

DOSSIER – Segunda parte

XII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

22 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2021

## A realização do baixo contínuo no violoncelo: possibilidades e um estudo de caso em Vivaldi

**William Teixeira**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
william.teixeira@ufms.br

**André Micheletti**

Universidade de São Paulo  
micheletti@usp.br

### Resumo

O violoncelo é um instrumento íntimo e reconhecidamente ligado à prática do baixo contínuo, empregado na execução das linhas escritas de baixo, enquanto instrumentos de característica harmônica realizam o contraponto notado pelas cifras. Entretanto, um considerável número de evidências aponta que ele possa ter tido um papel mais amplo na Música Barroca, podendo ocupar inclusive sozinho o lugar de instrumento do baixo contínuo nos mais diferentes contextos. Desse modo, iremos avaliar tais evidências com o intuito de descrever as visões históricas e as possibilidades para a ampliação dessa prática no instrumento, consultando também pesquisas atuais que mencionem tal questão. Em posse de tais direções metodológicas, iremos propor um estudo de caso em que tais princípios serão aplicados na realização do baixo da *Sonata para violoncelo em Mi menor*, RV 40, de Antonio Vivaldi.

**Palavras-chave:** violoncelo barroco; baixo cifrado; partimento; performance historicamente informada; práticas interpretativas.

### Abstract

#### ***The Realization of the Basso Continuo on the Cello: Methodological Possibilities and a Case Study in Vivaldi***

The cello is an instrument closely associated to the basso continuo practice, used in the performance of written bass lines, while instruments with harmonic characteristics perform the counterpoint noted by the figured bass. However, a considerable amount of evidence points to a much broader role in Baroque Music, when the cello could occupy even alone the place of basso continuo instrument in the most different contexts. Thus, we will assess such evidences in order to describe the historical views and current possibilities for the expansion of this instrument's practice. In possession of such methodological directions, we will finally propose a case study in which those principles will be applied in the realization of the basso in Antonio Vivaldi's *Cello Sonata in E minor*, RV 40.

**Keywords:** Baroque Cello; thorough Bass; partimento; historically informed performance; performing Practice.

Recibido: 29/11/2021

Aceptado: 10/12/2021

Cita recomendada: Teixeira, W.; Micheletti, A. (2022). A realização do baixo contínuo no violoncelo: possibilidades e um estudo de caso em Vivaldi. *Revista 4'33"*. XIV (22), pp. 109-123.

## Introdução

O baixo cifrado é uma lógica musical distintivamente barroca, cuja origem aparentemente difusa no final da Renascença encontrou desenvolvimento mais claro em Ludovico da Viadana e pelos membros da Camerata Fiorentina (Palisca, 1991: p. 19). Além de ter desempenhado papel fundamental no nascimento de uma escrita musical ligada às práticas monódicas, que foi crucial para o afastamento do paradigma polifônico renascentista, seu gradual abandono enquanto dispositivo notacional e lógica criativa na segunda metade do século XIX pareceu torná-lo uma estrutura ligada exclusivamente ao repertório barroco. Mas mesmo a limitação da prática não eliminou traços de sua presença nas técnicas composicionais e interpretativas que levaram à gênese da música instrumental, o que tornou o baixo objeto de intenso interesse musicológico no século XX, tendência que permanece em expansão na pesquisa atual. A aplicação dessa lógica em configurações musicais homofônicas, isto é, o baixo contínuo, tem sido tópico de interesse constante na pesquisa musicológica quanto às suas práticas e estilos de realização. Quanto à sua aplicação em configurações polifônicas, o *partimento*, esse é um tema que tem recebido crescente atenção em trabalhos da área, especialmente em relação a seu valor composicional e didático, promovendo uma pedagogia da invenção musical (Dreyfus, 1996; Guido, 2017; Christensen *et al*, 2010; Sanguinetti, 2012).

Dentro da primeira categoria, a utilização do baixo cifrado em contextos de acompanhamento foi crucial para o surgimento da ópera, formando agrupamentos musicais dedicados à execução dessas estruturas. Tanto a forma de acompanhamento quanto o grupo que o toca recebem o nome de baixo contínuo (*basso continuo*), devido:

a sua presença constante, mesmo quando os outros instrumentos ou vozes do baixo estão em pausa. Nisso se diferencia do *basso seguente*, que duplicava em uma parte para teclados a linha de baixo de uma textura polifônica. Normalmente um ou mais instrumentos graves tocavam a linha de baixo, enquanto um instrumento de teclas ou outro pertencente à família do alaúde ou da harpa, ou uma combinação de vários desses, tocava os acordes implícitos no baixo ou em suas cifras. (Palisca, 1991: p. 21)

Esta definição mais ou menos padrão encontra ressonância em uma parcela majoritária da literatura musicológica sobre o assunto, mas, principalmente, é observada na prática do repertório barroco por orquestras modernas e mesmo por grupos especializados na interpretação da música antiga, sempre reservando aos instrumentos de maior potencial harmônico a realização do baixo cifrado, enquanto instrumentos de maior potencial de sustentação melódica executam a linha de baixo tal qual escrita (Cyr, 1992: p. 71; Dolmetsch 1915: p. 342). Desse modo, nota-se que dos pontos controversos na performance histórica, esse parece ser um dos raros em que impera o consenso.

Dentre os instrumentos que pertencem ao grupo do baixo contínuo responsável pela execução da linha de baixo, sem dúvida aquele mais constantemente visto em apresentações públicas realizando tal função é o violoncelo. Seu destaque nesse papel leva a que, em muitos casos, ele o desempenhe sozinho, tocando a linha enquanto os demais instrumentos graves se calam, principalmente em trechos onde o acompanhamento segue uma parte solista de caráter mais recitativo, em alguns grupos tornando-se essa também uma prática padrão. Apesar do aparente consenso teórico e prático em torno dessa questão, algumas vozes dissonantes têm soado, apontando direções discrepantes. Colin Lawson e Robin Stowell (2004: p. 80) concordam que nas práticas ligadas à ópera no início século XVII o contínuo costumava ser realizado predominantemente por instrumentos da família dos alaúdes e dos teclados; no entanto, prosseguem os autores, conforme o século avançou e a presença de grupos orquestrais se tornou mais frequente, a contribuição de instrumentos como o violoncelo, o contrabaixo e a viola da gamba – e toda a gama de violinos baixo cujos nomes e tamanhos variavam de região para região – se tornou mais presente nos grupos formados para realização de óperas e música de câmara. Essa tendência chegou ao ponto em que, segundo Lawson e Stowell (2004, p. 82):

Assim como muitos tratados de teclado incluíam instruções sobre as regras de harmonia e baixo cifrado, vários métodos de guitarra, alaúde, harpa e violoncelo discutiam a realização do contínuo, sendo que alguns tratados de violoncelo até encorajavam violoncelistas a preencherem a linha do baixo onde fosse musicalmente apropriado, geralmente na ausência de um instrumento de teclado.

Desse modo, o violoncelo poderia ocupar um lugar mais amplo como instrumento do baixo contínuo do que até agora tem sido garantido a ele. Essa contradição entre proposições acerca do baixo contínuo ou, minimamente, entre a pesquisa musicológica e a prática musical, parece

justificar a necessidade de um exame mais detalhado das fontes tratadísticas e suas menções sobre o tema. Primeiramente, iremos levantar quais visões pareciam garantir a abordagem comum para, posteriormente, examinarmos se esse ponto de vista que obscurece a linha divisória entre instrumentos de realização e instrumentos de sustentação de fato procede e pode ter implicações práticas para a performance.

### **A visão geral sobre os instrumentos de cordas graves no baixo contínuo**

No texto considerado fundante para a prática do baixo contínuo, o prefácio de seus *Cento Concerti (...) per sonar nell'organo con il Basso continuo* (1602), o compositor Ludovico da Viadana direciona suas instruções, como o próprio título diz, explicitamente para o organista que deveria tocar as linhas de acompanhamento por ele escritas, mencionando além do órgão apenas o cravo (*manacordo*) como uma opção para a realização do baixo. Dignas de notas são suas prescrições para que a mão esquerda do organista tocasse a linha escrita, enquanto a direita ficasse livre para realizar cadências, descrevendo assim a relação entre o baixo e seus desdobramentos improvisados e esclarecendo que a ausência de notação completa foi pensada exatamente para obrigar o organista a improvisar. Interessa, finalmente, sua indicação para que determinados momentos da música se mantivessem em *tasto solo*, isto é, apenas com a linha escrita, sem realização harmônica, apresentando mais um aspecto da interação entre linha escrita e improvisação (Dias e Jank, 2016).

Adentrando os relatos dos membros da Camerata Fiorentina sobre os instrumentos do baixo contínuo e suas funções, Giulio Caccini (1601: p. 8) fala da “teorba (*chitarrone*) ou outro instrumento de cordas que já esteja introduzido na teoria desta música” como possibilidades para a execução das linhas de baixo e suas cifras, sobre as quais ele explicara o funcionamento. Giovanni de’ Bardi (c. 1580: p. 299), ao referir-se à liberdade rítmica que o baixo contínuo oferecia à melodia cantada, menciona que essa poderia ser acompanhada pelo “alaúde, cravo (*gravicembalo*) ou algum outro instrumento”.

Apesar do pioneirismo de Viadana e dos Fiorentinos na prática do baixo contínuo, o primeiro relato mais detalhado sobre sua realização instrumental foi feito por um amigo de Viadana, o mestre de capela de Siena, Agostino Agazzari, proximidade essa que em parte justifica a influência de sua proposta sobre as concepções posteriores relativas ao assunto, incluindo aquelas atualmente praticadas. Em uma carta de 1606 sobre o assunto, Agazzari faz recomendações para a

realização da harmonia no órgão, no cravo, no alaúde e na teorba. Quando ele passa às recomendações referentes ao *violone* – cujo termo poderia se referir a qualquer tipo de violino baixo (Vanscheeuwijck, 2021: p. 17) –, Agazzari (1606: p. 119) simplesmente indica que ele “deve proceder com base, sustentando a harmonia das outras vozes, executando os baixos e contrabaixos em doce consonância”, complementando para as violas, o lirone e a viola bastarda – novamente, termos que poderiam se referir a instrumentos aos quais daria-se o nome de violoncelo a partir do século XVIII –, que esses deveriam executar “as arcadas inteiras, claras e sonoras (...), extraíndo o som com muito cuidado e com bom conhecimento e prática do contraponto”.

Em seu tratado sobre o tema de 1607, Agazzari amplia esse detalhamento elaborando duas categorias de instrumentos que integrariam o baixo contínuo, os instrumentos fundamentais (*come fondamento*) e os instrumentos ornamentais (*come ornamento*). Os instrumentos mencionados no primeiro grupo são o órgão, o cravo, o alaúde, a teorba e a harpa. No segundo grupo, são repetidos o alaúde, a teorba e a harpa quando em função melódica, sendo acrescidos pelo lirone, cistre, espineta, chitarrina, violino, pandora e similares, excluindo a possibilidade que instrumentos de sopro viessem a fazer parte desse grupo. Depois de uma longa exposição sobre a realização do baixo cifrado direcionada ao primeiro grupo, Agazzari (1607: pp. 125-126) se refere à função dos instrumentos do segundo grupo, recomendando que “esses devem florear e tornar a melodia graciosa, com variedade de belos contrapontos, de acordo com a qualidade do instrumento”. É curioso que Agazzari diz que aos músicos do primeiro grupo “não é necessário (...) vasto conhecimento de contraponto (...) porém, na segunda categoria esse conhecimento é necessário, pois o músico deve compor novas partes acima do mesmo baixo (...)”. Especificamente a respeito dos violinos baixo, Agazzari (1607, p. 126) diz, sobre o lirone, que “deve executar arcadas longas, claras e sonoras, evidenciando bem as partes médias e prestando atenção às terças e sextas, maiores e menores, que é algo difícil e importante em tal instrumento” e, sobre o violone, que “como parte grave deve ser executado gravemente, sustentando a harmonia das outras vozes com a sua doce ressonância, mantendo-se o máximo possível nas cordas graves, tocando geralmente as notas do baixo”. Por fim, é digno de nota o tratado do também mestre de capela da catedral de Siena, Francesco Bianciardi, não porque seu teor esmiúce a questão instrumental, mas especificamente por seu título: “Breve regra para aprender a tocar sobre o Baixo com *todo tipo de instrumento* [*Breve Regola per imparare a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento*] (Bianciardi, 1607, grifo nosso).

Discursos tratadísticos como os de Agazzari sempre demandam uma atitude hermenêutica de atenção sobre se seu propósito era descritivo ou normativo, isto é, se ele estava a relatar um estado de coisas de seu tempo ou se estava a prescrever uma forma que ele pensava ser a correta em oposição a uma prática corrente. De qualquer modo, por mais categórica que seja sua divisão, o tratado ainda não oferece subsídios suficientes para se concluir que somente os instrumentos ditos fundamentais possuíam potencial e permissão para realizarem o baixo cifrado. Tampouco pode-se concluir que os instrumentos ornamentais deveriam se ater exclusivamente à performance da linha de baixo como escrita. Pelo contrário, ele indica que por mais que propusesse que eles não realizassem a cifra harmonicamente, ao mesmo tempo esperava que pudessem criar novas linhas melódicas que se somariam ao contraponto, afastando-se da função fixa assumida como certa na maior parte das ocorrências atuais do repertório barroco.

Possivelmente essa compreensão estanque sobre a atribuição da realização do baixo contínuo somente a instrumentos de execução polifônica tenha alguma relação com sua assimilação nos estados germânicos e a gradual ênfase outorgada aos instrumentos de teclado como acompanhamento *obbligato*, pouco a pouco deixando o próprio baixo cifrado de lado em favor do desenvolvimento de uma escrita especificamente instrumental. Ainda assim, nota-se desde Michael Praetorius (1619/2004: p. 133) o endosso às visões de Viadana, Agazzari e de Bernardo Strozzi, os quais o autor basicamente transcreve em sua seção sobre o assunto, de modo a repetir em sua formulação as duas categorias de Agazzari, bem como as recomendações de performance para o lirone e o violone. Posteriormente, quando Georg Muffat (1701: p. 450) apresenta suas recomendações para uma situação que pudesse dispor apenas de um número reduzido de músicos, ele sugere que o grupo possuísse minimamente três instrumentistas: dois violinistas e um *basso continuo e violoncino concertino*, complementando de modo interessante que “a este pode ser acrescentado, para a melhor ornamentação da harmonia, um cravo ou uma teorba, tocando exatamente a mesma parte”, atestando portanto a possibilidade da ausência de um instrumento daquela categoria fundamental de Agazzari. No século XVIII, essa visão já parece ter se tornado mais rígida, quando Johann Mattheson, em seu *Grosse Generalbassschule* (1735), define o baixo contínuo como “um baixo com figuras que indicam uma harmonia, de acordo com as quais serão executados ao cravo acordes de quatro notas” (Mattheson apud. Keller, 1965). Finalmente, poderíamos mencionar um documento como o *Generalbaßlehre* de 1738, frequente e questionavelmente atribuído a J. S. Bach (Braatz, 2012), onde é definido que:

O baixo contínuo é a mais perfeita base da música. É tocado com ambas as mãos em um instrumento de teclado de uma maneira que a mão esquerda toque as notas escritas e a direita ataque consonâncias e dissonâncias (Rosa, 2007: p. 40)

Independentemente de sua autenticidade, o local e data de origem do documento confirmam que a visão sobre a necessidade de um instrumento de teclados no baixo contínuo se tornou difundida e, de certa forma, parte de sua prática comum.

### **Evidências e propostas para a realização do baixo contínuo no violoncelo**

Se o *Generalbaßlehre* estabelece o lugar obrigatório dos instrumentos de teclado no contínuo, as instruções de Carl Philipp Emanuel Bach no *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) não apenas reforçam essa posição, como também acrescentam o lugar do violoncelo enquanto contingente instrumental tal qual o conhecemos hoje, afirmando que “o melhor acompanhamento, aquele livre de qualquer crítica, é um instrumento de teclado com um violoncelo” (Bach, 1753: p. 173). Mesmo que esta breve instrução não detalhe o papel exato do violoncelo, pode-se depreender pelo contexto tratadístico alemão da segunda metade do século XVIII que ele estivesse se referindo ao violoncelo – cuja nomenclatura recentemente se solidificara – apenas como um reproduzidor literal da linha de baixo escrita. No entanto, mesmo com as reiteradas afirmações de C. P. E. Bach (1753: p. 173) sobre a presença necessária de um instrumento de teclado em todas as situações musicais, ele considera, com certo pesar, que “alguns solistas possuem apenas uma viola ou mesmo um violino para acompanhá-los”, admitindo que “isso pode ser tolerado apenas nos casos de necessidade, onde bons tecladistas não estejam à disposição”.

Fortalecendo essa possibilidade, John Saunders (1978) realiza um levantamento importante das indicações presentes no próprio repertório, que fornecem evidências das mais definitivas sobre a realização do baixo no violoncelo. Uma primeira menção é às peças de Arcangelo Corelli como os Opp. 2, 4 e 5, que trazem em sua capa a indicação da parte de baixo para “violone ou cravo” [*violone o cembalo*], que não caberia na hipótese de um mero equívoco tipográfico, na medida em que os Opp. 1 e 3 trazem a indicação clara de “*violone e organo*”. Uma outra evidência de que o papel do violoncelo poderia inclusive superar o do teclado em um baixo contínuo é a citação de um relato de Charles Burney sobre a performance de uma cantata de Alessandro Scarlatti:

As partes de violoncelo de muitas dessas cantatas eram tão excelentes que aquele que fosse capaz de fazer jus a elas deveria ser uma criatura sobrenatural. Geminiani costumava dizer que Franceschilli, um celebrado músico do início deste século, acompanhou uma dessas cantatas em Roma de maneira tão admirável, enquanto Scarlatti estava ao teclado, que a companhia, formada por bons católicos que viviam em um país onde poderes miraculosos ainda não haviam cessado, ficaram firmemente persuadidos que não era Franceschilli quem estava tocando o violoncelo, mas um anjo que havia descido e assumido sua forma. (Burney apud. Saunders, 1978: pp. 28-29)

Além de uma menção do próprio Burney a uma ocasião em que um violinista dispensou o acompanhamento do cravo em favor de permanecer apenas com um violoncelista, Saunders (1978: p. 30) destaca a preocupação de Quantz para que o violoncelista não tomasse liberdades em sua parte de incluir ornamentos e improvisar sobre sua linha, pois esse era um hábito que para o flautista era indesejável, entretanto confirmando sua existência.

Giulia Nuti, em seu estudo sobre o assunto, menciona uma constatação crítica do compositor Benedetto Marcello sobre a prática até mesmo exagerada de improvisações pelos violoncelistas no baixo contínuo, onde este diz que “o virtuoso do violoncelo (...) irá quebrar (*spezzerà*) o baixo como quiser, mudando-o a cada noite, mesmo embora a variação não tenha nenhuma relação com sua parte ou com os violinos” (Marcello apud. Nuti, 2007: p. 110).

Essas falas parecem dar suporte razoável para a admissão de que o violoncelo era um instrumento que pelo menos em algumas ocasiões poderia ser responsável pela tarefa de realização do baixo cifrado. Contudo, quando retomamos a instrução de C. P. E. Bach, notamos que ela não apenas apresenta essa possibilidade como agrava suas consequências ao incluir até mesmo um instrumento como o violino como opção para essa função. Uma posição semelhante é vista em Leopold Mozart, que, não sem o sarcasmo que lhe é típico, menciona em uma nota de rodapé que: “Muitas vezes tive a oportunidade de rir de violoncelistas que permitiram que a parte do baixo de seu solo fosse acompanhada pelo violino, embora um outro violoncelo estivesse presente” (Mozart, 1951: p. 11). Mais uma vez, essa nota aponta que poderiam existir oportunidades onde tanto o violoncelo quanto o violino poderiam exercer o papel de realização do baixo. A propósito, esse parece ter sido exatamente o caso nas turnês feitas pelo violoncelista Luigi Boccherini com o violinista Filippo Manfredi pela França e o norte da Itália, já que as críticas da época elogiavam os dotes virtuosísticos exibidos por Boccherini em seus solos, demonstrando

que Manfredi o acompanhava pelo menos em parte do repertório, o que provavelmente Boccherini também o fazia, ambos sem o auxílio de qualquer instrumento de teclado ou similar (Micheletti, 2014: p. 39).

Um último grupo de fontes que parecem ser evidências definitivas da realidade e da efetividade da realização do baixo cifrado no violoncelo é a inclusão dessa prática como tópico de ensino em pelo menos cinco obras didáticas para o instrumento da virada do século XVIII para o XIX. A primeira e mais significativa obra são as *Instructions de Musique, Theorique et Pratique, à L'usage du Violoncello*, de 1774, publicada em Haia pelo violoncelista alemão Johann Baptist Baumgärtner. A obra faz uma introdução à técnica básica do violoncelo, porém se detém em sua maior parte ao ensino do baixo cifrado e à sua realização no instrumento. Baumgärtner aponta duas categorias de recitativos, o acompanhado e o ordinário, sendo que no primeiro o violoncelista basicamente sustentaria notas longas, enquanto no segundo apenas os músicos instruídos poderiam atuar por demandarem o conhecimento do baixo cifrado em sua realização. Além de uma tabela com diversas possibilidades de acordes baseados em baixos cifrados, ele apresenta sugestões para inclusão de acordes em recitativos (Ex. 1) e exemplos de cadências para que o violoncelista exercitasse sua capacidade de harmonização (Ex. 2):

**Ex 1** Exemplo de realização de acordes, onde a linha do meio seria a parte escrita e a linha de baixo os acordes tocados (Baumgärtner, 1774: p. 12)

Ex 2 Exemplo de realizações de baixos cifrados (Baumgärtner, 1774: p. 11)

The image shows a page from a musical manuscript titled "DES ACORDS DES CADENCES" (Fig. 7, Chap. 12). It contains two columns of musical notation, each with six staves. The notation is a form of figured bass, where numbers and symbols are placed below the notes to indicate fingerings and chord structures. The left column is labeled "Fig. 7" and "Chap. 12". The right column is labeled "II". The notation includes various symbols such as "7", "6", "5", "4", "3", "2", "1", "0", "effet", and "b5". The staves are arranged in two columns, with the left column containing six staves and the right column containing six staves. The notation is written in a style typical of 18th-century musical manuscripts.

Em seu *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*, publicado em 1805, o violoncelista francês Jean-Louis Duport, um dos maiores nomes da história do violoncelo e dedicatário das duas primeiras sonatas para o instrumento escritas por Beethoven, direciona seu Capítulo X ao assunto “Das cordas duplas”. Todavia, mais do que uma abordagem meramente técnica, ele introduz 14 artigos nos quais trabalha cada intervalo, propondo também encadeamentos harmônicos entre eles. Além disso, interessa especialmente seu Capítulo XI (Ex. 3), onde apresenta diversas variações rítmicas e de articulação com as quais seria possível se arpejar um acorde, contribuindo com uma grande variedade de figurações para partes solistas ou acompanhamentos.

**Ex 3** Exemplo de variação para arpear acordes (Duport, 1805: p. 83)



Outra obra didática que não apenas menciona a prática da realização do baixo no violoncelo, como também dedica um capítulo inteiro a ensinar os fundamentos para sua execução, é o *Methodes de Violoncelle*, publicado em 1820 pelo professor do Conservatório de Paris, Charles Baudiot. No capítulo cujo título é “Sobre o acompanhamento do recitativo italiano”, Baudiot ensina a interpretação das cifras e propõe valiosos exercícios preparatórios para que o aluno praticasse essa habilidade (Ex. 4), concluindo com um instigante exemplo: sua proposta de realização para um recitativo da ópera *Don Giovanni* de Mozart (Ex. 5):



O célebre violoncelista alemão Bernhard Romberg, conhecido por ter sido colega de quarteto de Beethoven, conclui sua obra didática *Violoncell Schule*, de 1840, com um capítulo cujo título é “Sobre a progressão da harmonia”, onde apresenta os fundamentos para o aprendizado do baixo cifrado e a execução de acordes, acrescentando aspectos interessantes, como maneiras de quebrar as notas da cifra em sequencias e, principalmente, dando instruções para que o aluno compreendesse que as relações de tensão e resolução na harmonia deveriam ter uma implicação na dinâmica com que seriam tocados os acordes, indicando didaticamente essas ocorrências com acentos (Ex. 6):

**Ex 6** Exercício para a realização do baixo cifrado em sequencias horizontais, com a indicações de dinâmica nos acordes de tensão (Romberg, 1840: p. 135)

The image displays two systems of musical notation for a cello or bass exercise. The first system is marked "Tempo moderato." and "sempre" (numbered 135). It features a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of five chords, each with a slur over it, and the bass staff contains corresponding single notes. The second system is marked "legato (immer geschliffen.)" and contains six measures of music. The treble staff shows a continuous melodic line with slurs, and the bass staff shows a sequence of chords with fingering numbers (6, 5, 3) and a dynamic accent (>) under the first measure.

A última fonte a ser mencionada é a obra com o sugestivo título *Metodo pratico per violoncello di accordi per tutti i tuoni maggiori e minori, circolazioni di tutti i tuoni maggiori coll'uso delle settime minori, quarte e seste maggiori*, publicada em 1822 pelo professor de violoncelo de Pádua, Bernardo Zaccagna. Mencionamos o método de Zaccagna ao final, exatamente por pertencer à escola veneziana, o que o aproxima do compositor da peça que nos servirá de estudo de caso, Antonio Vivaldi. A obra de Zaccagna é bastante sintética e basicamente reúne em seis páginas, praticamente sem nenhum texto, uma extensiva tabela de acordes que poderiam ser tocados no violoncelo para a realização de baixos cifrados, incluindo também exemplos de cadências e modulações (Ex. 7):

Ex 7 Exemplos de passagens para modulação (Zaccagna, 1822: p. 7)



Desse modo, podemos concluir que há evidências muito sólidas que garantem a realização do baixo contínuo no violoncelo durante diversos momentos e ocasiões da música barroca, demonstrando a possibilidade dessa prática no repertório em questão. Além disso, vemos que o ensino dessa prática recebeu sistematizações que apontam para uma execução efetiva e que aferem respaldo para sua aplicação na performance atual, constituindo parte importante da linguagem instrumental do violoncelo em sua origem.

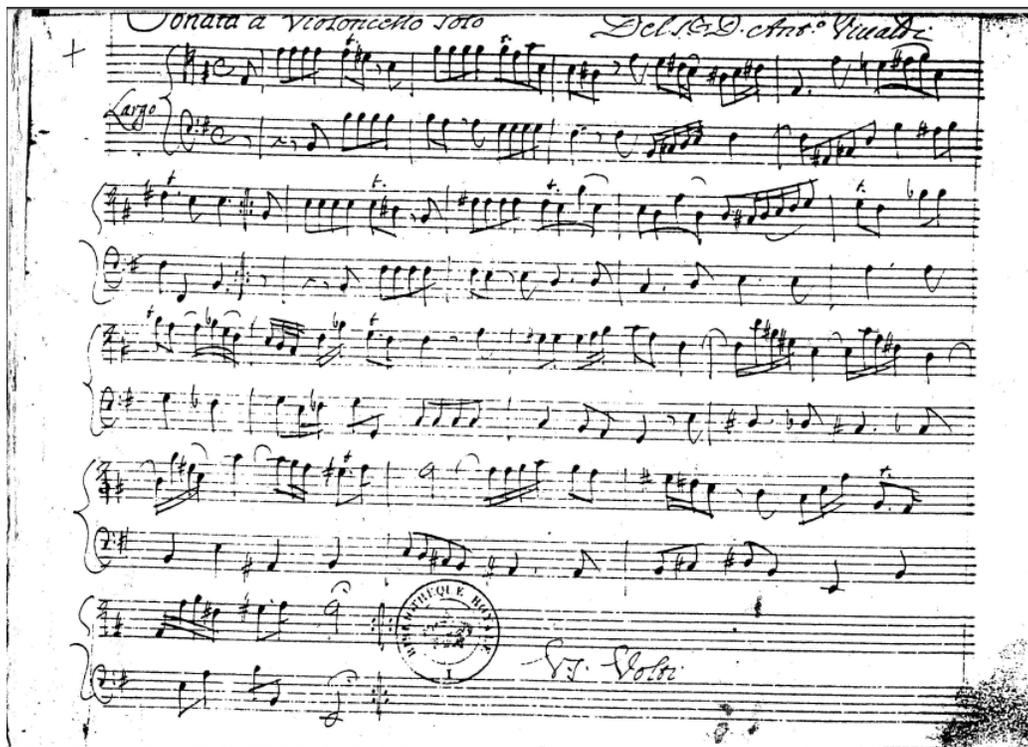
### Um estudo de caso na Sonata para Violoncelo em Mi menor, RV 40

Frente à possibilidade garantida pelas evidências tratadísticas para a performance do baixo contínuo apenas como um único violoncelo realizando o baixo cifrado, somada a uma necessidade e um desejo ligados a um duo de violoncelos formado por estes autores, apresentaremos aqui um estudo de caso em que aplicaremos as questões conceituais discutidas em uma peça de nosso repertório: a Sonata para Violoncelo em Mi menor, RV 40, de Antonio Vivaldi. A sonata foi escrita entre os anos de 1720 e 1721, porém publicada pela primeira vez dentro do conjunto de seis sonatas editadas em Paris por Leclerc-Boivin em 1740, cuja realização foi feita sem autorização do compositor. Junto à decorrente questão da ornamentação, já abordada em outros trabalhos (Teixeira e Micheletti, 2014), a questão da cifragem e sua realização é um dos temas

mais complexos no que tange às sonatas de Vivaldi, pois as cifras de Leclerc-Boivin possuem inúmeros e claros equívocos, enquanto os manuscritos não possuem cifra alguma.

Em todo seu período na *Ospedale della Pietà*, Vivaldi compôs, até onde se sabe, um total de 27 concertos para violoncelo e 12 sonatas, sendo que três delas (RV 42, 44 e 46) datam do período entre 1705 e 1712, cujos manuscritos estão nos arquivos de Schönborn-Wiesentheid, e as demais de 1720 a 1721, relacionadas ao período em que Don Antonio Vandini, um dos maiores virtuosos do instrumento naquele momento, foi *maestro di violoncello* na *Ospedale*, de modo que provavelmente fossem tocadas com algumas de suas alunas mais avançadas, como Teresa (“La Santina”), que teve dois concertos dedicados para si (Vanscheeuwijck, 2021: p. 40; Micheletti e Teixeira, 2015: pp. 25-27). O manuscrito aqui tomado como base faz parte do conjunto de seis sonatas preservadas na Biblioteca de Paris (Ex. 8).

Ex 8 Primeira página do manuscrito da Sonata RV 40



Destacaremos aqui alguns locais em que decisões mais delicadas tiveram de ser tomadas para que a linha de baixo pudesse ter sua harmonia realizada também ao violoncelo ao longo de seus quatro movimentos, o que, logicamente, tornaria impossível um relato exaustivo sobre todas as

realizações. Cabe também uma nota metodológica no que se refere às transcrições aqui feitas: não é nosso objetivo nem aqui e nem em nossa pesquisa produzir uma edição com as realizações harmônicas ao violoncelo, pois isso contradiria a própria lógica do baixo cifrado e sua exigência pela improvisação, tal qual Viadana propusera. Pelo contrário, o que se verá aqui é a transcrição de uma performance feita pelo *Phronesis Cello Duo*, grupo formado por estes autores, que não só apresentou realizações distintas entre os dois ritornelos, como provavelmente foi e serão diferentes em outras execuções, apresentando esta escrita para fins de demonstração analítica.

O primeiro trecho que nos servirá de exemplo encontra-se no início da peça, no primeiro movimento, *Largo* (Ex. 9). A grande questão para a realização do contínuo é a necessidade de se manter *ipsis litteris* a linha de baixo escrita, já que mais do que uma simples linha de baixo, ela também consiste em uma imitação do material temático. Nesse caso, a saída para preencher o acorde, sendo que o violoncelo não possui uma “mão direita” no registro agudo, foi acrescentar notas mais graves, dobrando o baixo uma oitava abaixo para que não se alterasse o baixo e a inversão da harmonia, resolvendo assim a suspensão 6-5 com a qual se inicia a linha de baixo. Em seguida, o critério para se escolher quais notas das cifras seriam acrescentadas foi priorizar notas da harmonia que não estivesse contempladas na linha principal. Isso acontece no primeiro compasso, onde, no quarto tempo, não haveria Ré sustenido que mantivesse a harmonia em Si Maior se o baixo não o acrescentasse, e mais, se não o mantivesse no compasso 2 construindo um encadeamento com o contraponto que fizesse esse Si  $\frac{5}{3}$  caminhar para o Sol  $\frac{6}{3}$  na segunda metade do compasso, concluindo no Fá sustenido  $\frac{5\#}{3\#}$  do compasso 3 que, por meio desse contraponto extremamente sintético, é capaz de encadear esta dominante secundária para que a primeira seção do movimento termine em Si. Esse término também foi uma questão importante, pois embora o baixo seja Si e a tendência para a forma do gênero fosse o término no quinto grau maior, essa harmonia não corresponderia ao afeto da peça. Por isso a decisão foi acrescentar apenas a quinta (Fá sustenido) na primeira ocorrência, de modo a preencher a harmonia mantendo uma ambiguidade que mantivesse o interesse da escuta para o ritornelo e, na segunda vez, acrescentar a terça menor (Ré natural), para que resolução da cadência em Fá sustenido Maior do compasso 5 estivesse adequada ao afeto, o que não causou estranheza para o início da segunda seção em Si, pois ali a terça também se mantém oculta no contraponto.

**Ex 9** Partes originais acrescentadas das cifras e da realização do baixo contínuo ao violoncelo. I – Largo, cc. 1-5.

Cello solo  
Realização  
Continuo

6 5 #  
4 # 7 #  
7 # 4# 6 5 #

O segundo trecho interessante de se mencionar está no segundo movimento, *Allegro*. No movimento como um todo, a solução para a realização do baixo foi acrescentar as notas do contraponto por meio de sequências melódicas, tal qual propusera Romberg. O cuidado tomado foi sempre para que a figura rítmica escolhida para tanto não fosse igual à figura rítmica base da linha principal. Como a estrutura de baixo a seguir (Ex. 10) ocorre diversas vezes no movimento, produzindo um ciclo modulatório de quintas, foi possível e necessário que em cada ocorrência um tipo de variação rítmica diferente fosse realizada para manter o interesse da escuta, seguindo formas de arpejar os acordes como aquelas propostas por Duport, em alguns casos incluindo “batteries” (Duport, 1805, p: 296), necessitando, todavia, de serem tocadas com cuidado em relação à sua dinâmica, já que o registro conflitante poderia obscurecer a parte solista.

**Ex 10** Partes originais acrescentadas da realização do baixo contínuo ao violoncelo. II – Allegro, cc. 3-6.

Cello solo  
Realização  
Continuo

O último trecho que nos servirá de exemplo para questões relacionadas à aplicação ao violoncelo de princípios da realização do baixo cifrado está no terceiro movimento da sonata, *Largo* (Ex. 11). Neste trecho a questão do conflito de registros atinge seu ápice, pois no quarto tempo dos compassos 6 e 7 a linha de baixo está simplesmente dobrando as notas da parte solo, o que

causa um grande vazio na sonoridade geral. O meio adotado para superar esse problema sem comprometer a figura rítmica que mantém o pé métrico do movimento foi acrescentando uma imitação da parte solo no espaço deixado nos tempos pares, emprestando assim um procedimento temático do primeiro movimento. Nos compassos 8 e 9, bem como em diversos outros trechos do movimento, a estratégia foi utilizar o pizzicato, tanto para se assemelhar ao som das guitarras tradicionalmente utilizadas no contínuo, quanto para promover a diferenciação do timbre e permitir a ressonância dos acordes, mantendo com uma intensidade ligeiramente superior as notas que estão escritas no baixo.

Ex 11 Partes originais acrescidas da cifragem e da realização do baixo contínuo ao violoncelo. III – Largo, cc. 6-9.

The image displays a musical score for three parts: Cello solo, Realização, and Continuo, covering measures 6 to 9. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The Cello solo part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Realização part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Continuo part includes a bass line with a '6' figured bass notation under measure 6. A second system of the score shows the Cello solo part with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a dense sixteenth-note texture. The Realização part continues with eighth notes, and the Continuo part has a '6' figured bass notation under measure 6, a sharp sign under measure 7, and a '7' figured bass notation under measure 8.

Mais do que exemplos de nossas soluções, o que mais importa é exemplificar os problemas mais recorrentes e complexos para a plena realização do baixo contínuo no violoncelo. A primeira questão é a identificação dos casos em que é essencial se manter a linha tal qual escrita, compreendendo a função retórica do diálogo estabelecido entre as linhas, buscando assim meios para se realizar harmonia sem o comprometimento do baixo. A questão do conflito de registros que inevitavelmente acontece ao se realizar o baixo com o mesmo instrumento do solo é um segundo problema que exige atenção para sua efetivação. Finalmente, os timbres idênticos dos

instrumentos demanda que o contínuo busque outras formas de produzir seu som, com alterações de modos de ataque, de dinâmicas, regiões de corda e articulações.

### **Considerações finais**

Embasados pela discussão conceitual dos tratados examinados e refletindo sobre os resultados das aplicações na sonata de Vivaldi, constatamos que a realização do baixo contínuo ao violoncelo não apenas é uma possibilidade histórica, como é completamente viável do ponto de vista prático, desde que consideradas suas dificuldades particulares. Essa possibilidade amplia o potencial do instrumento em atender a demandas musicais do repertório escrito com o baixo cifrado, aliando sua intensidade e sonoridade à portabilidade, tornando-o uma opção relevante para apresentações públicas que não possam contar com instrumentos de teclado.

O mapeamento dos principais referenciais para a prática também ilumina importantes aspectos da origem da linguagem instrumental do violoncelo, o que pode auxiliar na compreensão musical inclusive de repertórios não mais escritos com o baixo cifrado. Fica claro, por exemplo, que passagens de acordes arpejados ao violoncelo são oriundos dessa prática, como pode ser visto em excertos de Beethoven (Ex. 12) e até mesmo do alto romantismo, como Dvorák (Ex. 13). A ausência desse tipo de estudo nos processos formativos atuais faz com que a performance de acordes pareça algo exótico à natureza do violoncelo, o que, conseqüentemente, leva diversos músicos a interpretar tais estruturas como figurações virtuosísticas e que, portanto, deveriam soar em destaque, quando na verdade sua função, de acordo com sua procedência, é de acompanhar linhas melódicas, como é o caso em ambos os exemplos.

**Ex 12** Seção de acordes arpejados acompanhando a melodia em diálogo com o piano na Sonata de L. V. Beethoven para piano e violoncelo, Op. 5, n°2: III – Rondo Allegro, cc. 107-121.

**Ex 13** Seção de acordes arpejados acompanhando a melodia do naipe de madeiras no Concerto para violoncelo e orquestra, op. 104, de Antonin Dvorák, cc. 158-164.

The image displays a musical score for a cello and piano. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Tempo I. M.M. ♩ = 116' and 'mp'. The second system is marked 'Tempo I. M.M. ♩ = 116.', 'pp', and 'fp'. The third system is marked 'dim.' and 'stacc.'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing.

Finalmente, pontuamos que este estudo tem como objetivo menos a promoção de edições que realizem baixos contínuos ao violoncelo e mais o incentivo para que esse estudo que fora crucial para a formação da linguagem do violoncelo em seus mais notórios métodos e tratados possa ser retomado. Essa perspectiva do potencial harmônico do instrumento beneficiaria não apenas a prática do repertório escrito para baixo cifrado, como também promoveria um enriquecimento musical muito expressivo aos violoncelistas, que geralmente se veem exclusivamente em um papel de execução de linhas melódicas escritas, podendo ser aplicada em outros períodos e estilos.

Com isso, seriam incrementadas suas capacidades interpretativas, expandindo seu potencial de improvisação, inclusive em novas criações e na música popular.

### **Bibliografia:**

- Agazzari, Agostino. (1606). Carta sobre baixo contínuo. Em Tatiane Marques Calloni. (2019). *O baixo contínuo segundo Agazzari: tradução de um tratado italiano de música do século XVII através da Abordagem Funcionalista e da Linguística de Corpus* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Agazzari, Agostino. (1607). Como tocar sobre o baixo com todos os instrumentos e como utilizá-los em conjunto. Em Tatiane Marques Calloni. (2019). *O baixo contínuo segundo Agazzari: tradução de um tratado italiano de música do século XVII através da Abordagem Funcionalista e da Linguística de Corpus* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Bach, C. P. E. (1753). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Tradução de William J. Mitchell. Nova York, EUA: W. W. Norton & Company, Inc.
- Bardi, Giovanni de'. (c. 1580). Discourse on Ancient Music and Good Singing. Em Oliver Strunk (org.). (1950). *Source Readings in Music History From Classical Antiquity through the Romantic Era*. Nova York, EUA: W. W. Norton & Company Inc.
- Baudiot, Charles. (1820). *Méthode de violoncelle, Op.25, Parte 2*. Paris, França: Pleyel.
- Baumgärtner, Johann Baptist. (1774). *Instructions de Musique, Theorique et Pratique, à L'usage du Violoncello*. Haia, Países Baixos: Daniel Monnier.
- Bianciardi, Francesco. (1607). *Breve Regola per imparare'a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento*. Siena, Itália. Disponível em <http://www.bassus-generalis.org/bianciardi/bianciardi.html>. Acesso em 11 de outubro de 2021.
- Braatz, Thomas. (2012). The Problematical Origins of the “Generalbaßlehre of 1738”. Disponível em: <https://www.bach-cantatas.com/Articles/GBLehre.pdf>. Acesso em 11 de outubro de 2021.
- Caccini, Giulio. (1601). *A nova música*. Tradução de Conrado Augusto Gandara Federici. Florença, Itália: Marescotti. Disponível em: [https://ks4.imslp.info/files/imgnks/usimg/c/c1/IMSLP298174-PMLP116645-Novas\\_M%C3%BAlicas\\_IMSLP.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imgnks/usimg/c/c1/IMSLP298174-PMLP116645-Novas_M%C3%BAlicas_IMSLP.pdf). Acesso em 11 de outubro de 2021.
-

- Christensen, Thomas; Gjerdingen, Robert; Sanguinetti, Giorgio; Lutz, Rudolf. (2010). *Partimento and Continuo Playing: in Theory and in Practice*. Leuven, Bélgica: Leuven University Press.
- Cyr, Mary. (1992) *Performing Baroque Music*. Portland, EUA: Amadeus Press.
- Dias, Gustavo Angelo e Jank, Helena. (2016). O acompanhamento instrumental segundo Lodovico 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.
- Dolmetsch, Arnold. (1915). *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*. Londres, Reino Unido: Novello and Company.
- Dreyfus, Laurence. (1996). *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge, EUA: Harvard University Press.
- Duport, Jean-Louis. (1805). *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*. Paris, França: Imbault.
- Guido, Massimiliano. (2017). *Studies in Historical Improvisation From Cantare super Librum to Partimenti*. Nova York, EUA, Routledge.
- Keller, Hermann. (1965). *Thoroughbass Method: With Excerpts From the Theoretical Works of Praetorius, Niedt, Telemann, Heinichen, J.S. and C.P.E. Bach*. Nova York, EUA: Columbia University Press.
- Lawson, Colin e Stowell, Robin. (2004). *Historical Performance: an Introduction*. 2ª edição. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Micheletti, André. (2014). *The Role of Luigi Boccherini in the Development of Cello Technique* (Tese de Doutorado). Indiana University, Bloomington, Estados Unidos.
- Micheletti, André e Teixeira, William. (2015). Cello Development from Gabrielli to Vivaldi. *Revista Música Hodie*, 14(2).
- Mozart, Leopold. (1951). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Tradução de Editha Knocker. Nova York, EUA: Oxford University Press.
- Muffat, Georg. (1701). Auserlesene Instrumental-Music. Em Oliver Strunk (org.). (1950). *Source Readings in Music History From Classical Antiquity through the Romantic Era*. Nova York, EUA: W. W. Norton & Company Inc.
- Nuti, Giulia. (2007). *The Performance of Italian Basso Continuo Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Nova York, EUA: Routledge.

- Palisca, Claude. (1991). *Baroque Music*. 3ª edição. Englewood Cliffs, EUA: Prentice Hall.
- Praetorius, Michael. (1619/2004). *Syntagma Musicum III*. Tradução de Jeffery Kite-Powell. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Romberg, Bernhard. (1840). *Violoncell Schule*. Berlim, Alemanha: Trautwein.
- Rosa, Stella Jocelina Almeida. (2007). *Teoria e prática do baixo contínuo: uma abordagem a partir das instruções de J. S. Bach* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Sanguinetti, Giorgio. (2012). *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Saunders, John. (1978). The Realization of the Basso Continuo in German and Italian Music, 1680-1750. *Senior Scholar Papers*. Paper 2. Disponível em: <https://digitalcommons.colby.edu/seniorscholars/2>. Acesso em: 11 de outubro de 2021.
- Teixeira, William e Micheletti, André. (2014). A resolução de appoggiaturas e acciaccaturas na "Sonata para Violoncelo" RV 44, de Antonio Vivaldi. *Revista Música* 14(1).
- Vanscheeuwijck, Marc. (2021). As histórias do violoncelo. Em William Teixeira (org.). *Violoncelo, um compêndio brasileiro*. Campo Grande, Brasil: Editora UFMS.
- Viadana, Lodovico. (1602). *Li Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci per sonar nell'organo con il Basso continuo*. Veneza, Itália: Apresso Giacomo Vicenti.
- Zaccagna, Bernardo. (1822). *Metodo pratico per violoncello di accordi per tutti i tuoni maggiori e minori, circolazioni di tutti i tuoni maggiori coll'uso delle settime minori, quarte e seste maggiori*. Florença, Itália: Cipriani.

---

WILLIAM TEIXEIRA é Doutor em Música pela USP, Mestre pela UNICAMP e Bacharel em Música com habilitação em violoncelo pela UNESP. É professor adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, onde é Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Como violoncelista, tem se dedicado ao repertório antigo e contemporâneo, propondo interfaces analíticas e práticas a partir de referenciais das retóricas clássicas e atuais.

ANDRÉ MICHELETTI tem duplo doutorado pela Indiana University em violoncelo e violoncelo barroco sob a orientação de Helga Winold, Nigel North e Stanley Ritchie. É mestre em Violoncelo e Pedagogia do violoncelo pela Northwestern University em Chicago, sob orientação de Hans Jörgen Jensen e Bacharel em violoncelo pela Unicamp. Atualmente é professor de violoncelo e música de câmara da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo.