para alunos que buscavam iniciar os estudos de instrumentos de teclas.

⁴⁰ The term “clavichord” first appears in a German document from 1404, and the instrument is recognizable in a German altar carving from 1425.

⁴¹ Imagem digital disponível em: <https://caslabs.case.edu/medren/renaissance-instruments/clavichord-renaissance/>. Acesso em: 19 nov. 2023.

⁴² Provavelmente o instrumento mais antigo da família dos cravos, com o mesmo mecanismo dos outros teclados de cordas pinçadas já mencionados.

⁴³ Instrumento com o mesmo mecanismo já citado. Devido a determinadas características — tamanho, preço e facilidade para ser deslocado —, a espineta tornou-se mais acessível e era frequentemente utilizada em substituição ao cravo durante o século XVII.

Figura 3 – *Lady at a Clavichord*, gravura de Jan Cornelisz Vermeyen (1559)



Fonte: Early Music Instrument Database, Case Western Reserve University (Estados Unidos).⁴⁴

O cravo, instrumento de relevância durante o período a que vamos nos referir no texto, no qual o som é produzido por cordas pinçadas, não possui possível data de origem. O verbete “Harpichord” (cravo) da *Encyclopedia Britannica* (Editores, 2023, online) explica que a utilização do cravo na prática musical provavelmente anteceda ao século XVI:

Os cravos mais antigos que sobreviveram foram construídos na Itália no início do século XVI. Pouco se sabe sobre a história inicial do cravo, entretanto, durante os séculos XVI–XVIII, este passou por estágios de evolução considerável e tornou-se um dos mais importantes instrumentos europeus⁴⁵ (Editores, 2023, online, tradução nossa).

Ainda no mesmo artigo, é afirmado que a prática de construção e desenvolvimento do cravo se espalhou pelo continente europeu, alcançando diferentes regiões: “Surgiram escolas nacionais de construção, nomeadamente na Itália, Flandres, França, Inglaterra e na Alemanha; [...]”⁴⁶ (*idem*, tradução nossa). No capítulo intitulado “History and Construction of the Harpichord” (História e construção do cravo), John Koster (2019) afirma que havia na Europa uma variedade de versões do cravo que, uma vez diferenciadas entre si em estrutura e resultado sonoro, conseqüentemente, influenciavam a música composta nas diversas localidades em características, tais como estilo, sonoridade, expressividade, entre outras: “O conhecimento sobre cravos disponível aos compositores pode informar ao instrumentista ou pesquisador sobre

⁴⁴ Imagem digital disponível em: <https://caslabs.case.edu/medren/renaissance-instruments/clavichord-renaissance/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

⁴⁵ *The earliest surviving harpsichords were built in Italy in the early 16th century. Little is known of the early history of the harpsichord but, during the 16th–18th century, it underwent considerable evolution and became one of the most important European instruments.*

⁴⁶ *National schools of construction arose, notably in Italy, Flanders, France, England, and Germany; (...).*

como determinadas peças foram concebidas e tocadas.” (Koster, 2019, p. 2, tradução nossa).⁴⁷ Diante da diversidade de possibilidades na estrutura do instrumento em diferentes regiões onde ele foi desenvolvido, duas versões, segundo o autor, devem ser destacadas, o cravo flamengo e o cravo italiano:

Certamente, algumas características de *design* e construção persistiram entre os cravos italianos de todos os períodos e outras características persistiram entre os cravos flamengos. No entanto, qualidades compartilhadas de som e toque são evidentes entre os instrumentos mais antigos das duas escolas, bem como os de outras regiões, enquanto instrumentos mais tardios mostram qualidades características de seus próprios tempos⁴⁸ (Koster, 2019, p. 2, tradução nossa).

O cravo de origem italiana — o *clavicembalo* — será o instrumento de teclado enfatizado no texto, em razão de sua relevância na prática do acompanhamento geral e vocal, provavelmente desde meados do século XVI e durante o século XVII, períodos em que a pesquisa baseou sua investigação. Construídos na Itália, eram confeccionados, em sua maior parte, em Veneza e Nápoles. Na figura 4, abaixo, um modelo de época.

Figura 4 – Cravo napolitano de autor desconhecido (c.1525)



Fonte: Koster, 2019, p. 3.

⁴⁷ *Knowledge of the harpsichords available to composers can inform the player or scholar about how particular works were conceived and performed.*

⁴⁸ *To be sure, certain characteristics of design and construction persisted among Italian harpsichords of all periods and other characteristics persisted among Flemish harpsichords. Nevertheless, shared qualities of tone and touch are evident among early instruments of both schools, as well as those from other regions, while later instruments show qualities characteristic of their own times.*

De acordo com Koster (2019), embora tenham existido duas localidades com prática de construção do instrumento na Itália, algumas características fundamentais, comuns a ambas as escolas de construção de cravos — veneziana e napolitana — podem ser percebidas:

[...] paredes finas, com as bordas superiores e inferiores envoltas em molduras finamente recortadas; fixação das paredes nas arestas do fundo; saltarelos segurados por “caixas guias”; laterais com arabescos ou relevos no final da parte frontal da espinha [parte reta do cravo à esquerda do teclado] e da [outra] lateral; e uma caixa externa separada⁴⁹ (Koster, 2019, p. 8, tradução nossa).

Segundo o autor, todos os cravos italianos do século XVI possuíam apenas um teclado — parte do instrumento que também recebia o nome de “manual” — e apresentavam, geralmente, formato que acomodasse adequadamente cordas de latão, no qual era possível nomear, como menciona o autor: “[...] pitagórico ao fundo dos graves”⁵⁰ (Koster, 2019, p. 17, tradução nossa), como demonstrado nas figuras 4 e 5.

Figura 5 – Cravo modelo italiano do período renascentista (c.1521)



Fonte: Site do luthier Volker Platte (Alemanha).⁵¹

Nota: Instrumento construído em 2014.

⁴⁹ [...] *thin walls, with upper and lower edges surrounded by finely cut moldings; attachment of the walls around the edges of the bottom; jacks held by “box guides;” scrolls or carved key cheeks at the front ends of the spine and cheekpiece; and a separate outer case.* Nota de tradução: usa-se correntemente em português o termo “saltador” — derivado do italiano e do francês *sauteraux* (do verbo saltar) — para o que em inglês denomina-se *jack*.

⁵⁰ [...] *Pythagorean deep into the bass.*

⁵¹ Imagem digital disponível em: https://www.volkerplatte.de/instrumente_ital_rharp_01_en.html. Acesso em: 20 nov. 2023.

A figura anterior mostrou um cravo em que determinadas teclas pretas aparecem fragmentadas, diferentemente dos instrumentos de teclas modernos. No cravo apresentado na imagem, a tecla Ré# é separada da correspondente ao Mib e, da mesma forma ocorre com as teclas Sol# e Láb. Isso pode ser explicado em razão do que ocorria na época em que este instrumento foi construído e utilizado.

A afinação aplicada nos dias de hoje aos instrumentos musicais consiste no resultado de uma série de mudanças ocorridas desde os primeiros estudos a respeito dos intervalos entre alturas de som. Dentre várias estruturações criadas no intuito de amenizar as “imprecisões” naturais, surgiu um sistema de afinação chamado mesotônico — o cravo demonstrado na figura anterior foi construído para atender à afinação mesotônica, que será explicada mais à frente.

Nos períodos entre a Grécia antiga e cerca do final da Idade Média (Zumpano e Goldemberg, 2007) a afinação utilizada pelos instrumentos musicais era baseada nos experimentos feitos pelo filósofo e matemático Pitágoras (582–500 a.C.). Utilizando-se de um monocórdio⁵² ele pôde estabelecer — a partir da observação dos sons provocados pela vibração da corda e de cálculos matemáticos — uma série de intervalos exatos entre as alturas dos sons (o que hoje chamamos de notas musicais):

Utilizando um monocórdio, Pitágoras chegou às relações entre certos intervalos e os respectivos comprimentos de corda vibrante. Assim, para o intervalo de oitava constatou que a corda deveria ser pressionada exatamente em seu ponto médio, e para o intervalo de quinta deveria pressioná-la no ponto que corresponde a 2/3 de seu comprimento (Zumpano e Goldemberg, 2007, p. 3).

A afinação estabelecida pelo experimento — comumente denominada por afinação pitagórica — consistia na sequência de notas advindas de intervalos de oitavas e quintas. Em sequência, formavam-se, a partir dos harmônicos correspondentes à nota fundamental, uma sequência de alturas em que os intervalos formados eram a princípio “perfeitos” ou “puros”, isto é, sem batimentos quando duas notas eram tocadas ao mesmo tempo. Ocorre que, após uma sequência de doze quintas perfeitas, sem batimento, o intervalo final demonstrava ser maior do que era esperado por Pitágoras, como informam os autores: “O sistema de afinação baseado na sequência exclusiva de quintas puras é chamado de pitagórico e apresenta um problema: após

⁵² Objeto de madeira contendo uma corda presa por cavaletes posicionados em cada uma das extremidades. Pitágoras manuseou a corda de diversas maneiras e a dividiu em regiões de distâncias calculadas. Sua experiência foi determinante para o estabelecimento dos intervalos entre as alturas musicais, percebidas a partir dos diferentes sons provocados pela vibração da corda nas diversas posições durante seus experimentos.

uma sucessão de 12 quintas, deveríamos chegar à mesma nota do ponto de partida (7 oitavas acima), mas isso não ocorre” (Zumpano e Goldemberg, 2007, p. 3). Além disso, de acordo com a sequência dos harmônicos, verificou-se que, em razão das comas,⁵³ sustenidos e bemóis — notas consideradas de som idêntico ou “enarmônicas”, de acordo o sistema de afinação igual, aplicado nos dias de hoje — não possuíam as mesmas alturas, se comparadas ao primeiro padrão aqui mencionado. Assim, a partir da sucessão de intervalos de quintas perfeitas, Pitágoras percebeu que a décima segunda quinta se mostrava mais alta do que deveria ser na proporção matemática. Esta “incongruência” ficou conhecida como Coma Pitagórica que maculava a perfeição da natureza do intervalo de terça maior, causando batimentos quando as duas notas eram tocadas ao mesmo tempo (Zumpano e Goldemberg, 2007).

Durante o período renascentista, no entanto, a afinação pitagórica deu espaço para o sistema de afinação natural. Baseado na série harmônica, o sistema dividia os intervalos em distância semelhante entre eles. Nesta época a música, enquanto polifônica, tinha sua harmonia elaborada de acordo com as regras do sistema modal. A harmonia tonal encontrava-se ainda em fase embrionária e, para a construção dos acordes, a afinação pitagórica mostrou-se inadequada, uma vez que, como mencionado acima, no sistema estabelecido por Pitágoras, o intervalo de terça maior era imperfeito e, por essa razão, soava com batimentos. Nesta época, portanto, a afinação seguia os princípios da série harmônica sem contratempos, como esclarecem os autores:

Porém, a partir do desenvolvimento da polifonia e do crescente interesse pelo intervalo de terça no Renascimento, este sistema já não se mostrava adequado. Nesse período, a afinação natural provavelmente tenha se mostrado uma alternativa mais adequada, sobretudo pelo fato do intervalo de terça, neste sistema, soar sem batimentos (puro) (Zumpano e Goldemberg, 2007, p. 6).

Além disso, o sistema modal não exigia acordes em que a sobreposição de notas causasse, entre os intervalos construídos, possíveis dissonâncias:

A afinação natural (justa), que utiliza os sons provenientes da série harmônica, atendeu bem às necessidades da música renascentista, uma vez que a harmonia era quase que exclusivamente baseada nos acordes principais da escala (I, IV e V), e o sistema tonal ainda estava começando a ser estabelecido (Zumpano e Goldemberg, 2007, p. 7).

⁵³ O semitom é a menor distância entre alturas na escala musical. Os semitons são diferenciados por comas que para o semitom cromático serão quatro comas e para o diatônico cinco comas perfazendo o total de nove comas para o intervalo de um tom.

Instrumentos musicais de cordas friccionadas possibilitam que o músico encontre, por meio da maneira como os dedos transitam entre as posições no espelho,⁵⁴ sons que, mesmo que próximos, distinguem em altura, uma nota sustenido de sua subsequente bemol, separadas pela quantidade de comas dentro de um mesmo semitom. Ao contrário deste tipo de instrumento, os teclados possuem a chamada “afinação fixa”. Nestes casos, o processo de afinação — assim como nos teclados dos séculos posteriores — acontece na parte de dentro do instrumento, ou seja, a regulagem precisa ser realizada na própria corda para que o som promovido pelo impulso vertical do dedo na tecla soe mais alto ou mais baixo. Assim, a afinação do instrumento não está disponível no manusear das teclas, impossibilitando que o músico faça qualquer ajuste durante a execução.

Os sistemas de afinação foram se modificando à medida que as dificuldades foram sendo encontradas e a necessidade de se fazer ajustes ocorreu ainda durante o Renascimento: “Mas a partir do século XVI, com a crescente utilização dos instrumentos de teclado (afinação fixa) na música para conjunto, e com o gradativo amadurecimento da tonalidade, os dois sistemas de afinação precedentes tornaram-se inadequados.” (Zumpano e Goldemberg, 2007, p. 7).

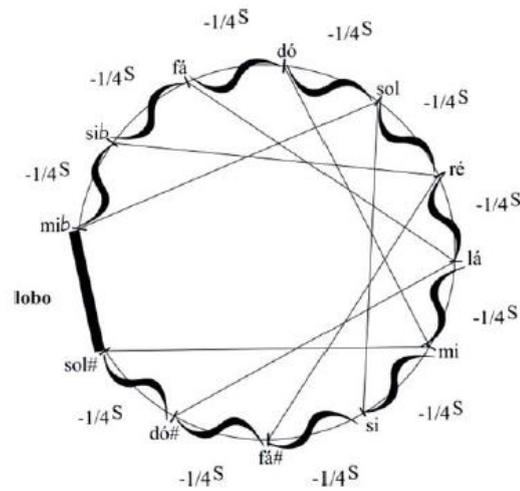
Durante os séculos XVI e XVII — época que contemplou o período entre o Renascimento tardio e parte do Barroco — o sistema de afinação que se adequou às composições no estilo da época foi o sistema mesotônico. Também construído em intervalos de quintas, o sistema procurou, por meio da diminuição da quantidade de comas, aproximar os intervalos, como explica Edmundo Hora: “A forma padrão deste sistema linear tem uma amplitude de onze quintas, cada uma delas estreitadas em $\frac{1}{4}$ da coma sintônica⁵⁵ ($-\frac{1}{4} S$), especificamente: Mib-Sib-Fá-Dó-Sol-Ré-Lá-Mi-Si-Fá#-Dó#-Sol# [...]”. (Hora, 2004, p. 35).

Neste sistema, a sequência de intervalos de quintas inicia-se na nota Mib. A sucessão de notas que se segue é encontrada por meio da construção dos intervalos feita a partir de distâncias idênticas. O último intervalo da sequência, Sol#-Mib, no entanto, apresenta dissonância, e soa “desafinado”. Este último intervalo recebeu a denominação de “quinta de lobo”, como explica o autor: “Este é, portanto, um sistema linear no qual o último intervalo (Sol#-Mib) está excessivamente desafinado, provocando uma sonoridade desagradável como um 'uivar de lobo', gerando daí o seu nome: quinta de lobo.” (Hora, 2004, p. 35-36).

⁵⁴ Parte correspondente ao “braço” do violino. Lugar onde o violinista posiciona o braço esquerdo e os dedos com finalidade de alcançar as notas musicais desejadas.

⁵⁵ Coma sintônica é aquela que demonstra, no sistema de afinação mesotônico, a distância entre o intervalo de terça maior perfeita e o de terça pitagórica — que apresenta tamanho superior à anterior.

Figura 6 – Diagrama de construção do sistema de afinação mesotônico



Fonte: Hora, 2004, p. 35.

O sistema de afinação mesotônico limitava, ainda, as possibilidades entre tonalidades maiores e menores, em que os intervalos de terça contidos nelas fossem puros e soassem sem batimentos: “Neste temperamento, possibilita-se tocar em apenas nove tonalidades: seis maiores (Sib, Fá, Dó, Sol, Ré e Lá Maior) e três menores (sol, ré, e lá menor).” (Hora, 2004, p. 36).

Após sucessivas tentativas de “conserto” das divergências causadas pelas tentativas de se ampliar as possibilidades, decidiu-se pela alternativa que melhor se aproximasse da eliminação da desafinação causada pela “quinta de lobo”. Assim, como demonstrado na figura acima, foram acrescentadas teclas de tamanho reduzido — inexistentes em instrumentos de teclado anteriores — que acomodavam a altura exata correspondente ao som da nota Ré# e ao Lá♭, respectivamente, como explica o autor:

Sob esta perspectiva, característica primeira da afinação - o intervalo de terça pura - os construtores optaram pelo segundo caminho [...], proporcionando a criação e utilização de teclas “auxiliares”, comumente chamadas de *split keys* [teclas partidas/divididas] para o Ré# e Lá♭ (Hora, 2004, p. 36).

Por pertencerem à categoria de instrumentos de “afinação fixa”, é inexistente a possibilidade de pequenos ajustes de afinação em teclados, sem que seja investido certo espaço de tempo. A afinação estabelecida, portanto, durante apresentações, seja em concertos ou em cultos religiosos — no caso dos órgãos — precisava ser seguida do início ao fim da performance. Músicos tinham, portanto, a consciência de que, mesmo diante da possibilidade

de ajuste entre separação de comas para distinção de alturas entre uma nota sustenido e sua subsequente bemol, o objetivo em conjunto era evitar ao máximo os batimentos que causavam desafinação. Dessa forma o músico, naquela época, conduzia a execução de seu instrumento de forma diferente quando acompanhado por um instrumento de teclado — da mesma forma como acontece nos dias de hoje em performances musicais de grupos de câmara em que o piano moderno faz parte.

As propostas de ajustes presentes nos diversos sistemas de afinação implementados sugeriam alterações matematicamente pequenas na quantidade de comas, proporcionando no som, diferenças que poderiam ser perceptíveis ou imperceptíveis, de acordo com os resultados dos cálculos de aproximação ou afastamento das alturas nos intervalos de quintas. Estes pequenos ajustes matemáticos foram chamados de “temperamento”, como explicam Zumpano e Goldemberg:

[...] o termo temperamento significa um compromisso de afinação. Temperar implica em escolher quais os intervalos ou tonalidades conterão o erro e quais soarão puros ou mais próximos da pureza. O ato de temperar, em termos musicais, significa que algumas consonâncias serão alteradas imperceptivelmente em benefício de outras, de tal forma que se chegue a um equilíbrio harmônico entre todas elas. Com isso, alguns intervalos serão ligeiramente “desafinados” em benefício de outros (Zumpano e Goldemberg, 2007, p. 4).

Os temperamentos foram se modificando até chegar à chamada “afinação igual”, utilizada nos dias de hoje, em que foi estabelecida determinada onda de vibração — uma divisão de comas — que contempla, sonoramente, tanto a nota sustenido, quanto à próxima bemol, transformando-as em “notas enarmônicas”. Atualmente, portanto, é possível que um piano moderno acompanhe outros instrumentos sem a necessidade de ajustamento na afinação, como explicam Zumpano e Goldemberg (2007, p. 5): “Nos temperamentos chamados regulares (iguais), por outro lado, a coma é distribuída uniformemente entre todos os intervalos. O temperamento igual, como o próprio nome indica, é um exemplo desta categoria.” Os autores explicam, ainda, que:

No temperamento igual, a coma pitagórica é dividida em 12 partes iguais e distribuída uniformemente entre todos os semitons da escala. Assim, todos os intervalos com o mesmo número de semitons terão sempre o mesmo tamanho, ou seja, soarão todos iguais independentemente da tonalidade (*idem*, p. 8).

Um elemento sonoro característico dos cravos italianos é sua produção de som muito acentuada pelo pinçamento da corda, seguida de um *decay* ou caimento rápido, o que favorece as sonoridades “consonantes” tão imprescindíveis ao contorno melódico e à clareza da polifonia italiana, como ao acompanhamento da música do período, característica que foi

prontamente percebida pelos compositores. Esta é a razão pela qual o instrumento foi tão utilizado no baixo contínuo! Por outro lado, ajustes na mecânica do instrumento fizeram-se necessários, assim como alterações na técnica interpretativa de execução. O propósito era sempre o de buscar melhorias e uma maior adaptação ao novo estilo musical, tanto no processo de construção melódica, no toque “ligado”, quanto na performance mais articulada do tecladista. Para Koster “durante o período barroco, foram desenvolvidas técnicas de execução, composição e notação para aumentar as possibilidades expressivas dos instrumentos de cordas pinçadas”⁵⁶ (2019, p. 16, tradução nossa).

Figura 7 – Cravo italiano datado de 1619



Fonte: Early Music Instrument Database, Case Western Reserve University (Estados Unidos).⁵⁷

Nota: Instrumento fabricado por Giovanni Battista Boni (?-1641).

⁵⁶ *During the baroque period, techniques of performance, composition, and notation were developed to enhance the expressive possibilities of plucked instruments.*

⁵⁷ Imagem digital disponível em: <https://caslabs.case.edu/medren/renaissance-instruments/harpsichord-renaissance/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

O cravo foi o instrumento de teclado fundamental destinado ao acompanhamento vocal e instrumental durante os séculos XVII, XVIII e boa parte do século XIX. A segunda metade do século XVIII, no entanto, foi marcada por mudanças estilísticas causadas, entre outras razões, pela popularização do fortepiano, nova versão do cravo com ação de martelos. Chamado inicialmente de cravo com piano e forte (*Gravicembalo col piano e forte*), o instrumento foi criado por Bartolomeo Cristofori (1655–1731), fabricante italiano de instrumentos musicais. Embora a data de construção do primeiro fortepiano não tenha registro preciso, sabe-se que em meados de 1700 ele experimentou mecanismo diverso ao que vinha sendo utilizado até então. Cristofori modificou, assim, o tradicional sistema de cordas pinçadas, utilizando martelos que, podendo atingir as cordas em diferentes velocidades de impulso, promoviam, dessa forma, maior ou menor amplitude na vibração, causando, conseqüentemente, maior ou menor volume de som. O novo mecanismo atendeu então às necessidades de alteração na dinâmica da música — que passou a ser gradual, realizada pelo toque do tecladista —, características possíveis, até então, somente em instrumentos de cordas ou sopro — o *crescendo*, o *diminuendo*, assim como contrastes na intensidade do som, tais como: o *forte* e o *piano* em um só teclado, sem uso da mudança de reginação.

Figura 8 – Forteplano construído por Cristofori (1720)



Fonte: Site do Metropolitan Museum of Art (Estados Unidos).⁵⁸

⁵⁸ Imagem digital disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501788>. Acesso em: 29 jan. 2024.

As novas possibilidades oferecidas na construção do som permitiram que a música escrita para instrumento de teclado solo pudesse ter mais recursos em sua interpretação, tornando-se mais elaborada, o que favoreceu a difusão da nova forma de composição musical entre os compositores da época. O fortepiano tornou-se, portanto, o instrumento característico do período no qual mudanças estilísticas – ao final do século XVIII – ocorreram, gerando o que denominamos Classicismo.

Figura 9 – Forteapiano fabricado pela John Broadwood & Sons (1810)



Fonte: Wikimedia Commons.⁵⁹

Nota: Instrumento da coleção de pianos do Musical Instrument Museum em Bruxelas (Bélgica).

O instrumento criado por Cristofori desenvolveu-se ao longo dos séculos subsequentes, sempre atendendo às necessidades estilísticas de cada época. O forteapiano foi evoluindo até se tornar o instrumento chamado “piano”, utilizado nos dias de hoje.

⁵⁹ Imagem digital disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Broadwood,_London,_1810_-_Musical_Instrument_Museum,_Brussels_-_IMG_3841.JPG. Acesso em: 20 jun. 2024.

Figura 10 – Plain Grand Style 2, construído por Steinway & Sons (1868)



Fonte: Site do Metropolitan Museum of Art (Estados Unidos).⁶⁰

Nota: Primeiro piano de oitenta e oito teclas.

Inúmeros foram os modelos criados, principalmente ao final do século XVIII, em diferentes regiões da Europa. Desnecessário mencionar aqui suas diferenças, uma vez que, a variação e imaginação criativa dos construtores de fortepianos não permitia classificação, portanto, não havia padronização ou mesmo homogeneização na construção.

1.1.2 A música vocal polifônica no Renascimento tardio

A Europa da segunda metade do século XVI, sobretudo a Itália, viveu uma época de produção musical frutífera, caracterizada pelo estilo denominado *Prima Pratica* (Primeira Prática) ou *Stile Antico* (Estilo Antigo). A música vocal tinha como padrão a estrutura polifônica, na qual múltiplas vozes eram cantadas simultaneamente. Melodias vocais eram sobrepostas no modo contrapontístico, em que todas as vozes tinham o mesmo grau de importância. Não havia a concepção de que certas melodias deveriam cumprir o papel de acompanhamento para voz solista. Todas as linhas melódicas — independentemente do número de vozes a qual a composição se destinava — eram escritas sob os mesmos critérios de

⁶⁰ Imagem digital disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503267>. Acesso em: 21 nov. 2023.

composição, como se fossem atribuídas, nos dias de hoje, a um solista. Por essa razão, os compositores trabalhavam com o cuidado de escrever as vozes de forma que elas combinassem entre si, entretanto permanecia entre elas relação de independência. Assim, a performance da música vocal polifônica pode ser descrita como uma variedade de linhas autônomas cantando simultaneamente.

Característica ao estilo musical da época era a aplicação de ornamentação em melodias indicadas para as vozes. Ao órgão não eram solicitadas tais ornamentações, pois o acompanhamento feito pelo instrumento deveria ser estável, sem oscilações de dinâmica ou qualquer insinuação de interpretação. A função do organista se limitava em colaborar com os cantores, provendo, a partir da leitura das notas compostas nas melodias, a base harmônica. As vozes, por outro lado, usufruíam de possibilidades de interpretação em notas de longa duração, como explica Rodolfo Celetti no livro *A History of Bel Canto* (Uma história do bel canto):

A era da polifonia, como pode ser deduzido dos tratados do período, adotou como ideal vocal aquele proposto por Hermann Finck em seu *Practica Musica* (Wittenberg, 1556): a arte de cantar com graça e elegância (*Ars suaviter et eleganter cantandi*). Elegância implicava mais do que qualquer coisa a habilidade de cantar “divisões” e variar a qualidade do som⁶¹ (Celetti, 1991, p. 14, tradução nossa).

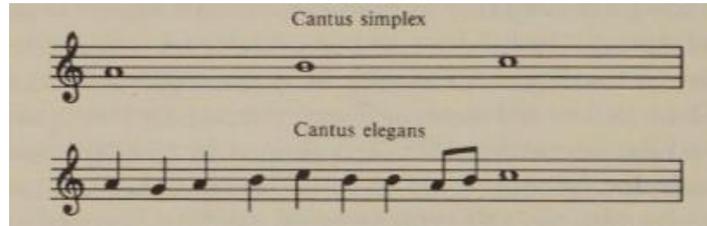
O termo “divisão”⁶² (*division*) — também conhecido como “diminuição” — era usado para indicar determinada forma de ornamentação. Na divisão voltada para a interpretação da música vocal, era destinado ao cantor a liberdade de preencher — utilizando-se de notas de curta duração improvisadas — os espaços que na partitura eram determinados à execução de notas longas, como esclarece o autor: “Cantar ‘divisões’ significava transformar as notas longas do texto em um grande número de notas mais curtas a serem executadas”⁶³ (Celetti, 1991, p. 14, tradução nossa).

⁶¹ *The age of polyphony, as may be deduced from treatises of the period, adopted as its vocal ideal that propounded by Hermann Finck in his Practica Musica (Wittenberg, 1556): the art of singing smoothly and elegantly (Ars suaviter et eleganter cantandi). Elegance implied more than anything else skill in singing ‘divisions’ and varying the tone.*

⁶² O tema será abordado em detalhes no subcapítulo 2.1.1.3.

⁶³ *Singing ‘divisions’ meant transforming the long notes in the text to be performed into a larger number of shorter notes.*

Figura 11 – Exemplo de divisão, extraído do livro *A History of Bel Canto*



Fonte: Celetti, 1991, p. 14.

Em composições destinadas à música sacra, o texto era escrito em latim. Eventualmente, diferentes textos — ocasionalmente profanos — eram distribuídos entre as linhas melódicas e executados paralelamente pelos cantores com acompanhamento de órgão. A harmonia obedecia às regras do modalismo grego⁶⁴ e apresentava poucas dissonâncias entre os acordes, formados a partir do encontro das notas escritas nas melodias vocais. Objetivando um melhor entendimento do texto pelo público, os compositores sugeriam pouca variação melódica (ornamentação) em suas obras, permitindo que a harmonia caminhasse de forma horizontal, sustentando o entrelaçamento das melodias.

1.1.3 O nascimento da Monodia

A complexidade no entendimento do texto na música vocal, elaborada sob textura polifônica se tornou tema de discussões entre intelectuais de Florença, na Itália, pelos integrantes do movimento chamado Camerata Fiorentina. Formada por um grupo de artistas e aristocratas, a Camerata Fiorentina promovia encontros que propiciavam tanto performances quanto discussões acerca de temas culturais voltados para a arte, a música, ciências e filosofia. Fundador e financiador da Camerata, o conde Giovanni de' Bardi (1534–1612) realizava os encontros em seu palácio e tinha como frequentadores, no campo musical, nomes como Vincenzo Galilei (1520–1591) — pai do astrônomo Galileu Galilei (1564–1642) — Girolamo Mei (1519–1594), Giulio Caccini (1551–1618), Emilio de' Cavalieri (1550–1602), Jacopo Peri (1561–1633), Francesco Rasi (1574–1621) e Ottavio Rinuccini (1562–1621).

⁶⁴ Sistema de organização de padrões musicais (escalas), tendo como base as sete notas naturais (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si). A sequência intervalar especificamente obtida em cada escala recebeu um nome, formando os sete modos gregos: jônio, dório, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio.

Os encontros dos membros da “irmandade” em Florença, no palácio do Conde Bardi ocorreram entre 1573 e 1590 aproximadamente (Grout e Palisca, 2014). Uma das atividades habituais nos “saraus” daqueles encontros eram as representações de textos inspirados na ação do teatro grego. A partir desta prática, logo compreenderam que, à época das encenações das tragédias gregas, o texto era apresentado de “forma declamada” pelos atores. Uma possível razão para o uso da declamação, ao invés da fala comum como forma de expressão do texto, era o fato de que as apresentações aconteciam sempre em locais abertos e amplos. Assim, a declamação permitia que o ator falasse com a voz impostada, ampliando a projeção que a voz podia alcançar e, a variação da entonação vocal correspondia à tessitura do que compreenderemos como canto. Em linhas gerais, havia, portanto, uma busca pela aproximação da música com o teatro na Grécia antiga, praticado cerca de 400 anos a.C.

Figura 12 – A Camerata Fiorentina



Fonte: Meeting Benches.⁶⁵

O teatro grego também dispunha de partes intencionalmente cantadas, porém estas eram reservadas a momentos de maior dramaticidade. Em situações em que o texto exigisse maior expressividade, era solicitado que o ator o cantasse, ao invés de declamá-lo. É importante destacar que, neste momento, os gregos estavam explorando as possibilidades da voz quanto ao seu volume, projeção e efeito dramático com o intuito de favorecer o drama das tragédias. Além disso, havia, eventualmente, a possibilidade de enriquecimento sonoro quando determinados instrumentos musicais eram designados a acompanhar os atores durante o canto solo. Para estes

⁶⁵ Imagem digital disponível em: <https://meetingbenches.com/2017/01/camerata-fiorentina-lyric-opera-florence-musical-nuances/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

instantes de diálogo cantado o acompanhamento era geralmente feito por instrumentos de cordas ou sopro, como a lira, a flauta ou o aulos. Os gregos já exploravam, portanto, a forma musical que posteriormente veio a ser determinante para o fim do Renascimento e início do período barroco, aquela que pode ser descrita como melodia cantada por voz solista e acompanhada por um ou mais instrumentos musicais.

A Camerata Fiorentina resgatava textos do teatro grego e realizava apresentações encenadas. Uma dessas adaptações, no entanto, apresentada em março de 1585 na cidade de Vicenza (Grout e Palisca, 2014), evidenciou que havia, naquele processo de transição entre polifonia e monodia, divergência de opiniões a respeito do papel que a música deveria exercer no teatro. Havia duas frentes de pensamento a respeito da maneira como a música deveria ser inserida nas peças teatrais produzidas sob o modelo grego. Para alguns, o texto deveria ser totalmente declamado pelos atores e a voz cantada apareceria apenas nos momentos em que o coro assumisse o texto durante a performance, como relatam Grout e Palisca:

Havia então duas correntes de opinião sobre o lugar que a música ocupava nos palcos gregos. Segundo uma, só os coros seriam cantados. Assim, quando *Édipo Rei*, de Sófocles, foi apresentado em Vicenza, traduzido para o italiano por Orsatto Giustiniani sob o título de *Édipo Tirano*, só os coros foram cantados, sendo a música destes composta por Andrea Gabrieli num estilo rigorosamente homofônico e declamatório que sublinhava o ritmo da palavra falada⁶⁶ (Grout e Palisca, 2014, p. 318).

A segunda frente de pensamento, segundo os autores, defendia o emprego da música de forma considerável durante as peças teatrais. Tais discordâncias motivaram um dos membros da Camerata a realizar uma pesquisa a respeito do teatro grego:

Outro ponto de vista era o de que todo o texto das tragédias gregas seria cantado, incluindo as falas dos actores. Esta opinião foi sustentada e difundida principalmente por Girolamo Mei, erudito florentino, que editara um bom número de tragédias gregas e que, trabalhando em Roma como secretário de um cardeal, se embrenhara numa minuciosa investigação sobre a música grega, em particular sobre o seu papel no teatro (Grout e Palisca, 2014, p. 318).

A pesquisa realizada por Mei resultou em um tratado — nunca publicado — intitulado *De modis musicis antiquorum* (Acerca dos modos musicais dos antigos).⁶⁷ Segundo Grout e Palisca, Giovanni de' Bardi e Vincenzo Galilei trocavam cartas com Mei, que compartilhava os resultados de seus estudos sobre a música no teatro grego:

Mei chegara à conclusão de que os Gregos conseguiam obter efeitos singulares com a música porque esta consistia numa única melodia, quer cantada a solo, com acompanhamento, quer por um coro. Esta melodia tinha o poder de afectar os sentimentos do ouvinte, uma vez que explorava a expressividade natural das subidas

⁶⁶ Optamos por manter a ortografia original nas citações diretas.

⁶⁷ Conforme traduzido por Ana Luísa Faria em Grout e Palisca (2014).

e descidas de altura, do registro da voz e das mudanças de ritmo e andamento (Grout e Palisca, 2014, p. 319).

O teatro grego declamado em sua ação dinâmica delimita o início, o “embrião” do processo que resultaria na concepção da ópera do século XVII e dos séculos posteriores. Ao mesmo tempo em que os integrantes da Camerata Fiorentina percebiam o potencial da manipulação emocional — sob a perspectiva da recepção psicológica do espectador — presente na tragédia grega, sublinhavam a polifonia empregada na música vocal como tema de debate nos saraus promovidos no palácio de Bardi. Contudo, com o tema, havia o argumento de que palavras entoadas por diversas vozes simultaneamente perturbavam o entendimento do ouvinte, restringindo, dessa forma, o efeito dramático que o texto seria capaz de provocar no público.

Para Rodolfo Celetti (1991), a Camerata Fiorentina foi o movimento que pela primeira vez produziu música baseada no desejo de provocar comoção no ouvinte, a partir da valorização do texto entoado por linha melódica com acompanhamento de instrumento musical: “[...] defenderam o valor das palavras e reconheceram o poder das palavras para despertar ‘sentimentos’ e ‘afetos’. Esta é a base da estética da ‘recitação cantada’ identificada com as primeiras manifestações da ópera florentina”⁶⁸ (p. 15, tradução nossa).

Impelidos pelo movimento encorajador da Camerata Fiorentina, compositores da época perceberam a oportunidade de explorar uma nova estrutura de composição, de forma que a dramaticidade, advinda do texto, pudesse ser enfatizada, uma vez que, interpretado unicamente por um cantor solista, o texto tornava-se “mais claro” para a persuasão do público, como explica o autor:

A transformação do vocalista de formação polifônica em intérprete foi obra dos músicos da Camerata Fiorentina. Esperava-se que o canto se adaptasse às capacidades expressivas da linguagem humana (Jacopo Peri) e evitasse os meros efeitos acústicos da polifonia (Giulio Caccini), pretendendo, em vez disso, comover o ouvinte, imitando os sentimentos ou ‘afetos’ expressos pelo texto poético⁶⁹ (Celetti, 1991, p.15, tradução nossa).

Assim, surgiram as primeiras canções para voz solo acompanhada, a “monodia”, uma ilustração ornada do acontecimento dramático a partir dos últimos anos do século XVI, originando o que se reconhecerá como a primeira “ópera”, com seus recitativos e árias para personagens solistas.

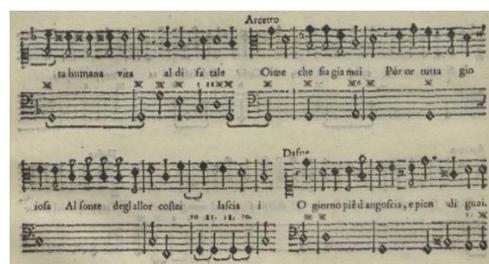
⁶⁸ [...] they championed the value of words and recognized the power of words to arouse ‘feelings’ and ‘affects’. This is the basis of the ‘reciting in song’ aesthetic identified with the earliest manifestations of Florentine opera.

⁶⁹ The transformation of the vocalist with a polyphonic background into a interpreter was the work of the musicians of the Florentine Camerata. Singing was expected to conform to the expressive capacities of human language (Jacopo Peri) and to eschew the mere acoustic effects of polyphony (Giulio Caccini), the aim being instead to move the listener by imitating the feelings or ‘affects’ expressed by the poetic text.

1.1.4 Primeiro as palavras, depois a música (*Prima le parole, poi la musica*)

Embora para a música o som seja o elemento mais significativo, no final do século XVI é a palavra (*la parola*), com seu conteúdo semântico, a gênese do discurso musical. É o elemento determinante para o aspecto psicológico que reconheceremos como “afeto”, componente abstrato que causa a sensação de persuasão no ouvinte. Segundo Ulrich Michels (1992, p. 309), a última década do século XVI teve como destaque o surgimento da primeira ópera que se tem registro: *Dafne*, apresentada em 1598, com poema de Ottavio Rinuccini (1562–1621) e música de Jacopo Peri (1561–1633). Apesar de ser uma *Pastorella*, gênero literário comum da época, *Dafne* foi considerada uma ópera por se tratar da primeira obra dramática inteiramente musicada. Dois anos depois, Giulio Caccini e Jacopo Peri apresentaram *L'Euridice* durante um casamento da família Médici, novamente com texto de Rinuccini. A ópera possui duas versões, cada uma feita por um dos compositores. Em sua versão, Peri incluiu o estilo recitativo: gênero em que o canto acontece como declamação, em linha melódica pouco oscilante e âmbito reduzido, com ritmo livre, de acordo com a prosódia do texto. O acompanhamento dos recitativos se dava pelo cravo ou alaúde e, ambas as versões de *L'Euridice* serviram de referência para Claudio Monteverdi escrever sua primeira ópera, *L'Orfeo*, apresentada em 1607. Para Enrico Menezes (2008), a contribuição de Monteverdi, assim como as experimentações vivenciadas pelos compositores da época — tendo como foco a expressividade do texto — influenciaram a música instrumental, nos anos posteriores: “A sonata, o concerto, a sinfonia não são senão tentativas de reproduzir um *drama in musica*, desenvolvimentos formais da aventura dos mestres barrocos em tentar dar um significado menos “incerto” à composição musical” (Menezes, 2008, p. 106).

Figura 13 – Ópera *L'Euridice* (1600), cena 2, versão de Jacopo Peri



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.⁷⁰

⁷⁰ Imagem digital disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP84138-PMLP62879-Peri_Euridice.pdf. Acesso em: 16 maio 2023.

O início do período barroco se tornou terreno fértil de trabalho para o músico que desejasse se desenvolver na área do teclado acompanhador/colaborativo. No livro *The Art of Accompanying and Coaching* (A arte de acompanhar e orientar), Kurt Adler (1965) comenta a respeito dos avanços pelos quais passava a elaboração dos instrumentos musicais, especialmente os de teclado:

A era barroca [...] baseou-se em vários desenvolvimentos importantes. Em primeiro lugar foi o progresso na construção de instrumentos de teclado. Por volta de 1600, os clavicórdios, espinetas, cravos e virginais eram capazes de executar todos os tipos de acompanhamentos complicados⁷¹ (Adler, 1965, p. 11, tradução nossa).

A larga produção destinada à música vocal desta época exigiu que o tecladista ampliasse seus conhecimentos para o domínio de dois instrumentos: o cravo e o clavicórdio. Além das inúmeras produções de óperas em Florença e Veneza, cantores em exercício constante passaram a contratar tecladistas exclusivos que os acompanhavam onde quer que fossem para repasse de repertório, resultando em função bastante comum. O cravo tornou-se o principal instrumento utilizado durante as produções operísticas, atuando nos ensaios, nos quais o tecladista passou a cumprir o papel de substituto da orquestra. Nestas ocasiões o tecladista tinha como ferramenta de trabalho a partitura da obra completa. Seu trabalho, dessa forma, abrangia a leitura das linhas destinadas a todos os instrumentos — futuramente chamadas de “grade”⁷² — e observação minuciosa acerca do contorno harmônico que a música fazia, para executar no cravo. Ademais, havia ocasiões em que o músico se tornava parte integrante da orquestra, uma vez que, frequentemente, era o cravo o instrumento designado pelos compositores para o acompanhamento dos recitativos durante as apresentações.

Com a crescente demanda no trabalho dos tecladistas acompanhadores, dificuldades começaram a surgir de forma simultânea nos diferentes locais onde atuavam. Complicações transitavam em diferentes esferas, tais como:

a) a complexidade acerca da leitura de partituras produzidas apenas com as linhas vocais do canto de textura polifônica, sem indicação de parte instrumental (o futuro “baixo contínuo”);

⁷¹ *The baroque era [...] rested on several important developments. First of all was the progress in the construction of keyboard instruments. By 1600, the clavichords, spinets, harpsichords, and virginals were able to execute all kinds of complicated accompaniments.*

⁷² Partitura que inclui as linhas melódicas de todas as partes vocais ou instrumentais de uma música. Em composições destinadas às vozes, as pautas são alinhadas verticalmente e de cima para baixo, partindo da mais aguda para a mais grave.

b) a escolha por tessituras que fossem coerentes nos instrumentos e suas características no acompanhamento de vozes com diferentes timbres, entre outras que serão especificadas mais a frente neste trabalho;

c) a busca pela maneira ideal de acompanhar recitativos de acordo com o afeto;

Uma vez percebidas, soluções encontradas foram aos poucos sendo registradas, o que resultou no surgimento de tratados e técnicas específicas, que definiram regras e fundamentos na padronização do acompanhamento vocal.

1.1.5 A *Seconda Pratica* e o mundo tonal que se inicia

O final do século XVI representou significativo período de transição em que modificações estilísticas ocorreram a partir de nova forma de fazer música. Um olhar até então inédito, neste momento, surgiu acerca da maneira de se estruturar a “harmonia”, objetivando aperfeiçoamento na expressividade que a música alcançou. Essas mudanças ocorreram na música vocal, que até então apresentava textura polifônica. Assim, o novo fazer musical resultou na *Seconda Pratica* que, tinha como premissa, o refinamento expressivo do texto e seu afeto.

A partir do surgimento da monodia — melodia escrita para voz solo, acompanhada por baixo estruturado — a *Prima Pratica* deu lugar à *Seconda Pratica*, movimento reconhecido pelo momento em que a música deixou de ser polifônica e se tornou monódica. Ao longo de seu processo de desenvolvimento, o exercício do acompanhamento se fazia de modo interativo. O objetivo consistia na construção do resultado sonoro, conjuntamente ao cantor solista, a partir do baixo estruturado — também conhecido pelo termo *fondamento*.⁷³ Neste momento a palavra é o mote, portanto, voz e acompanhamento trabalhavam de forma mútua, em busca do efeito que fosse de acordo com a expressividade exigida no texto, a empatia que palavra e música podiam despertar no ouvinte. A transição da estrutura composicional polifônica para monofônica — ou seja, múltiplas melodias vocais são substituídas por linha melódica destinada ao canto solo, seguida de parte voltada para o acompanhamento instrumental — motivou, conseqüentemente, transformações na forma de elaboração da escrita musical, como atesta

⁷³ Parte do baixo instrumental, que forma a base para a melodia e, contra a qual, outros instrumentos compõem a harmonia da música.

Murray C. Bradshaw:

Uma mudança tão revolucionária na textura não foi a única marca da nova música desenvolvida por volta de 1600. Uma crescente liberdade no manejo das dissonâncias, estruturas seccionadas, a escrita *concertata* – todas elas novas ideias que se opõe ao tratamento em geral cuidadoso das dissonâncias, ao fluxo contínuo de som com poucos pontos claros de parada e aos acompanhamentos instrumentais *colla parte* (se tiver) típicos do século XVI⁷⁴ (Bradshaw, 1991, p. 238, tradução nossa).

Músicas vocais monódicas ganharam espaço na produção musical e passaram por diversas experimentações pelos compositores. Claudio Monteverdi é reconhecido como fundamental agente nesta fase de transição entre música polifônica e monódica; sua trajetória como compositor valida a linha do tempo das transformações experienciadas pela música vocal no começo do período barroco, como afirma Enrico Menezes:

Ao opor a segunda prática à primeira, dando a entender — não sem causar algum atrito — que as normas da antiga escola renascentista não podiam aplicar-se à nova, Monteverdi mostrava-se um artista consciente de uma mudança fundamental na concepção de música; suas peças revelam a espantosa capacidade criativa de um compositor que tem em suas mãos a realização de um novo caminho na arte musical (Menezes, 2008, p. 104-105).

Além de serem aplicadas até os dias de hoje para designar a distinção entre a polifonia e a monodia, as duas terminologias — *Prima Pratica* e *Seconda Pratica* — também são atribuídas, respectivamente, aos seus maiores expoentes: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–1594), pela sua produção musical inteiramente vocal e polifônica, e Monteverdi, por suas inovações. Portanto, embora tenha vivido a transição entre Renascimento e o período inicial do Barroco, grande parte do trabalho deste último compositor almejava o estabelecimento da monodia em suas obras. O propósito neste momento voltava-se para a dramaticidade que a música é capaz de alcançar em uma composição tendo, como já dito, a palavra como guia. A ferramenta principal para a construção do resultado sonoro é a “nova” concepção tonal, conceito que se iniciou conjuntamente ao movimento da *Seconda Pratica*, definindo, desta forma, a transição não só estilística, como estética da forma de se fazer música.

Antes que ocorressem as mudanças citadas acima, a harmonia, embrionariamente tonal, trazia ainda alguns paradigmas que foram pouco a pouco quebrados. Herança da harmonia modal, os modos gregos foram reduzidos de sete (jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio) para dois: jônio e eólio, que assemelhavam, respectivamente, às

⁷⁴ *Such a revolutionary change in texture was not the only mark of the new music evolving around 1600. A growing freedom in handling dissonances, sectional structures, concertato writing- all were new ideas opposed to the sixteenth-century's generally careful treatment of dissonances, its on-going flow of sound with few clear stopping points, and colla parte instrumental accompaniment (if any). Colla parte: método de acompanhamento vocal polifônico, que consistia em dobrar as vozes das melodias com instrumentos musicais.*

tonalidades maior e menor do futuro mundo tonal que começa a se estruturar.

Durante o período renascentista, a dissonância formada entre as notas dos “acordes” ocorria na música vocal apenas de forma eventual, pois era considerada acidente. Ela era utilizada, portanto, com frequência relativamente pequena, uma vez que era reconhecida como um acontecimento indesejado na música polifônica. No entanto, em tempo posteriores, quando uma dissonância ocorria a consonância aparecia imediatamente depois e este esquema de estruturação harmônica, com sensações de tensão e relaxamento respectivamente, fixou-se como intenção consciente do sistema tonal, começando a ser aplicada na música vocal e, logo, na instrumental.

Monteverdi vivenciou o impacto que o processo de mudança no fazer harmônico poderia causar à música. Para Menezes (2008), no prefácio do *Quinto libro de madrigali* (Quinto livro de madrigais), obra escrita em 1605, o compositor escreveu uma resposta à crítica recebida por Giovanni Maria Artusi (c.1540–1613), o qual considerava como “falhas” o uso de dissonâncias nas peças de Monteverdi:

Com esse prefácio, presente em seu quinto livro de madrigais⁷⁵ (1605), Claudio Monteverdi replicava a um ataque ofensivo de Artusi no qual este crítico apontava “erros” em seu tratamento da dissonância. Desse modo, Monteverdi afirma não estar seguindo os preceitos da antiga escola, mas sim guiando-se pelo que chamou de *seconda pratica* (Menezes, 2008, p. 104).⁷⁶

O acontecimento relatado por Menezes demonstra que, as transições ocorridas na música entre final do século XVI e início do século XVII — harmonia modal para harmonia tonal, e polifonia para monodia — aconteceram de forma gradativa ao longo do tempo, considerando que, tais mudanças provocavam, nos compositores da época, a necessidade de renovação na mentalidade acerca do fazer musical sob a nova estética.

⁷⁵ Gênero vocal polifônico secular com vasta produção durante o século XVI.

⁷⁶ Embora Menezes refira-se ao “prefácio” do quinto livro de madrigais de Monteverdi (Veneza, 1605, 1 ed.), acreditamos que o mesmo texto apareceu como posfácio ao final da edição de 1608. Menezes, na nota explicativa n.1 de seu artigo, escreveu: “a tradução é difícil, pois além de se tratar de um texto do início do século XVII, é preciso decifrar as letras do texto. Pelo fac-símile do prefácio original, reproduzido pela Universal Edition (UE9585), mal consegui distinguir as letras que formavam as palavras, e menos ainda os sinais de pontuação. A tradução que aí está pode, então, levar a alguns erros.” (2008). Assim, de nossa parte, sem acesso ao fac-símile completo — partes vocais e parte para o baixo contínuo — da primeira edição de 1605, apresentamos aqui a capa da edição de 1608, para o Canto (figura 14). Porém, ao final da partitura da edição facsimilar com data de 1605 (figura 15), dedicada ao baixo contínuo (20 p.), aparece página sem numeração (página 21?) com texto explicativo intitulado: *Studiosi Lettori*, um “posfácio”, que acreditamos se tratar do mesmo, referido por Menezes como prefácio. Teria ele se enganado na informação?

Figura 14 – Capa do *Quinto libro de madrigali* de C. Monteverdi (1608)



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.⁷⁷

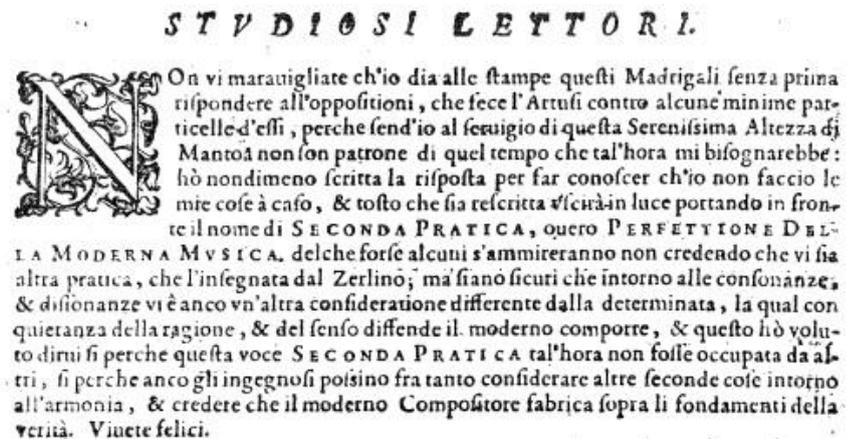
No intuito de experimentar relação de tensão e relaxamento a partir do entrelaçamento de notas — advindas dos conceitos da harmonia que se tornava tonal —, Monteverdi experimentava intencionalmente, em seus madrigais polifônicos, o uso de dissonâncias, atitude que contrariava, na época, o pensamento conservador do modo de se fazer harmonia. Seguindo a indicação de Menezes (2008), a intenção do compositor foi demonstrada como prefácio do *Quinto libro...* (mencionado anteriormente), que será transcrito abaixo:

[STUDIOSI LETTORI,] Não vos admireis por eu dar à estampa estes madrigais sem antes responder às oposições que fez Artusi a algumas breves passagens deles, porque estando eu ao serviço de Sua Serena Alteza de Mântua, não sou senhor do tempo de que precisaria para tal. Porém, escrevi uma resposta, para que se saiba que não faço as coisas ao acaso, e, assim que estiver revista, virá a lume, trazendo no frontispício o título *Seconda Pratica overo Perfettione Della Musica Moderna*. Alguns acharão isto estranho, não acreditando que exista outra prática para além da ensinada por Zarlino. Mas a esses posso garantir, a respeito de consonâncias e dissonâncias, que há outra forma de as considerar diferente dessa já determinada, que defende a moderna maneira de compor com o assentimento da razão e dos sentidos. Quis dizer isto tanto para que outros se não apropriassem da minha expressão *seconda prattica* como para que os homens de inteligência pudessem considerar outras reflexões em torno da harmonia. E acreditai que o moderno compositor constrói sobre alicerces de verdade. Sede felizes (Monteverdi, 1605 *apud* Menezes, 2008, p. 104).

⁷⁷ Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP37019-PMLP82328-Monteverdi_Madrigals_Book_5.pdf. Acesso em: 16 maio 2023.

Monteverdi, apesar de não ter participado dos encontros no palácio de Bardi durante a Camerata Fiorentina foi participante ativo nas discussões a respeito da necessidade de se fazer alterações na música vocal, até então polifônica. O compositor demonstrou, por meio das próprias criações, a ênfase que a emoção contida no significado do texto promovia ao ser executada por cantor solista, bem como o uso de dissonâncias para o enriquecimento da harmonia, propiciando um resultado sonoro que motivaria a emoção no ouvinte. A título de ilustração, trazemos aqui o texto impresso na época, em que se lê *Studiosi Lettori* ([aos] estudiosos leitores) na figura que segue.

Figura 15 – Texto explicativo ao final do *Quinto libro de madrigali* (1605) de C. Monteverdi



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.⁷⁸

Nota: Última página da parte do baixo contínuo, [p.21].

No mundo tonal que se estabelecia, o acorde maior/menor formado pela sobreposição de notas em intervalos de terças a partir do quinto grau de determinada escala se tornou indispensável e fundamental. Chamado posteriormente de acorde de “dominante”, este acorde causaria a tensão, seguida do relaxamento proporcionado pelo primeiro grau da escala, atualmente chamado de “tônica”. A partir da relação: quinto grau – primeiro grau, define-se a dinâmica de tensão e relaxamento. Terreno fecundo para os compositores que começaram a explorar as possibilidades do acompanhamento instrumental para a música vocal. As tensões harmônicas se tornaram ferramenta fundamental da expressão do texto, como já acontecia no século XVI e, contribuía para a dramaticidade nas falas das personagens. As canções para voz

⁷⁸ Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP37019-PMLP82328-Monteverdi_Madrigals_Book_5.pdf. Acesso em: 16 maio 2023.

solo, bem como os recitativos e árias das primeiras óperas desenvolveram, portanto, a intensa e fundamental tarefa de agregar, como já proposto, as funções harmônicas de acordo com a emoção expressa nas palavras. Dessa forma, essas mudanças estilísticas resultaram no encerramento do período renascentista e definiram o início do Barroco (1600).

Na *Seconda Pratica*, composições voltadas para a música vocal cresciam à medida que, em paralelo, o público se adaptava ao novo estilo que se expandia rapidamente, como explica Adler: “Os modos eclesiásticos antigos foram sendo gradualmente superados pelas tonalidades maiores e menores. Saturados de polifonia, as pessoas começaram a levemente reconhecer a harmonia. Seus ouvidos se adaptaram a ouvir melodias e harmonias latentes”⁷⁹ (Adler, 1965, p. 11, tradução nossa).

As partituras das músicas escritas para voz acompanhada continham, na área destinada ao acompanhamento, notas atribuídas à mão esquerda do tecladista, o baixo contínuo. A harmonia era construída e interpretada de acordo com o resultado sonoro que o tecladista desejava obter. Para a performance havia duas importantes ferramentas sob a responsabilidade do acompanhador: a identificação da harmonia — e a sua execução com a linha do baixo — e a interpretação das sensações sugeridas a partir do texto e seu significado, função desempenhada conjuntamente à voz solista. Em tempos posteriores, o tecladista efetuava, com o mesmo cuidado, reduções de grades de orquestra para as produções de ópera. Havia, no trabalho de execução, uma seleção criteriosa de linhas melódicas instrumentais importantes a serem destacadas, ou seja, era desejado um suporte que agregasse fundamento à condução da voz solista. O trabalho de construção musical era, dessa forma, “colaborativo” desde o princípio da história do acompanhamento vocal feito por instrumentos de teclado. A aplicação dos fraseados realizados pelo cantor tem como sustentáculo a interação da harmonia conduzida pelo tecladista acompanhador/colaborador. Assim, o resultado sonoro, disposto com o “afeto” contido na semântica do texto, enfatiza o efeito dramático que a música, em suas possibilidades, passa a ter a partir da *Seconda Pratica*.

⁷⁹ *The old church modes were gradually driven back by the major and minor tonalities. Overfed with polyphony, people began faintly to recognize Harmony. Their ears adjusted themselves to hearing melodies and latent harmonies.*

1.2 O baixo estruturado e os primeiros tratados dirigidos ao acompanhamento

Algumas obras e tratados voltados para o esclarecimento acerca da execução inovadora da música — estruturada a partir da instituição da voz solista acompanhada por baixo contínuo — foram escritos em diferentes cidades da Itália, durante os primeiros anos de 1600. Giulio Caccini compôs, em 1601,⁸⁰ a coleção de monodias chamada *Le nuove musiche* (As novas músicas), publicada em Florença. O compositor incluiu no livro uma introdução com orientações a respeito da interpretação desejada da voz solista, sugerindo ornamentações que tinham como objetivo potencializar a emoção baseada no significado do texto.

Figura 16 – Capa de *Le nuove musiche* (1601) de G. Caccini



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.⁸¹

No ano seguinte, Lodovico da Viadana (1560–1627) inaugurou em Veneza, a escrita do baixo contínuo — pela primeira vez integrada à partitura impressa — em sua obra chamada *Per sonar nel'organo, li cento concerti ecclesiastici* (Para tocar ao órgão, cem concertos eclesiásticos). O compositor acrescentou à partitura um prefácio contendo doze regras

⁸⁰ Sua publicação, no entanto, foi adiada para 1602 devido a morte de seu impressor Giulio Marescotti.

⁸¹ Disponível em: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/16/IMSLP580709-PMLP116645-Caccini_Giulio-Le_nuove_musiche_Marescotti_scan_cleaned.pdf. Acesso em: 15 mar. 2024.

que orientavam tanto o cantor quanto o organista acerca da execução do baixo contínuo objetivando melhor condução do acompanhamento vocal.

Figura 17 – Capa de *Per sonar nel'organo, li cento concerti ecclesiastici* (1602/5) de L. Viadana



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.⁸²

Cinco anos depois (1607), em Siena, Agostino Agazzari (1578–1640) redigiu um tratado voltado à execução do baixo contínuo e à realização do baixo cifrado intitulado *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel conserto*⁸³ (Do tocar sobre o baixo com todos os instrumentos e do seu uso no conjunto).

⁸² Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP315984-PMLP317025-Viadana_-_cento_concerti_1602_-_Basso_per_sonar_nel_organino_small.pdf. Acesso em: 16 maio 2023.

⁸³ A palavra “conserto” foi escrita com letra “s” ao invés de “c” porque é dessa maneira que a mesma encontra-se escrita na capa do tratado, demonstrada na figura 18. Tanto aqui como na publicação de Viadana a palavra tem

Claudio Monteverdi vinha em processo crescente de experimentações em suas composições, na busca pelo despertar da empatia do público, deixando de lado a natureza intelectual da música polifônica, e explorando a emoção expressada no texto. Além de indícios de um tratado elaborado por ele sobre a monodia — nunca publicado, porém mencionado por ele no prefácio de seu Quinto livro de madrigais, intitulado *Seconda pratica overo Perfettione dela moderna musica* (Segunda prática ou perfeição da música moderna) —, Monteverdi estreou em 1607 a ópera *L'Orfeo* e nela acrescentou o inovador estilo recitativo. Assim, o compositor foi um dos primeiros a integrar a estrutura monódica ao gênero operístico, em que o texto se fazia entoado pelo cantor, que representava o personagem, dentro de um contexto dramático encenado.

Figura 20 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.⁸⁶

Nota: fac-símile da primeira edição.

⁸⁶ Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP293798-PMLP21363-monteverdi_orfeo.pdf. Acesso em: 17 mar. 2024.

Posteriormente, em 1614, Giulio Caccini compôs outra coleção de monodias acompanhadas por baixo contínuo, com um pequeno prefácio contendo instruções, chamada *Nuove musique e nuova maniera di scriverle* (Nova música e nova maneira de escrevê-las).

Figura 21 – Capa de *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) de G. Caccini



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.⁸⁷

Para a construção da gênese do piano colaborativo, vamos abordar em detalhes as obras de: Lodovico da Viadana, Agostino Agazzari e Francesco Bianciardi. Tais trabalhos incluem orientações acerca do acompanhamento vocal por instrumentos musicais harmônicos — categoria que contempla os de teclas —, assim como fundamentos para realização do baixo contínuo, que consideramos pertinentes serem delineados no texto.

⁸⁷ Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP528344-PMLP75353-Nuove_musiche_e_nuova_maniera_di_scriverle.pdf. Acesso em: 18 mar. 2024.

1.2.1 O acompanhamento vocal ao final do século XVI: a aplicação da *intavolatura*

Ao longo do período em que a música vocal se designou polifônica, existiu determinada forma de escrita musical denominada *intavolatura*. Também conhecida como *tablatura*, tinha por objetivo a realização da “redução” das vozes contidas na partitura com a finalidade de facilitar a leitura do instrumentista durante o acompanhamento da música. De acordo com Giulia Nuti (2007), os instrumentos destinados ao acompanhamento eram o alaúde, o cravo, o órgão, a viola ou a lira (*lute, harpischord, organ, viol or lira*), que preenchiam eventuais notas faltantes durante a interpretação musical.

Frequentemente à cargo dos organistas, a confecção das *intavolature* envolvia o desenho — em sistemas de duas pautas — de notas que deveriam ser tocadas, formando os “acordes”, como chamados posteriormente. O sistema era eficaz para prática de leitura de músicos que tocavam instrumentos harmônicos — de corda pinçada ou de teclas — designados ao acompanhamento de música polifônica. Conforme o número de vozes escritas na obra polifônica, a quantidade de notas reconhecidas e distribuídas entre as mãos variava. A tarefa de elaborar o acompanhamento se baseava na repetição das notas escritas para as vozes, o chamado *colla parte*, mencionado anteriormente. Havia, no entanto, certa liberdade na interpretação do músico acompanhador para a execução ao teclado da música polifônica. A escrita era em geral um processo feito à mão pelo instrumentista, a partir das partes separadas vocais, mas, em algumas circunstâncias, a *intavolatura* era também disponibilizada na partitura impressa. A orientação, nestes casos, era para que o tecladista tocasse as notas exatamente como estavam escritas e, executasse a harmonia de modo a preencher eventuais espaços em branco na parte destinada ao acompanhamento: “a ausência de uma parte instrumental não significa necessariamente que não deva haver um acompanhamento instrumental”⁸⁸ (Campagne e Rotem, 2022, p. 14, tradução nossa).

Os organistas posicionavam as notas mais graves da música na pauta inferior — correspondente à mão esquerda — e as notas condizentes às vozes médias e agudas na pauta superior, definindo, desta forma, notas sobrepostas na mão direita — os acordes — e linha contínua na mão esquerda. Ocorre que as notas graves entremeavam-se nas linhas melódicas. Em determinada música a quatro vozes, por exemplo, nos momentos em que o baixo estivesse em pausa, as notas do tenor tornavam-se as mais graves. Da mesma forma, durante pausas na voz soprano, a linha melódica do contralto se fazia, temporariamente, a mais aguda. Dessa

⁸⁸ *The absence of an instrumental part does not necessarily mean that there should be no instrumental accompaniment.*

forma, ficava sob responsabilidade do tecladista a organização das notas para a identificação dos acordes formados a partir do entrelaçamento das vozes.

Figura 22 – *Intavolatura* escrita por Diego Ortiz (1510–1576) em 1553.



Fonte: Campagne e Rotem, 2022, p. 12.

A necessidade de utilização da *intavolatura* se tornou prática do tecladista acompanhador porque, durante o período renascentista, a escrita em grade não existia. Neste momento, as composições escritas para múltiplas vozes eram impressas em livros de partes separadas, que eram distribuídas aos músicos, ou em livro de coro — para o repertório sacro — onde cada voz está em uma das quatro extremidades de um livro aberto. O instrumentista destinado ao acompanhamento não possuía acesso à uma partitura impressa que condensasse todas as vozes em um mesmo lugar, que fosse, portanto, de fácil visualização. No caso dos livros de partes, os cantores obtinham o respectivo livro que continha a partitura correspondente à sua linha vocal e o tecladista ficava responsável pela consulta de todos os “volumes” disponíveis para a confecção da *intavolatura* a partir das vozes escritas, unificando-as em notas sobrepostas, e identificando, conseqüentemente, a estrutura harmônica da música para a realização do acompanhamento vocal (Nutti, 2007).

Devido ao sistema de *intavolatura*, a identificação da harmonia pré-estabelecida pelo compositor acontecia de forma garantida. As consonâncias e breves dissonâncias desenvolvidas ao longo da música ocorriam em coerência com as melodias entoadas pelos cantores. Desse modo, era possível a realização do acompanhamento de músicas vocais polifônicas e, o resultado sonoro era construído a partir da harmonia formada pela organização das notas, contidas nas melodias escritas para as vozes. O exercício de aplicação das *intavolature* se tornou prática do ofício do tecladista que, ao se propor a acompanhar música

vocal durante a *Prima Pratica*, realizava, como dito anteriormente, o acompanhamento de música escrita para múltiplas vozes — catalogadas separadamente —, o que dificultava a leitura à primeira vista, habilidade fundamental na atividade da colaboração.

1.2.2 Viadana e o nascimento do baixo contínuo (*basso continuo*) na partitura impressa

A criação do baixo contínuo surgiu após a percepção de necessidade vivenciada pelos organistas que acompanhavam os cantos polifônicos nos serviços sacros. O organista acompanhava as vozes tendo como base as linhas melódicas e seus contrapontos, que constituíam a harmonia da música. Dentre suas funções, estavam a seu cargo reproduzir as notas mais graves e preencher as vozes, caso houvesse a ausência de algum dos cantores. Ocorre que as notas mais graves frequentemente transitavam entre as vozes, ao invés de serem destinadas a um único “âmbito” vocal. Essa dificuldade na leitura requereu que os organistas adquirissem o hábito de “desenhar” entre as vozes uma linha condutora, com o objetivo de destacar as notas graves das melodias, facilitando a leitura durante a execução da música. Antes do baixo contínuo ser criado — e receber denominação —, ao final do século XVI, a linha composta por notas graves apareceu em obras de alguns compositores, como Adriano Banchieri (1568–1634) e Alessandro Striggio (1536–1592). Embora a linha do baixo fosse esboçada na partitura, não havia ainda função estruturada na música, e era chamado de duas formas: *basso seguente* (baixo seguinte) e *basso generale* (baixo geral). Após a criação do baixo contínuo, mais a frente, no início do século XVII, a linha designada ao baixo passou a ser escrita na partitura, com função estabelecida destinada à execução: a condução da harmonia na música.

Stella Almeida Rosa (2008) reitera sobre esta questão; a autora esclarece que, ao final do século XVI, era possível a obtenção de partituras em que uma linha, correspondente ao que viria a ser denominado posteriormente como baixo contínuo, surgia desenhada como melodia adicional, localizada abaixo das destinadas às vozes. Segundo o exemplo dado pela autora, foi encontrada na partitura do moteto⁸⁹ para coral polifônico de 1568 — composta por Alessandro Striggio e intitulada *Ecce beatam lucem* — uma linha complementar às 40 vozes escritas pelo compositor, sob a denominação *Basso cavato dalla parte più bassa* (baixo extraído da voz mais grave). Essa melodia era constituída, portanto, pelas notas mais graves — extraídas das vozes compostas pelo autor — e posicionadas de forma contínua para facilitar a execução por parte do organista, como explica a autora: Assim, era trabalho do organista — ou do

⁸⁹ Gênero de composição vocal que, durante o período renascentista era voltado ao serviço sacro. Sob textura polifônica, seguia estrutura contrapontística na condução das vozes, com texto em latim.

instrumentista que executasse a voz mais grave — extrair uma linha de baixo contínuo, pois numa obra polifônica esta não se encontrava numa única voz, podendo saltar de uma à outra, sendo possível haver muitas vozes de registro grave (Rosa, 2008, p. 42).

Lodovico da Viadana foi o primeiro compositor a incluir a linha voltada para o acompanhamento do órgão em suas composições e incluir o termo *basso continuo* em parte contida no subtítulo da obra *Con il basso continuo per sonar nell'organo, nova inventione commoda per ogni sorte de cantori, e per gli organisti* (Com o baixo contínuo para se tocar ao órgão, nova invenção, apropriada para todos os tipos de cantores e para os organistas [tradução nossa]).

Atento à dificuldade na leitura das partituras vocais de textura polifônica, na obra chamada *Per sonar nel'organo, li cento concerti ecclesiastici*,⁹⁰ Viadana decidiu elaborar separadamente uma linha contínua condutora, formada pelas notas mais graves. Rosa explica que:

Seu baixo contínuo emerge como uma improvisação sobre uma linha de baixo, onde se anotavam os acidentes, mas não os números que representam as harmonias, numa textura ainda polifônica. O *basso continuo* de Viadana faz parte do todo, sem o qual o resto da composição não teria sentido [...], um grande avanço em relação aos baixos de Órgão [...], que serviam para unir segmentos da música, que estava, no entanto, completa sem essa linha do baixo (Rosa, 2008, p. 42).

Esta mudança na notação musical foi inovadora, pois, conforme mencionado acima, embora existissem registros do uso de linha contínua de baixo nos anos finais do século XVI, Lodovico da Viadana foi o primeiro músico a denominar, na partitura, a linha de baixo contínuo. A partir do *Cento concerti...*, outros compositores adotaram, igualmente, a técnica de separação das linhas vocais e instrumentais. A música impressa passou a receber o baixo contínuo, “a linha grave na partitura”, para ser executada pelo instrumentista, que tinha por função, a definição e a condução expressiva da harmonia.

Agregada às motivações para a composição dos *Cento concerti ecclesiastici* estava a necessidade sentida por Viadana em compor uma obra que, além de facilitar a leitura do organista, pudesse também aprimorar a performance. A obra escrita em 1602 abrangia, entre outros objetivos, a criação de melodias que valorizavam os timbres e tessituras dos diferentes tipos de vozes, e permitiam expressividade do texto com mais brilho e clareza na dicção das palavras.

⁹⁰ Obra sacra composta para voz solo, contendo partes voltadas para quatro classificações vocais, sendo elas: soprano, mezzosoprano, tenor e baixo. A obra carrega a particularidade de ser a primeira que contém o acompanhamento totalmente escrito para o órgão, em que Viadana inaugura a linha do baixo contínuo e utiliza o termo, pela primeira vez, mencionado em partitura impressa.

Viadana acrescentou à partitura da obra um prefácio contendo doze regras, ou “advertências”. Além de orientações aos cantores, o compositor especificou no documento diversos procedimentos voltados para o organista que fosse responsável pelo acompanhamento. Dentre estes, especificamente, é possível notar particularidades nos dizeres de Viadana que sugerem os primeiros fundamentos do acompanhamento vocal atribuídos a instrumentos de teclado. A segunda regra documentada no Prefácio, exemplificada abaixo, determina:

Segunda [advertência]. Que o organista seja obrigado a tocar apenas a partitura, especificamente com a mão de baixo. E se quiser fazer algum movimento com a mão de cima, como embelezar as cadências ou fazer alguma passagem apropriada, deve tocar de maneira tal que o cantor ou cantores não sejam cobertos ou fiquem confusos pelo excesso de movimento⁹¹ (Viadana, 1605, p. 6, tradução nossa).

O tecladista do início do século XVII experienciou a transição entre a descontinuação do tradicional uso das *intavolature* para a utilização do inédito *basso continuo*, disponibilizado pelo compositor na partitura impressa. Em sua sexta regra, indicada abaixo, Viadana discorre acerca da maneira que o sistema do baixo contínuo se apresenta favorável ao aceleração da leitura do organista:

Sexta [advertência]. A *intavolatura* não foi feita nestes Concertos para evitar o trabalho, mas para facilitar a sua execução aos organistas, uma vez que nem todos conseguem tocar a *intavolatura* ao improviso, mas a maioria tocará a partitura por ser mais prática. Por isso, poderão os organistas fazer deliberado uso desta *intavolatura*, que para dizer a verdade, “fala” muito melhor⁹² (Viadana, 1605, p. 6, tradução nossa).

As palavras utilizadas por Viadana a respeito do uso das *intavolature* demonstra o desconforto declarado pelo autor no processo de suspensão de um método tradicional — considerado até então o mais eficaz para o acompanhamento vocal — para um totalmente novo, como afirma Rosa (2008, p. 42): “Embora admitisse o uso da partitura, Viadana preferia claramente o sistema de *intavolatura*, como expresso no sexto de seus doze conselhos para execução dos Concerti, o que o situa antes do completo estabelecimento do baixo contínuo.” Em sua décima recomendação, Viadana reforça a importância de escolher bem os instrumentos de teclado na execução da estrutura harmônica que, agregada à voz, favorece o resultado sonoro de sua obra: “Décima [advertência]. Quem desejar cantar este tipo de música sem órgão, com

⁹¹ *Secondo. Che l’Organista sia in obbligo di suonar semplicemente la Partitura, & in particolare con la man di sotto, & se pure vuol fare qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, `o qualche Passaggio `a proposito, ha da suonare in maniera tale, che il cantore, `o cantori non vengano coperti, `o confusi dal troppo movimento.*

⁹² *Sesto. Che non si è fatta la intavolatura `a questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere pi`u facile il suonargli `a gl’Organisti, stando che non tutti suonarebbero all’improviso la Intavolatura, e la maggior parte suonaranno la Partitura, per essere pi`u spedita: per`o potranno gl’Organisti `a sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne il vero parla molto meglio.*

o cravo, não terá jamais um bom resultado. Pelo contrário, na maioria das vezes serão ouvidas dissonâncias”⁹³ (Viadana, 1605, p. 07).

Em sua décima segunda regra, Viadana orienta o organista a respeito do cuidado na escolha da região do teclado — a tessitura — mais apropriada a ser tocada, de acordo com o registro vocal do cantor solista:

Décima segunda [advertência]. Quando se desejar cantar um Concerto a vozes masculinas [*a voce pari*],⁹⁴ o organista não tocará jamais [no registro] agudo, e vice e versa, quando se desejar cantar um Concerto a [vozes] altas, o organista não tocará jamais no grave, a não ser nas cadências por oitava, porque neste caso torna o som mais belo (Viadana, 1605, p. 7, tradução nossa)⁹⁵.

O sistema do baixo contínuo estabelecido por Viadana inaugurou uma nova forma de escrita musical para o acompanhamento vocal. Para Adler, a monodia acompanhada pelo sistema de baixo contínuo estabelecido por Viadana foi determinante para que a transição entre polifonia e monodia acontecesse de forma sólida: “Enquanto na polifonia todas as vozes tinham sido igualmente importantes, agora a melodia assumia novamente⁹⁶ a liderança e o baixo tornou-se o esqueleto — a estrutura óssea da música”⁹⁷ (Adler, 1965, p. 11-12, tradução nossa). E completa, afirmando a importância desse movimento para o período barroco: “Isto levou ao desenvolvimento do baixo contínuo [...] que dominou todo o período barroco”⁹⁸ (Adler, 1965, p. 12, tradução nossa).

A obra de Viadana, voltada à música sacra, previa o órgão como instrumento destinado a esta tarefa. As regras contidas no Prefácio dos *Cento concerti ecclesiastici* foram elaboradas tendo como base elementos específicos de sua mecânica e som, como seu timbre, acústica e projeção.

⁹³ *Decimo. Che chi volesse cantare questa sorte di Musica senza Organo, `o Manacordo, non far`a mai buon effetto, anzi per lo pi`u se ne sentiranno dissonanze.*

⁹⁴ A expressão significa literalmente “a vozes iguais”, mas indica a uma técnica de transposição para acomodar a composição às vozes masculinas mais graves, isto é, sem o soprano ser cantado por uma voz pueril, *castrata* ou falsetista, como era de praxe. Lembrando sempre que nesta época o repertório sacro não podia ser cantado por mulheres. No índice das peças, podemos ver que os Concertos escritos para o soprano, podem ser também cantados pelo tenor (oitava abaixo) e há também dois Concertos a quatro vozes marcados como sendo *a voce pari*, nos quais encontramos as claves C3 para o soprano, C4 para o alto, C4 para o tenor e F4 para o baixo. Para aprender esta técnica, ver: TIGRINI, Orazio. *Il compendio della musica*. Veneza: Ricciardo Amadino, 1588, cap. IX: *Modo di fare una compositione à voci pari, la quale si possa cantare ancora à voci puerili* (Modo de fazer uma composição a vozes iguais, que também pode ser cantada a vozes pueris [tradução nossa]).

⁹⁵ *Duodecimo. Che quando si vorr`a cantare un concerto `a voce pari, non suonar`a mai l`Organista nell`acuto, & all`incontro quando si vorr`a cantare un Concerto all`alta, l`Organista non suonar`a mai nel grave, se non alle cadenze per ottava; perche all`hora rende vaghezza.*

⁹⁶ O autor nos lembra, com uso da palavra “novamente” que, tempos antes do período em que a música vocal foi polifônica, ela foi monódica, entretanto em outros moldes, diferentes dos que o período barroco dispunha em elaboração, tanto em tessitura quanto na harmonia, agora baseada em acordes tonais.

⁹⁷ *Whereas in polyphony all voices had been equally important, now the melody again assumed leadership and the bass became the skeleton — the bone structure of the music.*

⁹⁸ *This led to the development of the thorough bass [...] which dominated the whole baroque period.*

1.2.3 O estabelecimento do baixo cifrado

Para além das características inovadoras contidas nos *Per sonar nel'organo, li cento concerti ecclesiastici*, Viadana acrescentou à linha condutora do baixo contínuo “sinais” que representavam intervalos entre as notas a serem realizadas pela mão direita do músico acompanhador. Na intenção de transmitir ao organista informações sobre o acorde desejado, o autor indicava, por meio de sinais musicais — sustentidos e bemóis sobre o intervalo da terça —, quando os acordes fossem maiores ou menores. (Dias e Jank, 2016). Viadana não foi o primeiro a acrescentar os sinais de indicação para orientar o músico acompanhador/colaborador. Segundo Nuti (2007), Jacopo Peri teria utilizado o mesmo sistema na partitura da ópera *L'Euridice* dois anos antes. Todavia, embora haja registro anterior à composição de Viadana no que se refere aos sinais que foram acrescentados à linha condutora do baixo contínuo, os *Cento concerti ecclesiastici* foram relevantes por se tratar da primeira obra impressa em larga escala, com registro da linha de baixo contínuo e sua cifragem.

Durante o período barroco, o baixo cifrado permitiu ao tecladista acompanhador despertar para uma habilidade que viria a ser fundamental no acompanhamento em geral: a improvisação. Embora a cifragem determinasse notas que faziam parte de cada acorde em determinada obra a maneira de executá-lo era gerada em decorrência da intenção do tecladista acompanhador com base em suas harmonias. Ornamentações, notas de passagem, arpejos lentos e rápidos, entre outros artifícios se tornaram ferramentas dinâmicas para a execução do acompanhamento vocal nos instrumentos de teclado.

Segundo Grout e Palisca, a improvisação se apresentava como ferramenta de interpretação para o tecladista a partir do baixo cifrado:

A realização — a execução efetiva — deste tipo de *baixo cifrado* variava segundo a natureza da composição e o gosto e perícia do intérprete, que ficava com uma larga margem para a improvisação no âmbito do quadro estabelecido pelo compositor: podia tocar os acordes simples, introduzir notas de passagem ou incorporar motivos melódicos em imitação do soprano ou do baixo (Grout e Palisca, 2014, p. 313).

A inovadora proposta de Viadana agregada à recém-criada monodia, acarretou à atividade do acompanhamento vocal processo de reflexão. O tecladista, a partir deste momento, se reconheceu como parte atuante da performance musical e percebeu que a receptividade do público ao texto expressado pelo cantor poderia ser enriquecida em decorrência dos efeitos sonoros resultantes das diferentes maneiras de tocar o instrumento. O novo estilo composicional musical implicou, conseqüentemente, na elevação da responsabilidade do tecladista acompanhador que, durante a performance passou a ter, sob sua condução, o resultado que a

música iria obter, para além do que era proposto na partitura pelo compositor, como explica Giulia Nuti:

As harmonias e as vozes interiores são deixadas ao tecladista responsável pelo contínuo e já não são regidas pelo compositor; agora, a execução do contínuo é mais importante como meio de expressão do que a própria composição, e o intérprete assume parte do papel do compositor⁹⁹ (Nuti, 2007, p. 15, tradução nossa).

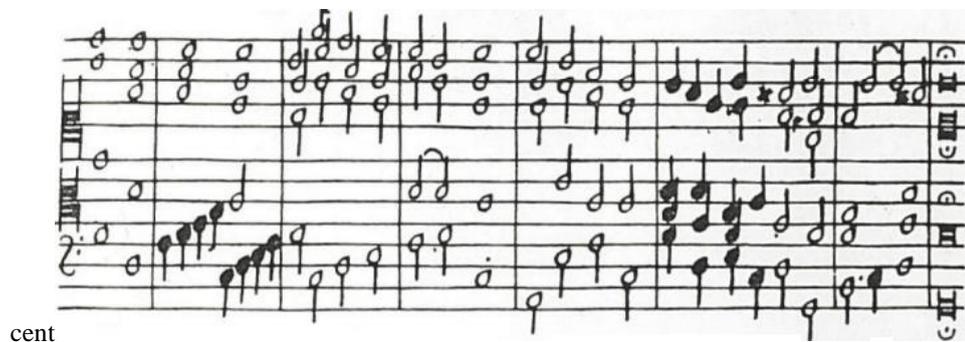
Embora escritos exclusivamente para o órgão, os conselhos contidos no Prefácio dos *Per sonar nel'organo, li cento concerti ecclesiastici* de Viadana podem ser considerados os primeiros fundamentos básicos do acompanhamento para música vocal solo. Com o passar do tempo suas orientações se tornaram mais abrangentes e, posteriormente, passaram a influenciar a execução de outros instrumentos de teclado, que se tornaram fundamentais para o acompanhamento vocal no período barroco, como o cravo e o clavicórdio. Consequentemente, a obra de Viadana abriu caminho para os primeiros tratados — que tinham por objetivo a sistematização tanto da leitura quanto da execução do baixo contínuo e baixo cifrado no acompanhamento vocal — ainda na primeira década do século XVII.

1.2.4 O tratado de Agazzari

O tecladista “colaborador” do século XVII desenvolveu sobretudo a habilidade improvisatória sempre direcionada pela linha de baixo contínuo, estabelecida por Viadana. Com o passar dos primeiros anos de utilização do baixo contínuo, no entanto, viu-se a necessidade de se padronizar alguns aspectos que pudessem definir a maneira de executar o acompanhamento em cada situação, a fim de se alcançar melhor sonoridade do conjunto formado pelas vozes e instrumentos. Desta forma, em 1607, Agostino Agazzari escreveu o tratado chamado *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel conserto* (Do tocar sobre o baixo com todos os instrumentos e do seu uso no conjunto) em Siena, na Itália. Neste documento, além de regras acerca da elaboração dos acordes a partir da linha do baixo contínuo, Agazzari inseriu, pela primeira vez, a utilização de números à cifragem de acordes (Rosa, 2008).

⁹⁹ *The harmonies and inner voices are left to the continuo player and are no longer governed by the composer; now, the continuo performance is more important as means of expression than the composition itself, and the performer takes on part of the role of the composer.*

Figura 23 – Exemplo extraído do tratado de Agazzari (1607)



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.¹⁰⁰

Nota: Edição fac-símile.

O autor enfatizou a importância do conhecimento técnico que o tecladista deveria providenciar para adequado acompanhamento do repertório vocal, organizando-o em três requisitos principais:

Digo, portanto, que quem deseja tocar bem, lhe convém ter três coisas: Primeira, saber contraponto ou pelo menos cantar seguramente; entender as proporções e os tempos; ler em todas as claves; saber resolver os [intervalos] maus com os bons; conhecer as terças e sextas maiores e menores e outras coisas semelhantes. Segunda, deve saber tocar bem o seu instrumento, compreendendo a *intavolatura* ou partitura e ter muita prática com o teclado ou manuseio do mesmo, para não ficar mendigando as consonâncias e procurando as teclas enquanto se canta, sabendo que os olhos estão ocupados em olhar as partes que lhe estão postas à frente¹⁰¹ (Agazzari, 1607, p. 6-7, tradução nossa).

Em seu terceiro requisito, Agazzari (1607) enfatiza a percepção. Segundo o autor, o tecladista deve ter a capacidade de distinguir as vozes que ouve durante a música: “Terceira, deve ter bom ouvido para ouvir o movimento que fazem as partes abaixo dele [...]”¹⁰² (p. 7, tradução nossa). Agazzari (1607) segue sua explanação e informa que não oferece em seu tratado orientações acerca do desenvolvimento da percepção que, segundo o autor, significa habilidade nata: “[...] sobre o qual não vou comentar, por não poder com o meu discurso

¹⁰⁰ Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP436189-PMLP315691-Agazzari_A_Del_Sonare_sopra'l_basso_con_tutti_li_stromenti.pdf. Acesso em: 20 jun. 2024.

¹⁰¹ *Dico dunque che chi vuole suonar bene, gli convien posseder tre cose: prima saper contraponto, `o per lo meno cantar sicuro, ed intender le proporzioni, e tempi, e legger per tutte le chiavi, saper risolve le cattive con le buone, conoscer le 3. e 6. maggiori, e minori, et altre simiglianti cose. Seconda deve saper suonare bene il suo stromento, intendendo l'intavolatura, `o spartitura, et haver molta pratica nella tastatura, `o manico del medesimo, per non star`a mendicar le consonanze, e cercar le botte, mentre si canta, sapendo che l'occhio `e occupato in guardar le parti posteli davanti.*

¹⁰² *Terza deve haver buon orecchio, per sentir lo movimento, che fanno le parti infra di loro [...].*

melhorá-lo, já que tenho o meu [ouvido] ruim por natureza”¹⁰³ (p. 7, tradução nossa).

Para além das diretrizes acerca da leitura e elaboração do baixo cifrado, Agazzari tratou diretamente da forma “correta” que o acompanhamento deveria ser tocado. O foco, no entanto, voltou-se para a execução, ou seja, o objetivo é o resultado sonoro, a distância intervalar correspondente aos sinais indicados.

O tratado, sobretudo, orientou os músicos a respeito do melhor modo de se executar o instrumento acompanhador, seguindo as características de cada instrumento, bem como das vozes acompanhadas:

Os instrumentos são, portanto, divididos em duas classes. Daí, deriva que tenham função diversa e diversamente são utilizados. Por isso, quando se toca um instrumento que serve como fundamento, deve-se tocar com muito juízo, tendo em mira sempre o corpo das vozes. Porque, se são muitas, convém tocar cheio e dobrar os registros. Mas se são poucas, [convém] diminuir [os registros] e colocar poucas consonâncias [...]¹⁰⁴ (Agazzari, 1607, p. 9, tradução nossa).

O autor prossegue em sua orientação, especificando os procedimentos para o acompanhamento de diferentes timbres de voz e, explicou como as diversas tessituras dos teclados funcionam bem para cada situação, seja coro ou voz solista:

[...] tocando a obra da maneira mais pura e justa que seja possível, não fazendo passagens ou diminuindo muito, mas sim, ajudando-a com alguns baixos e evitando com frequência as notas agudas, porque delas já se ocupam as vozes, especialmente os sopranos ou falsetistas. Onde, é preciso estar atento em evitar, sempre que puder, aquela mesma tecla que o soprano canta. Nem diminuí-la com uma *tirata* para não acontecer de duplicar e ofuscar a boa qualidade da nota ou da passagem que o bom cantor faz sobre ela. Por isso, é bom tocar muito objetivamente e de maneira grave ¹⁰⁵ (Agazzari, 1607, p. 9-10, tradução nossa).

No último exemplo extraído do tratado, Agazzari esclarece que, em alguns casos, instrumentos de cordas eram utilizados no acompanhamento vocal, tais como o alaúde, a harpa, a teorba e o cravo.

Digo o mesmo para o alaúde, a harpa, a teorba, o cravo etc. quando estão sendo usados como fundamento e cantando uma ou mais vozes sobre. Porque em tal caso, devem manter a harmonia parada, sonora e continuada para sustentar a voz, tocando ora piano, ora forte, segundo a qualidade e a quantidade das vozes, do lugar e da obra, não

¹⁰³ [...] *del che non ne ragiono, per non poter'io col mio discorso farglielo buono, havendolo cattivo dalla natura.*

¹⁰⁴ *Essendo dunque gli stromenti divisi in due classi; quindi nasce, che hanno diverso ufficio, e diversamente s'adoperano: perioche, quadi si suona stromento, che serve per fondamento, si deve suonare con molto giudizio, avendo la mira al corpo delle voci; perche se sono molte, convien suonar pieno, e raddoppiar registri; ma se sono poche, schemarli, e metter poche consonanze [...].*

¹⁰⁵ [...] *suonando l'opera pi' u pura, e giusta, che sia possibile, non passeggiando, ò rompendo molto; ma si bene aiutandola con qualche contrabasso, e fuggendo spesso le voci acute, perche occupando le voci, maßime i soprani, ò falsetti: dove è da avvertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto, che il soprano canta; ne diminuirlo con tirata, per non far quella raddoppienza, et offoscar la bontà di detta voce, ò il paßaggio, che il buon cantante ci fa sopra; però è buono suonar aßai stretto, e grave.*

percutindo demais as cordas enquanto a voz faz a passagem ou algum afeto, para não interrompê-la¹⁰⁶ (Agazzari, 1607, p. 10, tradução nossa).

Elaborar o acompanhamento por meio da escolha do número de notas no acorde (quantidade de vozes), é parte fundamental para o efeito dinâmico do *fondamento*, segundo o autor. Com isso, fica clara a liberdade designada ao intérprete colaborador que participa ativamente do processo e reconstrução do afeto da música.

1.2.5 O tratado de Bianciardi

No mesmo ano da publicação de Agazzari, Francesco Bianciardi (1572?-1607) escreveu o tratado *Breve regola per imparare a sonare il basso con ogni sorte d'istrumento* (Breve regra para aprender a tocar o baixo com todos os tipos de instrumento). Nele, o autor orienta como o acompanhamento das vozes deve acontecer e, segundo suas regras de harmonização a partir da condução do baixo contínuo, é possível perceber que era esperado dos tecladistas um alto nível de desenvolvimento tanto das habilidades técnicas quanto teóricas:

Para tocar sobre o baixo, é necessário saber muitas coisas, das quais algumas se supõem e outras descreveremos aqui brevemente. Se supõe principalmente que o instrumentista saiba cantar e tocar as *intavolature* ou partituras com muita prática e segurança. E que tenha conhecimento ao menos dos princípios do contraponto, que é conhecer as consonâncias e dissonâncias com a prática do ouvido [...] ¹⁰⁷ (Bianciardi, 1607, p. 3-4, tradução nossa).

Os tratados de Agazzari e Bianciardi foram fundamentais no processo de transição entre a aplicação de *intavolature* e estabelecimento dos novos sistemas de baixo contínuo e baixo cifrado. A padronização das regras acerca da leitura de partitura, segundo a identificação da nova forma de se fazer harmonia, foi determinante para o ofício do acompanhamento vocal, que vivenciava sincronicamente os efeitos da recente modificação entre o acompanhamento vocal polifônico e monofônico. Todo esse processo ocorreu, embora de forma gradativa, em curto espaço de tempo, visto que ambos os tratados foram escritos cinco anos após o *Per sonar Nel'organo, li cento concerti eclesiastici*, como atesta Rosa:

¹⁰⁶ *Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo, etc. quando seruono per fondamento, cantandovi una, ò più voci sopra; perche in tal caso devon tener l'armonia ferma, sonora, e continovata, per sostenere la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla.*

¹⁰⁷ *Per sonare sopra il Basso, molte cose sono necessarie sapersi, delle quali alcune si suppongano, ed altre ne descriveremo qui brevemente. Si suppone principalmente, che il sonatore sappia cantare, e sonare l'intavolature, spartiture con molta pratica, e sicurezza, e che habbia cognitione almeno de'principi del contrapunto di conoscere le consonanze, e dissonanze, con pratica dell'udito [...].*

Alguns anos mais tarde, Agazzari enfatiza a não obrigatoriedade de se fazer uma tablatura como uma das vantagens do novo método, e assim como Bianciardi, abandona esse sistema, encontrando-se ambos, então, além da fronteira entre a polifonia e a melodia acompanhada (Rosa, 2008, p. 42).

Segundo a autora, os três autores — Viadana, Agazzari e Bianciardi — compreenderam, enquanto vivenciavam a nova experiência, o propósito da recente estruturação harmônica (tonal). A proposta, afinal, direcionava o baixo contínuo para a função de melodia “acompanhadora”, fosse para música instrumental ou vocal:

As linhas musicais, vocais ou instrumentais, é que produzem a harmonia, e não o contrário. Portanto, a linha do baixo deve ser entendida como direcionadora, tanto quanto a linha do cantor ou do instrumento melódico solista. Os números colocados indicando a harmonia que preenche o espaço entre as duas linhas devem expressar o caminho lógico e claro para que o conjunto soe compreensível, ou seja, bem resolvido de acordo com as regras harmônicas que começavam a se estruturar. Desde o princípio, como expressado por Viadana, Agazzari e Bianciardi, é evidente a preocupação com a condução das vozes e com os dobramentos de notas (Rosa, 2008, p. 44).

Por efeito de seus trabalhos publicados, formou-se a base para o que viria a ser, em épocas posteriores, o estudo aprofundado e sistematizado do baixo contínuo, resultando no que chamamos de estilo barroco embasado no baixo estruturado.

De modo geral, para o desenvolvimento da habilidade da improvisação, o tecladista teve de obter vasto conhecimento harmônico, que o capacitasse para compreensão e interpretação coerente de uma partitura. Frequentemente o tecladista precisava estar preparado para ler uma partitura à primeira vista, característica bastante comum na prática da colaboração, que ocorre igualmente nos dias de hoje. Conseqüentemente, sistemas didáticos de técnicas de harmonização e improvisação surgiram no início do século XVII, dentre eles o “partimento”.

2 O TECLADO COLABORATIVO NO SÉCULO XVII: UMA PRÁTICA *EXTEMPORE*

A função de acompanhador/colaborador requisitou do tecladista que se dedicou durante sua formação à prática musical solista, capacitação adicional para desempenho em novas atividades. Tais tarefas exigiam do músico amplo conhecimento teórico que o preparassem, sobretudo, para a habilidade de improvisar (Adler, 1965).

A prática improvisatória do século XVII recebe a denominação de *extempore*. O termo é definido no *Grove's Dictionary of Music and Musicians* como “A arte de tocar sem premeditação, sendo a concepção da música e a sua execução simultâneas” (Taylor, 1904, p. 798, tradução nossa).¹⁰⁸ Conteúdo presente em ensino de composição, tratava-se de atividade que incluía exercícios realizados diante de plateia, como é relatado no dicionário:

Mozart improvisou em público aos catorze anos, como mostra o programa de um concerto dado como exibição dos seus poderes pela Sociedade Filarmônica de Mântua em 16 de janeiro de 1770, que incluía uma sonata e fuga *extempore* para cravo, e uma canção com acompanhamento de cravo, para ser cantada com palavras dadas pelo público¹⁰⁹ (Taylor, 1904, p. 798, tradução nossa).

Na edição de 2001 do *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, o termo *extempore* é mencionado na definição do verbete *Improvisation* (improvisação): “O termo ‘extemporização’ é usado de forma mais ou menos intercambiável com ‘improvisação’”¹¹⁰ (Nettl *et al*, 2001, online, tradução nossa). No *The Oxford Companion to Music* o termo surge, igualmente, na definição da palavra *Improvisation* (improvisação), como: “As definições desse termo nos dicionários invariavelmente enfatizam a ideia de compor ou executar ‘extempore’, sem preparação”¹¹¹ (Latham, 2011, online, tradução nossa). A edição de 1904 do *Grove's Dictionary of Music and Musicians* discorre, ainda, acerca do conhecimento necessário para que o músico tenha a capacidade de realizar a improvisação:

Não somente a faculdade da invenção musical deve estar presente, mas precisa também existir o domínio perfeito sobre todas as dificuldades mecânicas, de modo que os dedos sejam capazes de executar instantaneamente aquilo que a mente conceber, bem como [ter] um conhecimento profundo das regras de harmonia, do contraponto e das formas musicais para que o resultado seja simétrico e completo.¹¹²

¹⁰⁸ *The art of playing without premeditation, the conception of the music and its rendering being simultaneous.*

¹⁰⁹ *Mozart improvised in public at the age of fourteen, as is shown by the programme of a concert given as an exhibition of his powers by the Philharmonic Society of Mantua on Jan. 16, 1770, which included an extempore sonata and fugue for the harpsichord, and a song with harpsichord accompaniment, to be sung to words given by the audience.*

¹¹⁰ *The term ‘extemporization’ is used more or less interchangeably with ‘improvisation’.*

¹¹¹ *Dictionary definitions of this term invariably stress the idea of composing or performing ‘extempore’, without preparation.*

¹¹² *Not only must the faculty of musical invention be present, but there must also be a perfect mastery over all mechanical difficulties, that the fingers may be able to render instantaneously what the mind conceives, as well*

(Taylor, 1904, p. 798, tradução nossa).

No decorrer dos primeiros anos de 1600, o baixo contínuo se solidificou como estrutura presente em partituras impressas. O baixo cifrado, ainda em fase de constituição de seus primeiros fundamentos, começava a ser descrito em tratados que ofereciam, dentre o conteúdo, explicações acerca da leitura e decodificação dos sinais que compunham as cifras — como o tratado escrito por Agazzari em 1607, apontado no capítulo um. No entanto, músicas impressas com cifras na linha de baixo contínuo faziam-se escassas. Por essa razão, as partituras não eram suficientemente elaboradas para o tecladista que realizava o ofício do acompanhamento e, conseqüentemente, o músico não encontrava na escrita musical o suporte necessário para a construção da base harmônica da música.

O tecladista precisou, então, desenvolver conhecimento suficiente que o permitisse conceber a harmonia da música a partir da realização do baixo contínuo isento de cifragem, de maneira que o resultado sonoro soasse de acordo com a intenção do compositor. Em casos de músicas escritas para voz solista — os recitativos —, a partitura dispunha apenas da melodia escrita para a voz, somada à melodia destinada ao baixo contínuo. Como duas linhas melódicas são insuficientes para o reconhecimento de tríades, que são compostas pela sobreposição de três notas — maneira pela qual identifica-se o acorde — o tecladista necessitava, então, de outro meio — a relação entre os contornos melódicos da voz e da linha de baixo contínuo — para identificar quais acordes deveriam ser formados, de acordo com o propósito inicial da obra.

A alta demanda de trabalho no começo do século XVII, no entanto, provavelmente exigiu que o tecladista executasse músicas à primeira vista, quando não havia tempo para o estudo prévio e minucioso da partitura. Dessa forma, o tecladista que se dedicou ao acompanhamento, nesta época — sobretudo na Itália, onde a ópera surgiu e se propagou —, deparou-se com a necessidade imprescindível de buscar conhecimento acerca da improvisação.

2.1 O papel do cravista na Itália no início do século XVII

Assim, como já dito, o surgimento da ópera impulsionou o início do acompanhamento colaborativo, pois trata-se do instante em que o instrumentista de teclas incorpora a “prática *extempore*” como fundamento de sua prática, baseando sua performance improvisatória em três pilares, a seguir:

as a thorough knowledge of the rules of harmony, counterpoint, and musical form, that the result may be symmetrical and complete.

- a) interpretação da música em coerência com o significado do texto;
- b) a edificação da harmonia a partir das ferramentas oferecidas pela partitura;
- c) a execução prática do instrumento em acordo com a interpretação individual do cantor;

A construção do resultado sonoro passou a realizar-se em cooperação entre cantor e tecladista. Para Adler (1965, p. 12, tradução nossa), “Com a invenção do baixo contínuo surgiu a necessidade de se ter músicos de teclado ou de alaúde que soubessem improvisar bem. O acompanhador profissional, no nosso sentido, tinha finalmente chegado.”¹¹³

Embora a ópera tenha surgido em resultado aos movimentos provenientes da Camerata Fiorentina, em Florença, o novo gênero musical não ficou centralizado apenas nesta cidade, tendo se propagado pela Itália. Veneza e Roma sediaram estreias de óperas criadas por compositores locais. Ao se tornarem importantes palcos do estilo operístico da época, cada cidade construía sua tradição de teatro cantado à sua maneira, em acordo com os compositores presentes. Michels (1992) explica que:

No estilo operístico veneziano encontramos o *recitativo secco* em todos os seus matizes, *recitativo accompagnato* lírico e dramático, arioso e ária de todos os tipos com acompanhamento de orquestra, frequentemente com instrumentos concertantes e também com estruturas puramente musicais como o *basso ostinato*¹¹⁴ (Michels, 1992, p. 311, tradução nossa).

A presença do cravista — que desempenhava função de acompanhador/colaborador em produções de óperas — era imprescindível durante as apresentações nos teatros, atuando em duas funções. Inicialmente o cravo era responsável pelo acompanhamento da voz solista nos recitativos, junto aos instrumentos de tessitura grave para os quais o baixo contínuo era escrito. Mais tarde, viu-se a necessidade de que fosse destinada a ele, também, a incumbência de conduzir a orquestra. Presente durante todo o processo de produção da ópera, o cravista tornava-se entendedor criterioso da obra e, esperava-se dele a capacidade de conduzir o grupo para que a música alcançasse a sonoridade desejada pelo compositor, estabelecida nos ensaios. Como já mencionado no capítulo um, o cravista atuava como representante da orquestra,

¹¹³ *With the invention of the thorough bass the need arose for keyboard musicians or lutenists who could improvise well. The professional accompanist in our sense had finally arrived.*

¹¹⁴ *En el estilo operístico veneciano encontramos recitativo secco en todos sus matices, recitativo acompañado lírico y dramático, y arioso y aria de todos los tipos con acompañamiento de orquestra, a menudo con instrumentos concertantes, también con estructuras puramente musicales como el bajo ostinato.* *Basso ostinato* (baixo ostinato): frase melódica escrita para o baixo, devendo ser tocada pela mão esquerda, repetidamente, durante a execução de uma música.

utilizando para leitura a partitura completa da obra que, continha melodias de todos os instrumentos para os quais a música foi criada. Assim, ficava a cargo do cravista a capacidade de extrair da escrita musical, por meio da compreensão da estrutura harmônica, elementos essenciais para execução da música no instrumento de teclado. Atualmente a mesma função é desempenhada pelo pianista em produções operísticas. Entretanto, para execução ao piano moderno, o pianista colaborador utiliza-se de edições modernas de óperas, em que as melodias designadas a todos os instrumentos da orquestra são resumidas em escrita própria para o piano. Nela, a estrutura harmônica, previamente reconhecida pelo responsável pela edição, é reduzida em sistema de duas pautas, destinadas às mãos direita e esquerda do músico.

Figura 24 – *Rehearsal of an Opera*, pintura de Marco Ricci (c. 1709)



Fonte: Yale University Center for British Art, New Haven, Connecticut (Estados Unidos).¹¹⁵

Nota: Ensaio de Ópera em ambiente doméstico em Londres.

Nas apresentações das óperas, era atribuída ao cravista a missão de coordenar o grupo para que, tanto a velocidade da obra, assim como sua intensidade, soassem de acordo com o estabelecido pelo compositor para o processo final de produção. Conhecedor da “partitura”, o cravista se tornava líder na condução da ópera. Assim, foi destinada a ele tal função, denominada *maestro al cembalo*, como explica Adler:

Inicialmente chamado *maestro al cembalo*, a sua experiência musical tinha de ser

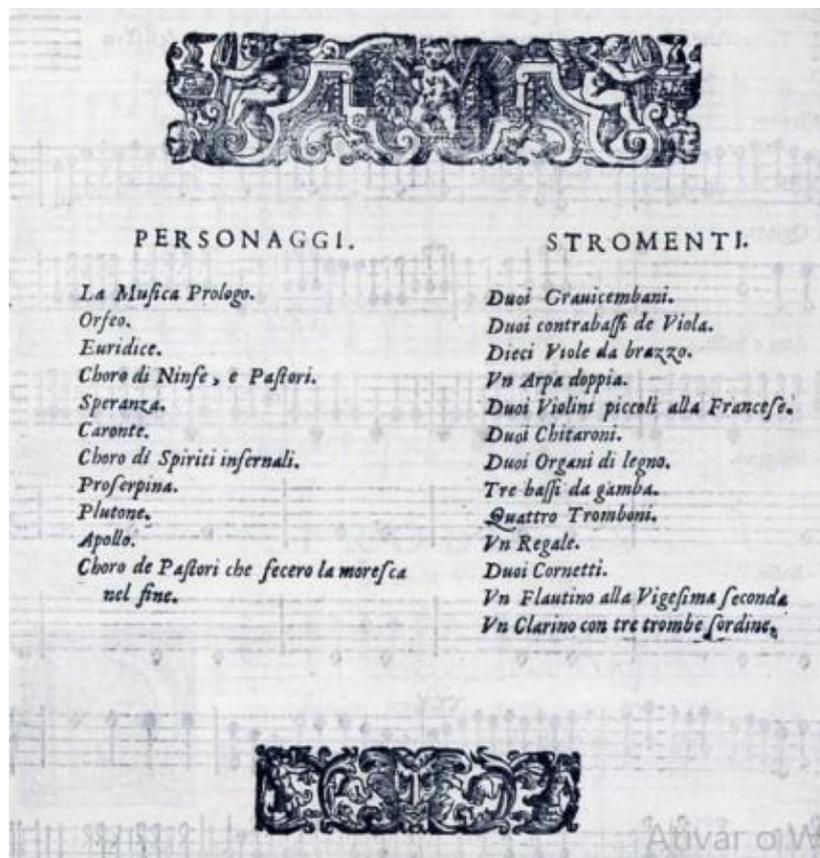
¹¹⁵ Imagem digital disponível em: <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:1007>. Acesso em: 13 jun. 2024.

sólida: não só devia conhecer todos os meandros do contraponto linear e vertical, mas também tinha de manter todos os outros músicos do conjunto juntos¹¹⁶ (Adler, 1965, p. 12, tradução nossa).

Segundo o autor, a função de condutor de orquestra, assim como o termo *maestro al cembalo* (mestre ao cravo) utilizado na época, foram, ambos, precursores do formato aplicado atualmente: “Ele foi portanto o antecessor do nosso maestro moderno”¹¹⁷ (Adler, 1965, p. 12, tradução nossa).

A ilustração abaixo foi retirada da primeira edição da ópera *L’Orfeo* (1607) de Monteverdi, publicada em 1609.

Figura 25 – Personagens e Orquestração da Ópera *L’Orfeo* (1607/9)



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library¹¹⁸

Nota: Primeira edição da partitura, publicada em 1609.

¹¹⁶ First called *maestro al cembalo*, his musical background had to be sound: not only must he know all the intricacies of linear and vertical counterpoint, he also had to keep all the other players in the ensemble together.

¹¹⁷ He was thus the predecessor of our modern conductor.

¹¹⁸ Imagem digital disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP293798-PMLP21363-monteverdi_orfeo.pdf. Acesso em: 21 mar. 2024.

Nela, é possível verificar que na orquestração estruturada por Monteverdi, constam dois Cravos (*duoi Gravicembali* [sic]). O primeiro ficava sob responsabilidade do *maestro al cembalo*. O *maestro al cembalo* era responsável pela condução da orquestra, assim como dos cantores, durante as récitas.¹¹⁹ Para a disposição dos músicos no palco, o cravo a ser tocado pelo *maestro al cembalo* era posicionado no centro, de forma que os demais músicos pudessem enxergar seus movimentos e compreender suas intenções. Para tal, era-lhe facultada a necessidade de tocar em todos os momentos, podendo então, dar atenção aos músicos no quesito da interpretação geral. Para a execução contínua da linha do baixo havia o segundo cravo. Este, era responsável por tocar as partes integrais do baixo contínuo.

Em vista da nova e reconhecida atividade, na qual era responsável pela liderança dos músicos em apresentações de ópera, o cravista se deparou com o desafio de um novo aprendizado que o preparasse de forma coerente para sua função, seja no acompanhamento e/ou, na direção.

2.1.1 O recente baixo contínuo e a construção da harmonia nas primeiras óperas barrocas

Em partituras para música vocal, algumas obras não ofereciam cifras junto à linha escrita para o baixo contínuo e o tecladista utilizava-se de “ferramenta complementar” para construção sonora, inicialmente por meio de suas cadências, sempre com base no significado do texto. O texto expressava o enredo da cena interpretada pelos cantores, durante a ópera, e, seu conteúdo auxiliava o entendimento acerca do afeto da música. A confecção dos acordes se adequava à dramaticidade presente nos recitativos, colaborando para a expressão da emoção contida no significado das frases. Michels (1992, p. 309, tradução nossa) explica que “O novo *stile recitativo* (*narrativo*) se eleva a *stile espressivo y rappresentativo* (*descritivo*), o qual permite liberdades incomuns no tratamento da dissonância e [tem] as tonalidades como expressão de acontecimentos e sentimentos [...]”¹²⁰

O tecladista acompanhador movia-se em duas vertentes durante o acompanhamento no baixo contínuo. Na primeira, os acordes eram construídos e compreendia-se, assim, a harmonia da música. Na segunda, o tecladista (em observação ao texto), definia a maneira como

¹¹⁹ Termo utilizado para designar apresentação de teatro cantado.

¹²⁰ *El nuevo stile recitativo* (*narrativo*) se eleva a *stile espressivo y rappresentativo* (*descritivo*), que permite infrecuentes liberdades en el tratamiento de la disonancia y las tonalidades como expresión de sucesos y sentimientos [...].

os acordes seriam executados, utilizando-se das ferramentas de expressividade musical para a criação da dinâmica da música. Importante ressaltar que, para a música feita durante o período barroco, o cravo utilizava-se de artifícios para conseguir os efeitos de dinâmica que enriqueciam a música feita ao estilo da época.

A dinâmica, como conhecida hoje, faz referência a diferentes volumes de som, tais como: o som forte e o som fraco. Com exceção do clavicórdio (como mencionado no capítulo um), a mecânica do instrumento de cordas pinçadas não permite alteração de intensidade no volume de som, independente da velocidade de acionamento da tecla. Para conseguir efeitos de dinâmica — no mesmo teclado, com a mesma regulação —, o tecladista pode tocar o mesmo acorde de diversas maneiras e, em cada uma delas, demonstrar intenção distinta. As notas que compõem o acorde podem ser executadas em forma de “bloco” — no qual todas as notas são tocadas juntas, ao mesmo tempo. Ou então, desmembrá-lo em execução de notas sucessivas, atitude esta, conhecida em música como arpejo,¹²¹ que faz com que a impressão do ouvinte seja diferente, uma vez que os sons vão se complementando na ordem da série harmônica (ver subcapítulo 1.1.1). Variações na velocidade em que o tecladista executa o arpejo transmitem ao ouvinte uma sensação diversificada. Além disso, a direção na execução também é fator determinante. Se o arpejo vai em direção ascendente ele produz um *crescendo* e, contrariamente, se ele vai em direção descendente, produz outra sensação auditiva, que está associada a um *decrescendo*, usado muitas vezes ao final das frases. Outro elemento considerável é a inserção de notas de passagem estranhas à harmonia que podem ser mantidas ou liberadas no arpejo, criando ou não efeito de *cluster*¹²² na dinâmica forte.

Esta “liberdade” de intervenção na execução nos mostra quão colaborativa é a função do tecladista “discreto”,¹²³ aquele que conhece e sabe utilizar as regras do bom comportamento. As ferramentas de execução da harmonia no cravo, portanto, sempre em acordo com o significado do texto na música, dispõe de potencial para atender à dinâmica esperada pelo público.

¹²¹ Do italiano, *arpeggio*: “à maneira de harpa”, a ideia de se tocar o acorde em forma de arpejo simula o movimento das mãos no dedilhar de uma harpa, causando vibração das cordas de maneira sucessiva, seja esta em direção ascendente ou direção descendente.

¹²² Aglomerado de notas que formam, entre elas, intervalos de segundas maiores e segundas menores.

¹²³ Para conhecimento melhor sobre o tópico ler Couto e Hora, 2015 e também Hora, 2009.

2.1.1.1 A Regra da oitava

Termo derivado do italiano, a *regola dell'ottava* era um sistema que capacitava os tecladistas para o preenchimento, com a mão direita, da harmonia baseada em uma linha de baixo contínuo, que deveria ser, via de regra, executada pela mão esquerda. Como anteriormente anunciado, durante os primeiros anos do século XVII, a linha do contínuo não fornecia outra informação além das notas, ou seja, não havia nas partituras indicações disponibilizadas pelo compositor acerca dos acordes aos quais as notas do baixo pertenciam.

Por meio da regra da oitava, assim como o treinamento de improvisação do partimento, os tecladistas compreendiam de forma assertiva a evolução harmônica estruturada da música. Bastava a leitura da linha do baixo contínuo, somada às regras de harmonia aprendidas, com a realização das cifras, para a adequada forma de realização e prática *extempore*, ou instantânea.

Do mesmo modo, para além da realização do baixo contínuo, o treinamento habilitou o tecladista acompanhador para executar ao cravo partituras em “grade de orquestra completa”. Embora o procedimento prático do fazer composicional fosse por meio do adequado “engenho”, é importante ressaltar que nessa época não havia edições de música orquestral previamente reduzida para instrumentos de teclas, como se conhece hoje em dia, e o acompanhador realizava a “redução” no ato da leitura.

O início do século XVII foi determinante para mudanças ocorridas na maneira de se fazer música. Em consequência de tais mudanças, os instrumentos de teclado se tornaram o principal apoio para o acompanhamento em geral. Denominado nos dias de hoje piano colaborativo, a atividade exercida pelos tecladistas passou por diversos instrumentos desde o nascimento dos primeiros fundamentos do acompanhamento: o órgão, o clavicórdio, o cravo, posteriormente o fortepiano, chegando ao atual piano moderno.

O tecladista do século XVII que desejava acompanhar cantores precisava desenvolver habilidades que, nos dias de hoje, não são fundamentais, tais como: a prática de redução de grade de orquestra, a realização de baixo cifrado e a improvisação. Sobretudo, o profissional precisava aprender o manuseio de diferentes instrumentos, respeitando a técnica necessária para a digitação e uso de pedaleira, além do estilo de composição destinado a cada um deles. Todas essas atividades atribuídas aos tecladistas do século XVII permitiram que o acompanhamento vocal evoluísse para um trabalho de colaboração interativo, em que a obtenção do resultado sonoro pudesse ser construída pelos profissionais conjuntamente, tendo o afeto como base da construção do som.

2.1.1.2 O Partimento

Durante o século XVII o ensino tradicional para estudantes de música se concentrava na cidade de Nápoles (Itália). Em *The art of partimento: history, theory and practice* (2012), Giorgio Sanguinetti afirma que em Nápoles localizavam-se antigos orfanatos, dos quais quatro foram transformados, no século XVII, em conservatórios que ofereciam ensino de música profissionalizante:

Originalmente fundados como orfanatos no início do século XVI, quatro desses conservatórios se desenvolveram como escolas de música: *Santa Maria di Loreto*, *Santa Maria della Pietà dei Turchini*, *Sant'Onofrio* e *I Poveri di Gesù Cristo*. Durante o século XVII, essas quatro instituições se tornaram as escolas de música mais importantes da Europa – na verdade, as únicas escolas de música profissionais (Sanguinetti, 2012, p. 5, tradução nossa).¹²⁴

Inicialmente voltado para a formação de compositores, funcionava como treinamento eficiente destinado à dinamização do processo de criação, possibilitando que eles, os compositores, quando bem treinados, fossem capazes de compor em curto prazo de tempo. Dentre as disciplinas ministradas nos conservatórios incluíam-se o contraponto e o partimento. Ambas as disciplinas eram positivas para os tecladistas acompanhadores/colaboradores que buscavam aperfeiçoar suas habilidades improvisatórias.

O partimento foi um sistema de ensino utilizado na Itália do século XVII e era realizado em conservatórios situados em Nápoles. Sobre a origem do termo, Giorgio Sanguinetti afirma que:

A etimologia da palavra partimento é desconhecida, mas o termo foi utilizado durante o século XVII como um sinônimo para o baixo de uma composição. Por volta do final do século, uma mudança semântica ocorreu: enquanto oficialmente retivesse sua identificação com o baixo, o termo passou a ser usado para indicar um tipo de notação abreviada para instrumentos de teclado¹²⁵ (Sanguinetti, 2012, p. 5, tradução nossa).

A prática do partimento começou rapidamente a ser difundida na Europa Ocidental pelos estudantes dos conservatórios napolitanos que transmitiam, aos países ao redor da Itália, o ensinamento para novos leigos. Com isso, essa difusão possibilitou que o partimento se tornasse ensino de tradição, e tivesse sua fundamentação bem estruturada, o que resultou em

¹²⁴ Originally founded as orphanages in the early sixteenth century, four of these conservatories further developed as music schools: *Santa Maria di Loreto*, *Santa Maria della Pietà dei Turchini*, *Sant'Onofrio*, and *I Poveri di Gesù Cristo*. During the seventeenth century these four institutions became the most important music schools in Europe — indeed, the only professional music schools.

¹²⁵ The etymology of the word partimento is unknown, but the term was in use during the seventeenth century as a synonym for the bass of a composition. About the end of the century, a semantic shift occurred: while officially retaining its identification with the bass, the term was being used to indicate a kind of notational shorthand for keyboard instruments.

regras que foram solidificadas e transmitidas para os séculos posteriores. Importante ressaltar que, durante o século XVII, a metodologia do partimento não era ainda documentada. Os meios pelos quais os alunos se desenvolviam eram elaborados em sala de aula, pelo professor. Deste modo, não havia até então métodos publicados disponíveis. Segundo Sanguinetti:

A extrema flexibilidade dos partimenti, especialmente nos estágios avançados, e as sutilezas de sua realização, tornavam impossível comprometer-se com todos os aspectos da prática. Em vez disso, a prática do partimento só poderia florescer em um contexto de tradição oral contínua¹²⁶ (Sanguinetti, 2012, p. 7, tradução nossa).

Ainda que passado de forma oral, esse sistema de ensino pôde formar — além de novos compositores — tecladistas acompanhadores que utilizavam técnicas aplicadas ao acompanhamento vocal. Inserido no programa de estudo dos alunos de composição, o partimento promovia no desenvolvimento do futuro compositor a habilidade de improvisação tendo como base a linha de baixo contínuo.

Em seu capítulo intitulado “*Taking a Walk at the Molo*”: *Partimento and the Improvised Fugue* (Caminhando no molhe: partimento e a fuga improvisada),¹²⁷ Peter van Tour (2019, p. 371) esclarece que, o estudo do partimento tinha “[...] dupla função pedagógica: por um lado os *partimenti* foram utilizados para desenvolver a imaginação musical por meio da realização de baixos cifrados ou não cifrados no teclado, por outro lado, os *partimenti* foram utilizados para desenvolver fluência na escrita composicional”¹²⁸(tradução nossa). Segundo o autor, o aprendizado do partimento era obrigatório e servia como pré-requisito para o prosseguimento do curso nos conservatórios. O aluno se preparava por meio do aprendizado da improvisação no teclado para, em seguida, imergir nos princípios do contraponto. O principal objetivo do ensino do partimento nos conservatórios de Nápoles era o “[...] desenvolvimento da fluência improvisatória no teclado”¹²⁹ (van Tour, 2019, p. 371, tradução nossa).

Em busca do aprendizado e preparo eficaz para o acompanhamento vocal, tecladistas situados na Itália puderam encontrar nos cursos promovidos pelos conservatórios napolitanos — mesmo que estes fossem voltados, inicialmente, à formação de compositores — a metodologia do partimento que desenvolvia tanto a habilidade de leitura do baixo contínuo,

¹²⁶ *The extreme flexibility of partimenti, especially in the advanced stages, and the subtleties of their realization, made it impossible to commit to paper every aspect of the practice. Instead, partimento practice could flourish only in a context of a continuous oral tradition.*

¹²⁷ Capítulo inserido no livro *Musical Improvisation in the Baroque Era*, organizado por Fulvia Morabito (2019, p. 371-382).

¹²⁸ [...] *double pedagogical function: on the one hand partimenti were used for developing musical imagination through the realization of figured or unfigured basses at the keyboard, on the other hand partimenti were used for developing fluency in written composition.*

¹²⁹ [...] *developing improvisational fluency at the keyboard.*

quanto a capacidade de decifrar baixos não cifrados. Uma vez que a prática de inclusão das cifras na linha do baixo contínuo levou certo tempo para se tornar habitual no século XVII, os tecladistas acompanhadores detinham no treinamento do partimento o preparo para ler à primeira vista todo tipo de baixo estruturado disponibilizado nas partituras com as quais eles viriam a trabalhar.

A improvisação na prática do partimento se destaca, sobretudo, na execução da mão direita. A montagem dos acordes, assim como sua interpretação, ficava a cargo do tecladista que utilizava as regras da improvisação aplicando-as no acompanhamento vocal. O ofício da colaboração se fez completo neste momento. O tecladista dispunha, então, de um conjunto de ferramentas eficazes que permitia que seu trabalho fosse para além do acompanhamento: ele se tornava interativo. O som era construído juntamente com o cantor solista, por meio da interpretação de ambos, tendo como único objetivo a manipulação da emoção do ouvinte ou espectador da performance. Para tal, o tecladista colaborador dispunha de quatro habilidades fundamentais:

- a) a atenção ao significado do texto e sua dramaticidade (o afeto);
- b) o conhecimento acerca da leitura do baixo contínuo;
- c) a habilidade de improvisação na condução da harmonia por meio da execução da mão direita;
- d) desenvolvimento de sólida leitura à primeira vista.

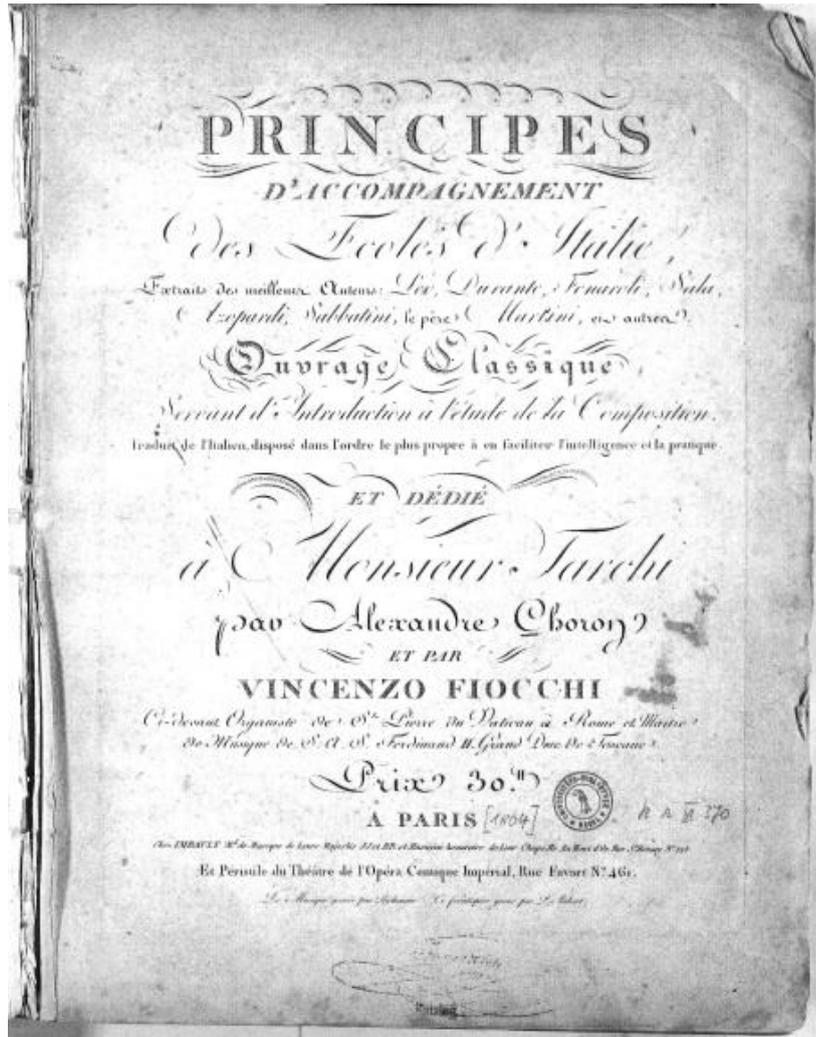
Os fundamentos do partimento foram registrados muito posteriormente, durante o século XIX, e seus conceitos foram reconhecidos como ferramenta para o aprendizado da composição. Para Sanguinetti:

Talvez não seja exagero dizer que todo compositor europeu nos séculos XVII, XVIII e XIX esteve exposto, diretamente ou indiretamente, à influência dos mestres Napolitanos. [...] No início do século XIX, o teórico francês Alexandre-Étienne Choron foi muito ativo em disseminar a abordagem italiana da teoria composicional em seu país [...]. Em 1804, ele publicou (com o napolitano Vincenzo Fiocchi) uma antologia comentada dos *partimenti* feitos por Leonardo Leo, Francesco Durante, Nicola Sala, Fedele Fenaroli e outros, sob o título de *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (Princípios de acompanhamento das escolas da Itália)¹³⁰ (Sanguinetti, 2012, p. 7, tradução nossa).

¹³⁰ *Perhaps it is not an exaggeration to say that every European composer in the seventeenth, eighteenth, and nineteenth centuries was exposed, directly or indirectly, to the influence of the Neapolitan masters. [...] At the beginning of the nineteenth century, the French theorist Alexandre-Étienne Choron was very active in disseminating the Italian approach to composition theory in his country [...]. In 1804 he published (together with the Neapolitan Vincenzo Fiocchi) an annotated anthology of partimenti by Leonardo Leo, Francesco Durante, Nicola Sala, Fedele Fenaroli, and others under the title Principes d'accompagnement des écoles d'Italie.*

Devido ao seu elevado valor, a antologia *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* costumava ser fornecida pelo seu editor na época, apenas por meio de um “sistema de assinaturas”.

Figura 26 – Folha de Rosto de *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (Paris, 1804) de Alexandre-Étienne Choron



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.¹³¹

Pelo conteúdo da lista de assinantes registrada, comprovamos a eficácia do partimento como método de treinamento da “improvisação” e da “construção harmônica” mesmo após o período barroco. A antologia fez parte do processo de aprendizagem de compositores renomados da história da música ocidental, como relata Sanguinetti:

¹³¹ Imagem digital disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP755673-PMLP1199186-Choron_%26_Fiocchi_-_Principes_d'Accompagnement_1804.pdf. Acesso em: 11 jun. 2023.

A lista de inscritos foi publicada nas primeiras páginas do volume 1 e é impressionante; [...] a lista mais marcante é a dos compositores, professores, editores e comerciantes de música. A lista abre com o nome de Joseph Haydn, seguido por Giovanni Paisiello, Fedele Fenaroli, Luigi Antonio Sabbatini, Nicolas Isouard, Gaspare Spontini, Johann Georg Albrechtsberger, Johann Anton André, Gaetano Andreozzi e Bonifazio Asioli. Na décima primeira posição temos Beethoven, seguido de Domenico Cimarosa, Muzio Clementi e Johann Nikolaus Forkel; a lista continua por um comprimento total de seis colunas¹³² (Sanguinetti, 2012, p. 7, tradução nossa).

Promovendo a independência dos tecladistas, a técnica do partimento, já desde o século XVII, tinha-se tornado ferramenta eficiente, pois, mesmo que não possuísse cifragem, a realização do baixo contínuo era executada de forma adequada. Para além da construção harmônica sobre o baixo não cifrado, o estudo do partimento propiciava ao tecladista desenvolvimento em áreas específicas da execução, como, em especial, o contraponto, a fuga, a diminuição e a improvisação (Sanguinetti, 2012). Por ter como base a improvisação, o sistema se fundamentou na harmonização e construção de acordes a partir dos graus da escala musical. No início deste processo, uma linha de baixo contínuo era fornecida; depois, era feita uma análise da melodia grave, isto é, da linha do contínuo, e da tonalidade apresentada. Por fim, realizavam-se os acordes da mão direita, formando a harmonização a partir do baixo. Para tal, utilizavam-se regras pertinentes de reconhecimento dos graus e montagem de acordes, a já mencionada “regra da oitava”.

2.1.1.3 A ornamentação como forma expressiva musical do texto dramático

Durante o início do século XVII, a ornamentação era parte integrante da interpretação musical. Característica fundamental da música barroca, esta prática veio da tradição renascentista da diminuição, a qual consistia na adição de notas de curta duração em locais escritos para notas de longa duração. Dessa forma, o propósito era o “preenchimento de espaços” com notas de menor valor que agregassem à música embelezamento. A ornamentação, no entanto, era executada pelo músico sempre em observância ao significado do texto, para que, houvesse, no resultado sonoro, coesão entre o afeto indicado e a expressividade musical. Vista com estima, a ornamentação se caracterizou, portanto, como “embelezamento” da música barroca. A ornamentação era realizada sempre de maneira improvisada — tanto por cantores

¹³² *The roster of subscribers was published in the first pages of volume 1 and is impressive; [...] the most striking list is that of the “Compositeurs, Professeurs, Éditeurs et Marchands de Musique.” The list opens with the name of Joseph Haydn, followed by Giovanni Paisiello, Fedele Fenaroli, Luigi Antonio Sabbatini, Nicolas Isouard, Gaspare Spontini, Johann Georg Albrechtsberger, Johann Anton André, Gaetano Andreozzi, and Bonifazio Asioli. In eleventh position we have Beethoven, followed by Domenico Cimarosa, Muzio Clementi, and Johann Nikolaus Forkel; the list continues for a total length of six columns.*

quanto por músicos instrumentistas. Não havia, na partitura escrita, orientações acerca das notas que deveriam ser adicionadas ou mesmo em qual valor rítmico as mesmas deveriam ser executadas. Com isso, era necessário, portanto, saber e seguir determinadas regras.

É sabido que, a ornamentação foi inserida na execução de música vocal durante o Renascimento — como mencionado no capítulo 1. O que encontramos na *Seconda Pratica*, é a continuação e estabelecimento dessa prática, agora, no contexto da execução da monodia acompanhada, como meio de aprimorar e enfatizar os afetos do texto cantado. Ao final do século XVI, Ludovico Zacconi (1555–1627), compositor italiano, adicionou em seu *Prattica di musica* (1596), um capítulo em que detalha a maneira esperada de aplicar a ornamentação na música.

Figura 27 – Capa de *Prattica di musica* de Ludovico Zacconi (1596)



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.¹³³

¹³³ Imagem digital disponível em: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP498423-PMLP21363-i-mo-beu-mus.d.249.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2024.

Dividida em quatro volumes, Zacconi descreve na capa que sua obra trata-se de uma “Prática de música útil e necessária tanto para o compositor compor as suas canções de forma regulamentada, como também para o cantor estar seguro em tudo o que é cantável [...]”.¹³⁴ Andrew Lawrence-King (2021), em seu artigo intitulado *Cantar com gratia: a forgotten ornament?* (Cantar com graça, um ornamento esquecido?), relata que “Ludovico Zacconi descreve em detalhes uma maneira de ‘cantar graciosamente’ que não é meramente um ornamento, mas uma característica essencial da boa execução vocal”¹³⁵ (*Ibid.*, online, tradução nossa). A primeira etapa para se fazer uma boa ornamentação está na correta dicção do texto. Entoar o texto de forma clara, ajuda a ornamentação a não “poluir” o som, dificultando o entendimento do público. Dessa forma, antes de se propor a improvisar acrescentando as notas extras, o cantor deve compreender o conteúdo do texto e procurar corrigir possíveis incorreções na pronúncia das palavras.

Lawrence-King chama a atenção para o significado do termo *accento* no texto de Zacconi: a definição de “acento”, conhecida por tocar uma nota mais forte que outra, não pode ser interpretada literalmente, uma vez que para Zacconi *accento* “[...] significa uma “mudança de frase” na poesia ou na música, uma pincelada nas belas artes ou um “destaque”.¹³⁶ (Lawrence-King, 2021, online, tradução nossa).

Zacconi explica ainda que, mesmo que não haja indicação alguma na partitura, o cantor deve realizar as ornamentações, acrescentando entre as notas escritas, intervalos que, serão selecionados pelo músico, de acordo com o significado das palavras. A ornamentação, assim como a interpretação musical de modo geral, agrega sentido ao texto dramático, entoado pelo cantor. Já a execução rítmica das notas acrescentadas deriva do gênero de ornamentação usada, podendo ser notas com durações equivalentes, ou alternadas em longas e curtas. Fica sempre a critério do músico determinar a forma pela qual o som será preenchido durante a execução da música.

Na execução do acompanhamento vocal, durante o período barroco, os músicos “imitavam” a voz em seus instrumentos e, tal ação tornou-se prática em instrumentos de sopro, assim como os de cordas. Para os instrumentos de teclas, a ornamentação favoreceu a execução de gêneros musicais, tais como o recitativo, pois, seu mecanismo, em que as cordas eram

¹³⁴ *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabile [...].*

¹³⁵ *Ludovico Zacconi describes in detail a way to ‘sing gracefully’ that is not merely an ornament, but rather an essential characteristic of fine vocal delivery.*

¹³⁶ [...] means a “turn of phrase” in poetry or music, a brush-stroke in fine art, or a “highlight”.

pinçadas, resultava em sons de curta duração. Assim, trabalhando de forma interativa, percebeu-se que a adição de notas ao trecho musical, que o preenchimento de espaços em que haveria silêncio, favorecia o resultado sonoro, diversificava a dinâmica e contribuía para a interpretação do texto, acrescentando valor, dessa forma, ao acompanhamento colaborativo.

Dentre os tipos de ornamentos utilizados na época, destaca-se a *division*, mencionada no capítulo um. Conhecida, em português pelo termo “diminuição”¹³⁷, como o nome diz, trata-se de se dividir uma nota longa em outras curtas. Inicialmente, a prática permite que, em sequências de notas — sejam uníssonos, graus conjuntos ou saltos ascendentes e descendentes — outras sejam acrescentadas para que se faça a conexão entre a nota de partida e a nota de chegada. Lawrence-King ressalta que, embora as ornamentações sejam esperadas, o músico deve ter a capacidade de perceber, igualmente, as situações em que o ato não se faça necessário. Desse modo, a atividade de se incluir ornamentação no texto cantado deve acontecer em concordância com o que o artista se propõe a expressar em cada palavra do texto. O tecladista acompanhador, por sua vez — igualmente em posse do conhecimento acerca do significado do texto — atentamente percebe a intenção do cantor e “imita” na execução das teclas, seguindo, de maneira interativa, na velocidade sugerida pelo cantor.

2.2 O baixo contínuo em trecho da ópera *L’Orfeo* de Monteverdi (1607)

Como dito anteriormente, durante os primeiros anos do século XVII, o tecladista acompanhador/colaborador, foi percebendo que, a harmonia construída a partir da melodia do baixo contínuo, deveria caminhar de forma a oferecer sustentação ao conteúdo emocional do texto, traduzindo afeto em música e trazendo coerência entre som e palavra. Michels (1992) faz uma descrição acerca da maneira como determinadas características da estrutura musical se modificam, à medida que a emoção transmuda nas cenas da ópera *L’Orfeo*, de Monteverdi (1607), como podemos ver a seguir:

[...] no anúncio da morte [...]: a mensageira, em Mi maior («*la tua bella Euridice*»); Orfeo, em mudança repentina para sol menor, pressentindo a notícia («*Ohimè che odo?*»); a mensageira, novamente em Mi maior («*la tua diletta sposa*»); depois, pausa com ritardando; e subitamente em mi menor, [que representa o] afeto da tristeza e da dor, com a voz baixando expressivamente («*è morta*»)¹³⁸ (Michels, 1992, p. 309,

¹³⁷ O termo foi brevemente comentado no capítulo um.

¹³⁸ [...] *en la noticia de la muerte [...]: la mensajera, en Mi mayor («la tua bella Euridice»); Orfeo, en repentino cambio a sol menor, con el presentimiento de la noticia («Ohimè che odo?»); la mensajera, de nuevo en Mi mayor («la tua diletta sposa»); después, pausa con ritardando; súbito mi menor, afecto de la tristeza y del dolor, con la voz bajando expresivamente («è morta»).*

tradução nossa).

Durante o *Atto primo* da Ópera *L'Orfeo*, ocorre a celebração em razão do casamento entre *Orfeo* e *Euridice*. Já no decorrer do *Atto secondo*, a personagem da *Messaggiera* relata a *Orfeo* que *Euridice* havia falecido, mordida por uma cobra. Durante o *Atto terzo*, *Orfeo*, portando sua lira, na tentativa de resgatá-la, se direciona às *tartaree porte* (portas do Tártaro)¹³⁹ — lugar, reinado por *Plutone*, para o qual *Euridice* havia sido levada. Durante o *Atto quarto*, subsequente, *Proserpina*, esposa de *Plutone*, se sente comovida ao ouvir a música executada por *Orfeo* e, convence o esposo a libertar *Euridice*. *Plutone* cede ao pedido da esposa e permite a sua liberação. No entanto, impõe uma condição: *Orfeo* estaria proibido de direcionar seu olhar à esposa até que os portões do Tártaro fossem cruzados no caminho de volta. Durante o percurso, porém, *Orfeo* olha para trás e vislumbra parte do corpo de *Euridice* que, imediatamente, é levada de volta ao reino dos mortos, deixando-o para sempre.¹⁴⁰

O ato praticado por *Orfeo* pode ser interpretado como a dificuldade da personagem na condução de suas ações, em meio ao dilema entre a razão e a emoção. O fato de a personagem olhar para trás, objeto de reflexão, pode ser compreendido de diversas maneiras. Para alguns, *Orfeo* sucumbiu à ansiedade e desobedeceu à regra estabelecida no acordo com *Plutone*, direcionando o olhar à sua amada. Para outros, *Orfeo* estaria inseguro em relação à lealdade de *Plutone* e, desconfiado de sua palavra, olhou para trás para se certificar de que *Euridice* o acompanhava. Em ambas as versões, é possível identificar o dilema sugerido, resultado da desconfiança, potencializado pelo sentimento de insegurança da personagem, ao ter que se decidir entre o que “se deseja fazer” e o que “deve ser feito”.

O trecho descrito por Michels (1992) está no *Atto secondo* e refere-se ao momento em que a personagem *Messaggiera* (Mensageira) comunica a *Orfeo* a notícia da morte de sua esposa, *Euridice*. A figura 28 abaixo, ilustra, em notação musical moderna, o trecho em questão:

¹³⁹ Tártaro, conhecido na mitologia grega como reino dos mortos, para onde as almas são levadas após a morte. Algumas versões podem ser encontradas com o termo modificado por: Hades, Vale das Sombras, Inferno, entre outros.

¹⁴⁰ Para mais detalhes acerca do enredo e libreto da Ópera *L'Orfeo*, sugerimos consulta ao site Monteverdi *Choir & Orchestras*. O trecho ao qual Michels (1992) se refere (citado anteriormente) se encontra na página 7 do arquivo pdf. Disponível em: https://monteverdi.co.uk/downloads/Monteverdis_Orfeo_-_Libretto_and_translation.pdf. Acesso em 21 abr. 2024.

Figura 28 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, *Atto secondo*, edição moderna

234

MESSAGGIERA

A te ne ven-go, Or-feo, mes-sag-gie-ra in-fe-li - ce di

- Nin - fa, che por - ti?

237

ca-so più in-fe-li - ce e più fu - ne - sto: La tua bel-la Eu-ri-di - ce...

ORFEO

Ohi-me, che

240

MESSAGGIERA

La tua di-let-ta sposa è mor-ta.

MESSAGGIERA

In un fio-ri - to pra - to con

ORFEO

o - do? Ohi-me.

Fonte: Choral Public Domain, 2015.¹⁴¹

Nota: Diálogo recitativo entre *Messaggiera* e *Orfeo*, compassos 234 a 244, p. 39.

O diálogo acontece entre os compassos duzentos e trinta e cinco e duzentos e quarenta e dois, lembrando que, nesta edição, a numeração dos compassos reinicia em cada *Atto*. Para melhor compreensão da cena dramática e sua relação harmônica musical, decidimos também apresentar o trecho com informações mais antigas. Optamos por utilizar o material original da primeira edição (1607/9) referente ao mesmo diálogo entre *Orfeo* e a *Messaggiera*,

¹⁴¹ Imagem digital disponível em: <https://www.cpd.org/wiki/images/b/b6/Mont-orf.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2024.

em notação e claves antigas, no qual, temos para as personagens *Orfeo*, a clave de Dó na quarta linha e, *Messaggiera*, a clave de Dó na primeira linha, como podemos ver na figura 29, a seguir:

Figura 29 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, *Atto secondo*, fac-símile da primeira edição

O fac-símile da partitura de *L'Orfeo* de Monteverdi apresenta três sistemas de música. O primeiro sistema contém as partes de Orfeo e Messaggiera. O segundo sistema é exclusivamente para Orfeo. O terceiro sistema contém as partes de Messaggiera e Orfeo. Linhas vermelhas destacam os compassos 1 a 8 de cada sistema, conforme mencionado no texto.

Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.¹⁴²

Na primeira edição da ópera *L'Orfeo*, o diálogo entre *Messaggiera* e *Orfeo* se dá na página trinta e sete. Devido à dificuldade de visibilidade nesta edição, reutilizaremos imagens das duas versões, fac-símile e moderna, repetidamente no decorrer do texto. Como a edição original não apresenta numeração de compassos, delimitamos e destacamos em vermelho, portanto, na imagem da figura 29, os oito compassos que serão utilizados e, os denominamos, para maior clareza, compassos um a oito.

Embora na cena duas personagens atuem, não ocorre simultaneidade na execução das vozes durante o diálogo. Cada sistema da partitura contém duas pautas: a superior, designada às vozes das duas personagens e a inferior, destinada ao baixo contínuo. Dessa forma, ambas as linhas vocais são escritas subsequentemente na mesma pauta e em suas claves

¹⁴² Imagem digital disponível em: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP498423-PMLP21363-i-mo-beu-mus.d.249.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2024.

próprias. Curioso notar que, a primeira denominação das personagens aparece em letras maiúsculas, na parte superior às pautas (destacado por nós em vermelho na figura 30, abaixo).

Figura 30 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, nome das personagens no início do diálogo



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.¹⁴³

No decorrer da cena, no entanto, as indicações para cada uma das personagens apresentam-se de maneiras distintas na partitura. Para o *Orfeo*, o nome aparece de forma abreviada (Orf.) no interior da partitura — na mesma direção do texto —, como destacado em vermelho na figura 31, a seguir:

Figura 31 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, compasso 5

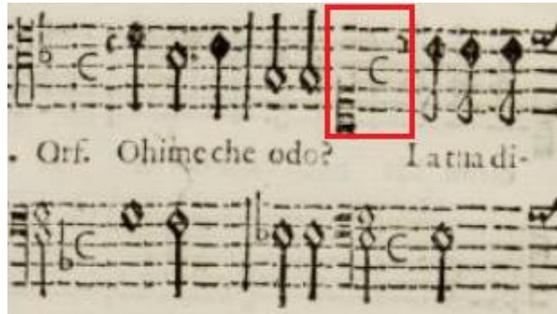


Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.

¹⁴³ Para a fonte de todos os exemplos extraídos do fac-símile da primeira edição, consultar o link da figura 29 (nota, 142).

Entretanto, quando termina a intervenção de *Orfeo*, não existe indicação na partitura do retorno da fala da *Messagiera* (*La tua diletta sposa...*). A inscrição (feita por nós, em vermelho, na figura 32 a seguir) destaca o espaço entre as falas das duas personagens.

Figura 32 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, compasso 6



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.

Na figura é possível perceber o aparecimento da clave designada à *Messagiera* — como mencionado anteriormente, a clave de Dó da primeira linha —, desenhada no espaço destacado. Assim, pela ausência de inscrição com destaque para a identificação da personagem, consideramos que a clave foi a sinalização utilizada por Monteverdi para indicar, na partitura, o fim da intervenção de *Orfeo* e continuação da narrativa da *Messagiera*.

A edição moderna apresenta as vozes das personagens em linhas melódicas distintas, formando sistema de três pautas, nas quais: a superior é destinada à personagem *Messagiera*; a pauta central, à personagem *Orfeo* e a terceira pauta, inferior, designada ao baixo contínuo, como demonstrado na figura 33, a seguir:

Figura 33 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 234 a 236

Fonte: Choral Public Domain, 2015.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Para a fonte de todos os demais exemplos extraídos da edição moderna, consultar o link da figura 28.

Todas estas descrições se fizeram necessárias para que possamos identificar de imediato os comentários referentes à elaboração dos acordes no acompanhamento e, principalmente, os seus afetos.

A Ópera, publicada em 1609 (Veneza, Itália), apresenta texto original em italiano. Para melhor compreensão da leitura na partitura e o processo de reconstrução sonora no momento da colaboração, transcreveremos, abaixo, o texto original do trecho em questão, seguido de sua tradução livre:¹⁴⁵

Figura 34 – Texto do diálogo entre *Orfeo* e *Messaggiera* no *Atto secondo*

| Texto original em italiano | Tradução do texto em português |
|--|--|
| <i>Messaggiera: A te ne ve[n]go, Orfeo, messaggiera infelice di caso più infelice e più funesto: La tua bela Euridice...</i> | <i>Messaggiera: A ti eu venho, Orfeo, mensageira infeliz de um fato ainda mais infeliz e fatal: a tua bela Euridice...</i> |
| <i>Orfeo: Ohimè, che odo?</i> | <i>Orfeo: Ai de mim, o que ouço?</i> |
| <i>M: La tua diletta sposa è morta.</i> | <i>M: A tua amada esposa está morta.</i> |

Fonte: Tradução elaborada pela autora.

No início da cena percebe-se, na armadura de clave, ausência de sinal de sustenido ou bemol que indique alteração em alguma nota musical ou definição de campo harmônico.

¹⁴⁵ Para a tradução do texto original, foram efetuadas consultas em três fontes: Instituto Ruth Salles, disponível em: <https://institutoruthsalles.com.br/orfeu/>. Acesso em: 20 abr. 2024; *Early Music Vancouver*, disponível em: <https://www.earlymusic.bc.ca/wp-content/uploads/2017/03/Orfeo-Texts-Translations-for-Web.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2024; Dicionário reverso, disponível em: <https://dicionario.reverso.net/italiano-portugues/ohim%C3%A8>. Acesso em: 20 abr. 2024.

Figura 35 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 234 a 236

MUSICAL SCORE FOR MESSAGGIERA (Measures 234-236):

Soprano: A te ne ven-go, Or-feo, mes-sag-gie-ra in-fe-li-ce di

Alto: Nin-fa, che por-ti?

Bass: (Triplet of eighth notes, quarter note)

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

As notas alteradas, no decorrer dos primeiros compassos, foram sinalizadas individualmente. Importante ressaltar que, apesar da ópera *L'Orfeo* ter sido composta no período determinado como barroco, no qual o mundo tonal se estabelece, o que vemos neste primeiro momento e, durante todo o século XVII, é uma transição lenta do pensamento baseado nas estruturas modais para o modo tonal. Dessa forma, entende-se que, o processo de transição entre as duas estruturas harmônicas ocorria ao mesmo tempo em que as primeiras músicas vocais em novo estilo eram escritas e publicadas. Assim, particularidades presentes na harmonia modal eram possivelmente encontradas na escrita musical das primeiras óperas barrocas. Na cena, Monteverdi fez uso de cadências que servem para finalizar as frases do texto, dando ênfase às sílabas tônicas das palavras, utilizando acordes maiores e menores, escolhidos por ele a partir da emoção que o texto evoca. Observa-se, porém, que as cadências presentes no trecho não correspondem a um possível campo harmônico como compreendemos hoje em dia mas, pontuação e finalização de determinado trecho musical. Neste caso, portanto, optamos por não denominar uma tonalidade específica para este trecho.

No compasso duzentos e trinta e nove da edição moderna,¹⁴⁶ no entanto, é possível notar relevante mudança. Na pauta destinada ao baixo contínuo, um sinal de bemol foi inserido na segunda linha da clave de Fá, indicando que, a nota Si se tornou Si bemol — o mesmo sinal é inserido nas pautas destinadas às vozes, posicionado na terceira linha da clave de Sol.

¹⁴⁶ Utilizaremos a edição moderna para exemplificar determinados detalhes, em razão da dificuldade de visibilidade na partitura da primeira edição.

Figura 36 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 237 a 239

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line for Orfeo, with lyrics: "ca-so più in-fe-li - ce e più fu - ne - sto: La tua bel-la Eu-ri-di - ce...". The middle staff is empty. The bottom staff is the basso continuo line, with figured bass notation: 4, 3, and then a red box around the final measure. The key signature changes from one sharp (G major) to one flat (F major) at the end of the red box. The text "ORFEO" and "Ohi-me, che" is written above the vocal line in the final measure.

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

Após a mudança na armadura de clave, a nota Sol sugere tríade menor a ser construída, contendo as notas Sol, Si bemol e Ré, formando, portanto, o acorde de Sol menor, como chamado nos dias de hoje. O que se segue, após a execução do acorde, é a palavra *Ohimè* (Ai de mim), entoada por *Orfeo*. O texto utiliza-se desta palavra, para que a personagem demonstre preocupação e dor, prevendo que a notícia — que será transmitida pela *Messaggiera* em seguida, a respeito de sua esposa — seja desagradável. A interjeição *Ohimè* expressa lamento, provocado por sentimento profundo de dor, desespero ou autopiedade. Para tal interjeição Monteverdi modificou o acorde de maior para menor. A transição para o novo acorde foi intencional e, causada por um “afeto” desejado que é oriundo da união entre uma palavra que denota sentimento de tristeza e a inserção de um acorde que não provoque impressão contrária ao ouvinte. A estratégia utilizada por Monteverdi em *L'Orfeo* foi igualmente empregada por outros compositores durante o período barroco, sobretudo na produção operística, ficando mais tarde conhecida como “doutrina dos afetos”.¹⁴⁷ Com isso, composições destinadas à representação musical do texto começaram, assim, a seguir determinadas estratégias, para que o resultado sonoro entre palavra e música fosse condizente com o previsto pelo autor da música. A “doutrina dos afetos” foi resultado de pensamentos que buscavam suscitar diferentes emoções em diferentes formas de escrita musical, as quais foram catalogadas por teóricos, durante o século XVII e, posteriormente, no século XVIII.¹⁴⁸

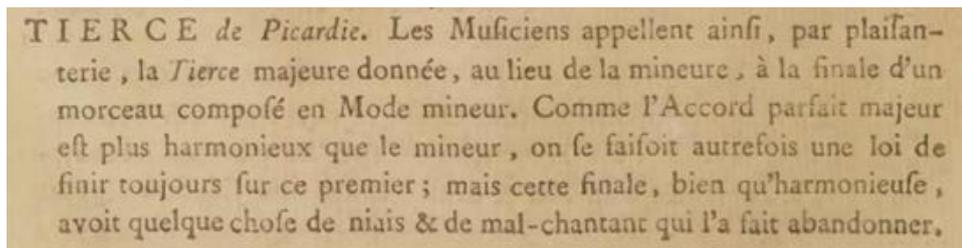
Um dado técnico que deve estar sempre presente em nossas mentes, como já

¹⁴⁷A Doutrina dos afetos trata-se de pensamento baseado na crença de que determinadas formas de se escrever a música, bem como a maneira de interpretá-la no instrumento musical, provocavam mudanças nos fluídos internos do corpo dos ouvintes, desencadeando neles diferentes reações emocionais. Dentre os aspectos que surtiriam tal efeito, destacamos: a escolha de tonalidades específicas para as composições; a construção da harmonia baseada nas sensações motivadas pelo som dos acordes e suas cadências; e a dinâmica musical expressada na execução no instrumento musical.

¹⁴⁸ Para maiores informações, consultar verbete da Encyclopedia Britannica em Editores, 2014, online.

mencionado antes, é aquele que se refere à composição dos acordes. Nesse sentido, para a realização do baixo contínuo será dada uma atenção especial à terça sobre o baixo, uma vez que ela determina o conteúdo afetivo da palavra ou da oração. A partir da nota escrita no baixo, deve ser construída uma tríade, que terá sua terça maior ou menor, em decorrência de duas situações: em caso de a nota apresentar sinal de alteração ou que faça parte de cadências — o que exigiria que a terça deva ser maior, como orientou Agazzari em seu Tratado *Del Sonare...* (1607): “Todas as cadências, sejam intermediárias ou finais, requerem a terça maior, e por isso algumas pessoas não a marcam. Mas para se ter maior segurança, aconselho colocar o sinal, especialmente nas intermediárias”¹⁴⁹ (p. 9, tradução nossa). Dessa forma, ao determinar que terças que estejam inseridas em cadências sejam modificados para maiores, Agazzari alude ao efeito sonoro da *tierce de Picardie*¹⁵⁰ (terça de Picardia), mencionada por Jean-Jacques Rousseau (1683–1764) em seu *Dictionnaire de Musique*¹⁵¹ (Paris, 1768).

Figura 37 – *Tierce de Picardie* no *Dictionnaire de Musique*, primeira edição (1768)



Fonte: Rousseau, 1768, p. 514.

A página seguinte da primeira edição do seu *Dictionnaire...* (quinhentos e quinze), fornece a continuação da explicação acerca do termo *tierce de Picardie*:

¹⁴⁹ *Tutte l'accadenze, ò mezzane, ò finali, voglion la terza maggiore, e però alcuni non le segnano: ma per maggior sicurezza, consiglio à farvi il segno, massime nelle mezzane.*

¹⁵⁰ Consiste em tratamento dado ao acorde final de cadências, em casos em que o acorde final seria, pela tonalidade, menor. Nestas situações a terça do acorde é elevada em meio tom, transformando o acorde em maior. Lembramos aqui que, uma terça maior neste período encontrava-se em sua pureza de afinação — uma vez que utilizavam a afinação mesotônica com terças puras –, o que teria levado ao costumeiro uso e denominação de “picardia” ou “terça de picardia”. Tal ação era empregada durante o Renascimento e tornou-se frequente no estilo Barroco, momento em que a harmonia tonal se afirmava. Embora controversa, dentre as justificativas para tal ação, a mais conhecida é a de que havia o objetivo de finalizar as sessões, em música, de maneira “feliz”, humor que presumivelmente não seria sentido a partir da execução de um acorde menor.

¹⁵¹ Na ausência de informação precisa sobre a terça de picardia no século XVII, aceita-se Rousseau como o primeiro a utilizar o termo em 1768, embora a sua prática tenha sido utilizada na música anteriormente. É sabido que, a prática de se terminar cadências com acordes maiores era utilizada durante o período renascentista, tanto na música sacra quanto na secular. Além disso, *Picardie* é uma região da França onde há muitas igrejas e, possivelmente a prática era, igualmente, realizada. O significado para o verbete “picardia”, em português, remete à fraude, engano.

Figura 38 – *Tierce de Picardie* (continuação) no *Dictionnaire de Musique*, primeira edição (1768)

On finit toujours aujourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la pièce, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur : car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *Tierce majeure* pour annoncer le second.

Tierce de Picardie ; parce que l'usage de cette finale est resté plus longtems dans la Musique d'Église, & , par conséquent en Picardie, où il y a Musique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Églises.

Fonte: Rousseau, 1768, p. 515. ¹⁵²

Embora o termo tenha sido citado pela primeira vez em 1768, o conceito da “terça de picardia” foi largamente utilizado durante o período barroco, sobretudo na música sacra.

2.2.1 Sugestões para leitura das cifras e seu modo de realização expressiva

Observando a figura 39 abaixo (a partir do segundo compasso do trecho), em um primeiro momento, notamos o uso de pouca cifragem — destacadas em vermelho —, neste caso, referindo-se apenas às cadências.

¹⁵² Tradução do texto apresentado nas figuras 37 e 38: Terça de Picardia. Os músicos chamam assim, por gracejo, a terça maior colocada, em vez da menor, no final de uma peça composta em modo menor. Como o acorde perfeito maior é mais harmonioso que o menor, tinha uma regra antigamente de se terminar sempre sobre esta primeira; mas tal final, mesmo que harmonioso, tinha qualquer coisa de simplório e mal cantado que fez com que se abandonasse. Hoje, se termina sempre com o acorde conveniente ao modo da peça, exceto quando passamos do menor para o maior. Porque, neste caso, a final do primeiro modo leva elegantemente a terça maior para anunciar o segundo. Terça de Picardia: porque o uso deste final permaneceu por maior tempo na música sacra e por consequência em Picardia, onde há música em um grande número de catedrais e outras igrejas.

Figura 39 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 234 a 244

234

MESSAGGIERA

A te ne ven-go, Or-feo, mes-sag-gie-ra in-fe-li - ce di

- Nin - fa, che por - ti?

3 4

237

ca-so più in-fe-li - ce e più fu - ne - sto: La tua bel-la Eu-ri-di - ce...

ORFEO

Ohi-me, che

4 3

240

MESSAGGIERA

La tua di-let-ta spo-sa è mor-ta.

MESSAGGIERA

In un fio-ri - to pra - to con

ORFEO

o - do? Ohi-me.

Ativar c

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

Como comentado anteriormente, na época em que Monteverdi publicou sua ópera *L'Orfeo*, partituras com baixo cifrado eram escassas. Devido aos poucos sinais indicativos no baixo contínuo, eventuais notas alteradas são deduzidas por meio da leitura das notas escritas para a linha melódica (que utiliza notação e claves antigas para as personagens). É importante ressaltar que, como mencionado, o caminho harmônico, neste momento, ainda não foi definido entre a conhecida relação: maior/menor do sistema tonal, hoje em dia comum à prática da execução — e por isso, pode-se eventualmente usar como dominante menor, para casos específicos. Ao iniciarmos a construção sonora da harmonia observamos a ausência de sinais

de alteração para determinados acordes. No local destinado à armadura de clave, não há indicações de notas alteradas com os sinais de sustenido ou bemol mas, alterações individuais no decorrer da ação que compõe a cena dramática. Observamos ainda que, na melodia vocal, algumas notas recebem sinal de alteração como o sustenido, por exemplo, e tais notas fazem parte das tríades formadas pelas notas do baixo contínuo. Assim, devemos aplicar as modificações nos acordes formados, sempre considerando os relevantes sinais que indicam a qualidade dos acordes referentes ao baixo contínuo.

2.2.1.1 Possibilidades para acordes específicos no texto dramático

No compasso duzentos e trinta e cinco, a personagem *Messaggiera* inicia sua parte no diálogo, como podemos ver, destacado em vermelho na figura 40:

Figura 40 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 234 e 235

The image shows a musical score for the Messaggiera in the opera *L'Orfeo*. It consists of three staves. The top staff is for the Messaggiera's voice, with the lyrics "A te ne ven-go, Or-feo,". The middle staff is for another voice part, with the lyrics "- Nin - fa, che por - ti?". The bottom staff is for the basso continuo, with a red box highlighting the notes Mi, Fá#, and Mi. The Messaggiera's part is also highlighted in red.

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

As notas apresentadas na linha do baixo são, respectivamente: Mi, Fá# e Mi. Construimos acima da nota Mi a tríade de Mi menor (Mi, Sol e Si) seguido na melodia por um salto para a nota Ré, modificando a ambientação harmônica para Ré maior que se encontra acima da nota Fá#, em sua primeira inversão [6]. Neste caso, construímos assim, uma sexta acima do baixo (a nota Ré). Desse modo, o acorde que teria em seu estado fundamental as notas Ré, Fá# e Lá, se torna invertido — com sua terça no baixo (Fá#, Lá e Ré). O movimento feito entre as notas Mi, Fá# e Mi, nos leva a refletir sobre a ênfase expressiva insinuada pelo autor,

uma pequena parada exclamativa, ao subir e descer (retornar) ao ponto inicial (figura 40, acima). Esta sensação provocada pelo deslocamento entre as harmonias é ainda mais valorizada pelo salto melódico descendente entre o Ré agudo e o Sol#, que busca seu repouso na fragmentação ornamental da terça, antecipa a nova harmonia e finaliza alcançando o acorde de Mi maior. Na melodia vocal, a nota Sol é alterada pouco antes, no mesmo compasso, e por isso, neste caso, a tríade construída acima da nota Mi resultou em um acorde de Mi maior (Mi, Sol# e Si).

Figura 41 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compasso 235

MESSAGGIERA

A te ne ven-go, Or-feo,

Fonte: Choral Public Domain, 2015.
Nota: imagem adaptada pela autora.

O exemplo musical que se segue mostra a estrutura dos acordes conforme mencionada, a título de compreensão harmônica. As cifragens entre colchetes são sugestões nossas e estão de acordo com o texto original.

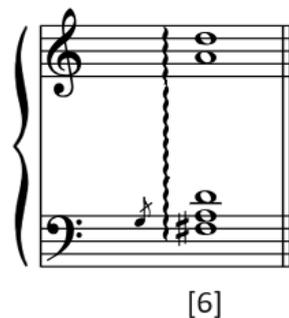
Figura 42 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica do compasso 235

[6] [#]

Fonte: elaborado pela autora.

Propositalmente optamos pelo dobramento da nota fundamental Mi na região aguda, para que destaque o novo evento em efeito de exclamação e permita a realização do encadeamento em movimento contrário, evitando-se movimentos e conduções paralelas. Há que se dizer, ainda, que a distribuição das respectivas notas dos acordes entre as claves do instrumento acompanhador observará as intenções expressivas compreendidas pelo tecladista que, eventualmente, poderá anexar notas ornamentais ou estranhas aos referidos acordes, como as *acciaccature* (acicaturas).¹⁵³

Figura 43 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de Monteverdi, exemplo de inserção de *acciaccatura* em acorde do compasso 235



Fonte: elaborado pela autora.

No compasso seguinte (duzentos e trinta e seis), as notas escritas para o baixo são Mi, Si e Mi.

Figura 44 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 235 e 236

MESSAGGIERA

A te ne ven-go, Or-feo, mes-sag-gie-ra in-fe-li - ce di

The image shows a musical score for two measures, 235 and 236. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle staff is empty. The bottom staff is a bass line in bass clef. A red box highlights the notes in the bass line for measures 235 and 236, which are Mi, Si, and Mi.

Fonte: Choral Public Domain, 2015.
Nota: imagem adaptada pela autora.

¹⁵³ Termo que indica que as notas de um acorde devem ser “feridas” quase ao mesmo tempo que as notas principais. Em português também se encontra a denominação “acicatura” como tradução do termo. De modo geral, utiliza-se este ornamento entre intervalo de terça, seja maior ou menor, como nota de passagem, que é logo abandonada, criando efeito de “sujar” e “limpar” a sonoridade consonante, o que causa sensação de instabilidade, seguida de estabilidade auditiva em sensação de prazer e plenitude.

Orfeo, estupefato, foi surpreendido pela interpelação da *Messaggiera*, que se diz *infelice* (infeliz). Aqui deve-se compreender o termo como “em situação adversa”, não agradável, devastada, por ser ela a portadora de tão “má notícia”. Curioso notar também a pequena escapada melódica com a nota Sol natural — remanescente das primeiras manifestações ornamentais criadas no final do século XVI, como a *Ribattuta de gola*¹⁵⁴ — em uma semelhança ao soluço contido: o estado emocional experimentado por ela e sua trágica notícia.

Figura 45 – Ópera *L’Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, primeira edição, compasso 2



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.

O primeiro acorde se manteve como o anterior (o acorde que finaliza o compasso duzentos e trinta e cinco): Mi maior. Para a nota Si, alcançaremos a harmonia de Si Maior, no momento em que ela se maldiz “e agoura a tragédia mortal”. Ainda para a melodia vocal, existe uma elevação da nota Fá para Fá# — a nota referente ao quinto grau da tríade formada acima do baixo Si.

¹⁵⁴ Tipo de trinado comum em obras dos séculos XVII e XVIII. Nesta ornamentação, duas notas se alternam, entretanto, a primeira nota possui duração mais longa, e a outra mais curta.

Figura 46 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9), edição moderna, compassos 235 e 236

MESSAGGIERA

A te ne ven-go, Or-feo, mes-sag-gie-ra in-fe-li - ce

3

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

Nota: imagem adaptada pela autora.

Também, a razão pela qual elevou-se a terça deste acorde, transformando-o em maior, por meio do Ré#, foi a decisão de se formar, juntamente com o próximo acorde, Mi menor, uma cadência V-i.¹⁵⁵

Figura 47 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica do compasso 236

[#] [#] 3

Fonte: elaborado pela autora.

Importante destacar que a tríade formada acima da última nota Mi é menor pelo fato da sua terça, o Sol, surgir com sinal de bequadrado (demonstrado na figura 44) na melodia vocal da edição moderna. Na edição original, mesmo que a nota não leve esse sinal, temos que ter em mente que, em documentos musicais históricos desse período, os acidentes valem apenas para a nota específica em questão, e não para todas as outras notas de mesma altura do compasso. Um exemplo disso está na sequência de quatro Fá# que antecedem o Sol, onde o sustenido aparece marcado em todas as notas (figura 45).

¹⁵⁵ A letra minúscula “i” indica que o acorde que forma a tônica — na referida cadência — é menor.

Chamamos a atenção para o fato de que os acordes são colocados intencionalmente nos momentos em que são entoadas as sílabas tônicas das palavras com conteúdo afetivo especial, criando, assim, a evolução dinâmica da frase musical. A nota Mi no baixo contínuo, direcionada à sílaba tônica *li*, evidencia, portanto, o contexto dramático contido no significado da palavra “*infelice*” (infeliz). Valorizando, dessa forma, a expressão do discurso, ilustrada pela cadência ali formada, como demonstra a figura abaixo:

Figura 48 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 235 e 236

MESSAGGIERA

A te ne ven-go, Or-feo, mes-sag-gie-ra in-fe-li-ce

Fonte: Choral Public Domain, 2015.
Nota: imagem adaptada pela autora.

No compasso seguinte (duzentos e trinta e sete), o baixo contínuo é formado pelas notas Mi, Lá e Mi, porém, com a emissão do intervalo de quarta que se resolve com a sétima (Ré), embora seja um acorde menor.

Figura 49 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 236 a 238

mes-sag-gie-ra in-fe-li-ce di ca-so più in-fe-li-ce e più fu-ne-sto:

Fonte: Choral Public Domain, 2015.
Nota: imagem adaptada pela autora.

É digno de nota, a proposital espera provocada pelo valor rítmico em mínima sobre a expressão *infelice*, que comumente se resolveria em um Dó no acorde sobre o Lá mas, torna-se um retardo seguido de uma escapada para a segunda maior: o Mi, induzindo a uma nova sequência harmônica sobre o acorde de Mi maior. Voltamos a lembrar que a terça maior mesotônica, composta dos seus quatro comas, é um intervalo harmonioso e consonante devido a entoação bastante baixa em relação à prática dos tempos modernos e que, portanto, esse acorde de Mi maior com o Sol# “escurece” a ambientação sonora na eloquência da *Messaggiera*, quando ela diz: *e più funesto*.

Figura 50 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 236 a 238

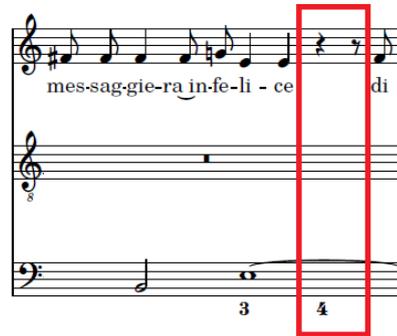
The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics 'di ca-so più in-fe-li - ce e più fu - ne - sto:'. The middle and bottom staves are instrumental parts in bass clef. Measure 236 is marked with a '4' below the bass staff. Measure 237 is marked with a '4' below the bass staff. Measure 238 is marked with a '3' below the bass staff. A red box highlights the notes 'ce e più fu - ne - sto:' in the vocal line of measure 238.

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

Nota: imagem adaptada pela autora.

Na figura 50, inserimos o compasso anterior duzentos e trinta e seis e o início do compasso subsequente (duzentos e trinta e sete) para adequarmos de forma completa a frase “*di caso più infelice e più funesto*”. Digno de nota, também, é a suspensão por duas vezes seguidas com o intervalo de quarta (início da figura 50). O acorde em que ambas as suspensões se referem é o que finaliza o compasso: Mi menor. Para a primeira suspensão, evidenciamos o intervalo de quarta, construindo tríade formada pelas notas Mi, Lá e Si. A utilização desta harmonia, com a quarta, destaca o efeito expressivo da reiteração do texto, mas, com silêncios na linha vocal para a declamação de modo convincente.

Figura 51 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compasso 236



Fonte: Choral Public Domain, 2015.
Nota: imagem adaptada pela autora.

Convém realizar musicalmente este acorde arpejadamente e de forma lenta, nota após nota, para mostrar bem os intervalos. O Fá#, apresentado anteriormente e emitido na linha vocal, se complementa pelo baixo com a nota Si, porém, com a inserção da sua respectiva terça maior: Ré#.

Figura 52 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9), de C. Monteverdi, construção harmônica de acorde no compasso 236



Fonte: elaborado pela autora.

A sensação de hesitação e espera provocada pelo desenho melódico (pausa na melodia demonstrada na figura 51) terá participação efetiva do tecladista que, ao seu critério e “gosto”, definirá o tempo necessário para sua espera na declamação. Embora não haja clara indicação de dinâmica musical, sua utilização pode aqui ser dimensionada de acordo com o sentimento provocado pelo trecho e consequente afeto.¹⁵⁶

Para a segunda suspensão optamos pela não repetição do intervalo de quinta (Si), mas adicionamos acima deste mesmo baixo (Mi) o intervalo de quarta (Lá) e o intervalo de segunda (Fá#), além do intervalo de sexta (Dó).

¹⁵⁶ Para a música, o conteúdo expressivo da pausa é tão importante quanto o som emitido.

A nota Ré — em função de sétimo grau no acorde de Mi maior — é escrita na linha melódica vocal neste compasso.

Figura 55 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 237 e 238

ca-so più in-fe-li - ce e più fu - ne - sto:

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

Neste caso, fica a cargo do tecladista a decisão de reforçar a mesma nota (Ré) no acompanhamento instrumental durante a execução, mas podendo, inclusive, omiti-la. A melodia valoriza a cadência que mais uma vez é construída na cena — formada entre o segundo e o terceiro acordes do compasso (o Mi maior) acrescido de seu sétimo grau (a nota Ré), seguido do Lá menor, formando a cadência V7-i.

No próximo compasso (duzentos e trinta e oito), as notas escritas para o baixo são o Mi — ligado à nota Mi anterior — e, em seguida, o Sol#, também ligado a outras duas notas Sol#.

Figura 56 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 237 a 239

ca-so più in-fe-li - ce e più fu - ne - sto: La tua bel-la Eu-ri-di - ce...

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

Aqui optamos por apresentar o início do próximo compasso para valorizar o final da palavra *Euridice*, na harmonia de Mi maior. No entanto, no momento em que a nota Sol# é colocada no baixo, percebe-se indicação de alteração das notas do acorde pela escapada melódica com a nota Dó# na sílaba *Bel(la)*. Neste caso, claramente enfatizada pela duração rítmica — a semínima — e retornando logo ao ambiente harmônico de Mi maior, chegando na nota Si, componente do acorde em sua primeira inversão no baixo contínuo (figura 56, acima).

Abaixo, ilustra-se o esquema harmônico, advertindo que é necessário sempre se ter em mente a realização da intenção dinâmica, por meio da distribuição e/ou quantidade das notas entre as mãos do colaborador.

Figura 57 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica dos compassos 238 e 239



Fonte: elaborado pela autora.

Importante observar que, nos momentos em que a *Messaggiera* pronuncia os nomes das personagens *Orfeo* e *Euridice*, a nota Sol# surge na linha destinada à voz da personagem, indicando que o acorde de Mi, antes menor, se tornou maior. Seria mais uma vez, uma invocação ao conceito emocional da Picardia,¹⁵⁷ ou até mesmo ao ambiente sonoro provocado pela terça pura da afinação mesotônica, aquela em que a composição da nota alterada teria quatro comas em seu cromatismo?

A intervenção de *Orfeo* com as palavras *Ohimè, que odo?* (Ai de mim, o que ouço?) entre os compassos duzentos e trinta e nove e duzentos e quarenta pode eventualmente ser realizada em pulso mais lento, convocado pelo surpreendente estado irracional. As notas fornecidas pela linha do baixo contínuo são, respectivamente: Sol, Fá e Mi bemol.

¹⁵⁷ Embora este efeito se refira apenas às cadências, como já mencionado.

Figura 58 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9), edição moderna, compassos 239 e 240

ORFEO

Ohi-me, che o - do?

Fonte: Choral Public Domain, 2015.
Nota: imagem adaptada pela autora.

Os acordes formados foram: Sol menor, seguido da tríade de Fá Maior, construída acima da nota Fá.

Figura 59 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compasso 239

ORFEO

Ohi-me, che

Fonte: Choral Public Domain, 2015.
Nota: imagem adaptada pela autora.

Acima da nota Mi bemol optamos, não pela tríade de Mi bemol Maior, mas, neste caso, a modificação do acorde com a inclusão da nota Dó — nota preparada e contida já no acorde de Fá —, que transformará esta harmonia em um acorde de sexta, isto é, Dó menor na primeira inversão.

Figura 60 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 239 e 240

Fonte: Choral Public Domain, 2015.
Nota: imagem adaptada pela autora.

Trocar a nota Sol pela nota Dó na melodia criará um expressivo efeito para a sílaba tônica da palavra *O[do]* (ouço), como uma apogiatura agregada, que pode ser prolongada em seu valor rítmico, bem como exclamada em modo aterrorizante. Os acordes formados serão demonstrados na figura 61 abaixo:

Figura 61 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica dos compassos 239 e 240

Fonte: elaborado pela autora.

Um bequadro reaparece e anula o efeito do Si bemol. Esta mudança radical pode ser interligada pela inclusão melódica de um Lá que levará tanto ao Si natural acima do novo acorde de Mi — a harmonia de Mi Maior — quanto ao Sol# do novo acorde.

Figura 62 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 240 e 241

MESSAGGIERA

La tua di-let-ta spo-sa è mor-ta.

o - do?

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

A armadura de clave retorna ao estado anterior — inexistência de sinal de alteração — e, nos compassos duzentos e quarenta e duzentos e quarenta e um, a *Messaggiera* conclui sua fala, entoando as palavras *La tua diletta sposa è morta* (A sua amada esposa está morta). As notas escritas para o baixo contínuo são o Mi (natural), o Sol#, o Si e o Lá (figura 62, acima).

Construímos acima da primeira nota do compasso, a tríade de Mi Maior. Nota-se que, mais adiante, a nota Sol, na melodia vocal, se torna Sol sustenido. Optamos, porém, por valorizar a nota que surge em seguida na linha do baixo contínuo, o Sol#. Desse modo, consideramos que esta nota corresponde à inversão do acorde de Mi Maior [6], já executado no início do compasso. Em seguida, acima da nota Si, optamos por construir o mesmo acorde de Mi Maior, agora com seu intervalo de quinta (Si) no baixo. Notamos que o baixo Si foi inserido em momento de pausa na voz. Podemos considerar que, o acorde de Dominante, neste caso, enfatiza a dramaticidade no momento em que a personagem *Messaggiera* hesita por um instante, antes de finalmente dizer que *Euridice* estava morta.

Figura 65 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compasso 241

The image shows a musical score for Figure 65. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "è mor-ta." written below it, underlined in red. The middle staff is a treble clef staff with a single note. The bottom staff is a bass clef staff with two notes, the second of which is circled in red.

Fonte: elaborado pela autora.

O movimento descendente em ambas as linhas melódicas demonstra, no resultado sonoro, o pesar evidente nos dizeres da personagem *Messaggiera*. O acompanhamento nos dois acordes (Mi maior e Lá menor) pode ser realizado arpejadamente, em movimento lento — em coerência à velocidade com que a voz conduzirá a frase. Sugerimos, ainda, que o último acorde seja arpejado de modo descendente, isto é, da nota mais aguda para a mais grave, para melhor tradução do sentimento expresso no texto.

O último compasso da cena (duzentos e quarenta e dois) se inicia com a mesma nota que finaliza o compasso anterior (Lá), ambos conectados por ligadura.

Figura 66 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 240 a 242

The image shows a musical score for Figure 66. It consists of three staves. The top staff is labeled "MESSAGGIERA" and has the lyrics "La tua di-let-ta spo-sa è mor-ta." written below it. The middle staff is labeled "ORFEO" and has the lyrics "o - do?" and "Ohi-me." written below it. The bottom staff is a bass clef staff with a red box around the final note.

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

Na sequência, para a última fala de *Orfeo: Ohimé* (Ai de mim), é escrita para o baixo a nota Ré. Nota-se que, na melodia vocal, surge a nota Fá#, indicando que a tríade construída acima da nota Ré, no baixo contínuo, tenha a sua terça alterada, formando um acorde maior.

Figura 67 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9), de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 240 a 242

MUSICAL SCORE EXCERPT:

MESSAGGIERA
La tua di-let-ta spo-sa è mor-ta.

ORFEO
o - do? Ohi-me.

The basso continuo line shows a red box around the final chord, which is a D major triad (D, F#, A).

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

Para a elaboração do acorde que antecede o Ré maior, optamos por construir acima do baixo Lá a tríade de Lá maior. Neste caso, transformamos o acorde em função de dominante, provocando, assim, a cadência V-I, que será utilizada para encerramento da cena.

Figura 68 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, construção harmônica do compasso 242

MUSICAL NOTATION:

BASS CLEF

Chord 1: D, F#, A (D major triad)

Chord 2: D, F#, A (D major triad)

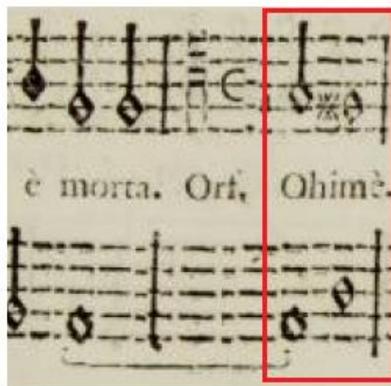
Below each chord is a sharp sign in brackets: [#] [#]

Fonte: elaborado pela autora.

Ao observarmos o último acorde da cena (Ré maior), manifesta-se plausível o questionamento a respeito da razão pela qual Monteverdi optou por utilizar um acorde maior na ilustração da tristeza manifestada por *Orfeo* ao pronunciar a expressão *Ohimè*. Porém,

lembramos aqui sobre a regra da inserção da *tierce de Picardie* aplicada à cadência final da cena em acorde maior, embora o afeto evocado no texto sugerisse a utilização de tríade menor.

Figura 69 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, primeira edição, compasso 8



Fonte: IMSLP Petrucci Music Library.

Há ainda que destacar a compreensão que se faz nos dias de hoje acerca da relação de modos maiores à sentimentos “positivos” e modos menores à sentimentos “negativos”. Assim, a cadência final da cena evidencia que, a interpretação musical do texto pode ir além da relação entre a harmonia maior estar ligada à felicidade e, a harmonia menor estar ligada à tristeza.¹⁵⁸ Na escrita de Monteverdi, nota-se possível intenção de quebra de expectativa pois, motivado pelos sentimentos provocados pela notícia da morte de *Euridice*, *Orfeo* inicia sua jornada de busca pela esposa, atitude que, será responsável pelo desencadeamento de ações que irão compor os atos subsequentes — e relevantes — da ópera. Dessa forma, podemos considerar que Monteverdi se beneficiou do resultado sonoro causado pela *tierce de Picardie*. O efeito emocional provoca, no espectador, expectativa pela continuidade da ópera.

Observando o conceito geral entre texto e música, percebe-se que, nos momentos em que a personagem *Messaggiera* se refere à *Euridice* — usando as palavras *La tua bela Euridice* (a tua bela Euridice) e *La tua dileta sposa* (a tua amada esposa) — a utilização de acordes maiores denotam beleza e perfeição harmônica.

¹⁵⁸ É preciso se ter em mente que a terça maior muito alta foi considerada uma dissonância imperfeita por meio de suas quatro quintas puras e, que a terça maior pura (sonora) é composta por quatro comas sendo, portanto, muito baixa em sua entoação e afetividade, principalmente se comparada à conhecida terça maior do piano moderno.

Figura 70 – Ópera *L'Orfeo* (1607/9) de C. Monteverdi, edição moderna, compassos 234 a 244

234

MESSAGGIERA

A te ne ven-go, Or-feo, mes-sag-gie-ra in-fe-li - ce di

- Nin - fa, che por - ti?

237

ca-so più in-fe-li - ce e più fu - ne - sto: La tua bel-la Eu-ri-di - ce...

ORFEO

Ohi-me, che

240

MESSAGGIERA

La tua di-let-ta spo-sa è mor-ta. In un fio-ri - to pra - to con

ORFEO

o - do? Ohi-me.

Fonte: Choral Public Domain, 2015.

Em ambas as situações, o baixo contínuo oferece duas notas, isto é, Mi e Sol#. Sobre a nota Mi, construímos o acorde de Mi Maior. No momento em que o baixo contínuo substitui a nota Mi pela Sol# — embora não haja indicação de acorde de sexta — optamos, como visto, por considerar que, o acorde que se formará na nota Sol# permaneça o de Mi Maior, como o Sol# (a terça) no baixo. Para tal interpretação, a partitura contaria com sinal adequado indicando o numeral seis [6] abaixo da pauta, sinalizando que trata-se de um acorde de sexta, ou acorde de Mi maior na primeira inversão, com a terça no baixo, como entendido nos dias de hoje.

A cena da ópera *L'Orfeo* reproduzida acima foi escolhida como forma de

demonstrar o conteúdo dramático da música vocal, escrita no início do século XVII.¹⁵⁹ O conhecimento teórico do tecladista, somado à sua prática *extempore* favoreciam a construção dos acordes, a partir das notas designadas ao baixo contínuo. Entretanto, o texto escrito para a linha vocal indicava, de fato, de que maneira a harmonia seria elaborada e, como os acordes seriam conduzidos dinamicamente. As decisões eram tomadas pelo tecladista, simultaneamente à execução do instrumento, sempre de acordo com a sonoridade esperada pelo significado semântico do texto e a expressividade da voz. Assim, o acompanhamento colaborativo permitiu a interatividade entre instrumentista e cantor durante a performance, enriquecendo, assim, o resultado sonoro.

¹⁵⁹ A cena descrita no trabalho foi demonstrada pela pesquisadora em seu recital de Mestrado, apresentado em 16 ago. 2024. Para acesso ao conteúdo do vídeo acessar: https://www.youtube.com/watch?v=ohiVj4aH_Kc.

CONCLUSÕES

O piano moderno, instrumento oficial empregado atualmente na prática da colaboração, oferece em seu mecanismo, estrutura necessária para reprodução musical de obras compostas em diferentes momentos da história da música. Como já visto, a estrutura dos instrumentos de teclado foi-se modificando ao longo do tempo e, as diversas inovações promovidas no mecanismo, desde sua primeira versão (o hidraulo), resultaram na concepção de outros instrumentos até chegar ao piano moderno, como conhecido nos dias de hoje.

Assim como foi visto, a prática do acompanhamento vocal colaborativo — compreendido como acompanhamento interativo — origina-se nos primeiros anos do século XVII, quando se iniciou o movimento denominado *Seconda Pratica*. Neste período, a polifonia deu lugar à nova estrutura composicional denominada monodia acompanhada — baseada em uma linha escrita para voz solo com acompanhamento de um ou mais instrumentos musicais. Durante esta fase, ocorria a já mencionada transição entre harmonia modal e harmonia tonal. Dos modos antigos gregos, dois foram estabelecidos: o modo maior e o modo menor, servindo de base estrutural para a música tonal ocidental. Agrupamentos de notas musicais — os acordes — posicionados em determinadas ordens, resultavam em sensações de tensão e relaxamento que possibilitavam aos compositores novas perspectivas para a condução harmônica na música vocal. Assim, as novas possibilidades de se construir a harmonia musical, por meio da utilização dos acordes, propiciaram a realização de cadências que valorizavam a expressividade contida no significado do texto entoado pelo cantor, delimitando a pontuação da sintaxe frasal na música. Dessa forma, a música passou a ser formulada em razão da semântica do texto dramático — *Prima le parole, poi la musica* (Primeiro as palavras, depois a música).

Para além das mudanças citadas, os “saraus” — onde ocorriam apresentações musicais, assim como encenações baseadas em textos do antigo teatro grego — promovidos pela Camerata Fiorentina, deram origem às primeiras óperas na Itália e, igualmente, ao estilo recitativo. O cravo tornou-se instrumento de teclas fundamental para o acompanhamento vocal na época. Para desempenho na função de acompanhador, no entanto, o tecladista precisou desenvolver novas habilidades para executar o instrumento de forma improvisada — a prática *extempore*.

Como se sabe, durante os primeiros anos do século XVII, surgia o baixo contínuo e, as partituras ofereciam, além da melodia escrita para a voz, uma linha melódica destinada ao baixo contínuo. Essa linha melódica continha notas que deveriam ser reproduzidas pela região grave do cravo, sendo destinada, portanto, à mão esquerda do tecladista. Posteriormente, sinais

foram gradativamente inseridos na linha destinada ao baixo contínuo, indicando os intervalos que deveriam ser formados sobre o baixo — o baixo cifrado. Nos primeiros anos de 1600, no entanto, o baixo cifrado ainda estava em fase de estabelecimento dos primeiros fundamentos e, ao mesmo tempo que as obras para música vocal foram sendo publicadas, foram também elaborados os primeiros documentos — tratados — que apresentavam os sinais específicos para a composição das harmonias, tanto numerais quanto outros sinais, como o sustenido e o bemol, por exemplo, bem como a descrição de seus significados. Dessa forma, os tecladistas precisaram expandir seus conhecimentos para além do que se compreendia como “necessário” para a execução musical no cravo.

Além disso, novos conhecimentos possibilitaram a construção da harmonia a partir das notas escritas para o baixo contínuo, em partituras que não ofereciam cifras. Para tal desenvolvimento, o tecladista beneficiou-se de disciplinas oferecidas em cursos para estudantes de composição nos conservatórios de Nápoles, já desde o final do século XVI. Mais tarde, dentre as habilidades desenvolvidas nos conservatórios, os tecladistas conscientizaram-se da *regola dell’ottava* (regra da oitava) e, o partimento foi, igualmente, exercitado.

Para além dos conhecimentos teóricos e técnicos de execução do instrumento, compreendeu-se que, os acordes deveriam ser formados de modo que, a condução harmônica propiciasse sensações que fossem condizentes ao conteúdo do texto. O texto dramático era o elemento principal na composição de um teatro cantado — a gênese da ópera — e, na elaboração da música, o propósito era, portanto, a expressão musical do texto. Assim, o tecladista, aplicava seus conhecimentos para a construção da harmonia — com aplicação das cadências para valorização da interpretação vocal — segundo o significado do texto. A forma como o tecladista executava a harmonia no cravo — e/ou outros instrumentos de teclado —, igualmente seguia o mesmo propósito, de interpretação das palavras cantadas. Dessa forma, a dinâmica musical foi promovida pela experimentação de formas pelas quais os acordes poderiam ser executados no instrumento, e, conseqüentemente, as sensações que causavam no ouvinte. Diferenças na velocidade com que as notas dos acordes, quando tocados de maneira arpejada, eram executadas, assim como variações na direção para a qual o tecladista direcionava os arpejos, isto é, ascendentemente ou descendentemente, provocavam, igualmente, sensações e compreensões diversas. Para além da dinâmica, a ornamentação tornou-se parte fundamental de interpretação, tanto para a voz, quanto para o acompanhamento instrumental em um processo de particularização e de coerência ao estilo estético musical nacional. Notas “estranhas” eram inseridas, improvisadamente, entre os acordes, provocando sensações derivadas das

dissonâncias, causadas pelos intervalos formados entre as notas.

A construção da harmonia baseada no baixo contínuo, quando destinada ao acompanhamento da música vocal, exigiu sensibilidade do músico, atrelada à sua capacidade de improvisação. Desse modo, o tecladista do início do século XVII beneficiou-se de seu conhecimento teórico que, somado à prática *extempore*, deu aqui origem ao acompanhamento colaborativo. A construção do resultado sonoro acontecia em interação contínua com o cantor, desde os seus primeiros estágios em conjunto. O significado do texto foi compreendido como base, tanto para composição musical, quanto para a construção da harmonia. Assim, o tecladista acompanhador/colaborador vivenciou a prática *extempore*, experienciando o acompanhamento vocal, junto ao cantor, em colaboração com a interpretação do conteúdo dramático do texto.

Atualmente, o pianista colaborador beneficia-se da utilização de partituras que oferecem as informações necessárias para a realização do acompanhamento. Dessa forma, músicas escritas originalmente para acompanhamento orquestral podem ser reproduzidas pelo piano, a partir de edições preparadas propriamente para o piano. Da mesma forma, para acompanhamento de músicas que, originalmente, foram escritas para baixo contínuo, edições modernas oferecem as cifras realizadas e, os acordes escritos na partitura. Dessa forma, o pianista é, atualmente, isento da obrigação de formar o acompanhamento harmônico e, via de regra, não se atreve a intervir na edição editada. Entretanto, o desenvolvimento da habilidade improvisatória pode, ainda, possibilitar ao pianista colaborador aperfeiçoamento em sua performance musical, baseada na compreensão de que cada cantor se expressa de forma única. A interpretação — embora fosse orientada apenas com poucas indicações de dinâmica nas partituras — é expressa pelo cantor, a partir de sua compreensão do texto dramático, somada à sua relação emocional com a música.

A interpretação musical baseia-se na compreensão do significado do texto, da mesma forma como ocorreu em épocas anteriores mencionadas no trabalho. Assim, compreende-se de imediato que, na performance musical, tanto cantor quanto pianista colaborador são responsáveis pelo resultado sonoro. O produto oferecido ao ouvinte decorre, primeiramente, do entendimento acerca do conteúdo semântico do texto, escrito na linha melódica destinada à voz. Dessa forma, a compreensão acerca da harmonia elaborada pelo compositor torna-se fundamental igualmente nos dias de hoje. Embora a construção harmônica esteja realizada na partitura, as razões pelas quais os acordes foram escolhidos, assim como as cadências presentes na música podem ser percebidas pelo pianista, de maneira particular, acrescentando sua marca pessoal, para enriquecimento de sua interpretação e possibilitando aprimoramento na sua criação musical junto ao cantor.

REFERÊNCIAS

ADLER, Kurt. **The art of accompanying and coaching**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.

AGAZZARI, Agostino. **Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto**. Siena: Domenico Falcini, 1607. Edição e tradução de Bernhard Lang. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP180391-WIMA.7dc9-delsonare.pdf> Acesso em: 12 abr. 2022.

ALBURGUER Mark. Ctesibius (c. 285-222 BC) – Hydraulic Organ. **Music History**. [S.l.]: [Mark Alburger], [entre 2008 e 2024], blog. Disponível em: <https://markalburgermusichistory.blogspot.com/2008/05/ctesibius-c-285-222-bc-hydraulic-organ.html>. Acesso em: 2 jan. 2024.

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. As relações entre texto e música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores. *In*: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 24, 2014, São Paulo. **Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**, São Paulo, online. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/2751/public/2751-10055-1-PB.pdf. Acesso em: 16 jun. 2023.

BIANCIARDI, Francesco. **Breve regola per imparare' a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento**. Siena: Domenico Falcini, 1607. Edição e tradução de Bernhard Lang. Disponível em: <http://www.bassus-generalis.org/bianciardi/bianciardi.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2022.

BRADSHAW, Murray C. Cavalieri and early monody. **The Journal of Musicology**, Berkeley, California, v. 9, n. 2, p. 238-253, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/763554>. Acesso em: 19 jun. 2023.

CAMPAGNE, Augusta; ROTEM, Elam. **The keyboard accompaniment in Italy around**

1600: intabulations, scores and basso continuo. Basel: Forschungsportal Schola Cantorum Basiliense, 2022.

CELETTI, Rodolfo. **A history of bel canto**. New York: Oxford University Press, 1991.

CLUTTON, Cecil; LIBIN, Laurence Elliot; RIPIN, Edwin M. Keyboard instrument.

Encyclopedia Britannica. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/keyboard-instrument>. Acesso em: 22 out. 2023.

COUTO, Henrique; HORA, Edmundo. Do canto falado à fala cantada – as ideias de Caccini e Hermeto Pascoal. *In*: PERFORMA 15: ENCONTRO INTERNACIONAL DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE MUSICAL. **PERFORMA 15: Atas do Encontro Internacional de Investigação em Performance Musical**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2015, p. 196-201. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/20461>. Acesso em: 13 jun. 2024.

DIAS, Gustavo Angelo; JANK, Helena. O acompanhamento instrumental segundo Ludovico da Viadana: uma tradução comentada da primeira fonte sobre o baixo contínuo na música sacra. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-17, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/983>. Acesso em: 10 jun. 2022.

EDITORES da Encyclopaedia Britannica. Doctrine of Affections. *In*: **ENCYCLOPEDIA Britannica**. [s.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2014, online. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections>. Acesso em 6 mai. 2024.

EDITORES da Encyclopaedia Britannica. Harpsichord. *In*: **ENCYCLOPEDIA Britannica**. [s.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2023, online. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/harpsichord>. Acesso em: 29 out. 2023.

EXTEMPORE. *In*: **DICIONÁRIO Online Collins**. [s.l.]: Collins, 2024. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/extempore>. Acesso em: 2 abr. 2024.

FUNDAMENTO. *In*: **DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa**. [s.l.]: Priberam Informática, 2024, online. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/fundamento>. Acesso

em: 2 abr. 2024.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2014.

HORA, Edmundo. **As obras de Froberger no contexto da afinação mesotônica**. 2004. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/346794>. Acesso em: 20 nov. 2022.

HORA, Edmundo. As allemandes frobergianas: um modelo musical do discurso eloqüente? **Musica Hodie**, Goiânia, v. 9, n. 3-Esp, p.141-152, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/22032/13097>. Acesso: 13 jun. 2024.

KOSTER, John. History and Construction of the Harpsichord. *In*: KROLL, Mark. (ed.). **The Cambridge companion to the harpsichord**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 2-30.

LAWRENCE-KING, Andrew. Cantar com gratia – a forgotten ornament? **Andrew Lawrence-King**, [2021]. Disponível em: <https://andrewlawrenceking.com/2021/11/17/cantar-con-gratia-a-forgotten-ornament/>. Acesso em: 28 maio 2024.

MENEZES, Enrique. Monteverdi – mestre de um drama falho. *In*: XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 18., 2008, Salvador. **Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**, Salvador: Universidade Federal da Bahia, ANPPOM editora, 2008. p. 104–107. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM344%20-%20Menezes.pdf. Acesso em: 6 maio 2023.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de música, II**: parte histórica (del barroco hasta hoy). Madri: Alianza Editorial, 1992. v. II.

MONTEVERDI, Claudio. **L'Orfeo favola in musica**. Venezia: Ricciardo Amadino, 1609.

Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP498423-PMLP21363-i-mo-beu-mus.d.249.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2024. 1 partitura. Edição facsimilar.

MONTEVERDI, Claudio. **L'Orfeo favola in musica**. [s.l.]: Choral Public Domain Library. 2015. Disponível em: <https://www.cpdl.org/wiki/images/b/b6/Mont-orf.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2024. 1 partitura.

MONTEVERDI, Claudio; STRIGGIO, Alessandro. **L'Orfeo favola in musica: Italian Libretto by Alessandro Striggio and English Translation by Gilbert Blin**. [s.l.]: Gilbert Blin, 2012. Disponível em: https://monteverdi.co.uk/downloads/Monteverdis_Orfeo_-_Libretto_and_translation.pdf. Acesso em 21 abr. 2024.

NETTL, Bruno *et al.* Improvisation. In: SADIE, Stanley; TYRREL, John (ed.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. Londres: Macmillan, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738>. Acesso em: 04 mar. 2024.

NUTI, Giulia. **The performance of Italian basso continuo: style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries**. Padstow: Ashgate, 2007.

REGRA. In: **DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa**. [s.l.]: Priberam Informática, 2024, online. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/regra>. Acesso em: 2 abr. 2024.

ROSA, Stella Almeida. Primeiros tratados italianos do século XVII sobre baixo contínuo: uma análise comparativa. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 17, p. 41-47, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/4750036/Primeiros_tratados_italianos_do_s%C3%A9culo_XVII_sobre_baixo_cont%C3%ADnuo_uma_an%C3%A1lise_comparativa_First_Italian_treatises_from_the_seventeenth_century_about_thorough_bass_a_comparative_analysis. Acesso em: 19 abr. 2022.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de Musique**. Paris: Veuve Duchesne, 1768.

SANGUINETTI, Giorgio. **The Art of partimento: history, theory and practice**. New York: Oxford University Press, 2012.

TAYLOR, Franklin; Extempore. In: GROVE, George (ed.). **Dictionary of music and**

musicians. v. I, p. 798-799. Norwood: Norwood Press, 1904.

VAN TOUR, Peter. “Taking a walk at the Molo”: partimento and the improvised fugue. *In*: MORABITO, Fulvia (ed.). **Musical improvisation in the Baroque era**. Turnhout: Brepols, 2019, p. 371-382.

VIADANA, Lodovico da. **Per sonar nel’organo li cento concerti ecclesiastici**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1605. Edição e tradução. Bernhard Lang. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP181405-WIMA.723a-viadana-concerti-preface.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.

WILLIAMS, Peter. **A new history of the organ**: from the Greeks to the present day. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

ZUMPARNO, Nivia G.; GOLDEMBERG, Ricardo. Princípios de técnica e história do temperamento musical. **Revista Sonora**. [s.l.], v. 2, n. 4, p. 1-10, 2007. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/wp-content/uploads/2021/07/V2_ED04_A5_Histtemperamentomusical.pdf. Acesso em: 19 set. 2023.