

SECCIÓN “DOCUMENTA”

A ênfase harmônica em detrimento do contraponto gerado pelos instrumentos de cordas dedilhadas

Alexandre Ribeiro

UNICAMP

aleguitar@gmail.com

Joabe Guilherme

Unesp

joabeguioliver@gmail.com

Resumo

Com o passar do tempo, outro viés histórico vem surgindo sobre a superfície dos limites Renascimento/Barroco, um viés que fala da importância do papel desempenhado pelas cordas dedilhadas na história da música, que por sua vez desprende-se desses limites estilísticos. Esse viés historiográfico vem sendo trazido à baila, com maior propriedade, principalmente por aqueles que estão em contato direto com esses instrumentos, em seu sentido prático, mas também por autores como Christensen (1992) que, mesmo não atuando como instrumentista, debruça-se sobre esses instrumentos. Nesse mesmo caminho procuramos trazer uma parte dessa história vista a partir das limitações instrumentais, seja comentando alguns autores ou analisando o próprio repertório de época, o que possibilita não só outra leitura do tempo histórico, como também das personagens protagonizadas pelas cordas dedilhadas. Ir para além das limitações datadas de 1600, 1750, entre outros, é perceber que a história se constitui como elemento vivo.

Palavras-chave: cordas dedilhadas; contraponto; harmonia.

Abstract

The Harmonic Emphasis on the Detriment of the Counterpoint Generated by Plucked String Instruments

Over time, another historical bias has emerged on the surface of the Renaissance/Baroque boundaries, a bias that tells about the importance of the role played by plucked strings in the history of music, and which, in turn, detaches itself from these stylistic limits. This historiographical bias has been brought to the fore with greater propriety mainly by those who are in direct contact with these instruments, in their practical sense, but also by authors such as Christensen (1992) who, even though not acting as an instrumentalist, keeps on learning about these instruments. Along the same path, we seek to bring a part of this history observing the instrumental limitations, whether commenting on some authors, or analyzing the period's own repertoire, which enables not only a different interpretation of historical time, but also of the characters played by the plucked strings. Going beyond the limitations dating back to 1600, 1750, among others, means to realize that history constitutes itself as a living element.

Keywords: *plucked strings; counterpoint; harmony.*

Recibido: 29/11/2021

Aceptado: 10/12/2021

Cita recomendada: Ribeiro, A.; Maciel Filho, L. (2022). A ênfase harmônica em detrimento do contraponto gerado pelos instrumentos de cordas dedilhadas. *Revista 4'33". XIV (22)*, pp. 152-173.

Introdução

Alguns historiadores que escrevem sobre a história geral da música, em um grande panorama, observam que em passagens do século XVI para o XVII percebeu-se dentro do contexto musical ocidental mudanças de diferentes ordens, uma delas, a da valorização dos acontecimentos verticais (harmônicos) em detrimento dos acontecimentos horizontais (contrapontísticos), isso levado a cabo por inúmeros fatores, dentre eles, o fator instrumental. Contudo, essas mudanças são de longa duração¹, e não caberiam em uma visão mais segmentada da história da música, como esses mesmos historiadores a concebem.

Para além dos pilares “Renascimento” e “Barroco” há uma história do papel instrumental, no qual as cordas dedilhadas desempenharam no desenrolar dos séculos. Sobre isso, Ashworth e O'dette discorrem, dizendo que:

Na maioria dos livros de história, o baixo contínuo é considerado uma das inovações musicais que distingue o Barroco do Renascimento. Mas o baixo contínuo era algo tão novo em 1600 e era praticado de maneira significativamente diferente dos estilos de acompanhamento do século XVI? De fato, o baixo contínuo nada mais era do que um novo método de notação de uma prática que já existia desde pelo menos o final do século XV, prática essa, de fornecer um acompanhamento harmônico simples a um cantor ou formação maior. (2007, p. 225, tradução nossa).²

As mudanças da valorização dos acontecimentos verticais em detrimento dos acontecimentos horizontais têm suas raízes para além da *seconda prattica*, camerata florentina, ópera e recitativo. Essas raízes estão, ainda que não somente, ligadas a natureza dos instrumentos de cordas dedilhadas.

Longe de querermos dizer que houve uma redenção da sociedade europeia e até mesmo latino-americana aos instrumentos de cordas dedilhadas, mencionar que sua popularidade³ e suas influências são partes importantes da história da música, é entender um pouco do seu impacto,

¹ Usamos o termo “longa duração” de acordo com Braudel, que diz sobre o mesmo, que: “Em todo caso, é em relação a essas extensões de história lenta que a totalidade da história pode se repensar, como a partir de uma infraestrutura. Todas as faixas, todos os milhares de faixas, todos os milhares de estouros do tempo da história se compreendem a partir dessa profundidade, dessa semi-imobilidade; tudo gravita em torno dela” (2005: p. 53).

² “In most history books the basso continuo is said to be one of the musical innovations which distinguishes the Baroque era from the Renaissance. But was the basso continuo such a new thing in 1600, and was it practiced in a significantly different manner from the accompaniment styles of the sixteenth century? In fact the basso continuo was nothing more than a new method of notating a practice that had been in existence since at least the late fifteenth century, the practice of providing a simple harmonic accompaniment to a solo singer or ensemble”.

pois estes estão atrelados de forma relevante ao que acontecia na Europa dos séculos XV, XVI e XVII.

Uma parcela da bibliografia mencionada neste artigo foi escrita por pessoas que estão ligadas a história das cordas dedilhadas e que estão em contato direto com elas, seja em seu sentido prático ou teórico. Isso, no que concerne a esses instrumentos, vem contribuindo para uma melhor compreensão destas (dedilhadas) no cenário da história da música, que até então era tratada superficialmente nos livros⁴.

Por esse ângulo, dando continuidade a uma historiografia que é composta por interpretes das cordas dedilhadas, procuramos trazer uma parte desta visão a partir das limitações instrumentais, seja comentando alguns autores ou analisando o próprio repertório de época, o que possibilita não só outra leitura do tempo histórico, como também uma leitura das personagens protagonizadas por esses instrumentos. Ir para além de limitações datadas, como 1600, 1750, entre outros, é perceber que a história se constitui como elemento vivo.

Contraponto e polifonia

Tanto o conceito de contraponto, quanto o de polifonia oferecem uma discussão ampla que foge ao escopo desse artigo, mas que necessitam de um apontamento didático para a melhor compreensão do que elucubramos aqui. Apesar destes dois termos serem constantemente empregados como iguais, alguns autores argumentam a respeito de suas diferenças⁵. Segundo Jeppesen (2017: p. 21):

Quando usamos hoje a expressão contraponto, temos uma definição mais específica do conceito do que antigamente. Na Idade Média e durante parte da Idade Moderna, contraponto significava o mesmo que polifonia. Hoje, porém, pensamos no contraponto como um estilo particular dentro de outros tipos de polifonia. Como a polifonia sugere sua ideia contrastante, ou seja, a homofonia; também o termo contraponto pressupõe seu conceito correlativo, ou seja, a harmonia. Para nós, a música tem duas grandes divisões: a polifonia, na qual percebemos a estruturação principal dos elementos em termos de linha melódica, sob orientação horizontal; e a

⁴ Tyler e Sparks comentam no prefácio do seu livro sobre a “ausência” de uma historiografia mais preocupada com a história da guitarra, por exemplo (2002: p. vii-ix).

⁵ Ver “Contraste entre Contraponto e Harmonia” (Jeppesen, 2017: p. 21-22), “The term ‘counterpoint’ after 1600” (Sachs e Dahlhaus, 2001) e “Counterpoint” (Apel, 1974: p. 208-211).

homofonia, na qual a importância principal está na estrutura harmônica, no aspecto vertical da música.

Um exemplo que aclara o nosso apontamento é a peça “*Mille Regretz*” de Josquin que, embora seja escrita utilizando-se do contraponto, sob a perspectiva do controle intervalar, apresenta uma textura predominantemente homofônica, o que também pode ser percebido em vários outros exemplos⁶ do mesmo período ou de outros. Certamente o *punctus contra punctum* vai além de um controle intervalar, que abordaremos em diversas ocasiões, porém através dele podemos perceber, em parte, como se deram os seus desdobramentos e de que forma isso está atrelado à história das cordas dedilhadas.

Quando olhamos para a história do contraponto conseguimos notar que a mesma não exclui uma história da harmonia, essas duas entidades andam juntas em um construto dialógico, bem como verticalidade e horizontalidade. Decerto, a base do construto harmônico nas cordas dedilhadas veio, em certa medida, do contraponto.

A limitação dos instrumentos de cordas dedilhadas

Antes de se discutir sobre a tablatura como fonte que desvela certo processo e procedimento histórico, há de se pensar nas próprias limitações que se fazem presentes nos instrumentos de cordas dedilhadas. Por mais que o período de ouro destes (alaúdes, vihuelas, guitarras, etc.) estivesse atrelado ao período de ouro do contraponto, eles tendem a uma maior valoração do evento harmônico do que do evento contrapontístico.

Os instrumentos de cordas dedilhadas utilizados na Europa do século XV a XVIII eram limitados em tessitura, sustentação de nota, diversidade de timbre⁷, etc., consequentemente, melhor percebidos como um acontecimento cordal dentro de um campo harmônico determinado pelo modo, do que por linhas melódicas conduzidas por um “controle intervalar” propriamente dito. A este respeito, Kitsos (2005, p. 23, tradução nossa) esclarece:

⁶ “*O bone Jesu*” e “*Veni Sancte Spiritus*” Palestrina; “*Ecce, quomodo moritur*” Jacob Handl; “*Tu Pauperum Refugium*” Josquin; Entre outros.

⁷ Quanto ao timbre, deve se pensar mais em uma distinção entre as vozes internas, do que mudanças timbrísticas feitas através de uma colocação de mão ante ao cavalete ou uso de plectro. Sonoramente as cordas não são tão claras nesse aspecto, como o fazem um grupo vocal que dá a cada linha um timbre diferente (SATB).

As intabulações do acompanhamento não reproduzem com precisão a textura do modelo vocal polifônico, principalmente porque estão restritas aos cinco primeiros trastes do alaúde e são omitidas quaisquer notas que exijam intabulação após o quinto traste. Além disso, os valores rítmicos das notas são frequentemente alterados para fornecer uma textura homorrítmica.⁸

Conscientes ou não dessa limitação instrumental, os instrumentistas da época, ao transportar obras vocais contrapontísticas para seus instrumentos (cordofones em geral) por meio da intabulação, não hesitavam em repetir, suprimir ou adicionar notas, isso devido à falta de *sustain* ou à impossibilidade de tocar os acordes gerados pela transposição de uma peça vocal para às cordas⁹, o que passava pela utilização de ornamentos, que de certa forma, desviava a atenção dos ouvintes a outros detalhes. Recursos não faltavam em contrapeso a esse imperativo instrumental.

Figura 1: Excertos de intabulações¹⁰



Fonte: Elaborado pelos autores.

Observando a figura 1 podemos estabelecer os seguintes pensamentos: No excerto “a” da intabulação feita por Diego Pisador, da Missa “*Faysant regretz*” de Josquin, é possível perceber a

⁸ “The intabulations of the accompaniment do not accurately reproduce the texture of the polyphonic vocal model, primarily because they are restricted to the first five frets of the lute and any notes that require intabulation past the fifth fret are omitted. Furthermore, rhythmic values of notes are often altered in order to provide a homo-rhythmic texture.”

⁹ Em consonância com Kitsos (2005: p. 85, tradução nossa): “Como regra geral, quanto menor o registro, mais o acorde será o reflexo da capacidade limitada do *chitarrone* de tocar em registros agudos. Essa limitação é óbvia também em claves de tessitura aguda, onde ocorrerão transposições de oitava a baixo [pelo instrumentista]”. No original: “As a general rule, the lower the register the fuller the chord reflecting the *chitarrone*’s limited ability to play in high registers. This limitation is obvious also in high-range clefs where downwards octave transpositions occur.”

¹⁰ As tablaturas originais das transcrições reproduzidas aqui podem ser consultadas nos anexos.

supressão da nota ré feita pelo contralto. Se acrescentássemos essa nota (segunda casa da 5ª corda), teríamos um acorde impossível de ser tocado. Já no excerto “b”, temos um caso curioso, em que Fuenllana, na intabulação sobre a canção “*Tant que vivray*” de Claudin de Sermisy, altera o ritmo e faz o acréscimo de notas repetidas, são notórias as diminuições¹¹ na melodia original, bem como o germe daquilo que seria conhecido posteriormente por *style luthé*¹². Também, no excerto “c”, da intabulação feita por Narváez do “*Mille regretz*” de Josquin observamos o contraste da ornamentação (com notas mais curtas) ante as notas longas estruturais da homofonia, esse artifício é usado na intabulação inteira desviando a atenção da falta de *sustain* decorrente dos limites instrumentais.

A tablatura como fonte de um processo

Se há uma fonte que desvela o processo do detrimento do contraponto, isso a tablatura o faz. Ela (tablatura) desempenha muito mais um papel de notação de ação, do que de uma notação de resultado, mostrando em que casa e em que corda devem-se colocar os dedos, sem a clareza para onde as notas, ou melhor, as linhas melódicas vão, mas para onde os dedos vão. Se os instrumentos de cordas dedilhadas, por sua natureza, estavam alheios a um contraponto ideal, a tablatura como fonte de notação, também estava alheia a uma representação ideal da música contrapontística.

¹¹ As diminuições consistiam no encurtamento da duração das notas de uma linha melódica para acrescentar mais notas a ela.

¹² O termo se refere ao estilo arpejado usado pelos instrumentos de cordas dedilhadas do século XVII, tendo sido incorporado pela música instrumental como um todo com o passar do tempo.

Figura 2: Mille regretz: Partitura X Intabulação¹³

The image shows a musical score for 'Mille regretz'. It includes three vocal parts: Soprano/Alto (S/A:Mil), Tenor (T:Mil), and Bass (B:Mil). The lyrics are 'le re gretz'. Below the vocal parts is a lute tablature for Narváez, which uses numbers 0-5 on a six-line staff to represent fret positions. The tablature is written in a style that corresponds to the vocal melody.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Nesse exemplo conseguimos ver o quanto se perde do valor real de cada figura, de uma discriminação precisa de cada voz, da relação intervalar que cada voz implica, e outras coisas mais, esse grau de diferimento só é possível com a partitura. Para o intérprete de hoje, é indispensável compreender a intabulatura sob o viés do modelo vocal e das informações contidas nele. Sobre esse ato de transportar uma obra vocal para o universo da tablatura Kitsos expõe:

Esses arranjos mostram que as composições polifônicas às vezes eram executadas como monodias durante o final do século XVI. Isso não quer dizer que eles foram simplesmente executados por voz e alaúde, mas que suas texturas foram transformadas de polifonia em homofonia por meio de arranjos. (2005, p. 25, tradução nossa).¹⁴

Decerto, a tablatura se tornou uma prerrogativa importante para o desenvolvimento do *alfabeto* (isso será tratado com maior clareza mais a frente). Contudo, na tablatura já se tinha experiências de inversões, acréscimo de notas, mudanças de notas da tríade e o vislumbre de padrões de formas de mão que seriam consagradas nas cifras.

¹³ Nessa tablatura de vihuela, deve-se pensar em cada linha como se fosse uma corda, sendo a primeira linha de cima para baixo a 6ª corda, a segunda linha a 5ª corda, e assim por diante. E cada número como um traste (casa) da vihuela, tendo em mente que o é corda solta. Numa scordatura em que temos as cordas: 6ª=G1, 5ª=C2, 4ª=F2, 3ª=A2, 2ª=D3 e 1ª=G3, teremos no primeiro acorde de "Mille regretz", a seguinte configuração: D (5ª corda na segunda casa), A (3ª corda solta) e D (2ª corda solta).

¹⁴ "These arrangements show that polyphonic compositions were sometimes performed as monodies during the late sixteenth century. That is not to say they were simply performed by voice and lute, but that their textures were transformed from polyphony to homophony through arrangement."

A padronização de acordes

Uma das marcas do século XVII foi sem dúvidas o contínuo designado por seu par, o baixo cifrado. Dentro desse universo também estavam incluídas as cordas dedilhadas, que com o passar do tempo iam ganhando novos contornos e outros gêneros (como a teorba, guitarra barroca, arquealaúde e entre outros). A função predominante delas, de executarem acordes dentro desse contexto, estava clara. O passado como acompanhante do canto e sua natureza, a da valoração de uma harmonia por meio do contraponto, concedia a essas cordas dedilhadas legitimidade em meio a tantos outros instrumentos. Tyler e Sparks (2002, p. 42, tradução nossa) comentam que:

A guitarra [barroca], por outro lado, poderia atender a muitas das demandas do estilo monódico com pouca dificuldade. Por ter apenas cinco ordens¹⁵, muitos acordes eram muito mais fáceis de executar na guitarra do que no alaúde ou na teorba. Como esses instrumentos, possuíam trastes móveis de tripas que eram afinados de acordo com o temperamento igual; e não obstante, como era relativamente fácil mudar a maioria das formas de acordes para cima e para baixo ao longo do braço da guitarra, tocar em sintonia nas mais remotas tonalidades era quase tão simples quanto nas mais comuns. Por sua própria natureza, a guitarra incentiva o instrumentista a pensar em harmonia da maneira 'nova', e não em termos do contraponto tradicional. Ser capaz de tocar acordes em bloco com facilidade tornou a guitarra uma ferramenta ideal para os primeiros monodistas, e a invenção do alfabeto permitiu que eles notassem e, portanto, transmitissem amplamente, um estilo de acompanhamento de guitarra que poderia muito bem ter sido uma prática napolitana tradicional não escrita.¹⁶

¹⁵ De forma geral, os instrumentos de cordas dedilhadas antigas costumam ter as cordas em pares (com exceção da primeira), e a esses pares damos o nome de ordens, sendo assim, o que em um violão contemporâneo chamamos de primeira corda, em uma guitarra barroca, alaúde e vihuela chamamos de primeira ordem e assim sucessivamente.

¹⁶ “The guitar, on the other hand, could meet many of the demands of monodic style with little difficulty. Because it has only five courses, a great many chords are a lot easier to negotiate on the guitar than on the lute or theorbo. Like those instruments, it has movable gut frets that are tuned in equal temperament; however, since it is comparatively easy to shift most chord shapes up and down the guitar's long fingerboard, playing in tune in remote keys is almost as straightforward as the more common ones. By its very nature, the guitar encourages the player to think about harmony in the 'new' way rather than in terms of traditional counterpoint. Being able to play blockchords on it with ease made the guitar an ideal tool for the early monodists, and the invention of alfabeto enabled them to notate, and hence transmit widely, a style of guitar accompaniment that may well have been a traditional unwritten Neapolitan practice.”

Em um precedente daquilo que depois culminaria nas cifras, o Alfabeto de Montesardo, publicado em 1606, incluindo a tabela feita anteriormente por Amat (1596)¹⁷, trazia em seu espírito a experiência dos instrumentos de cordas dedilhadas, de vivências contrapontísticas e harmônicas. Se no século XVII já havia uma preocupação com a padronização dos acordes, a “teorização do novo estilo”, isso se baseava em uma prática anterior¹⁸. Na figura 3 abaixo podemos tecer essa relação e diálogo de pensamentos que não se excluem, mas se complementam, e de que:

A preferência por texturas a quatro vozes, por exemplo, deveu-se certamente ao fato de que o alcance relativamente estreito e as harmonias triádicas simples de muitos trabalhos vocais refletiam formas de acordes convencionais herdadas de peças mais idiomáticas, como acompanhamentos de *romance* e sua descendente, a *diferença*. De fato, grande parte da música de Josquin poderia ser colocada nos registros mais graves da vihuela, evitando longos períodos de sustentação no registro agudo, mesmo que tais concessões (devido a dificuldades instrumentais) frequentemente significassem uma simplificação excessiva do texto musical de Josquin. (Maier, 2012: p. 50, tradução nossa)¹⁹

¹⁷ Segundo Christensen (1992: p. 28, tradução nossa): “Por mais grosseira que a tabela de Amat possa nos parecer, houve um consenso entre os pedagogos da música do século XVII de que cada grau de escala apoiava uma harmonia natural que poderia oferecer uma regra de ouro para harmonizar uma linha do baixo.” No original: “As crude as Amat's table may seem to us, there was a general consensus among music pedagogues from the 17th century that each scale degree supported a natural harmony that could offer a rule-of-thumb for harmonizing a bass line.”

¹⁸ Quanto a isso, Kitsos (2005: p. 86, tradução nossa) aponta que: “Não há variedade nas posições dos acordes ou dedilhados, um aspecto encontrado nos acompanhamentos de músicas intabuladas. As realizações servem como acordes de ações a ser aplicada ao contínuo, uma abordagem bastante semelhante à notação do alfabeto para a guitarra de cinco ordens”. No original: “There is no variety in chord positions or fingerings, an aspect to be found in the intabulated song accompaniments. The realizations serve as stock chords to be applied to continuo accompaniment, a fairly similar approach to the alfabeto notation for the five-course guitar.”

¹⁹ “The preference for four-voice textures, for instance, was surely due to the fact that the relatively narrow range and simple triadic harmonies of many vocal works reflected conventional chordal shapes inherited from more idiomatic pieces such as romance accompaniments and their offspring, the *diferença*. In fact, much of Josquin's music could be placed on the lower positions of the vihuela, avoiding extended periods of upper position playing, although such concessions to instrumental difficulties often meant an over-simplification of Josquin's musical text.”

Figura 3: Alfabeto de Montesardo e Acordes do Mille regretz

	M	H	L	O
Alfabeto de Montesardo				
Guitarra	1 1 3 4 3	1 3 3 3 1	3 1 0 4 3	1 0 0 3 3
Acordes do Mille regretz (Nerváez)				
Vihuela	3 1 1 0	3 5 5 3	3 2 3 0	0 2 1 0

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em diversas intabulaturas é possível perceber o acréscimo de notas vindo de um pensamento triádico/harmônico²⁰, sem precisar da conexão com aquilo que veio antes ou depois (que são próprios do contraponto, de uma condução linear). No exemplo abaixo é possível perceber isso com intensidades diferentes, no primeiro caso há essa adição triádica com certa desconsideração do baixo²¹ e do contraponto, podendo-se ver até uma quinta paralela entre a primeira mínima e a segunda; no segundo caso, o baixo é mantido, porém sem deixar de lado um preenchimento triádico considerável, bem ornamentado, como também pode ser visto no terceiro exemplo.

²⁰ “Cartilhas de baixo contínuo para guitarra [século XVII], no entanto, oferecem uma perspectiva diferente; tríades não são vistas como compostos intervalares, mas são concebidas, anotadas e tocadas como entidades autossuficientes, independentemente de qualquer condução vocal ou consideração de inversão” (Christensen, 1992: p. 28, tradução nossa). No original: “*Thorough-bass guitar primers, however, offer a different perspective; triads are not seen as intervallic composites but are conceived, notated, and played as self-sufficient entities, irrespective of any voice-leading or inversional considerations.*”

²¹ Essa mesma “desconsideração” com a nota do baixo pode ser vista mais a frente, de acordo com Lester: “Da mesma forma, os intérpretes de instrumentos dedilhados, como a guitarra, o alaúde e a teorba (todos os instrumentos populares da categoria do contínuo do século XVII) aprenderam a realizar as cifras sem levar em consideração a nota do baixo” (2006: p. 755, tradução nossa). No original: “*Likewise, performers of strummed instruments such as the guitar, lute, and theorbo (all popular instruments in seventeenth-century continuo bands) learned to realize chordal signatures without regard to the actual acoustical bass note sounded.*”

Figura 4: Preenchimentos triádicos

The image displays a musical score for SATB voices and an Alaúde (lute). The score is divided into three sections, each corresponding to a different piece of music: "La Bernardina" by Josquin/Spinacino, "L'afection" by Arcadelt/Morlaye, and "Tota pulchra" by Craen/Capirola. The SATB part is written on a grand staff with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The Alaúde part is written on a single staff. The music is in common time (C). The SATB part features triadic fillings, which are chords of three notes. The Alaúde part features a more complex, rhythmic pattern. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Aos poucos tudo aquilo que fazia parte da essência do contraponto vai dando lugar a aquilo que é essencialmente harmônico, as conduções lineares tão caras ao contraponto vão dando lugar a uma condução mais harmônica, as concepções intervalares gestadas desde o *organum* iam se esvaindo em uma concepção triádica/harmônica, sua textura polifônica ia dando lugar ao homofônico, entre outras tantas coisas já ditas até aqui.

Passagens harmônicas modais fora do eixo eólio/jônio, ou que não enfatizem uma “tonalidade” no desdobramento de uma peça, são comuns durante a primeira metade do século XVII, podendo em determinados momentos, serem vistas juntas a elementos do baixo contínuo (alfabeto, baixo cifrado, etc.), o que favorece a possibilidade de um pensamento harmônico em detrimento de um pensamento contrapontístico (figura 5).

Figura 5: Passagens modais no contínuo

Cifra para guitarra barroca: H B C B C A

Kapsberger: Sù desta i fiori - Libro Terzo di Villanelle

Sù de - sta i fio - ri son - na - chio - sa flo - ra

Transcrição da Teorba

Fonte: Elaborado pelos autores.

Considerações finais

É impossível desligar um objeto do seu tempo histórico ou do seu contexto de criação. Afirmar, portanto, que os instrumentos de cordas dedilhadas concebidos no XIV engendraram uma música do século XVII, é cometer um erro historiográfico, o do anacronismo. Mas não há nenhum mal em dizer que a música concebida por estes instrumentos apontava para um pensamento harmônico, que foi mais próprio do século XVIII. Despontando um outro tempo que vai além dos limites Renascimento/Barroco.

Também há de se aventar, que sempre houve um certo deslocamento, seja de fator instrumental ou musical, por parte desses instrumentos e de seus pares, com relação ao discurso predominante de sua época: se no século XVI a limitação instrumental os impedia de alcançar um contraponto ideal, no XVII, a sua construção pensada sob o prisma “Renascentista”, impedia-os de uma participação efetiva na música mais cromática, suas scordaturas e arquiteturas de construção estavam sob influência direta dos séculos XV e XVI²². Como bem lembra Kitsos (2005, p. 25-26, tradução nossa):

²² Cf. Kitsos (2005, p. 19 - 22).

O processo de passar de uma intabulação literal para uma liberal, ou ainda mais, para um acompanhamento recém-composto acima do baixo, reflete a diminuição da importância do contraponto. Enquanto isso, a harmonia ganhava importância e isso levava a um meio de composição homofônica. A transição da polifonia para a homofonia não foi um evento repentino, como às vezes somos tentados a acreditar. Os dois estilos coexistiram por um longo período sem limites estritos entre eles. Por um lado, existem composições polifônicas, como a *frottole*, nas quais são evidentes sinais de uma maneira harmônica de pensar. Por outro lado; existem composições do século XVII que, embora de natureza homofônica, contêm um contraponto elaborado. Da mesma forma, nos acompanhamentos de tablaturas do século XVII, seria de esperar encontrar elementos de práticas anteriores do século XVI.²³

Sem dúvida, os desdobramentos desses pensamentos, sonoridades e instrumentos, nos influenciam até hoje, seja através do violão ou da guitarra elétrica (instrumentos de cordas dedilhadas bastante presentes na produção musical atual e do século passado). E fazem-nos pensar de que nenhum acontecimento é melhor que o outro, que isso não acontece de maneira seccionada, mas que esses eventos históricos estão sobrepostos, como uma colcha de retalhos, em que a música instrumental está ligada ao baixo contínuo, o contínuo a tonalidade e assim por diante, ligações que se estendem tanto para o futuro, quanto para o passado.

Mas acho justo dizer que em nenhum outro repertório a textura era tão consistentemente (podemos dizer exuberantemente?) cordal como nos rasgueados das peças de guitarra, nem a sintaxe das harmonias tão claramente funcionais. Certamente, em nenhuma outra literatura pedagógica são representados com lucidez esses feitos. Se a teoria e a prática da guitarra espanhola não é a fonte mais antiga nem a mais importante para o desenvolvimento do pensamento cordal no barroco, é, no entanto, um tributário e que merece hoje uma maior exploração pelos teóricos da música (Christensen, 1992: p. 35-36, tradução nossa).²⁴

²³ "The process of moving from a literal intabulation to a liberal one, or even further, to newly composed accompaniment above the bass, reflects the decrease of the importance of counterpoint. Meanwhile, harmony was gaining in importance and that led to a homophonically-directed medium of composition. The transition from polyphony to homophony was not a sudden event as we are sometimes tempted to believe. The two styles coexisted for a long period with no strict boundary between them. On the one hand, there are polyphonic compositions, such as *frottole*, in which signs of a harmonic way of thinking are evident. On the other hand; there are seventeenth-century compositions, which, although homophonic in nature, contain elaborate counterpoint. Likewise, in the seventeenth-century tablature accompaniments one should expect to run into elements of earlier sixteenth-century practices."

²⁴ "[...] But I think it is fair to say that in no other repertoire was the texture quite so consistently-might we say exuberantly?-chordal as in the *rasgueado* guitar pieces, nor the syntax of the harmonies so clearly functional. Certainly in no other pedagogical literature are these features so lucidly depicted. If the theory and practice of the Spanish guitar is neither the earliest

Ainda há muitas coisas que precisam ser discutidas sobre o papel desses instrumentos, que em diversas vezes são mencionados “*en passant*” pelos historiadores/teóricos. Boa coisa é lembrar que esses instrumentos desde o século XV tiveram relevância na sociedade ocidental, da mesma forma suas tablaturas e cifras. O desenrolar dessa história sem dúvidas será de grande valia para a música posterior ao século XVII.²⁵

Bibliografia:

- Antico, A. (1516). *Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt*. Acesso em 20 de outubro de 2021, disponível em Royal Holloway Repository: <https://repository.royalholloway.ac.uk/items/9245820b-59e6-4c1c-979b-ee9c6fc4320/1/treenav.jsp?tem-pwn.b=close>
- Apel, W. (1974). *Harvard Dictionary of Music* (2ª ed.). Massachusetts, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Arcadelt, J. (2015). *L'affection si longtemps prisonnière* (1ª ed., Vol. 3). (D. V. Gilst, Ed.) Acesso em 20 de outubro de 2021, disponível em <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/402633/oefc>
- Ashworth, J., & O'dette, P. (2007). Proto-Continuo. Em J. Kite-Powell, *A Performer's Guide to Renaissance Music* (2ª ed., pp. 225-237). New York, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Braudel, F. (2005). *Escritos sobre a história* (2ª ed.). (J. G. Mota, Trad.) São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Capirola, V. (c. 1517). *The Vincenzo Capirola Lutebook*. Acesso em 20 de outubro de 2021, disponível em Newberry Library: https://italian-paleography.library.utoronto.ca/islandora/object/italianpaleography%3AIP_027
- Christensen, T. (1992). The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory. *Journal of Music Theory*, 36(1ª), 1-42.
- Craen, N. (2014). *Tota pulchra es* (1ª ed.). Renato Calcaterra. Acesso em 20 de outubro de 2021, disponível em https://www.cpd.org/wiki/images/f/f6/Craen-Tota_pulchra.pdf

nor the most important source for the development of chordal thought in the Baroque, it is nonetheless one tributary, and it deserves and rewards greater exploration by music theorists today”.

²⁵ “Acredito que se possa legitimamente argumentar que grande parte da teoria implícita que observamos na prática da guitarra do século XVII aponta o caminho para formulações teóricas que se explicitariam articuladamente no século XVIII, mais obviamente na teoria harmônica de Rameau” (Christensen, 1992: p. 33, tradução nossa). No original: “*I believe it can be legitimately argued that much of the implicit theory we have observed in 17th-century guitar practice points the way to theoretical formulations that would become explicitly articulated in the 18th century, most obviously in the harmonic theory of Rameau.*”

- Fuenllana, M. d. (1554). Libro de Musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra: enl ql se cotienen muchas y diversas obras. Acesso em 5 de outubro de 2021, disponível em Biblioteca de Andalucía: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1001074>
- Jeppesen, K. (2017). Contraponto: O Estilo Polifônico Vocal do século XVI. (C. Zwilling, & L. Maciel, Trans.) São Paulo, SP, Brasil: Kindle Edition.
- Kapsperger, G. G. (1619). Libro terzo di Villanelle. (F. Porta, Editor) Acesso em 2021 de outubro de 05, disponível em Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280271m>
- Kitsos, T. (2005). Continuo practice for the Theorbo as indicated in seventeenth-century italian printed and manuscript sources. Dissertação (Doutorado em Performance musical) - The University of York, New York.
- Lester, J. (2006). Rameau and eighteenth-century harmonic theory. Em T. Christensen, *The Cambridge history of Western music theory* (1ª ed., pp. 753-777). Cambridge, Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Maier, R. (2012). *Josquin's Mass Settings for Vihuela, with a Critical Edition of Diego Pisador's Intabulations of Faysant's regretz* (1552). Tese (PHD em Performance musical) - University of Calgary, Calgary.
- Morlaye, G. (1558). Second livre de tabulature de leut. (M. Fezandat, Editor) Acesso em 05 de outubro de 2021, disponível em Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500228r>
- Narváez, L. d. (1538). Los seys libros del Delphin. (Cordova, Diego Hernández de) Acesso em 05 de 01 de 2020, disponível em Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134585&page=1>
- Oliveira, A. R. (2020). O uso de recursos idiomáticos na transcrição para teorba de duas sarabandas para violoncelo de Johann Sebastian Bach. Dissertação (Mestrado em Performance musical) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Acesso em 20 de outubro de 2021, disponível em http://acervus.unicamp.br/index.asp?codigo_sophia=1162291
- Pisador, D. (1552). Libro de musica de vihuela. Acesso em 20 de outubro de 2021, disponível em University of Rochester Research: <http://hdl.handle.net/1802/13132>
- Prez, J. d. (2013). La Bernardina (1ª ed.). (A. Garvin, Ed.) Dallas, Texas, Estados Unidos: Hawthorne Early Music. Acesso em 20 de outubro de 2021, disponível em <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/280521/oefc>
- Prez, J. d. (2016). Mille regretz (1ª ed.). (A. Garvin, Ed.) Dallas, Texas, Estados Unidos: Hawthorne Early Music. Acesso em 20 de outubro de 2021, disponível em <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/412208/oefc>

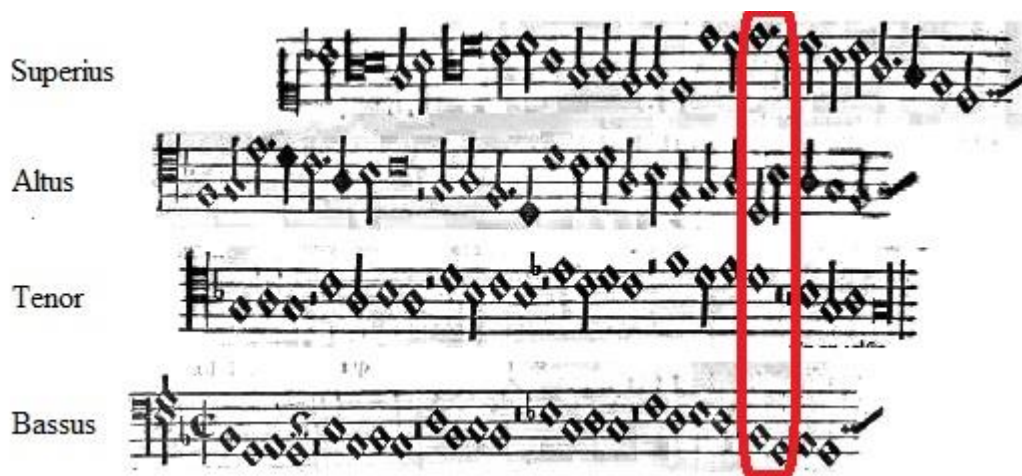
- Sachs, K., & Dahlhaus, C. (2001). *Counterpoint*. (Oxford University Press) Acesso em 05 de 01 de 2020, disponível em Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006690>
- Sermisy, C. d. (2016). *Tant que vivray* (1ª ed.). (A. Garvin, Ed.) Dallas, Dallas, Estados Unidos: Hawthorne Early Music. Acesso em 20 de outubro de 2021, disponível em <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/413077/oefc>
- Spinacino, F. (1507). *Intabulatura de Lauto: Libro primo*. (O. Petrucci, Editor) Acesso em 05 de outubro de 2021, disponível em Biblioteka Jagiellońska: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/304486>
- Tyler, J., & Sparks, P. (2002). *The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era* (1ª ed.). Oxford, Nova Iorque, Estados Unidos da América: Oxford University Press.

ALEXANDRE RIBEIRO é doutorando e mestre em performance pela UNICAMP, apontado como um dos principais teorbistas do país, atua frequentemente na Europa e Américas. Tem estreado e colaborado em peças contemporâneas escritas para teorba e é responsável pela Associação de Alaudistas do Brasil (LuteBr).

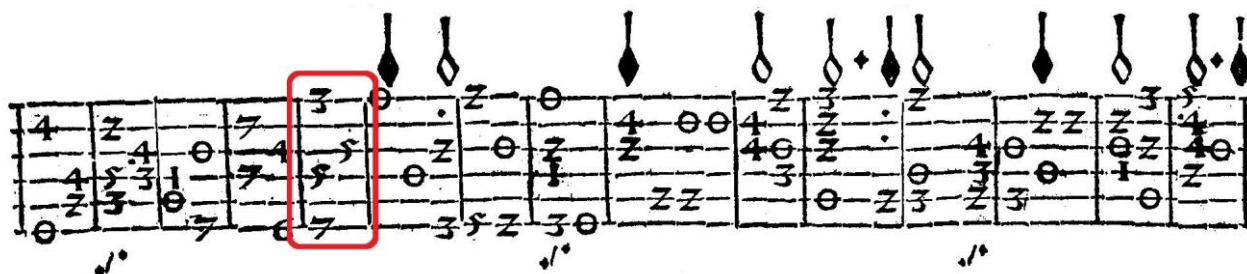
JOABE GUILHERME começou os estudos musicais no ano de 2011 no programa Guri Santa Marcelina, lugar onde teve aulas com o professor Alexandre Ribeiro. Logo após, ingressou na Etec de Artes, onde fez regência coral, e na Emesp, continuando seus estudos como violonista. Fez Licenciatura Plena em História, no Instituto Sumaré de Ensino Superior, Composição e Regência na UNESP, mesmo local onde defendeu seu mestrado em 2021.

Anexos

1. “Faysant regretz” Josquin des Prez e intabulação de Pisador



Fonte: Josquin (apud ANTICO, 1516, p. CXII).



Fonte: Pisador (1552, p. xl).

2. “Tant que vivray” de Claudin de Sermisy e intabulação de Fuenllana

Superius
Tant que vi - vray en aa - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a -
Par plu-sieurs jours m'a te - nu lan-guis - sant, Mais a - pres dueil m'a

Contratenor
Tant que vi - vray en aa - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a -
Par plu-sieurs jours m'a te - nu lan-guis - sant, Mais a - pres dueil m'a

Tenor
Tant que vi - vray en aa - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a -
Par plu-sieurs jours m'a te - nu lan-guis - sant, Mais a - pres dueil m'a

Bassus
Tant que vi - vray en aa - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a -
Par plu-sieurs jours m'a te - nu lan-guis - sant, Mais a - pres dueil m'a

Fonte: Sermisy (2016, p. 1).

An que viuray en age florifan t je ferui

rey damor le dieu puy fant enfayetz en dis en chan fo

Fonte: Fuenllana (1554, p. cxviii).

3. “Mille regretz” de Josquin e intabulação de Narváez

Superius
Mil - le re - gretz de vous ha - ban-don-ner, Et

Contratenor
Mil - le re - gretz de vous ha - ban - don - ner, Et

Tenor
Mil - le re - gretz de vous ha-ban-don - ner,

Bassus
Mil - le re - - - gretz Et

Fonte: Prez (2016, p. 1).

En la quinta en
el tercer traste esta
la clau de defaut.

En la tercera e
el primer traste esta
la clau de cesolfaut

lle regres.

Fonte: Narváez (1538, p. xli).

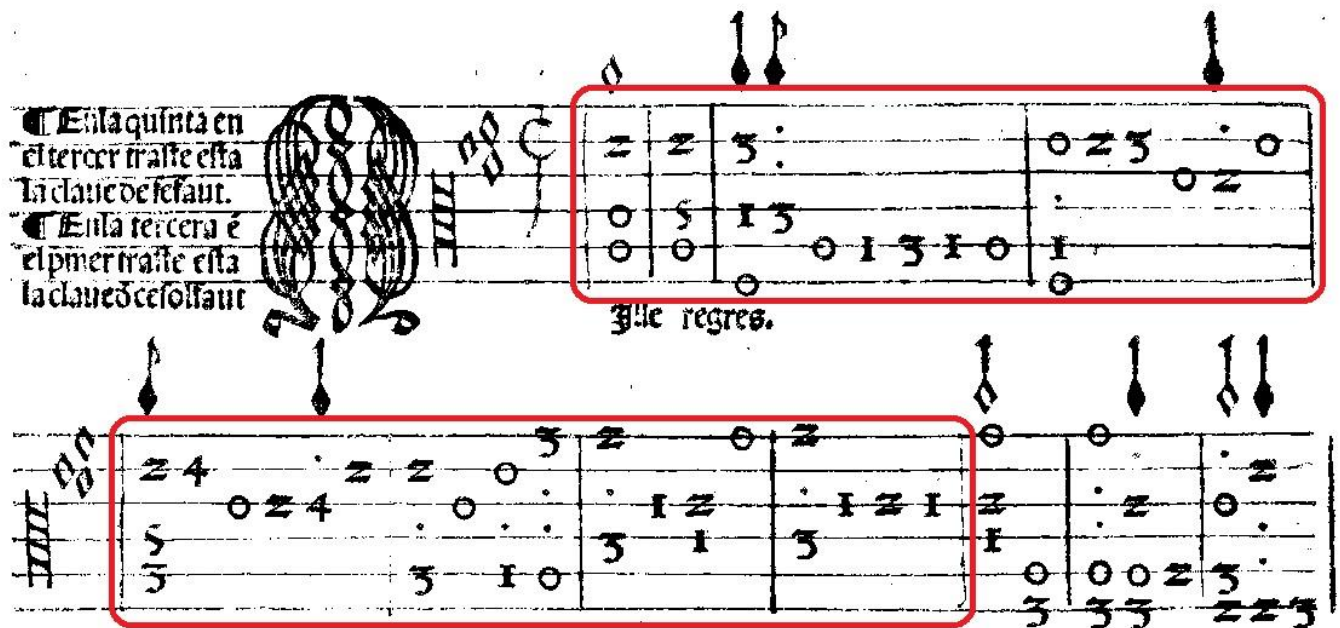
Superius
Mil - le re - gretz de vous ha - ban-don-ner, Et

Contratenor
Mil - le re - gretz de vous ha - ban - don - ner, Et

Tenor
Mil - le re - gretz de vous ha-ban-don - ner,

Bassus
Mil - le re - - - gretz Et

Fonte: Prez (2016, p. 1).



Fonte: Narváez (1538, p. xli).

4. “La Bernardina” de Josquin e intabulação de Spinacino



Fonte: Prez (2013, p. 1).



Fonte: Spinacino (1507, p. 29).

5. “L’afection” de Arcadelt e intabulação de Morlaye

6

pou - vant plus _____ de - dans _____ moy se te - - nir. _____

pou - vant plus, Ne pou - vant plus _____ de - dans moy se te nir. _____

8 Ne pou - vant plus de - dans moy se _____ te nir. _____

Ne pou - vant plus _____ de - dans moy se te nir. _____

Fonte: Arcadelt (2015, p. 4).

[illegible]

Fonte: Morlaye (1558, p. 13).

6. “*Tota Pulchra*” de Craen e intabulação de Capirola

ni co-ro-na-be-ris

ve - ni co-ro-na-be-ris (co - ro - na - be-ris

ve-ni) co - ro-na - be - ris

ni (ve- ni) co-ro-na - be - ris

co-ro-na - be-ris

Fonte: Craen (2014, p. 6).



Fonte: Capirola (c. 1517).

7. “Sù desta i fiori” de Kapsberger

Fonte: Kapsberger (1619, p. 7).