

Música Antiga

Linhas de Orientação para uma Abordagem Pedagógica ao Contrabaixo Barroco

Ricardo Jorge Duarte de Sousa

Orientadores

Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão

João Paulo Janeiro dos Santos

Relatório apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizado sob a orientação científica da Doutora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão, Professora Coordenadora com Agregação da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco, e do Mestre João Paulo Janeiro, Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro 2018

Composição do júri

Presidente do júri

Professora Doutora, Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Professora Adjunta da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Arguente

Professor Doutor, Pedro Couto Soares

Professor Adjunto da Escola Superior de Música de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa

Orientador

Mestre, João Paulo Janeiro dos Santos

Prof. Adjunto Convidado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Resumo

O presente Relatório Final do Mestrado em Ensino de Música realizado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco (ESART-IPCB) é constituído por duas partes distintas.

A primeira parte, denominada de Prática de Ensino Supervisionada, apresenta, descreve e reflete o trabalho desenvolvido ao longo do estágio de prática de ensino realizado na Academia de Música e Dança do Fundão [AMDF], orientado e supervisionado, respetivamente, pelo Professor Carlos Branco e pelo Professor Doutor Adriano Aguiar. Nesta parte, é feita a caracterização da escola e do meio onde esta está situada, a cidade do Fundão, apresenta-se a caracterização dos alunos envolvidos no nosso estágio, bem como a descrição das atividades realizadas com os mesmos durante as aulas de instrumento e as aulas de classe de conjunto.

A segunda parte, denominada “Linhas de Orientação para uma Abordagem Pedagógica ao Contrabaixo Barroco”, reúne um conjunto de informações orientadoras para a iniciação do estudo e interpretação do instrumento Contrabaixo no âmbito da Música Antiga. Engloba o contexto da interpretação dos reportórios dos séculos XVI, XVII e XVIII, as características da sua linguagem e os alicerces que permitem uma aproximação a uma abordagem pedagógica com características históricas. Sendo direcionado para o Contrabaixo, o trabalho foca a principal linha de interpretação deste instrumento versando a conceptualização da realização de um baixo contínuo. Tenta, igualmente, explicar a origem da designação do instrumento bem como as características dos materiais para a sua prática musical.

Palavras-chave

Ensino de Música; Música Antiga; Contrabaixo Barroco; Baixo Contínuo; Interpretação de Música Antiga

Abstract

This is the Final Report of the Master's degree in Teaching of Music accomplished at the Higher School of Arts of the Polytechnic Institute of Castelo Branco, Portugal (ESART-IPCB) and it is made up of two different parts.

The first part is called “Supervised Teaching Practice” and it presents, describes and reflects on the work developed along the apprenticeship of teaching practice carried out in the Academy of Music and Dance of Fundão, Portugal [AMDF], guided and supervised by Teacher Carlos Branco and by Doctor Adriano Aguiar. In this part, we make the characterization of the school and its location, the city of Fundão. Simultaneously, the students' characterization involved in our apprenticeship, along with the description of the activities accomplished with those same students during the instrument classes and in the group classes are made.

The second part, denominated “Early Music – Lines of orientation for a pedagogical approach to the Baroque Double Bass”, gathers guiding information for the initiation of the study and interpretation of the instrument double bass in the scope of Ancient Music. It includes the context of the interpretation of the repertoires of the 16th, 17th and 18th centuries, the characteristics of the language and it tries to find a way to approach the interpretation with historical characteristics.

Specified for the Double Bass, this work focuses on the main line of the interpretation of this instrument, approaching the conceptualization of the accomplishment of a bass continuous line. It tries to explain the origin of the designation of the instrument as well as the characteristics of the materials for musical practice.

Keywords

Teaching of Music; Early Music; Baroque Double Bass; Basso Continuo; Interpretation of Early Music

Índice geral

Primeira Parte

Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução	3
2. Caracterização da Cidade do Fundão	4
2.1 Apontamento Histórico	4
2.2 Localização	4
3. Caracterização da Academia de Música e Dança do Fundão	5
3.1 Localização e Infraestruturas	5
3.2 Oferta Educativa	6
3.3 Elementos Humanos da Instituição	7
3.5 Objetivos Gerais de Âmbito Institucional	8
3.6 Objetivos Gerais de Âmbito Relacional	9
4. Aulas de Instrumento	9
4.1 Caracterização dos Alunos	9
4.2 Programa/Planificações	10
5. Descrição das Aulas de Instrumento	14
6. Aulas de Música de Câmara	23
6.1 Contexto	23
6.2 Programa das Aulas de Música de Câmara	24
7. Registos de Aulas de Música de Câmara	25
8. Reflexão sobre a Prática de Ensino	31

Segunda Parte

Música Antiga - Linhas de Orientação para uma Abordagem Pedagógica ao Contrabaixo Barroco

10. Introdução.....	35
11. Música com Interpretação Historicamente Informada	37
11.1 Contexto.....	37
11.2 Duas Formas de Interpretação	39
12. Características da Música com Princípios Historicistas / Linhas de orientação	42
12.1 Notação	42
12.2 Articulação.....	44
12.3 Tempo/Andamento.....	48
13. Características da Música no Século XVI	50
14. Características da Música no Século XVII.....	52
14.1 Condicionamentos Geográficos e Culturais	52
14.3 Dissonância e Cromatismo	55
14.4 Música Sacra	57
14.5 Música Instrumental.....	58
15. Características da Música no Século XVIII.....	61
15.1 Aspectos da Vida no Século XVIII.....	62
15.2 Música Instrumental.....	62
15.3 Música de Câmara	63
15.4 Ópera	64
16. Baixo Contínuo.....	65
17. O Contrabaixo	72
17.1 Indícios do Violone	72
17.2 Desenvolvimento do Contrabaixo durante o século XVII e século XVIII	74
17.3 Práticas Performativas do Contrabaixo Barroco	78
17.4 A Arte de Simplificar	82
Utilização de Ornamentos	83
18. O arco.....	84
19. Conclusões	87
Referências	90
Anexos	93

Índice de figuras

Figura 1 - Mapa do concelho do Fundão.....	5
Figura 2 - Mapa do distrito de Castelo Branco (https://fotos.web.sapo.io/i/o5a024b2f/61446_0000294g.gif (Disponível a 15.08.2018))	5
Figura 3 - O Concert por Aniello Falcone ca.1640. (https://www.greatbassviol.com/iconography/falcone-concert.jpg (Disponível a 15.08.2018))	8
Figura 4 - Grupo de Continuo, Orgão e Violone, Fresco na cúpula da igreja Bbeneditina Abby ant Melkna na Austria pintado por Johann Michael Rottmayr em1716. (https://www.greatbassviol.com/iconography/krems.jpg (Disponível em 15.08.2018))	43
Figura 5 - Curva de dinâmica	44
Figura 6 - Acentuações rítmicas.....	45
Figura 7 - Exemplo de diferentes articulações.....	46
Figura 8 - Página 3 do livro Hortulus Chelicus, 2ª edição de 1694, composto por obras de Walther, Johann Jacob.....	47
Figura 9 - Imagem do Livro de Ilustrações de concertos da Igreja St. Georgs-Saal de Neuveste com a Munich Hofkapelle por Hans Mielich, entre 1560 e 1571. (http://kimballtrombone.com/wp-content/uploads/2010/03/mielich-best-detail.jpg (disponível a 15.08.2018)).....	49
Figura 10 - Violone representado por Pieter Lastmann 1618. (https://www.greatbassviol.com/FB%20images/lastman.jpg (Disponível a 15.08.2018))	60
Figura 11 - Le concert, por Antoine-Jean Duclos em 1774. (https://www.artsy.net/artwork/antoine-jean-duclos-le-concert (Disponível a 15.08.2018)).....	61
Figura 12 - Fête musicale donnée par le cardinal de La Rochefoucauld au théâtre Argentina de Rome en 1747 à l'occasion du mariage du Dauphin, fils de Louis XV por Giovanni Paolo Panini em1747. (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Pannini%2C_Giovanni_Paolo_-_Musical_F%C3%A0ate_-_1747.png (Disponível a 15.08.2018))	64
Figura 13 - O que deve saber um continuísta. Excerto do livro Musick's Monument página 217	65
Figura 14 - Excerto do livro Musick's Monument, página 217, A excelência que deve respeitar e os requisitos que deve ter para uma boa prática do acompanhamento.....	66
Figura 15 - Quarto paragrafo do livro The art of Accompaniment, or A new and well digested method to learn to perform the Thorough Bass on the Harpsichord wiht Propriety and Elegance de Francesco Geminiani.	67
Figura 16 - Paragrafo referente ao exercício número 1 do capitulo Explanations to the Examples	68
Figura 17 - Quarto paragrafo da introdução do livro The art of Accompaniment, or A new and well digested method to learn to perform the Thorough Bass on the Harpsichord wiht Propriety and Elegance, Volume II	68

Figura 19 - The concert, por Jan van Bijlert, entre 1635 e 1640. (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Jan_van_Bijlert_-_The_Concert_-_WGA02183.jpg (Disponível a 15.08.2018)).....	69
Figura 18 - Excerto do livro A General History of the Science and Practice of Music de John Hawkins.....	69
Figura 20 - The Concert, por Gerrit van Honthorst em 1623. (https://www.nga.gov/collection/art-object-page.163184.html (Disponível a 15.08.218)).....	71
Figura 21 - Santa Cecilia a tocar violone, por Domenichino em 1617. (https://www.greatbassviol.com/iconography/zampieri1.jpg (Disponível a 15.08.2018)).....	73
Figura 22 - Gravura V do livro Syntagma Musicum de Michael Paentorius	74
Figura 23 - Gravura VI do livro Syntagma Musicum de Michael Paentorius.....	75
Figura 24 - Contrabaixo por Francolini em 1560 (Milota, 2007).....	76
Figura 25 - Contrabaixo por Schemparth-Buch em 1518 (Milota, 2007).....	76
Figura 26 - Violone retirado do livro <i>Gabinetto Armonico pieno d'instromenti</i> de Bonanni Filippo, página 101 (<i>Buonanni, 1722</i>).....	77
Figura 27 - Jost Amman, Drey Geiger do livro <i>Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden (Sachs, 1568)</i>	77
Figura 28 - Parte da pintura Rei David cercado por músicos, onde se vê um Contrabaixo, Memmingen, Bavier), 1598 (https://i.pinimg.com/originals/b7/1c/48/b71c48994692e71fb7c7a015f8de05a1.jpg (Disponível a 15.08.2018)).....	77
Figura 29 - Violone de Teçc (Moravia), 1580 (Planyavsky, 1998).....	77
Figura 30 - Violone, Salzburg, 1603, (Planyavsky, 1998).....	77
Figura 31 - Parte da pintura The Court of August the Younger, Duke of Braunschweig, The Viola da Gamba Consort at Court por Albert Freyse em 1645. (https://pbs.twimg.com/media/Ct868C5VYAAxIif.jpg (Disponível a 15.08.2018))	81
Figura 32 - Tabela XIII do tratado de 'Essai D'Une Methode Pour Apprendre À Jouer De La Flute Traversiere' de Joachim Quantz, representa 4 exemplos da prática de simplificação da linha de baixo. As figuras com as hastes para baixo representam uma possível execução por parte de um contrabaixista, no caso de ter dificuldades em tocar as passagens completas no tempo certo.....	82
Figura 33 - Sistemas de regulação de tensão. a) - Tensão das cerdas regulada pela curvatura da vara; b) Sistema de denteção "crémaillère; c) Mecanismo de parafuso	84
Figura 34 - Parte do quadro Santa Cecilia a tocar violone, por Domenichino em 1617, -Arco tocado com a palma da mão virada para cima. (https://www.greatbassviol.com/iconography/zampieri1.jpg (Disponível a 15.08.2018)).....	86
Figura 35 - Arco sem talão. (https://www.earlyviolin.com/english/bows/ Disponível a 15.08.2018).....	86
Figuras 36 (a) e (b) - Arco de Violino/Viola de madeira de fagos, Alemanha cerca de 1790-1820. (http://docplayer.net/docs-images/70/62503612/images/4-0.jpg (Disponível a 15.08.2018)).....	86

Lista de tabelas

Tabela 1 - Conteúdos Trimestrais	11
Tabela 2 - Cronologia das aulas de instrumento contrabaixo lecionadas durante a prática de ensino supervisionada	14
Tabela 3 - Registos de Aulas de Música de Câmara	25

Primeira Parte

Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução

Este relatório é elaborado com base na minha experiência pessoal da prática de ensino de música no decorrer do ano letivo de 2016/2017 em concordância com a disciplina de Prática de Ensino Supervisionada (estágio pedagógico) integrante do currículo do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco [ESART-IPCB].

O local para a realização do estágio resultou de um protocolo entre a ESART-IPCB e a Academia de Música e Dança do Fundão [AMDF] onde, em reunião com o Diretor da Academia, Prof. João Correia, me foi oferecida a possibilidade de acompanhar uma aula de instrumento de um aluno de 1º Grau de Contrabaixo e apresentada uma proposta de uma aula de Naípe de Orquestra formada por dois alunos de Contrabaixo de nível mais avançado, designada de aula de Música de Câmara, com o fim de preparar o reportório orquestral desenvolvido ao longo do ano numa outra disciplina curricular com o nome de Orquestra A.

Nestas condições, no caso da disciplina de Instrumento, os programas e as planificações das aulas tiveram como suporte os já estabelecidos pelo professor titular e pelo Programa geral da escola. O Programa e a planificação das aulas de Música de Câmara foram sendo criados e adaptados à evolução do Programa da disciplina de Orquestra.

Ambas as disciplinas foram acompanhadas, ao longo do ano, pelo Prof. Carlos Branco, professor titular da disciplina e que desempenhou igualmente a função de coorientador do estágio.

Na prática, foi proposto ao aluno de Instrumento uma segunda hora letiva, fora do seu horário inicial, sendo a aula oficial geralmente lecionada pelo professor de contrabaixo desta Academia e a hora suplementar lecionada por mim. A disciplina de Música de Câmara só se realizava uma vez por semana, no mesmo dia da aula suplementar, contando sempre que possível com a presença e orientação do professor titular.

Ao longo do ano, sempre que um dos dois professores de instrumento, por razões pessoais ou profissionais, não pudesse comparecer à aula prevista, esta era lecionada pelo outro professor com disponibilidade.

O estágio teve início a 7 de Outubro de 2016.

No relatório apresenta-se esta primeira parte referente à caracterização do meio e da escola onde se realizou o estágio bem como os registos da prática de ensino desenvolvida ao longo do ano letivo.

2. Caracterização da Cidade do Fundão

2.1 Apontamento Histórico

No âmbito do presente Relatório, consideramos como representativa para contextualização do meio em que se localiza a Escola (Academia de Música e Dança do Fundão), em que realizámos a nossa Prática de Ensino Supervisionada, a informação referida na página da internet da Câmara Municipal do Concelho do Fundão¹, “As raízes históricas do Fundão remontam à Proto-história, período que regista a existência de um Castro da Idade do Bronze (1º Milénio a. C.) no Monte de S. Brás, contraforte da Serra da Gardunha sobranceiro à atual cidade. Do período Romano sobreviveram até aos nossos dias testemunhos materiais que atestam a farta ocupação destas paragens nessa época: casais, *villae* e inscrições epigráficas latinas. Da idade média, mais concretamente ao tempo da fundação da nacionalidade, perduraram templos diversos e a própria Igreja Matriz, com a invocação de S. Martinho, que conglomerava um conjunto de dezassete casais, segundo as inquirições de D. Dinis, datadas de 1314.

Contudo, foi no dealbar dos séculos XV e XVI, sobretudo neste último, que o Fundão ganha foros de excecional desenvolvimento económico e expansão urbana. O incremento das indústrias manufactureiras é um fator determinante de uma expansão assinalável: os códices abalizam a atividade de tecelões, pisoeiros, mercadores, tratantes, borracheiros, fundidores e imaginários.

À multiplicação de unidades industriais verificada no séc. XVII e criação da Real Fábrica-Escola pelo Marquês de Pombal, corresponde um estatuto socioeconómico que vai valer ao Fundão, no século XVIII, a elevação à categoria de Vila e criação do respetivo Concelho (1747)".

2.2 Localização

A informação que se segue referente à caracterização da Academia de Música e Dança do Fundão (AMDF) é retirada do Projeto Educativo 2015-2018 desta mesma instituição, disponível na sua página da internet².

O Fundão “é, desde 1988, cidade e sede de Concelho do distrito de Castelo Branco e diocese da Guarda, situado numa zona denominada “Cova da Beira”, pertencente à província da Beira Baixa. Como o seu nome indica, localiza-se entre duas serras: a da Gardunha e a da Estrela. Rodeado pelos concelhos da Covilhã, Belmonte, Penamacor,

¹ Obtido de: <http://www.cm-fundao.pt/municipio/História>

² Obtido de: http://www.amdf.pt/?section=submodule&sub=display&submodule_id=16

destinada a arrumações e dez salas de aula, destinadas a disciplinas teóricas (Iniciação Musical e Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição, História da Música e Acústica), Classes de Conjunto e Instrumentos.

- Um edifício “pré-fabricado” constituído por um “Auditório” (equipado com um piano de um quarto de cauda e aparelhagem multimédia), duas salas anexas equipadas com armários e duas casas de banho. Neste edifício (além de se realizarem, com frequência, audições, concertos, conferências, etc.), são ministradas aulas de ballet em regime livre.

- Um edifício que foi submetido a obras de recuperação no ano letivo 2011-12, obteve autorização de funcionamento, pela Direção Regional da Educação do Centro, a partir do ano letivo de 2012-13. Neste edifício funcionam nove salas de aula destinadas a disciplinas teóricas (Iniciação Musical e Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição, História da Música e Acústica), Classes de Conjunto e Instrumentos.”

- A AMDF tem ainda um polo em Penamacor onde “funciona no Edifício do Antigo Quartel em instalações cedidas para o efeito, pela Câmara Municipal”.

3.2 Oferta Educativa

A Academia de Música e Dança do Fundão ministra, em regime de Autonomia Pedagógica, os cursos de Iniciação, Básicos e Secundários (nos regimes articulado e supletivo) e Livre, a alunos do ensino pré-escolar, ensino básico (1º, 2º e 3º Ciclos), do ensino secundário e também a adultos. Apontam-se os cursos e formas de ofertas de ensino da AMDF:

- **Curso de Iniciação**

O programa do Curso de Iniciação compreende a frequência conjunta das disciplinas de Instrumento, Formação Musical e Classe de Conjunto.

- **Curso Básico**

Os Planos de Estudo dos Cursos Básicos de Música são os constantes da Portaria nº 225/2012, de 30 de Julho, na sua redação atual. As turmas de Formação Musical e de Classe de Conjunto serão elaboradas a partir de critérios definidos pelo Conselho Pedagógico.

- **Curso Secundário**

Os Cursos Secundários (em Regime Articulado ou Supletivo) regem-se pelo disposto na Portaria n.º 243-B/2012 de 13 de Agosto, na sua redação atual.

- **Curso Livre**

Curso Livre é vocacionado para alunos que pretendem obter conhecimentos musicais ou estudar um instrumento, sem serem sujeitos a critérios de avaliação, regime de assiduidade e conteúdos programáticos. Neste curso os alunos podem

participar na seleção dos conteúdos programáticos que pretendem estudar ou aperfeiçoar.

Estes cursos são constituídos por Disciplinas Teóricas, Classes de Conjunto, Instrumento e Ballet*.

Disciplinas Teóricas: Iniciação e Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição, História da Cultura e das Artes, Tecnologias e Física da Música, Alemão, Italiano.

Classes de Conjunto: Orquestras de Cordas, Orquestras de Sopros, Orquestras de Guitarras, Ensemble de Acordeões, Ensemble Instrumentais, Orquestra dos “½ Violinos”, Música de Câmara, Coros e Instrumental Orff.

Instrumentos: Piano, Guitarra, Acordeão, Violino, Viola de Arco, Violoncelo, Contrabaixo, Flauta Transversal, Clarinete, Fagote, Trompete, Trompa, Canto, Bateria e Percussão.

* O curso de Ballet assinalado só funciona em regime livre.

3.3 Elementos Humanos da Instituição

São os seguintes, os órgãos e corpos que compõem a AMDF, contribuindo para o seu funcionamento:

Direção

- A Direção Administrativa é assumida pela Mesa Administrativa. No que respeita à AMDF tem a seguinte constituição: Diretor Executivo, Diretor Pedagógico e Conselho Pedagógico.

Corpo Docente

- O Corpo Docente, nos últimos anos, tem-se mantido com um número de cerca de 36 professores.

Constituição do Corpo Não Docente

- Secretaria
- Funcionárias dos serviços Administrativos
- Auxiliares de Ação Educativa

Corpo Discente

- O número de alunos que no início era reduzido tem vindo a aumentar atingindo, nos últimos anos, uma média de aproximadamente 500 alunos na totalidade dos cursos ministrados.

3.4 Objetivos Gerais de Âmbito Pedagógico

Os objetivos gerais da AMDF, apresentados em seguida, são enunciados nos Documentos de orientação educativa:

- Promover a formação artística e musical dos alunos no seu desenvolvimento integral enquanto ser humano.
 - Contribuir para o enriquecimento do espaço educativo e cultural da Academia.
 - Favorecer a interiorização de um quadro de valores expressivo da verdadeira dimensão humana.
 - Contribuir para uma maior qualidade do trabalho pedagógico disciplinar e interdisciplinar.
 - Promover a criatividade no ato educativo como forma de resposta à evolução social.
 - Proporcionar a docentes e não docentes espaços de reflexão comum sobre o ato educativo, através da temática integrada.
 - Despertar a curiosidade e o pensamento crítico.
 - Incentivar a participação das famílias no processo educativo e estabelecer relações de efetiva colaboração com a comunidade.

3.5 Objetivos Gerais de Âmbito Institucional

A Academia de Música e Dança apresenta os seguintes objetivos institucionais:

- Assegurar a participação de todos (pessoal docente e não docente) na prossecução do Projeto Educativo, do Plano Anual de Atividades.
 - Promover a participação dos pais, quer nos espaços formais e informais, quer ainda, no desenvolvimento do Projeto Educativo.
 - Promover o intercâmbio com outras valências da Instituição.
 - Promover o intercâmbio com a comunidade em que se insere, nomeadamente com as estruturas que possam contribuir para o funcionamento institucional e, em especial, com aquelas que venham a ser escolhidas para o desenvolvimento do Projeto Educativo.
 - Incutir o espírito da autoformação e da reflexão como elementos fundamentais do desenvolvimento profissional e pessoal e, ainda, como elemento integrador de outras aquisições.
 - Participar em ações de formação que visem melhorar a prática pedagógica e a prática do pessoal não docente.

3.6 Objetivos Gerais de Âmbito Relacional

Sendo esta uma Instituição que agrega muitas pessoas com formações e funções muito diversificadas parece-nos fundamental objetivar atos e atitudes que favoreçam o clima de relações humanas existente:

- Dinamizando espaços e tempos de reflexão e discussão de questões profissionais.
- Colaborando nas ações desenvolvidas pela Instituição, globalmente considerada.

4. Aulas de Instrumento

4.1 Caracterização dos Alunos

São três os alunos envolvidos na prática de ensino supervisionado que em seguida se caracterizam.

Aluno A

O aluno A nasceu a 27 de Outubro de 2004, é natural de Vale de Prazeres, localidade do concelho do Fundão, estuda no Agrupamento de Escolas Gardunha e Xisto onde frequenta o quinto ano da escolaridade básica e frequenta o 1º grau do ensino básico de contrabaixo, em regime articulado, na Academia de Música e Dança do Fundão. É um aluno que, no presente ano letivo, teve o primeiro contacto com o contrabaixo e desenvolveu todas as suas aptidões ao longo do ano sem possuir instrumento pessoal e sem acesso a uma prática de estudo regular. Uma vez que habita na periferia da cidade e sem possibilidade de deslocação própria, apenas teve contacto com o instrumento durante os períodos de aulas.

Poder-se-ia considerar que tais condições dificultassem o desenvolvimento técnico e musical nos pressupostos do programa durante o ano letivo, mas tal não se verificou, possivelmente devido às características intrínsecas do aluno, que ao longo do ano revelou uma excelente capacidade de memória a nível físico e visual, capacidade de concentração e elevado nível de motivação em aprender um instrumento. A participação em duas aulas semanais em vez de uma, como consta no programa curricular, também contribuiu para o sucesso da aprendizagem. Este aumento de carga horária aceite pelos pais do aluno, permitiu que o mesmo tivesse uma aula com o professor titular da escola e outra aula em que eu participava.

Apesar de a sua prestação ter sido bastante positiva, certamente que se tivesse condições e um estudo regular, este aluno teria um desenvolvimento assinalável.

Aluno B

O aluno B nasceu a 8 do outubro de 2003, natural de Valverde, localidade do concelho do Fundão, estuda no Agrupamento de Escolas do Fundão onde frequenta o 8º ano de escolaridade básica (no 3º ciclo) e está inscrito no 4º grau do ensino básico de contrabaixo, em regime articulado, na Academia de Música e Dança do Fundão.

É um aluno muito dedicado a todas as disciplinas curriculares, incluindo à disciplina de instrumento. O aluno B é diabético mas com capacidade de gerir o seu esforço e controle, antevendo sempre as suas necessidades conforme as suas responsabilidades.

Possui um instrumento próprio na sua residência, embora nas aulas decorridas ao longo do ano tenha sempre utilizado o instrumento da escola.

Aluno C

O aluno C nasceu a 7 de Novembro de 2001, é natural de Alcongosta, localidade do concelho do Fundão, frequenta o 11º ano de escolaridade, no ensino secundário, no Agrupamento de Escolas do Fundão. Este aluno frequentou a AMDF tendo realizado o 5º grau do ensino básico do curso de Contrabaixo e, atualmente, embora não inscrito, participa ativamente nas atividades de Orquestra e aulas de Música de Câmara.

É um aluno com destreza no instrumento e com vontade de continuar a evoluir. Possui um instrumento próprio e demonstra grande vontade em participar em atividades musicais coletivas.

4.2 Programa/Planificações

A seguinte descrição refere a planificação, os conteúdos trimestrais (Tabela 1), os tipos de avaliação e o material essencial do curso básico de contrabaixo de primeiro grau na Academia de Música e Dança do Fundão.

Curso Básico de Contrabaixo 1ºGrau

Objetivos Gerais:

- Possuir noções teóricas sobre as características do contrabaixo e arco.
- Saber cuidar do contrabaixo e arco.
- Adquirir postura física e conhecimento de como colocar o instrumento.
- Construir técnica do arco. Colocação do braço e da mão direita. Como segurar o arco. Conhecer as funções dos dedos, pulso e braço.
 - Tocar com a técnica de *Pizzicato*.
 - Saber como colocar a mão esquerda. Como se devem pressionar as cordas. Antecipação da mão esquerda.
 - Produzir uma boa sonoridade.
 - Reproduzir diferentes articulações.

- Desenvolver fraseado musical.

Conteúdos Gerais:

- Peças
- Estudos
- Exercícios

Apresentam-se, de seguida, os conteúdos a abordar, organizados pelos três períodos letivos (Tab. 1).

Tabela 1 - Conteúdos Trimestrais

Conteúdos Trimestrais		
1º Período	2º Período	3º Período
Técnica do arco Exercícios em cordas soltas. Exercícios em <i>Pizzicato</i>. Estudos e Peças em cordas soltas. Exercícios de colocação da mão esquerda.	Exercícios na ½ e 1ª posições Escala de Fá Maior e arpejo Escala de Sib Maior e arpejo Escala de Sol Maior e arpejo 2 Estudos 1 Peça	Exercícios na ½ posição Exercícios na 1ª e 2ª posição Exercícios de mudança de posição Escala de Dó Maior e arpejo Escala de Lá Menor e arpejo Escala de Mi Menor e arpejo 2 Estudos 2 Peças

Apresentam-se os elementos didático-pedagógicos que a AMDF organizou para a organização e desenvolvimento do currículo, durante o ano letivo.

Provas Trimestrais:

- A prova trimestral pode ser dividida em duas partes, sendo cada uma delas cotada de zero a vinte valores (a 2ª parte pode ser apresentada em audição ou concerto).
 - O aluno deve cumprir todos os conteúdos da prova, para a mesma ser considerada válida.
 - O relatório apresentado na prova deve ilustrar o cumprimento dos objetivos enunciados no programa para o respetivo ano.
 - (exceção para os alunos que iniciaram no corrente ano letivo o estudo do instrumento, os quais podem fazer apenas a 2ª prova trimestral)

Objetivos Específicos do Programa:

- Adquirir uma postura e saber colocar o instrumento.
- Posicionar corretamente ambas as mãos.
- Adquirir boa coordenação entre a ação de ambas as mãos e boa articulação de todos os dedos da mão esquerda.
 - Aprendizagem da 1/2 posição e mudança para a 1ª e 2ª posição.
 - Realizar exercícios de colocação na 4ª posição.
 - Para além dos mínimos de aprendizagem estimula-se a evolução para a 3ª posição.
 - Utilizar o arco em toda a sua extensão com diversos ritmos e mudanças de corda. *Detaché* e *Legato* até 4 notas. Adquirir noções básicas de utilização das diversas partes do arco.
 - Executar escalas e arpejos que sejam exequíveis nas posições já aprendidas (Sol M, Fá M, Sib M, Lá M, Lá m, Si m, Dó M, etc.) na extensão de uma oitava.
 - Executar estudos, peças e/ou melodias simples em diferentes tonalidades.
 - Construir boa qualidade da sonoridade, de afinação e precisão rítmica. Tocar com noção de dinâmica.
 - Executar de memória a maior parte do repertório.

Suporte Pedagógico:

Material:

- Contrabaixo tamanho 1/4.
- Arco Alemão.
- Metrónomo.
- Estante.
- Lápis e borracha.

Manuais:

- Applebaum, Samuel (1988), *String Builder Book One: Bass* Belwin-Mills Publishing Corp.
- Billé, Isai (1922) *Nuevo método per contrabasso 1º volume* Ricordi, Milão
 - Emery, Caroline (2000), *Yorke Mini-Bass Book I: "Bass is best!"* Rodney Slatford, Yorke Edition
 - Rabath, François (1962) *Nouvelle Technique de la Contrebasse*, Alphonse Leduc, Paris (até à pág. 12, inclusive)
 - Slatford, Rodney (2000), *Yorke studies volume 1* Yorke edition
 - Slatford, Rodney (2000) *Yorke studies volume 2* Yorke edition (até à pág. 8 inclusive)

- Streicher, Ludwig (1977), *My Way of Playing the Double Bass vol.1* Doblinger, K.G Wien, Munchen, Austria
- Streicher, Ludwig (1977), *My Way of Playing the Double Bass vol.2* Doblinger, K.G Wien, Munchen, Austria (até à pág. 18, inclusive)
- Suzuki, Shinichi (2002), *Suzuki Bass School Volume 1* Warner Bros. Publications, Miami, Florida, U.S.A
- Suzuki, Shinichi (2003) *Suzuki Bass School Volume 2*, Alfred Publishing Co., Inc, U.S.A
- Trumpf, Klaus (), *Leichte Spielstücke*, Deutcher Verlag für Musik, Leipzig (até à pág. 28)

5. Descrição das Aulas de Instrumento

A tabela 2 (Tab. 2) representa a cronologia das aulas lecionadas a um aluno de primeiro grau do curso básico de contrabaixo da AMDF ao longo da prática de ensino supervisionada, referindo, de forma sintetizada, os assuntos abordados e os professores que orientaram as aulas. Seguidamente, são apresentados exemplos de descrição do decorrer de quatro aulas que seleccionámos por poderem ser ilustrativas da prática de ensino desenvolvida no estágio. O conjunto de todas as aulas e outras atividades, em que, de alguma forma, estivemos implicado ao longo do ano letivo, bem como os recursos usados e as análises e reflexões encontram-se no Dossier de Estágio, alvo de acompanhamento pelos professores cooperante e supervisor.

Tabela 2 - Cronologia das aulas de instrumento contrabaixo lecionadas durante a prática de ensino supervisionada

Aula Nº:	Data	Resumo	Professores
1	07.10.2016	Trabalho sobre a postura correta para tocar Contrabaixo. Exercícios de arco nas quatro cordas.	Carlos Branco/ Ricardo Sousa
2	14.10.2016	Técnica de Pizzicato. Ritmos com o arco nas quatro cordas do instrumento.	Carlos Branco/ Ricardo Sousa
3	21.10.2016	Continuação do trabalho sobre a postura correta para tocar o instrumento. Prática de diversos exercícios com o arco.	Ricardo Sousa
4	28.10.2016	Revisão da postura com o instrumento e como segurar o arco. Abordagem a peças didáticas.	Ricardo Sousa
5	04.11.2016	Colocação da mão esquerda na 1ª posição.	Carlos Branco/ Ricardo Sousa
6	11.11.2016	Trabalhou-se sobre duas peças didáticas, essencialmente na procura de uma boa produção sonora em cada nota.	Ricardo Sousa
7	18.11.2016	Exercícios de colocação da mão esquerda na 4ª posição e produção de harmónicos naturais.	Carlos Branco/ Ricardo Sousa
8	06.01.2017	Cantar a relação intervalar antes de as executar no instrumento.	Carlos Branco/ Ricardo Sousa

9	13.01.2017	Procura de uma boa produção sonora nas diferentes cordas. Exercitação para a mão esquerda.	Ricardo Sousa
10	16.01.2017	Modo de execução na primeira posição, evitando tensões no ombro esquerdo. Manter os dedos próximos das cordas mesmo quando estes não estão a pressionar nenhuma corda.	Carlos Branco/ Ricardo Sousa
11	27.01.2017	Entoar as peças antes de as executar. Antecipação dos movimentos da mão esquerda.	Ricardo Sousa
12	10.02.2017	Entoação e execução das escalas de Si menor natural e Lá menor natural. Ritmos com o arco.	Ricardo Sousa
13	17.02.2017	Ritmos com o arco. Manter a mão esquerda adequadamente posicionada. Explorar o contrabaixo no registo agudo.	Ricardo Sousa
14	24.02.2017	Trabalho técnico tendo por base o tema "Twinkle, twinkle, little star".	Ricardo Sousa
15	03.03.2017	Realizar escalas afinando por notas de referência. Utilizar o arco subdivido em duas partes. Utilizar diferentes velocidades de arco em função da dinâmica desejada.	Ricardo Sousa
16	17.03.2017	Realizar mudanças de posição da mão esquerda de intervalos de meio-tom. Tocar <i>glissandos</i> com a mão esquerda aplicando a força mínima necessária para por a corda a vibrar	Ricardo Sousa
17	21.04.2017	Afinar o instrumento com auxílio de afinador eletrónico. Relembrar como segurar o instrumento, relações de afinação, utilização do arco e escalas.	Ricardo Sousa
18	28.04.2017	Execução de um cânone tendo por base o tema nº 39 "Frère Jacques" do livro "Bass is best!" (Emery, 2000).	Ricardo Sousa
19	15.05.2017	Mudanças de posição: meia-posição, primeira e segunda posição.	Carlos Branco/ Ricardo Sousa
20	29.05.2017	Afinar o instrumento. Realizar a escala de Dó Maior. Tocar um tema em cânone.	Carlos Branco/ Ricardo Sousa
21	02.06.2017	Rever as peças e escala para a prova final. Iniciar as peças numa afinação o mais rigorosa possível. Como olhar para a partitura e antever os problemas existentes.	Ricardo Sousa

22	05.06.2017	Apresentar as peças do princípio ao fim imaginando uma situação de prova.	Carlos Branco/ Ricardo Sousa
23	09.06.2017	Executar as peças da prova final e a escala de Dó Maior.	Carlos Branco/ Ricardo Sousa

Descrição da Aula nº 3**Data: 21.10.2016**Grau do aluno: 1º Grau

Professor: Ricardo Sousa

Objetivos:

- Tocar a peça nº 7 "Uncle bob" do livro "Bass is best!" (Emery, 2000).
- Tocar a peça nº 8 "Nice and smooth" do livro "Bass is best!" (Emery, 2000).
- Distinguir a articulação *Detaché* que significa articulação separada, com e sem acentuações.

Competências:

- Respeitar as mudanças de arco com a pulsação em que se realizam os exercícios.
- Saber gerir partes do arco a utilizar consoante o ritmo (semibreves/mínimas=arco todo/metade do arco).
- Conhecer o sinal de acentuações e executar exercícios respeitando às mesmas.
- Tocar duas notas diferentes ligadas.

Procedimentos:

- A aula iniciou-se com a recapitulação do procedimento de segurar o arco e as respetivas funções de cada dedo;
- Reviram-se os exercícios de corda solta do método de Ludwig Streicher (Streicher, 1977) aplicando o arco todo em exercícios de semibreves nas 4 cordas.
- Realizaram-se exercícios com ritmos de menor duração com figurações de mínimas e semínimas, sempre com o arco todo para que o aluno apreendesse a necessidade de usar o arco em diferentes velocidades.
- Iniciou-se a noção de gestão de arco combinando exercícios com mínimas e semibreves onde a gestão compreendia metade do arco para as mínimas e o arco todo para as semibreves. Aplicou-se a todas as cordas.

- Usando exercícios do mesmo método trabalhou-se acentuações, realizando alternadamente arcadas com articulação *detaché* com e sem acentuações.
- Aplicaram-se estas duas articulações na peça nº7 "Uncle bob" do livro "Bass is best!" (Emery, 2000)
- Iniciou-se a abordagem à utilização do arco para executar 2 notas diferentes na mesma arcada pegando diretamente na peça nº 8 "Nice and smooth" do livro "Bass is best!" (Emery, 2000). Trabalhou-se a mudança de ângulo entre a II e a III corda (Ré a Lá) repetindo o movimento de forma lenta, levando primeiro o cotovelo para o novo ângulo e articulando o restante braço para o novo plano. Assim que este movimento se tornou assimilado e estável, o professor executou melodias sobre aquela base rítmica e harmônica.
- Reviu-se a peça nº 22 "Bass part for liggly row" do livro "Bass is best!" (Emery, 2000) com o professor a acompanhar com melodias.

Reflexão:

Em geral todos os exercícios recapitulados pelo aluno foram realizados com um nível bastante satisfatório. Relativamente à postura física com o instrumento, tendencialmente o aluno desconcertava a sua postura em função de ver as cordas ou ver onde aplicava o arco ou para o equilibrar mas, sempre que alertado, soube corrigir e encontrar uma posição de conforto e equilíbrio correto.

Com os novos exercícios relativos à gestão do arco, o aluno apreendeu rapidamente o objetivo e executou os exercícios com facilidade embora não respeitasse as distribuições com grande rigor (a referência do meio do arco era muito ampla). Possivelmente fazer uma marcação no meio do arco poderá de futuro ser uma boa referência para que ele possa fazer uma gestão de arco mais rigorosa.

Relativamente às acentuações, compreendeu o ponto de tensão necessário a exercer na corda em repouso e executou com bastante consistência em arcadas para baixo e com alguma dificuldade em arcadas para cima. Esta dificuldade já era esperada pois é um exercício de maior dificuldade, uma vez que é mais difícil aplicar peso na ponta do arco. Não foi enfatizada a execução em arcadas para cima uma vez que compreendeu auditivamente e fisicamente o efeito de acentuação em arcadas para baixo.

Executar notas ligadas no mesmo arco revelou-se um grande desafio, sendo difícil para o aluno as mudanças de plano de cordas sem perder peso e sonoridade.

Em geral acho que não geri bem o tempo para cada tarefa uma vez que a aula acabou por durar perto de 60 minutos, onde não houve grandes momentos de descanso, o que provocou, nos momentos finais da aula, falta de concentração por parte do aluno e até algum desinteresse momentâneo.

Concluo que é preferível ser mais rigoroso com essa distribuição de tempo e abordar um conteúdo de cada vez em cada aula, o que contribui para uma maior motivação do aluno tanto para o foco nas tarefas, como para a satisfação de competência adquirida no final da aula.

Descrição da Aula nº: 11

Data: 27.01.2017

Grau do aluno: 1º Grau

Professor: Ricardo Sousa

Objetivos:

- Tocar o tema "Twinkle, twinkle, little star" do método Suzuki (Suzuki S. , 2002).

Competências:

- Cantar uma escala de Ré Maior.
- Cantar as peças antes de as executar.
- Antecipar a mão esquerda antes de tocar as notas.

Procedimentos:

- Começamos por cantar uma escala de Ré Maior. Demorou algum tempo pois era visível que o aluno não estava à-vontade para cantar. Uma vez desinibido para cantar, estimulou-se que cantasse a melodia do "Twinkle, twinkle, little star" do método Suzuki (Suzuki S. , 2002).
- Pegando no contrabaixo, iniciaram-se exercícios de arco em cordas soltas mantendo o arco perpendicular às cordas. Seguiu-se um exercício de subdivisão no arco, a partir do talão, seguindo o padrão 'arco para baixo e para cima utilizando metade do arco, seguido de um arco completo para baixo'. O aluno apresentava dificuldade em levar o arco até a ponta devido a "alguma contração" física. Fizeram-se alguns exercícios de alongamento dos braços e realizou-se novamente o exercício. O aluno conseguiu com muito mais à-vontade usar o arco por completo.
- Sugeriu-se ao aluno que cantasse novamente o tema "Twinkle, twinkle, little star" e ao mesmo tempo que cantasse deveria colocar a mão esquerda e usar os dedos corretos correspondentes às notas da melodia cantada.
- Pegando no arco realizou-se um exercício que compreendia tocar os dois meios-tons que a mão esquerda pode realizar numa posição. Partindo da primeira posição na corda Sol, tocou-se sequencialmente com tempos longos a nota Lá com o primeiro dedo, Lá# com o segundo dedo e Si natural com o quarto dedo. Realizou-se o inverso (Si a Lá) e aplicou-se a mesma sequência na corda Ré. Criaram-se algumas sequências realizando o movimento ascendente por uma corda e descendente por outra.

- Cantou-se novamente a melodia "Twinkle, twinkle, little star" e executou-se a mesma no contrabaixo. Trabalhou-se a antecipação do Fá# com o quarto dedo enquanto é tocada a nota Sol em corda solta.
- Cantou-se novamente a melodia "Twinkle, twinkle, little star" usando a corda Ré como nota pedal e ao mesmo tempo imaginando os dedos que serão usados para executar a melodia.
- Trabalhou-se um exercício de antecipação que consiste em cantar uma nota de cada vez e executá-la de seguida. Se a nota executada for igual à cantada segue-se para a seguinte, se não for igual repete-se até encontrar a mesma afinação.
- Tocou-se novamente a melodia e o aluno sugeriu que fosse a cantar ao mesmo tempo.
- Já passava da hora da aula, mas o aluno ainda quis tocar com o professor a peça nº 53 "Macdonald's farm" do livro ""Bass is best!" (Emery, 2000).

Descrição da Aula nº: 12**Data: 10.02.2017****Grau do aluno: 1º Grau**

Professor: Ricardo Sousa

Objetivos:

- Cantar escalas de forma desinibida.
- Tocar a peça a "Rã" de autor anónimo (material pedagógico da escola).

Competências:

- Cantar e executar a escala de Si menor natural e Lá menor natural.
- Tocar no contrabaixo com a coluna direita e de forma relaxada.
- Realizar diferentes ritmos com o arco.
- Com a mão esquerda utilizar consequentemente cada um dos dedos na mesma posição de forma ascendente e descendente numa relação intervalar de meio-tom (entre cada dedo, 1º, 2º e 4º).
- Antecipar a mão esquerda antes de tocar as notas.

Procedimentos:

- Iniciamos a aula com uma sequência de movimentos de relaxamento do corpo, procurando sentir o centro gravítico do nosso corpo de forma a que quando pegamos no contrabaixo procuremos essa mesma estabilidade física. Fizemos alguns alongamentos que estimulam os músculos "grandes" das costas.
- Pegando no instrumento e apenas com o braço esquerdo realizamos movimentos ascendentes e descendentes ao longo do braço do instrumento, de forma a perceber o limite máximo que o braço estende ou ascende quando pressiona as cordas no instrumento.
- Em seguida foi sugerido que se cantasse a escala de Si menor natural de forma ascendente e descendente. Quando repetida, enquanto a escala era entoada, os dedos da mão esquerda pisavam as respetivas posições das notas cantadas.
- Repetiu-se o processo anterior usando a escala de Lá menor natural.
- Com o arco, realizaram-se exercícios de cordas soltas mantendo o arco perpendicular às cordas, fazendo em cada corda duas vezes o padrão arco para baixo e arco para cima. Corrigiu-se a maneira de pegar no arco e relembrou-se a necessidade de estar relaxado.
- Alterou-se o padrão do arco, passando para arco todo para baixo, meio arco para cima e para baixo, e arco todo para cima. Aplicou-se este padrão conjugando com as notas da primeira posição na corda Sol (Lá 'arco-baixo', Lá# 'meio arco cima, baixo', Si 'arco-cima'). Neste exercício corrigiu-se a posição da mão esquerda e procurou-se que não seja usada força excessiva.

- Usando um novo padrão no arco, constituído por tercinas, repetiu-se o exercício anterior, usando as notas da primeira posição na corda Sol e na corda Ré.
- Cantou-se novamente a escala Si menor natural e de seguida executou-se, usando o arco todo num tempo lento, a mesma escala na forma ascendente e descendente.
- Cantou-se novamente a escala Lá menor natural e de seguida executou-se, usando o arco todo num tempo lento, a mesma escala na forma ascendente e descendente.
- Realizou-se um exercício de relaxamento da mão esquerda que consistiu em executar notas em *pizzicato* em cordas soltas com a mão esquerda.
- Pegando na peça a "Rã" escrita em Ré Maior começamos por cantar os dois primeiros sistemas. De seguida executaram-se esses mesmos sistemas de forma lenta procurando tocar afinado e com boa qualidade sonora.
- Ainda foi tocado o tema "Twinkle, twinkle, little star" do método Suzuki (Suzuki S. , 2002) e antes de a aula acabar abordou-se o mesmo tema em harmónicos na região mais aguda do instrumento. É importante que os alunos não tenham medo de tocar nessa região.

Descrição da Aula nº: 19

Data: 15.05.2017

Grau do aluno: 1º Grau

Professor: Carlos Branco/Ricardo Sousa

Objetivos:

- Tocar a peça nº 70 "Dinosaur's dance" do livro ""Bass is best!"" (Emery, 2000).
- Tocar a peça "French folk song" do método Suzuki vol.2 (Suzuki S. , 2003).

Competências:

- Realizar mudanças de posição entre a meia-posição, a primeira e a segunda posição.

Procedimentos:

- O aluno começou por realizar a escala de Dó Maior e o respetivo arpejo na forma ascendente e descendente. Realizou duas vezes a escala, uma vez tocando a nota Sol com corda solta e outra vez utilizando o quarto dedo na segunda corda.

- Tocou na peça “French folk song” do método Suzuki vol.2 (Suzuki S. , 2003) respeitando as mudanças de posição sugeridas na edição (mudanças entre a 1ª e 2ª posição).
- Mostrou-se ao aluno a influência que o peso/força exercida pela mão esquerda afeta a afinação.
- Em seguida leu a peça nº70 “Dinosaur’s dance” do livro “Bass is best!” (Emery, 2000)
- Deu-se especial atenção aos compassos onde há mais mudanças de cordas nos registos graves do instrumento.
- Abordou-se a mudança de posição para a meia posição através da mudança de dedo na nota Mi com o 1º dedo na 1ª posição para o 2º dedo na meia posição.
- Sugeriu-se ao aluno que cantasse para ajudar na procura da afinação.
- Trabalharam-se separadamente os ritmos mais difíceis, nomeadamente semínimas pontuadas seguidas de colcheias, bem como colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias.
- De seguida, trabalhou-se o último compasso onde se realiza a mudança de posição da primeira para a meia-posição. Aqui insistiu-se para que lentamente e repetitivamente o aluno alterasse o 1ºdedo na primeira posição para o 2º dedo, passando assim a mão a estar colocada na meia-posição.
- Ao longo da aula o professor foi exemplificando os exercícios e demonstrando o resultado sonoro pretendido.
- Repetiu-se a peça, procurando desta vez respeitar as dinâmicas e articulações sugeridas na edição.

6. Aulas de Música de Câmara

6.1 Contexto

As aulas de Música de Câmara decorreram ao longo do ano com o propósito de ajudar os alunos a integrar a disciplina de Orquestra de Cordas da Academia de Música e Dança do Fundão (AMDF). Desta forma, todo o conteúdo teórico e prático de tocar em conjunto incidiu sobre tocar em naipe e com base no repertório orquestral.

As aulas de Música de Câmara antecediam as aulas de Orquestra e trabalhou-se o respetivo material a abordar na aula de Orquestra subsequente. As aulas foram realizadas requerendo sempre a mesma base de materiais (3 contrabaixos, 2 estantes, partituras, afinador eletrónico, metrónomo, lápis, borracha) num período de tempo de 45 minutos.

A gestão do tempo de aula, geralmente, contava com um período de afinação dos três instrumentos, seguidamente confrontava-se os alunos para que indicassem as suas dificuldades nas diferentes obras, mostravam-se possíveis soluções para superar os problemas ou demonstravam-se exercícios de estudo para os solucionar. Sempre que possível, realizavam-se exercícios de afinação fora do contexto das obras, mas a maior parte incidiu diretamente nas peças abordadas.

Os problemas mais comuns resultavam de um bloqueio de solfejo a nível rítmico e de afinação no registo mais grave do instrumento. Os mesmos eram facilmente ultrapassados com leitura mais lenta na parte rítmica e utilizando notas de referência nas dificuldades de afinação. O problema mais grave que encontrei ao longo das diferentes obras foi a dificuldade de os manter “ativos” na realização de dinâmicas, situação que permitiu espaço para trabalhar e tocar em diferentes pontos de incidência, com velocidades de arco diferentes e como realizar essas transições.

O interesse demonstrado pelos alunos em participarem e quererem melhorar foi uma mais-valia no processo de os orientar. O facto de sentirem um objetivo concreto (a realização regular de concertos) promoveu, de certa forma, um sentido construtivo na vontade de aprender. Esse esforço tornava-se explícito quando na semana que antecedia qualquer concerto, existia uma regularidade de ensaios, quase diários, fora do período letivo onde marcavam presença e vontade de trabalhar. Participei em quase todos esses ensaios, os quais não contabilizamos em aulas, no âmbito da Prática de Ensino.

A calendarização das atividades desenvolvidas na disciplina de Música de Câmara é apresentada de forma resumida no ponto 8 (Tab. 3) deste relatório.

6.2 Programa das Aulas de Música de Câmara

As aulas de música de câmara, no seguimento do contexto anterior, decorreram segundo os objetivos e conteúdos a seguir apresentados.

Objetivos Gerais:

- Despertar o interesse do aluno para a Música de Conjunto.
- Desenvolver as capacidades musicais dos alunos.
- Promover a aquisição de métodos de trabalho suscetíveis de preparar o aluno para o mundo profissional.
 - Fomentar a autonomia do aluno e a sua capacidade criativa.
 - Fomentar a autocrítica individual e em grupo, evitando juízos valorativos de senso comum.
 - Promover a clareza, rigor e fundamentação científico-artística das posições assumidas.
 - Contribuir para o desenvolvimento sócio afetivo dos alunos.

Conteúdos/Objetivos Específicos:

- Boa projeção sonora.
- Boa qualidade de som.
- Dinâmicas (*forte, piano, crescendo, decrescendo*).
- Noções de Agógica (*ritenuto, ralentando, accelerando*).
- Noção da importância do contacto visual.
- Promover uma boa postura corporal.
- Desenvolver um correto sentido de afinação em conjunto instrumental.
- Desenvolver a noção de frase.

7. Registos de Aulas de Música de Câmara

As atividades desenvolvidas na disciplina de música de câmara decorreram segundo a calendarização a seguir apresentada (Tab. 3).

Tabela 3 - Registos de Aulas de Música de Câmara

Data/Hora/Local	Sumário
Primeiro Período	
<u>Aula nº 1</u> Sex, 07/10/2016 17:00h - 45min. sala sE	Apresentação. Contextualização da disciplina. Leitura de repertório orquestral.
<u>Aula nº 2</u> Sex, 14/10/2016 17:00h - 45min. sala sE	Obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento - Kyrie.
<u>Aula nº 3</u> Sex, 21/10/2016 17:00h - 45min. sala sE	Obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento - Kyrie. ▪ 2º Andamento – Gloria.
<u>Aula nº 4</u> Sex, 28/10/2016 17:00h - 45min. sala sE	Obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri <ul style="list-style-type: none"> ▪ 2º Andamento - Gloria. ▪ 3º Andamento – Credo.
<u>Aula nº 5</u> Sex, 04/11/2016 17:00h - 45min. sala sE	Obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri <ul style="list-style-type: none"> ▪ 3º Andamento – Credo. ▪ 4º Andamento – Sanctus.
<u>Aula nº 6</u> Sex, 11/11/2016 17:00h - 45min. sala sE	Obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri <ul style="list-style-type: none"> ▪ 4º Andamento – Sanctus. ▪ 5º Andamento - Benedictus.
<u>Aula nº 7</u> Sex, 18/11/2016 17:00h - 45min. sala sE	Obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri <ul style="list-style-type: none"> ▪ 5º Andamento – Benedictus. ▪ 6º Andamento – Agnus Dei.

<p><u>Aula nº 8</u> Sex, 16/12/2016 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Revisão da obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento - Kyrie. ▪ 2º Andamento - Gloria ▪ 3º Andamento - Credo ▪ 4º Andamento - Sanctus ▪ 5º Andamento - Benedictus ▪ 6º Andamento - Agnus Dei
<p><u>Concerto</u> Dom, 18/12/2016 15:00h Auditório Alambique</p>	<p>Hotel Concerto de Natal Apresentação da Obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri.</p>
<h2>Segundo Período</h2>	
<p><u>Aula nº 9</u> Sex, 06/01/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Relembrar a obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri. Abordagem às partes mais difíceis de cada andamento.</p>
<p><u>Concerto</u> Sab, 07/01/2017 18:00h Igreja Matriz Unhais da Serra</p>	<p>Concerto Ano Novo Apresentação da Obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri.</p>
<p><u>Concerto</u> Dom, 08/01/2017 17:00h Igreja Matriz Alcaide</p>	<p>Concerto Ano Novo Apresentação da Obra “Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri.</p>
<p><u>Aula nº 10</u> Sex, 13/01/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “Stabat Mater” de Joseph Rheinberger:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Leitura da obra completa.
<p><u>Aula nº 11</u> Sex, 20/01/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “Serenade for String Orchestra” de Norman Leyden:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento - Prelude. ▪ 2º Andamento - Fugue. <p>Obra “Stabat Mater” de Joseph Rheinberger:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento - Andante molto. ▪ 2º Andamento - Molto lento.

<p><u>Aula nº 12</u> Sex, 27/01/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “Stabat Mater” de Joseph Rheinberger:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 3º Andamento – Com moto. ▪ 4º Andamento – Maestoso. ▪ 5º Andamento – Marcato. <p>Obra “Serenade for String Orchestra” de Norman Leyden:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 4º Andamento – Cakewalk.
<p><u>Aula nº 13</u> Sex, 03/02/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “Serenade for String Orchestra” de Norman Leyden:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 4º Andamento – Cakewalk. <p>Obra “Libera me, Domine, de morte aeterna...” de Bruno Martins:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento – Adagio. ▪ 2º Andamento – Andante. ▪ 3º Andamento – Lamentum.
<p><u>Aula nº 14</u> Sex, 10/02/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “Stabat Mater” de Joseph Rheinberger:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 2º Andamento – Molto lento. ▪ 5º Andamento – Marcato. <p>Obra “Libera me, Domine, de morte aeterna...” de Bruno Martins:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 4º Andamento – Dies illa, dies irae. ▪ 5º Andamento – Lento.
<p><u>Aula nº 15</u> Sex, 17/02/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Revisão da obra “ Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento - Kyrie. ▪ 2º Andamento - Gloria ▪ 3º Andamento – Credo
<p><u>Aula nº 16</u> Sex, 24/02/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Revisão da obra “ Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 4º Andamento – Sanctus ▪ 5º Andamento - Benedictus ▪ 6º Andamento – Agnus Dei
<p><u>Aula nº 17</u> Sex, 03/03/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Revisão da obra “ Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento - Kyrie. ▪ 2º Andamento - Gloria ▪ 3º Andamento – Credo ▪ 4º Andamento – Sanctus ▪ 5º Andamento - Benedictus ▪ 6º Andamento – Agnus Dei
<p><u>Concerto</u> Sex, 04/03/2017 21:30h Cine Teatro São Pedro, Abrantes</p>	<p>Concerto SCUTVIAS – Festival de Música da Beira Interior Apresentação da Obra “ Misa a Buenos Aires, Misatango” de Martín Palmeri.</p>

<p><u>Aula nº 18</u> Sex, 17/03/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “Ave Verum” de W.A. Mozart Obra “Stabat Mater” de Joseph Rheinberger:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento – Andante molto. ▪ 3º Andamento – Com moto. ▪ 4º Andamento – Maestoso. ▪ 5º Andamento – Marcato. <p>Obra “Libera me, Domine, de morte aeterna...” de Bruno Martins:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento – Adagio. ▪ 2º Andamento – Andante. ▪ 3º Andamento – Lamentum.
<p><u>Aula nº 19</u> Sex, 17/03/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “Libera me, Domine, de morte aeterna...” de Bruno Martins:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento – Adagio. ▪ 2º Andamento – Andante. ▪ 3º Andamento – Lamentum. ▪ 4º Andamento – Dies illa, dies irae. ▪ 5º Andamento – Lento. <p>Obra “Stabat Mater” de Joseph Rheinberger:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1º Andamento – Andante molto. ▪ 3º Andamento – Com moto. ▪ 4º Andamento – Maestoso. ▪ 5º Andamento – Marcato. <p>Obra “Ave Verum” de W.A. Mozart</p>
<p><u>Concerto</u> Sex, 07/04/2017 21:30h Igreja Santa Casa da Misericórdia</p>	<p>Concerto de Pascoa Obras:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “Ave Verum” de W. A. Mozart. ▪ “Libera me, Domine, de morte aeterna...” de Bruno Martins . ▪ “Stabat Mater” de Joseph Rheinberger.
<h2>Terceiro Período</h2>	
<p><u>Aula nº 20</u> Sex, 21/04/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “Suor da Terra” arranjo de Carlos Branco. Obra “Romance de Lavacinhos” arranjo de Carlos Branco.</p>
<p><u>Aula nº 21</u> Sex, 28/04/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “Shiu! Pouco barulho...” de J.R Fontão, Arr: Carlos Branco Obra “ A Velha Furunfunfelha” de J.R. Fontão, J.E Martins, Arr: Carlos Branco Obra “Olhar Enamorado” de J.R. Fontão Arr: Carlos Branco</p>

<p><u>Aula nº 22</u> Sex, 12/05/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “O Meu Cavaquinho” de J.R Fontão Arr: Carlos Branco Obra “Os Malmequeres” de J.R Fontão Arr: Carlos Branco Obra “A Mata da Olimpíada” Arr: Carlos Branco</p>
<p><u>Aula nº 23</u> Sex, 02/06/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obra “O Velho da Serra” de J.R Fontão Arr: Carlos Branco Obra “Suor da Terra” arranjo de Carlos Branco. Obra “Romance de Lavacolhos” arranjo de Carlos Branco. Obra “Seven Sonorities” de John Walton 1º Andamento – A Misty Dawn 6º Andamento – The Abbey Ruins</p>
<p><u>Aula nº 24</u> Sex, 09/06/2017 17:00h - 45min. sala sE</p>	<p>Obras do concerto final parte – Sshiu! <ul style="list-style-type: none"> ▪ “Shiu! Pouco barulho...” de J.R Fontão, Arr: Carlos Branco ▪ “ A Velha Furunfunfelha” de J.R. Fontão, J.E Martins, Arr: Carlos Branco ▪ “Olhar Enamorado” de J.R. Fontão Arr: Carlos Branco ▪ “O Meu Cavaquinho” de J.R Fontão Arr: Carlos Branco ▪ “Os Malmequeres” de J.R Fontão Arr: Carlos Branco ▪ “A Mata da Olimpíada” Arr: Carlos Branco ▪ “O Velho da Serra” de J.R Fontão Arr: Carlos Branco <p>Obra “Seven Sonorities” de John Walton 1º Andamento – A Misty Dawn 5º Andamento – Toy Shop waltz</p> </p>
<p><u>Concerto</u> Sex, 23/06/2017 21:00h Pavilhão Multiusos do Fundão</p>	<p>Concerto Final Obras - Sshiu!:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Sshiu! Pouco barulho... ▪ A Velha Furunfunfelha ▪ Olhar Enamorado ▪ O Meu Cavaquinho ▪ Os Malmequeres ▪ A Mata da Olimpíada ▪ O Velho da Serra <p>Obra “Suor da Terra” arranjo de Carlos Branco. Obra “Romance de Lavacolhos” arranjo de Carlos Branco. Obra “One Day More” de Claude Michel Schonberg. Obra “Alegria” de René Dupéré.</p>

<p><u>Concerto</u> Sab, 24/06/2017 21:00h Pavilhão Multiusos do Fundão</p>	<p>Concerto Final Obras - Sshiu!:</p> <ul style="list-style-type: none">▪ Sshiu! Pouco barulho...▪ A Velha Furunfunfelha▪ Olhar Enamorado▪ O Meu Cavaquinho▪ Os Malmequeres▪ A Mata da Olimpíada▪ O Velho da Serra <p>Obra “Suor da Terra” arranjo de Carlos Branco. Obra “Romance de Lavacolhos” arranjo de Carlos Branco. Obra “One Day More” de Claude Michel Schonberg. Obra “Alegria” de René Dupéré.</p>
--	--

8. Reflexão sobre a Prática de Ensino

Considero a prática de ensino deste estágio um complemento indispensável no currículo de formação de professores, uma vez que se realiza numa base de experiência real e pode, simultaneamente, desenvolver-se com a ajuda do cooperante e do supervisor e nalgumas situações de cariz investigativo, com a colaboração do orientador do Relatório.

Foi bastante enriquecedor realizar o estágio na Academia de Música e Dança do Fundão (AMDF) uma vez que é uma instituição com história, com frutos lançados na comunidade artística ao longo dos anos, o que permite observar o impacto que uma instituição destas provoca numa cidade, onde o maior número de alunos provém de um meio rural.

É de salientar a importância que o professor titular de contrabaixo, coorientador deste Relatório, desempenhou na minha formação, uma vez que é um docente com largos anos de experiência, tendo sido muito interessante observar a abordagem pedagógica aos alunos e construir-lhes sempre um carácter de motivação. Foi importante a abertura e a forma como interagiu comigo, partilhando a sua maneira de ver o ensino, contribuindo, assim, para a minha formação.

A presença do cooperante foi importante na consolidação de ideias, esclarecimento de dúvidas que ocorreram e na partilha de experiência.

A par do meio e dos seus elementos a AMDF revelou-se também uma escola de um dinamismo enorme. Com uma vasta programação de concertos e eventos ao longo do ano, em diferentes zonas do concelho do Fundão; foi interessante observar a dedicação da comunidade escolar e extraescolar em fazê-los acontecer com qualidade, oferecendo assim momentos únicos em localidades rurais, contribuindo culturalmente para as suas populações e para o desenvolvimento dos jovens envolvidos nos projetos.

Aulas de instrumento

O desenvolvimento do aluno foi extremamente satisfatório, tendo sido, ao longo do ano letivo, criada uma relação de à-vontade entre os dois o que contribuiu para a facilidade de partilha de ideias. Ao longo do ano letivo, o aluno demonstrou sempre muita ansiedade nos momentos das audições, situação essa que deve ser tida em conta nos próximos anos com o fim de criar estratégias que lhe estimulem um desenvolvimento da autoconfiança.

Aulas de Música de Câmara

A disciplina de Música de Câmara (vertente naipe de orquestra) que inicialmente não se encontrava prevista no currículo dos alunos, e que resultou da sugestão da AMDF, revelou-se uma mais-valia significativa quer no desenvolvimento individual de cada aluno quer no contributo do naipe para a prestação da Orquestra, atingindo plenamente os objetivos previstos.

Face aos resultados obtidos, permito-me sugerir que a disciplina de naipe, que funcionou como exceção, possa vir a funcionar de forma regular.

Segunda Parte

Música Antiga Linhas de Orientação para uma Abordagem Pedagógica ao Contrabaixo Barroco

10. Introdução

A realização deste estudo, através de uma metodologia de pesquisa analítica, procura dar resposta a uma iniciação teórica e fundamentada da prática do contrabaixo barroco. Resulta de uma investigação sobre as adaptações técnicas do contrabaixo moderno para o contrabaixo barroco, no sentido de nos apercebermos da disparidade, ou não, entre os dois. Torna-se, assim, relevante perceber o contexto em que o instrumento surge e qual o pensamento corrente da música quando da sua prática, de forma a construir uma ferramenta útil para uma prática histórica do instrumento.

A elaboração desta pesquisa partiu de um problema para o qual pretendíamos obter uma resposta. Após completada uma formação de nível superior no domínio do contrabaixo moderno e vivendo com uma curiosidade sobre a abordagem ao contrabaixo barroco, em Portugal, confrontei-me com escassez de informação acerca da prática performativa bem como a falta de músicos com experiência na área. A partir do contacto com essas pessoas que têm difundido o contrabaixo barroco em Portugal e com o interesse que estas demonstraram em partilhar informação, incentivando e contribuindo para a difusão da prática deste instrumento, em complemento com a participação regular numa orquestra barroca caracterizada pelo interesse em realizar performances com uma interpretação histórica, nasce a ideia de realizar este trabalho. Procura-se reunir e expor alguns aspetos relevantes para a compreensão do contrabaixo barroco na execução de Música Antiga, procurando, assim, contribuir para o nosso desenvolvimento pessoal, científico e performativo.

Assim, definiu-se como objetivo principal do estudo a criação de algumas linhas de orientação para uma abordagem pedagógica ao contrabaixo barroco, nomeadamente, com vista a:

- Conhecer o contexto histórico da prática da música antiga;
- Conhecer as diferentes abordagens para uma interpretação, nos dias de hoje, de música escrita no passado;
- Identificar e interpretar as características da música de acordo com as conceções ideológicas da época, referentes à notação, à articulação e aos andamentos aplicados;
- Reconhecer a importância do baixo contínuo e a conceptualização da sua realização para os músicos e compositores do passado;
- Conhecer as características e a evolução do contrabaixo e do arco ao longo do tempo.
- Apreciar as características que definem um bom contrabaixista do período em questão bem como as suas práticas em relação à interpretação de linhas de baixo contínuo.

Os primeiros cinco capítulos do trabalho apresentam o contexto da prática da interpretação historicamente informada, as suas características e um resumo da estética musical criada nos principais países da Europa entre os séculos XVI e XVII.

O contexto e as características referidas baseiam-se, essencialmente, na perspetiva que Nikolaus Harnoncourt expressa no seu livro intitulado “Baroque music today: music as speech: ways to a new understanding of music”, editado em 1988. Harnoncourt nasceu em Berlim a 6 de dezembro de 1929 e é conhecido como uma das figuras-chave do movimento de recuperação da música antiga de acordo com as práticas de execução históricas. A sua abertura e profundidade de pensamento, do ponto de vista cultural, musical e as suas interpretações revolucionárias face aos códigos vigentes, trouxeram uma outra maneira de entender a música do passado e do presente. Um legado de cerca de quinhentas gravações, numerosas entrevistas, livros e artigos, em conjunto com a sua atividade artística, permite que a sua forma de entender a música seja apreciada de forma respeitável.

Os restantes capítulos focam a parte teórica da realização de um baixo contínuo (linha principal de execução do Contrabaixo), as características do instrumento e do seu desenvolvimento, aspetos relativos à sua prática e, por último, os acessórios ligados à sua execução.

De notar ainda que as imagens apresentadas ao longo do trabalho, em geral, resultam de uma pesquisa perto da conclusão do mesmo. Revelam um mundo fascinante sobre o que a iconografia nos pode transmitir, acerca da atitude de tocar um instrumento, o contexto da prática musical e até das formas dos próprios instrumentos. Apesar de serem pouco descritas, representam um enorme ponto de interesse para uma pesquisa futura.

11. Música com Interpretação Historicamente Informada

11.1 Contexto

Segundo Harnoncourt (Harnoncourt, 1995), desde a Idade Média até a Revolução Francesa que a música sempre esteve presente na base cultural dos países do mundo Ocidental. Esta consta nos alicerces da educação geral e sempre foi ensinada. Nos dias de hoje, desempenha um papel diferente, ganha um sentido de ornamentar a rotina diária, estimular o encontro de pessoas (ir à opera, ir a concertos), simbolizar festividade e até quebrar a monotonia do silêncio nas ocupações domésticas (ouvir rádio).

Deparamo-nos com o paradoxo de viver no momento em que existe maior diversidade e facilidade de acesso ao universo musical, mas ao mesmo tempo a música torna-se mais supérflua para nós e representa menos para o nosso dia-a-dia. Este fenómeno ganha maior relevância a partir dos últimos dois séculos onde se constata uma mudança e uma diferente perspectiva contemporânea sobre a arte atual.

A música é uma linguagem que não se representa por palavras e é uma parte essencial da vida humana, logo esta só pode ser verdadeiramente sentida e entendida pelos seus contemporâneos. A música, como as outras artes na época em que são desenvolvidas, contribui para provocar e alterar maneiras de pensar. Em paralelo à evolução artística, a humanidade também desenvolve novas tecnologias, constrói novas casas, cria novos ambientes, atualiza/cria novos hábitos que ultrapassam os anteriores. Da mesma forma, a música criada por gerações anteriores tem menos impacto nas gerações seguintes, é desvalorizado o seu significado, e, como tal, é menos entendida e usada.

O facto de a música deixar de ser um despertar para o “centro” das nossas vidas e passar a ser um ornamento, leva a que a reação natural ao nos confrontarmos com ela, se reduza simplesmente a uma apreciação redutora de “bonita ou feia”. Não existe nada de errado em classificá-la como tal, uma vez que a beleza é também uma das suas características. Mas, do mesmo modo em que o ato de criar depende da influência do espírito e da ambiência no meio, nos dias de hoje, é natural que as artes confrontem (por bem) e representem sensações por vezes dificilmente aceites e até indesejadas. É neste contexto que o aparecimento da prática e audição de músicas criadas por gerações anteriores, em conjunto com o papel ornamental que a ação de ouvir música representa nas nossas vidas, torna as performances de música histórica mais aceites e desejáveis, uma vez que estas permitem despontar e recriar essa sensação de “beleza” e “bem-estar”.

Descrever esta música como “bela” é como desagregar os seus constituintes e classificá-la com um único deles (segundo a estética). A música de outras épocas nunca foi somente bela e encará-la desta forma representa não compreendê-la como um todo

e reduz a sua importância apenas a um aspeto. Independentemente desta generalizada apreciação da música e da arte (a um só constituinte) ser uma característica que se vive nos dias de hoje, está longe de representar o caminho que se segue para a evolução da criação artística, pois se o objetivo da arte fosse somente ir ao encontro da beleza não faria sentido continuar a fazê-la.

Mas a visão por que passamos não é “por acaso” e o conceito de música ligado unicamente à esfera emocional está também fomentado desde a época da revolução francesa, quando a música passa a ser usada como instrumento político. Ao longo da história houve várias tentativas de tornar a transmissão e a compreensão da música generalizada, de forma a ser entendida a um nível primário e não de forma a instruir o indivíduo a compreender a linguagem musical. A criação do Conservatório em França e o seu sistema pedagógico é um grande exemplo de como generalizar e simplificar o conhecimento musical a todos os indivíduos. É por influência desta forma simplista de aceitar a música que ainda hoje muitos defendem o lado desnecessário de compreender a linguagem da música e consideram a procura da “beleza” como único aspeto a procurar, tanto na execução como na audição musical.

O facto de o fator apreciativo ser somente a característica da “beleza” leva a que cada indivíduo se sinta qualificado a valorizar determinado músico ou performance. Esta maneira de valorizar é possível que se enquadre em muitas músicas dos nossos tempos, mas de certeza que não representa a apreciação da expressão da música dos séculos anteriores.



Figura 3 - *O Concert* por Aniello Falcone ca.1640. (<https://www.greatbassviol.com/iconography/falcone-concert.jpg> (Disponível a 15.08.2018))

11.2 Duas Formas de Interpretação

Atualmente, a música com interpretação historicamente informada, segundo Harnouncourt (Harnoncourt, 1995), depara-se com o problema de existirem duas formas de a abordar e cada uma delas corresponde a métodos muito diferentes de a interpretar: uma transplanta a música antiga para os dias de hoje enquanto a outra tenta abordá-la no contexto do período de que é originária.

A primeira é a prática mais usada ao longo dos últimos séculos, pois compreende a adaptação de músicas anteriores, adequando-as ao momento contemporâneo. Baseia-se na ideia que a linguagem musical está intrinsecamente ligada com determinada época. Serve de exemplo: quando um compositor escreve uma obra no início do século XVIII, tem uma necessidade natural de a atualizar a meio desse mesmo século para que a sua obra não caia num reconhecimento de antiquada e fora de estética (muitas vezes, estas atualizações servem também para demonstrar o domínio de conhecimentos maturados ao longo desse tempo).

Atualmente, reconhece-se que, no que respeita ao conteúdo da obra-prima, essas alterações eram muitas vezes desnecessárias, sendo vistas como moda da época face à modernização. Neste princípio existem músicos atuais que mantêm esta prática, apresentando a música antiga do seu ponto de vista moderno, o que torna possível que sejam apresentadas obras de Bach³ escritas para órgão no formato de orquestra do século XIX ou a Paixão⁴ ser tocada de uma forma romântica por um enorme agrupamento.

A segunda forma, é muita mais recente e tem origem no início do século XX. É um reflexo de que a música contemporânea não se encontra no centro do sentido de vida atual, pois, em vez de se trazer a música do passado para o presente, gera-se o interesse de recrear o passado de forma autêntica. É um fenómeno novo na história da música. Um dos exemplos é que se atualmente na programação das grandes casas de concerto se abolisse a programação de música antiga e só existisse exclusivamente música contemporânea as salas certamente estariam vazias, o que muito provavelmente aconteceria no tempo de Mozart⁵ se as salas privassem a audiência de música contemporânea e só apresentassem música anterior (Ex: música barroca).

Assim, gerou-se uma exigência nunca antes sentida em recriar, rigorosamente, o passado, em tempos modernos culturalmente muito diferentes; É um fenómeno que se reflete em diferentes expressões, como exemplo: altares barrocos que, em tempos,

³ Johann Sebastian Bach foi o mais importante compositor de uma longa dinastia de músicos, tornando-se, já após a sua morte, o músico mais reconhecido e popular do período Barroco. *The New Grove Dictionary Of Music & Musicians*, tradução livre.

⁴ A Paixão segundo São João, BWV 245, é um oratório sacro de Johann Sebastian Bach composto em Leipzig em 1724.

⁵ Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart foi um compositor prolífico e influente do período clássico. <http://www.mozart.co.at/w-a-mozart-pt.php>

naturalmente foram introduzidos e alteraram igrejas góticas. Hoje, quando se realizam recuperações, estas têm que ser minuciosamente fidedignas a uma época.

O pós-romantismo⁶ foi a última “época de música vital”, a música criada nesta época é ainda hoje a mais vivida e expressada, de tal modo que as técnicas ensinadas hoje em dia nas escolas de música para uma abordagem instrumental são reflexo deste período e da estética nele vivido. Demonstra um estagnar na evolução e a falta de aceitação/consciencialização de que já passaram largas décadas da sua contemporaneidade.

A nossa maneira de cultivar e entender a música histórica é bastante diferente da dos nossos antepassados, uma vez que para nós estão enraizadas perceções desenquadradas de outras épocas, perdemos a inocência/o inconsciente necessário para entender o presente como o momento padrão da criação, criámos a ideia de que o pensamento do compositor é autoridade máxima que deve ser recreada. Vemos a música antiga por ela própria, restrita àquele período, e, como tal, tentamos recreá-la fielmente, não por razões musicais mas sim porque nos parece a única maneira de a apresentar de forma legítima e apropriada.

Contudo, uma tentativa de uma execução fiel apenas é possível se aproximar a ideia do compositor ao contexto em que a sua obra foi escrita. É necessário um enorme estudo e esforço por parte do instrumentista/maestro em interpretar e recrear essas obras. Existem também pistas que podem ser interpretadas nas partituras como os símbolos de expressão, a instrumentação, bem como os registos das práticas instrumentais que estiveram sempre em constante mutação. A conceptualização de todos estes aspetos corre no erro de se entender a música antiga simplesmente pelo lado intelectual. Erro crasso, pois é preferível assistir a uma performance historicamente “menos informada” mas que transmita a “vitalidade da música” do que a uma performance com características técnicas totalmente fieis à época mas que não transmita musicalidade.

A musicologia⁷ nunca deve ser o fim de si mesma, porque uma obra só é fielmente recreada quando consegue transpor com toda clareza a sua expressão, e tal somente é possível quando o conhecimento e o sentido de responsabilidade se alinham com a profunda sensibilidade musical.

As diversas técnicas de tocar os instrumentos de diferentes épocas e a incerteza de quando estas alterações ocorrem, bem como a diferente interpretação dos símbolos da notação ao longo da história, têm sido cada vez mais questionados quanto à forma de serem interpretados. A notação, por exemplo, que sofreu alterações constantes no século XVII, assumiu certos significados absolutos para determinados símbolos que não deixariam de ser interpretados de formas muito diversas até ao final do século

⁶ O pós-romantismo é o movimento artístico, político e filosófico sucessor ao romantismo (realismo) (Redmond, 2000).

⁷ Musicologia é ciência que trata dos assuntos musicais, que não seja composição e execução, como a acústica, a estética, o ensino, o folclore. *Infopédia Dicionários Porto Editora* [<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/musicologia>].

XVIII. Os músicos de hoje tocam com a máxima precisão o que lhes é apresentado em notação; é um pensamento proveniente de uma reflexão de exatidão matemática, lógica esta que apenas se torna comum no século XIX. É um entendimento que torna difícil e confuso compreender a liberdade da improvisação existente até ao final do século XVIII.

Delinear e realçar as diferentes mudanças que ocorreram em cada período ao longo da história, requer uma compreensão do conhecimento técnico que se reflete na aplicação formal e estrutural da performance. No entanto, é o som (cor, caráter, intensidade do instrumento, ...) que nos clarifica essas diferenças e as torna imediatamente perceptíveis.

Não é adequado falar em desenvolvimento superior, na evolução de tocar um instrumento de diferentes épocas. Tal como os instrumentos, as técnicas foram adaptadas às necessidades e características da época. É possível dizer que a técnica se tornou mais exigente, mas somente em alguns aspetos, daí se constatar, por exemplo, que a técnica de tocar violino no século XIX é diferente da técnica usada no XVII. Ambas são igualmente difíceis, mas com princípios fundamentais diferentes.

O mesmo acontece com os instrumentos; cada período cria um instrumento próprio. Os compositores escrevem para os instrumentos que ouvem na sua época, e de épocas anteriores espera-se quase sempre uma escrita idiomática, poucos o não faziam pois corriam o risco de serem considerados desinteressantes. Por outro lado, muitas partes de obras de grandes compositores são hoje consideradas impossíveis de tocar de forma virtuosa, isto deve-se ao facto de se tentarem recriar com instrumentos e estilo/mentalidade modernos. É impossível pôr um instrumentista moderno a tocar um instrumento antigo aplicando uma técnica moderna, mas é importante não desvalorizar compositores que escreveram partes “impossíveis” de tocar, nem considerar desadequadas técnicas antigas uma vez que devemos assumir que em cada período existiram músicos capazes de executar as obras escritas por compositores dos seus próprios períodos.

São estes os problemas pertinentes a ter em conta na tentativa de executar uma obra o mais fiel ao original. Sempre que é possível alcançar um alto grau de fidelidade com o original, a resultante sonora é recompensadora. As obras aparecem com uma luz simultaneamente nova e antiga, e muitos problemas, simplesmente, desaparecem. Dada essa interpretação, as obras soam não apenas historicamente mais corretas, mas também mais vitais porque são realizadas com os meios mais apropriados para elas. O envolvimento com a música antiga, dessa maneira, assume um significado profundo, superando muito o prazer puramente estético.

12. Caraterísticas da Música com Princípios Historicistas / Linhas de orientação

Notação, articulação, e o tempo no contexto da música antiga, são três das principais características que mais influenciam uma boa interpretação com princípios historicistas e, como tal, devem ser consideradas como as principais linhas de orientação para uma abordagem pedagógica ao contrabaixo barroco.

12.1 Notação

A notação musical é um complicado sistema de códigos.

O significado dos símbolos escritos antes do século dezanove, apesar de serem idênticos aos que hoje utilizamos, tinham um significado diferente para os compositores e intérpretes da altura.

A base da diferença está na sua utilização. Até cerca de 1800 as obras eram escritas segundo o princípio de que é a obra, a composição em si, que é notada e não a sua maneira de execução, enquanto nas obras a partir de 1800 é a execução que é notada, tornando-se a indicação da maneira como deve ser tocada. A notação não mostra a forma ou a estrutura da obra, mas sim a maneira de como deve ser executada, e com o maior rigor possível. A forma e a estrutura são encontradas a partir de outras informações (permite que a obra se apresente, por si mesma, durante a execução).

Portanto, aprender a notação da escrita antiga, implica abordá-la de maneira diferente. Ao contrário das obras criadas a partir do século XIX em que o intérprete deve respeitar ao máximo as indicações expressas pela notação, na abordagem a peças escritas anteriormente, o intérprete de hoje tem que desenvolver o conhecimento de um músico da época em que a música foi escrita para a conseguir ler, precisa de criar um modo de a utilizar. A figura 8, inserida num ponto mais à frente, é um exemplo de notação antiga.

Existem tratados que nos ajudam a “descodificar” a notação. Acontece que tais tratados foram escritos para os seus contemporâneos, logo, a maneira como foram escritos e a linguagem que aplicam pressupõem o conhecimento dos músicos na época, conhecimento esse que desconhecemos hoje (e, provavelmente, nunca o teremos). Os tratados existentes só são importantes a partir do momento em que os compreendemos (ou pelo menos façam algum sentido para nós, mesmo que não os compreendamos inteiramente). Foram escritos por variados motivos e apesar de com a sua leitura nos surpreendermos e nos entusiasmos com a descoberta de tanta segurança que imprimem na interpretação da notação, não devemos sobrevalorizar a compreensão da música histórica, pois os vários tratados contradizem-se em certos aspetos e concordam noutros, dependendo da época ou do estilo a que se referem.

Segundo Harnoncourt (1995), quando olhamos para uma partitura devemos perguntar em primeiro lugar:

Como deve ser lida?

O que significavam estas notas para um músico daquele tempo?



Figura 4 - *Grupo de Continuo, Órgão e Violone*, Fresco na cúpula da igreja Beneditina Abby ant Melkna na Áustria pintado por Johann Michael Rottmayr em 1716. (<https://www.greatbassviol.com/iconography/krems.jpg> (Disponível em 15.08.2018))

12.2 Articulação

Segundo o Lexikon de Mayer (Meyers Grosses Konversations-Lexikon, 1903), articular é “organizar, expor algo, ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na música compreende-se por articulação o ligar e destacar das notas, o *legato* e o *staccato*, bem como a sua mistura, para o qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado”.

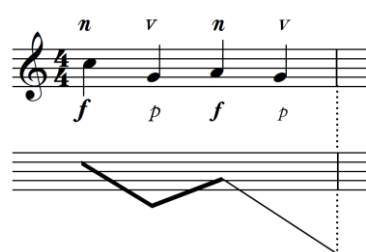
A música dos períodos entre 1600 e 1800 é sobretudo orientada pela linguagem, logo, o problema da articulação é determinante.

Tal como na notação, os símbolos utilizados para descrever articulações mantiverem a sua forma ao longo dos tempos, mas não necessariamente o mesmo significado.

Aprender música Barroca é como aprender uma língua estrangeira (morta) porque não somos contemporâneos da sua prática. Para a compreendermos precisamos de aprender a articulação, harmonia e os princípios que regem as cesuras e os acentos; tal como para aprender uma língua estrangeira, aprendemos os vocábulos, a gramática e a devida pronúncia.

No que toca à “gramática” da música antiga, precisamos de ter presente que esta obedece a um vasto sistema hierárquico tal como era presente em tudo nesta época desde a governação da vida social à arte.

Deste modo e de acordo com autores musicais do século XVII e do século XVIII, num compasso 4/4, o primeiro tempo é “nobre” (*nobiles*), o segundo é mau (*viles*), o terceiro é “menos nobre” e o quarto tempo é fraquíssimo.



Nobiles = n, *viles* = v. Estes dois símbolos já há muito utilizados, assemelham-se muito aos sinais de arco para baixo e arco para cima ainda hoje usados.

Figura 5 - Curva de dinâmica

O esquema de acentuação descrito na Figura 5, como uma curva de diferentes pesos, é um dos pilares da música Barroca. Esta curva pode ser ampliada a uma hierarquia de compassos, como a uma estrutura de andamento e até a toda a obra conferindo uma estrutura clara e reconhecível de momentos de tensão e de relaxamento. Pode também ser aplicada a casos singulares de passagens de colcheias e de semicolcheias.

Existem mais três tipos de hierarquias que perturbam a acentuação principal e, além de quebrarem a monotonia (hipotética), ajudam a romper, de modo interessante, a sua ordem.

Uma das mais poderosas é a **harmonia**. Uma dissonância precisa sempre de ser acentuada mesmo que se encontre num tempo fraco e toda a dissonância precisa de uma resolução que não pode de todo ser acentuada para cumprir a sua função de “resolução”. Segundo Leopold Mozart (1948), no seu método para violino descreve uma bela maneira para a qual a resolução deve ser executada “perdendo-se”.

A nível **rítmico**, a perturbação à ordem principal dá-se no caso de uma nota curta que seja seguida de uma nota longa, esta última será, em princípio, acentuada, mesmo que caia num tempo fraco. Deste modo, salientam-se os ritmos sincopados e saltados, como na figura seguinte (Fig. 6).



Figura 6 - Acentuações rítmicas

A terceira hierarquia recai na ênfase sobre notas que constituem **culminâncias melódicas**.

O conjunto destas regras aplicadas a casos singulares como grupos de colcheias e semicolcheias constituem a articulação. A ligação e a separação de notas isoladas e de pequenos grupos ou figuras são, no caso, os meios de expressão.

Contudo, existem alguns sinais de articulação como a ligadura, o traço vertical, o ponto, que apesar de existirem na época, não eram muitas vezes aplicados, pois os músicos da altura sabiam onde aplicá-los habilmente tal e qual como se estivessem a falar a sua língua.

Sobre a articulação de uma nota, Leopold Mozart (1948) descreve que “toda a nota, mesmo a que é tocada mais forte, é precedida por um pequeno e quase impercetível momento mais fraco. Caso contrário, esta não seria uma nota, mas um ruído desagradável e incompreensível. Este pequeno momento fraco deve também ser ouvido ao fim de cada nota”⁸. Noutro parágrafo escreve o mesmo autor: “Tais notas devem ser tocadas fortes e de maneira a que se percam progressivamente no silêncio, sem qualquer pressão. Como o som de um sino... perdendo-se pouco a pouco.”⁹ Diz-nos o autor que é necessário sustentar o som quando as notas são pontuadas, mas diz, ao mesmo tempo, que o ponto “...está ligado à nota de maneira a perder-se, também ele, progressivamente, no silêncio”.

Esta aparente contradição é um exemplo de como um tratado pode ser interpretado de forma errada. Algumas pessoas baseiam-se na indicação de Mozart, segundo o qual algumas notas deveriam ser sustentadas, como indício de que naquela época já se deveria tocar *sostenuto* de forma a que as notas mantivessem uma intensidade regular.

⁸ Tratado para violino de Leopold Mozart, pag.97,3. Tradução livre

⁹ Tratado para violino de Leopold Mozart, pag.46. Tradução livre.

Mas, aparentemente, o “som do sino” era uma evidência comumente admitida, pelo que o “sustentar” seria uma maneira de indicar que a nota seguinte não deveria ser precipitada. Um autor da época, se quisesse, num fortíssimo, sustentar uma nota, indicaria *tenuto* ou *sostenuto* sobre ela.

Numa nota isolada, quando aplicado um *sostenuto*, na música posterior a 1800, soa a uma nota bidimensional, plana, enquanto o ideal da música mais antiga, através da sua dinâmica interna, adquire um corpo e é tocada em função do espaço, adquirindo assim um carácter tridimensional.

Em relação às **ligaduras**, observando o exemplo da parte instrumental da área do baixo da cantata 47 de Bach¹⁰ (Fig. 7), este articula um grupo de quatro notas colocando um ponto sobre a primeira e liga as outras três. Entretanto na mesma cantata, a mesma figura, sobre o texto “Jesus, beuge doch mein Herze”¹¹, surge com as notas ligadas duas a duas.



Figura 7 - Exemplo de diferentes articulações

É um exemplo de que não existe apenas uma articulação correta para determinada figura musical, sobretudo, em simultâneo. É verdade que também se encontram erros em partituras antigas, mas há demasiados exemplos que nos mostram que esta música está longe de ser igual do princípio ao fim. É necessário considerar que no século XVIII procurava-se a plenitude, o excesso, por onde quer que se escute recebe-se informação. Nada é uniformizado. Observamos as coisas de todos os lados e ao mesmo tempo, não existe uma articulação sincronizada para todos os instrumentos tocando *colla part* (a orquestra articula de maneira diferente do coro).

O significado fundamental da ligadura é que a primeira nota sob a ligadura é acentuada e mais longa que as notas seguintes que devem ser mais suaves (mais um exemplo de que a hierarquia da acentuação é perturbada).

Outro sinal de articulação é o **ponto**. O ponto pode representar vários significados dependendo do contexto em que é apresentado. Existem várias passagens onde o ponto anula aquilo que, normalmente, ali seria feito sem ele. Assim, em passagens onde se tocaria longo, o ponto pode significar o encurtar das notas. Noutras situações, onde se tocaria normalmente muito curto, o ponto pode exprimir uma exigência de certo peso sobre cada nota. Pode-se considerar o ponto como um tipo de indicação de acentuação

¹⁰ Cantata BWV 47

¹¹ “Jesus, por favor faz o meu espírito inclinar-se”, Tradução livre.

e nestes casos pode até corresponder a um alargamento da duração de determinada nota.

Em muitos outros casos o ponto pode simplesmente significar “aqui não é para ser ligado”, ou então numa determinada passagem de notas, estas devem ser tocadas de maneira regular e sem desigualdade rítmica (*inégle*).

Os termos *spiccato* e *staccato* quando aparecem em partituras de música anteriores a 1800 também não representam o mesmo significado de hoje. Atualmente, *spiccato* está relacionado com uma técnica de arco que significa “saltar”. Até à origem do conservatório francês, a palavra apenas significava separado, destacado, tal como *staccato*. Não se aplica diretamente à maneira de tocar, apenas quer dizer que numa grande linha as notas não devem ser tocadas *legato* e tao pouco *cantabile*. As notas devem ser separadas.

Na música barroca não há nenhuma **dinâmica** integrada à composição. Uma obra desta época não será propriamente alterada se for tocada *forte* ou *piano*, pois a dinâmica não é o elemento determinante da interpretação desta música. É possível nesta época, inverter as dinâmicas, nas partes fortes tocar *piano* e nas partes *piano* tocar *forte*, que a música (desde que bem tocada) continua a fazer sentido. Contudo, é a microdinâmica que é essencial, é a que se aplica às sílabas, às palavras isoladas, e é a que está inteiramente ligada com a articulação que representa a pronúncia.

Concluindo, a **articulação** é o meio de expressão mais importante que possuímos para a música Barroca.



Figura 8 - Página 3 do livro *Hortulus Chelicus*, 2ª edição de 1694, composto por obras de Walther, Johann Jacob

12.3 Tempo/Andamento

Descobrir o **andamento** certo com que determinada obra deve ser tocada e a relação entre os diferentes tempos dentro dela, é um dos principais problemas.



Das fontes literárias referentes aos gregos antigos podemos afirmar três ritmos e tempos fundamentais (Harnoncourt, 1995):

1. Os que comportam notas curtas, ritmos rápidos e apropriados às danças de guerra e ao carácter resoluto e apaixonado (entram na música europeia por volta de 1600 através das ideias renascentista).
2. Os ritmos formados por notas curtas e longas, que correspondem à ideia da dança de roda (ritmos análogos ao da *giga*).
3. Os ritmos formados por valores longos, com um andamento lento (geralmente encontrados nos Hinos).

Aproximadamente do ano de 1600, estes princípios expressivos foram retomados por influências renascentistas onde se constata que o primeiro e o terceiro princípio entram definitivamente no carácter expressivo do repertório da música ocidental.

Já nas obras dos antigos gregos, constatamos que utilizavam símbolos sobre os neumas¹² para expressar o andamento. C (celeriter), M (mediocriter), T (tarditer) que significam rápido, médio e lento.

A partir da polifonia a questão do andamento torna-se numa problemática maior, pois torna-se necessário criar uma notação que permita igualar o tempo das diferentes vozes (nas músicas existiam muitas relações de oitavas, quintas e quartas que precisavam de ser consonantes nos momentos precisos em que as vozes se encontravam).

Surge um sistema de notação mensural, criado por volta de 1300, que exprimia as proporções de uma unidade fundamental invariável que fixa compassos, andamentos e pulsação até ao século XVI. Durante este século por mais que o antigo sistema continue a ser ensinado pelos teóricos, ele vai-se alterando e perdendo o seu rigor. Os sinais utilizados permaneceram durante algum tempo, com significados diferentes, e alguns deles ainda perduram até aos dias de hoje como  e .

No século XVII, pulsação e andamento são uma coisa só, uma vez que as diferenças de andamento eram expressas pelos diferentes valores de notação. Acrescem ainda de indicações que confirmam a notação, como: *tardo*, *lento*, *presto*, *allegro*, etc. Ao examinarmos algumas partituras é frequente encontrar indicações de *lento* – *presto*, estando indicado *lento* numa parte com notas curtas e *presto* numa parte com notas longas. Encontramos várias situações dessas na parte da voz, mas muito frequentemente na linha do baixo contínuo. Isto deve-se ao facto de as partituras não

¹² Sinais que representam de maneira esquemática os movimentos da mão do regente, torna-se a primeira escrita musical da Europa cristã.

serem escritas por inteiro, costumavam ter as partes separadas e a parte do baixo-continuo raramente continha a parte da voz solista. Desta forma, a indicação de *presto* algures no meio da peça servia para indicar que nessa parte a voz solista continha notas rápidas.

Ao longo do século XVI, os autores já escreviam frases nos prefácios da obra que exprimiam o carácter das peças. Estas frases ao longo do tempo vão sendo anexadas ao início das peças. No século XVII, os compositores já utilizam expressões modernas de tempo e carácter. Ex: Prefácio das edições de Frescobaldi¹³ do ano 1616 (Frescobaldi, 1616) [Anexo A].

Estas expressões são oriundas da linguagem italiana e tornaram-se, pouco a pouco, expressões oficiais de notação. Estas só têm significado se relacionadas com a notação, não apresentam nenhum valor absoluto na determinação do tempo. Torna-se mais importante encará-las como indicação de carácter do que determinantes do tempo.



Figura 9 - Imagem do *Livro de Ilustrações de concertos da Igreja St. Georgs-Saal de Neuveste* com a Munich Hofkapelle por Hans Mielich, entre 1560 e 1571. (<http://kimballtrombone.com/wp-content/uploads/2010/03/mielich-best-detail.jpg> (disponível a 15.08.2018))

¹³ Girolamo Frescobaldi nasceu a 9 de setembro de 1583, é considerado um dos maiores compositores de música para cravo do século XVII. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

13. Características da Música no Século XVI

Sobre esta época, existem poucos tratados musicais (comparativamente ao século XVII e XVIII) e os que existem abordam mais a teoria da música do que a prática musical. Na falta de informação escrita sobre a prática, o que se conhece vai ao encontro do imaginário criado a partir de outras fontes, criadas sem um propósito musical, tais como a pintura, a escultura, a poesia, crónicas e histórias. O resultado obtido através destas fontes está longe de ser exato e nunca deixará de ser uma construção em perspectiva. Exemplo, as figuras 9, 11, 12, 19 e 20.

A música deste século, na Europa, é toda ela influenciada pelos compositores franco-flamengos que seguiam o estilo e a linguagem desenvolvida por Josquin des Prez. No entanto, cada país desenvolveu a sua própria música o que acabaria por criar e modificar o estilo dominante.

Itália

Segundo Grout e Palisca (1988), a partir da chegada de Adrian Willaert e dos seus discípulos a Veneza, por volta de 1515, e com a sua nomeação para diretor musical de S. Marcos, sucede-se uma linhagem de compositores que se deslocam para Itália, e tornam este país o centro musical da Europa.

Dentro das criações desta época, destacam-se a *Frottola* e a *Lauda*. A *frottola* floresceu no final do século XV e início do século XVI. É um estilo de composição feita maioritariamente por compositores italianos e apresenta um carácter historicamente importante por ser precursora do *madrigal* italiano e pela influência que exerceu sobre o estilo das *chansons* francesas. Eram, na sua maioria, silábicas, homofónicas e ritmicamente regulares com a melodia quase sempre na voz superior mais aguda. Provavelmente era interpretada com a primeira voz cantada, e as restantes vozes como acompanhamento instrumental, e tinha como palco de apresentação os ambientes das cortes italianas.

A *lauda* consistia na versão religiosa da *frottola*, uma canção de devoção não litúrgica e de carácter popular. Apresentavam os textos em italiano ou em latim, eram geralmente cantadas em reuniões semipúblicas de crentes à *cappella* ou com acompanhamento de instrumentos nas três vozes mais graves.

França

Em França procedeu-se ao desenvolvimento da *chanson*, que embora já tivesse origem francesa durante esta época adquire um carácter mais nacionalista quer nos poemas quer na música. Do resumo de Dart (Dart, 2000) sobre a música francesa deste século, apenas há a *chanson* a referenciar. Estas *chansons* francesas (parecidas com

madrigais italianos) não são madrigais italianos e não devem soar como tal. Devem ser tocados com a elegância, agilidade, destreza, contenção e precisão que caracteriza a música francesa em oposto à pompa, brilho, humor, paixão e improvisação característico da música italiana.

Alemanha e Países Baixos

Nestes países a polifonia desenvolveu-se mais tarde. A partir da segunda metade do século XVI até aos primeiros anos do século XVII os compositores destes países adotaram os estilos de outros países (sobretudo os estilos italiano e francês). Tinham uma abordagem bastante diferente porque juntavam a riqueza da diversidade de timbres disponíveis com uma liberdade na abordagem dos instrumentos.

É na Alemanha que surge o Lied polifónico ainda durante a primeira metade do século XVI mas vai adotando características de outros estilos ao longo da introdução dos mesmos na música alemã.

Inglaterra

Durante os reinados de Henrique VII e Henrique VIII (1509 a 1547) registam-se uma variedade de canções e peças instrumentais a três e quatro vozes representando diferentes facetas da vida da corte mas a maior parte delas com elementos de origem popular.

A maior parte da música inglesa do início do século XVI que chegou até nós é música sacra, principalmente *magnificats*, antífonas votivas e missas. Demonstam uma sonoridade mais plena, escritas a cinco ou seis vozes, evidenciando um forte sentido da dimensão harmónica e das possibilidades de obtenção de uma variedade sonora através da utilização de grupos de vozes contrastantes.

Thurston Dart, em Dart (2000), refere ainda em relação à música inglesa do século XVI que o madrigal inglês, independentemente da instrumentação usada, deve ser executado como música de câmara e, como tal, deve manter uma “íntima e variada qualidade”. Não se conservam tratados ingleses sobre variações improvisadas, mas é bastante evidente que eram usadas.

Grout e Palisca (1988) explicitam uma particularidade da música inglesa que persistiu ao longo o século XVI e que consistia na escrita de longas passagens melismáticas sobre uma única sílaba de texto numa espécie de vocalização livre, dando origem a passagens de extraordinária beleza e expressividade.

14. Características da Música no Século XVII

A música compreendida entre os anos de 1600 até cerca de 1750 é designada de música Barroca. O termo surge utilizado no século XVIII pelo juiz-presidente Charles de Brosses ao fazer uma crítica de arte sobre a reconstrução da fachada do palácio Pamphili (Roma): que a decoração se assemelhava a uma espécie de ornamentação em filigrana mais própria para decorar talheres do que digna de uma obra arquitetónica. O termo “baroque” (barroco) passou a ser reutilizado pelos historiadores de arte do século XIX e início do século XX para descrever todo um período da arquitetura e das outras artes.

A palavra barroco, que inicialmente foi utilizada num sentido pejorativo, mudou a sua conotação através da crítica de arte de Jacov Burckhardt e Karl Baedeker¹⁴ no século XIX, onde o termo passou a designar as tendências ostentosas, decorativas e expressionistas da pintura e arquitetura do século XVII, adquirindo um significado globalmente mais favorável. Na década de 40 e 50 o termo era também utilizado para definir o estilo musical característico desta época mas cai em desuso pois é demasiado redutor para abranger toda a quantidade de estilos que são abrangidos na época barroca, sendo, por isso, mais razoável o termo ser aplicado em termos cronológicos e ser referente a um período histórico.

As características da música deste período (como em todos os períodos) estão estreitamente relacionadas com o meio que lhe deu origem. Existe uma ligação muito próxima entre os atributos da música com os da arquitetura, da pintura, da literatura e possivelmente com a ciência e filosofia do século XVII.

14.1 Condicionamentos Geográficos e Culturais

O pensamento musical do século XVII é dominado pelas concepções italianas. A região da península Itálica foi a mais influente de toda a Europa no domínio musical. Esta Península estava dividida em zonas governadas pela Espanha e pela Áustria, Estados Pontifícios e pequenos estados independentes que alternavam na aliança às grandes potências europeias, onde, regra, geral existia um forte sentimento de desconfiança. Veneza, Florença no século XVII e Nápoles no século XVIII foram grandes centros musicais, em Roma predominou uma grande influência sobre a música sacra e durante algum tempo foi um importante centro de ópera e da *cantata*¹⁵.

¹⁴ Jacov Burckhardt e Karl Baedeker são escritores e críticos de arte.

¹⁵ A cantata é uma composição para uma ou mais vozes com acompanhamento instrumental. A cantata era a forma mais importante de música vocal do período barroco fora da ópera e do oratório. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

A França iniciou nos anos a partir de 1630 a desenvolver um estilo musical nacional que resistiu às influências italianas mais de cem anos. Na Alemanha, só após a guerra dos Trinta Anos¹⁶ houve espaço para a música ressurgir tendo o seu expoente máximo com Johann Sebastian Bach. Em Inglaterra depois da guerra civil e da Commonwealth¹⁷ (1642-1660) quase toda a criação musical ficou rendida ao estilo Italiano.

Os países em que a primazia musical italiana não foi absoluta não escaparam à sua influência. Em França, onde o seu estilo nacionalista mais se fez notar com Jean-Baptiste Lully¹⁸, este, era de origem italiana. Na Alemanha, na segunda metade do século, o estilo italiano foi o principal alicerce sobre o qual os compositores alemães construam as suas obras. Deste modo, no final do período barroco a música da Europa converteu-se numa linguagem internacional com raízes italianas.

Novas Ideias Musicais

Tal como os filósofos do século XVII que deixavam de parte formas ultrapassadas de pensar o mundo e estabeleciam fundamentos racionais mais frutuosos, os músicos seus contemporâneos numa forma “experimental” procuravam novos campos emocionais e ampliavam a sua linguagem de forma a corresponder às necessidades expressivas. Seguindo a forma dos filósofos que começaram por tentar desenvolver ideias novas no quadro de métodos antigos, os músicos tentaram verter nas formas musicais herdadas do Renascimento poderosos impulsos para uma maior intensidade de conteúdo emocional, numa linguagem que em meados do século XVII já era comum e apresentava um vocabulário, uma gramática e uma sintaxe firmes onde os novos recursos de harmonia, o colorido e a forma estavam já estavam bem consolidados.

14.2 As Duas Práticas

Uma das características de todo o período barroco é a contínua distinção estabelecida entre diversos estilos de composição. Esta distinção, não diferenciava a diversidade de linguagens dentro de um estilo comum nem a diversidade de forma entre tipos de escrita musical mais simples ou complexo. Trata-se de uma diferença estilística, ambas com características funcionais, mas uma mais antiga que a outra.

¹⁶ Guerra dos trinta anos é a guerra que compreendeu uma série de conflitos travados sobretudo na Alemanha, entre 1618 e 1648, que envolveram boa parte dos países da Europa Ocidental. *Infopédia* [[https://www.infopedia.pt/\\$guerra-dos-trinta-anos-\(1618-1648\)](https://www.infopedia.pt/$guerra-dos-trinta-anos-(1618-1648))].

¹⁷ Commonwealth é a comunidade que designa a Inglaterra após o parlamento inglês abolir a monarquia em consequência da guerra civil (Crofton, 2017).

¹⁸ Jean-Baptiste Lully [Lulli, Giovanni Battista] (1632-1687) foi músico, dançarino e compositor. Nasceu em Itália e naturalizou-se em França onde trabalhou para a corte de Luís XIV, é responsável pela criação e difusão de um estilo próprio que representa o barroco francês. . *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

Em 1605 é estabelecida a distinção entre *prima prattica* e *seconda prattica* (primeira e segunda «práticas») por Monteverdi¹⁹. A primeira prática designa o facto de a música dominar o texto e a segunda prática, o texto dominar a música. Deste modo, o novo estilo pode modificar as regras do primeiro, em particular, as dissonâncias podem ser mais livremente utilizadas de forma a adequar a música à expressão dos sentimentos do texto.

Escrita Idiomática

Nesta época os compositores começaram a escrever música especificamente para um determinado meio (oposto à música que podia ser interpretada por qualquer combinação de vozes ou instrumentos, como anteriormente acontecia). Em Itália desenvolve-se um estilo especificamente violinístico onde esta família (família do violino) começava a substituir a família das violas, mais apreciada em França onde passou a ser o instrumento de arco mais apreciado.

A escrita idiomática de um modo geral permitiu que os instrumentos de sopro fossem tecnicamente modificados e passaram a ser usados de acordo com os seus timbres e recursos particulares. Passou-se a diferenciar os estilos vocal e instrumental que se tornaram tão distintos ao ponto que os compositores utilizavam recursos vocais na escrita instrumental, e vice-versa.

O Ritmo

A procura entre a liberdade expressiva e o de criar uma ordem na composição dá origem à prática de duas formas de abordar o ritmo. Por um lado, explora-se o ritmo da métrica regular, com barra de compasso, por outro explora-se o ritmo livre, sem métrica.

Os ritmos de dança já eram conhecidos do Renascimento, mas só no século XVII passou a ser escrita e ouvida em estruturas definidas de tempos fortes e fracos. A par destes ritmos, os compositores recorriam também a ritmos irregulares, inconstantes e flexíveis quando escreviam peças para instrumentos solísticos de carácter recitativo ou improvisado. Estes dois tipos de ritmos são incompatíveis em simultâneo, mas de forma a criar contrastes dentro das obras é frequente encontrá-los sucessivamente.

¹⁹ Claudio Monteverdi (1567-1643) foi o compositor italiano mais importante dos finais do século XVI e princípios do século XVII. A sua vasta obra é conhecida pela consolidação dos conhecimentos renascentistas, cultivação dos novos estilos barrocos, desenvoltura de novas formas de expressar e estruturar o drama musical e de explorar novas técnicas expressivas de texto e de estruturas contrapontísticas. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

O Baixo Contínuo

A tessitura típica do barroco foi um baixo firme e uma voz aguda ornamentada, sendo a coesão entre ambos assegurada por uma harmonia discreta. A ênfase posta no baixo, o isolamento do baixo e do soprano como as duas linhas essenciais da textura e a aparente indiferença às partes internas enquanto linhas melódicas eram a novidade desta época.

O baixo contínuo cifrado ao sublinhar a sucessão de acordes, isolando-os numa notação especial diferente da notação das linhas melódicas, foi o caminho pelo qual a música transitou do contraponto para a homofonia, de uma estrutura linear e melódica para uma estrutura harmónica.

14.3 Dissonância e Cromatismo

A dissonância passou a ser considerada não como um intervalo entre duas vozes mas sim como notas individualizadas que não encaixavam num determinado acorde. Deste modo começaram a ser muito mais facilmente toleradas estruturas dissonantes que não as simples notas de passagem por grau conjunto. Esta prática no início do século XVII era em grande medida, ornamental e experimental que ao longo do tempo conduziu a um consenso quanto a certas formas de controlo da dissonância.

O cromatismo evoluiu de forma equivalente, surgindo como incursões experimentais alcançando depois a liberdade no âmbito de uma estrutura ordenada. Durante este século o cromatismo ganhou especial destaque na composição sobre textos que requeriam meios expressivos especialmente intensos e em peças improvisadas.

Ao integrar os cromatismos e a dissonância num vocabulário controlado por uma perspectiva global das direcções e dimensões tonais de uma dada peça, cria-se a noção de um sistema de tonalidade maior-menor que caracteriza a música dos séculos seguintes. “Todas as harmonias de uma composição se organizam em relação a um acorde perfeito sobre a nota fundamental ou tónica, apoiando-se primordialmente em acordes perfeitos sobre a sua dominante e subdominante, com outros acordes secundários em relação a estes, e com modulações temporárias a outras tonalidades, permitidas sem se sacrificar a supremacia da tonalidade principal” (Grout & Palisca, 1988).

Tal como todos os sistemas musicais, este desenvolve-se a partir de uma prática musical ao longo do tempo. Este tipo de organização tonal tem indícios antes do ano de 1600 e considera-se completo quanto à sua formalização em 1722 com o *Tratado da Harmonia* de Rameau.

14.4 Música Vocal de Câmara

A *ária estrófica* era um modo de musicar poemas que não perturbava a continuidade do raciocínio do poeta (ao contrário do que sucedia com a polifonia). A aplicação do método estrófico consistia em repetir a mesma melodia, por vezes com pequenas modificações rítmicas, para cada estrofe do poema, ou então podia escrever-se música nova para cada estrofe. Frequentemente, optava-se por usar a mesma estrutura harmónica e melódica para todas as estrofes, vindo a designar-se esta técnica por *variação estrófica*.

Uma das formas também apreciada para compor uma canção estrófica consistia em tomar como ponto de partida uma melodia-padrão, como a *romanesca*²⁰, uma melodia para cantar *ottave rime* (poemas de uma estrofe de oito versos hendecassílabos, onde o penúltimo e o último rimam entre si) consistindo numa fórmula soprano com uma harmonização-padrão, acompanhada por um baixo. Em várias composições baseadas na *romanesca* só o baixo é identificável, sendo por isso muitas vezes designado como um *baixo ostinato*²¹.

Alguns esquemas de *baixo ostinato* podem ser encontrados em outras formas musicais, como na *chaconne* (*ciacona*) e a *passacaglia*, mas, não estão associados a nenhuma forma poética em particular.

Estilo Concertato

O *estilo concertato* tem origem na prática de escrever partes distintas para vozes e instrumentos ou para combinações diferentes de umas ou de outros. Não é propriamente um estilo, mas sim a conjugação característica de vozes e instrumentos em que os instrumentos não se limitam a dobrar as vozes, pois têm partes independentes (caracteriza o processo musical do século XVII).

Dentro deste estilo englobam-se o *madrigal concertato*, quando os instrumentos se conjugam com as vozes em pé de igualdade, o concerto sacro, que é uma peça vocal sacra com instrumentos, o concerto instrumental, que consiste numa peça para uma gama variada de instrumentos, sendo uma das suas subcategorias em que um ou mais desses instrumentos são solistas, enquanto os restantes formam uma orquestra com mais de um elemento para cada parte.

²⁰ Fórmula harmónica-melódica usada nos séculos XVI e XVII como ária para a poesia cantada e como tema de variações instrumentais, com um padrão flexível, que se caracteriza por um movimento descendente acompanhado por um baixo que se move por quartas igualmente de forma descendente.

²¹ É um termo usado para se referir à repetição sucessiva de um padrão musical, geralmente acontece enquanto outros elementos musicais se vão alterando. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

14.4 Música Sacra

A música sacra nunca abandonou por completo a polifonia à maneira de Palestrina, e mostrou alguma dificuldade em aceitar os novos estilos. Durante o século XVII opuseram-se duas abordagens distintas, o *stile antico* (estilo antigo), onde os compositores abordavam a música segundo Palestrina²² e o *stile moderno* (estilo moderno) onde os compositores aplicavam a monódia, o baixo contínuo e o estilo *concertato* aos textos sagrados. Com o passar do tempo o *stile antico* foi-se modernizando; acrescentava-se muitas vezes um baixo contínuo, os ritmos passaram a ser mais regulares e os antigos modos deram lugar ao sistema maior-menor²³.

O Grande Concerto

Esta forma de *grande concerto* ganhou grande efetividade para os compositores desta época e por vezes adquiria proporções colossais. É exemplo, a missa festiva escrita por Orazio Benevoli²⁴ para a consagração da catedral de Salzburgo em 1628, “requer dois coros a oito vozes com solistas, cada coro conjuga-se com três combinações instrumentais diferentes e cada um tem o respetivo baixo contínuo, e além disso há um terceiro baixo contínuo para todo o conjunto”.

Oratória

Oratória são obras resultantes do pendor dramático vivido em Roma criadas a partir de uma série de diálogos sacros, onde se combinavam elementos de narrativa, diálogo e meditação ou exortação. Estas oratórias eram geralmente executadas nas partes das igrejas reservadas às associações de leigos que se reuniam para ouvir sermões e cantar canções religiosas. Distinguem-se da ópera coesa, devido ao tema religioso, existe um narrador (*testo*), utiliza-se o coro para fins dramáticos, narrativos e meditativos, e pelo facto de não se destinarem a serem totalmente representadas.

²² Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), foi um músico, compositor italiano e é considerado uma das figuras mais importantes da música do século XVI. Desenvolveu as técnicas da polifonia precedentes da escola franco-flamenga a um nível extremo de coerência e perfeição. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

²³ Alteração dos modelos teóricos músicas resultante da passagem de entendimento de oito modos modais para dois modos: maior e menor. Através desta alteração, resultará mais tarde o sistema tonal. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

²⁴ Orazio Benevoli (1605-1672), foi um compositor italiano, maestro de capela em diversos locais, em Roma na Cappella S. Maria em Trastevere, em Santo Spirito em Sassia, em S. Maria Maggiore e na Cappella Giulia em S Pietro, em Viena trabalhou também como mestre capela para o arquiduque Leopold Wilhelm, irmão do imperador Fernando III. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

14.5 Música Instrumental

A música instrumental do século XVII ganha tanta importância como a música vocal. É fortemente influenciada pela prática do *basso continuo* e alguma influência dos estilos de *ária* e de *recitativo*. O violino ascende a um lugar de destaque e tende a imitar a voz do cantor solista proporcionando a que muitas das técnicas do solo e dueto vocal façam parte do vocabulário utilizado. As formas de escrita, ainda que não estando padronizadas, conseguem-se classificar quanto à forma que futuramente darão origem genericamente a alguns tipos de composição. Esta classificação é útil para uma abordagem introdutória mas as categorias que se seguem estão longe de ser exaustivas e não são mutuamente exclusivas:

- O tipo fugado: peças em contraponto imitativo contínuo (não divididas em secções). Ex: *ricercare, fantasia, fancy, capriccio, fuga, verst, ...*;
- O tipo de *canzona*: peças em contraponto imitativo descontínuo (dividido em secções), por vezes com elementos de outros estilos. Exemplo: *sonata da chiesa*;
- Peças que efetuam variações sobre uma dada melodia ou baixo. Exemplo: *partita, passacaglia, chaconne, partita coral e prelúdio coral*;
- Danças e outras peças em ritmos de dança mais ou menos estilizados, quer frouxamente agrupadas entre si quer integradas de forma mais estreita numa *suite*;
- Peças de estilo improvisado para um instrumento de tecla ou alaúde, solistas. Exemplo: *toccata, fantasia e prelúdio*.

Ricercare

É um tipo de composição relativamente breve e séria para órgão ou instrumento de tecla, na qual um tema é desenvolvido continuamente em imitação.

Fantasia

É uma composição de grandes proporções para instrumento de tecla e com uma organização formal mais complexa que um *ricercare*. Era igualmente construído sobre um tema ou temas de carácter *legato* sustentado, tendendo a fantasia e tomando de empréstimo temas e processos complexos. Tendencialmente esses temas são desenvolvidos em contraponto imitativo contínuo como uma serie de *fugas*. A fantasia contrapontista para cordas sem *basso continuo* é a forma principal de música de câmara inglesa no início do século XVII.

Canzona

A *canzona* pode-se apresentar de várias formas. Uma consiste em construir várias secções contrastantes, cada uma sobre um tema diferente, em imitação fugada, à maneira de uma *chanson* vocal, rematando o conjunto com um floreado semelhante a uma *cadenza*. *Canzona-variação*, é uma forma que utiliza transformações de um único tema em secções sucessivas.

A maioria das *canzonas* para conjunto prescindiam da técnica da variação e dividiam-se em secções sem relação temática entre si, umas vezes com muitos momentos breves de alguns compassos (unidos como numa manta de retalhos) ora outras vezes com secções menos numerosas e mais longas, onde uma ou várias podiam ser repetidas quer literalmente quer de forma variada, depois de outro material intermédio servindo assim de elemento unificador.

Sonata

É um termo que designa composições com forma semelhante à da *canzona* mas com características particulares. Geralmente eram escritas para um ou dois instrumentos melódicos, particularmente violinos, com um *basso continuo*. Sendo composições para instrumentos determinados, tiravam partido das possibilidades específicas desses instrumentos. Tinham um carácter bastante livre e expressivo em oposto à *canzona* típica, que mais próxima da natureza formal e abstrata da polifonia instrumental de tradição renascentista. A forma mais desenvolvida deste tipo de composição designava-se de *sonata da chiesa* uma vez que muitas destas peças se destinavam a ser tocadas em igrejas.

Variações

É um princípio utilizado em muitas formas instrumentais do século XVII que pode ser aplicado sobre diversas técnicas sendo as mais comuns as seguintes:

- A melodia pode repetir-se com poucas ou nenhuma alteração embora pudesse ser transferida de uma voz para outra e enquadrada por material contrapontístico diferente em cada uma das variações;

- A melodia podia ser de forma diferente em cada variação. Regra geral permanece na voz mais aguda inalterada na sua essência, com as suas harmonias subjacentes;

- É o baixo ou a estrutura harmónica, e não melódica, o fator constante. Por vezes existe também uma melodia de soprano associada ao baixo, mas geralmente esta encontra-se obscurecida pela figuração.

Suites

É uma composição de vários andamentos (não uma sucessão de pequenas peças), cada qual com o seu clima e ritmo próprio. Utilizava a técnica de variação temática em todos os seus andamentos.

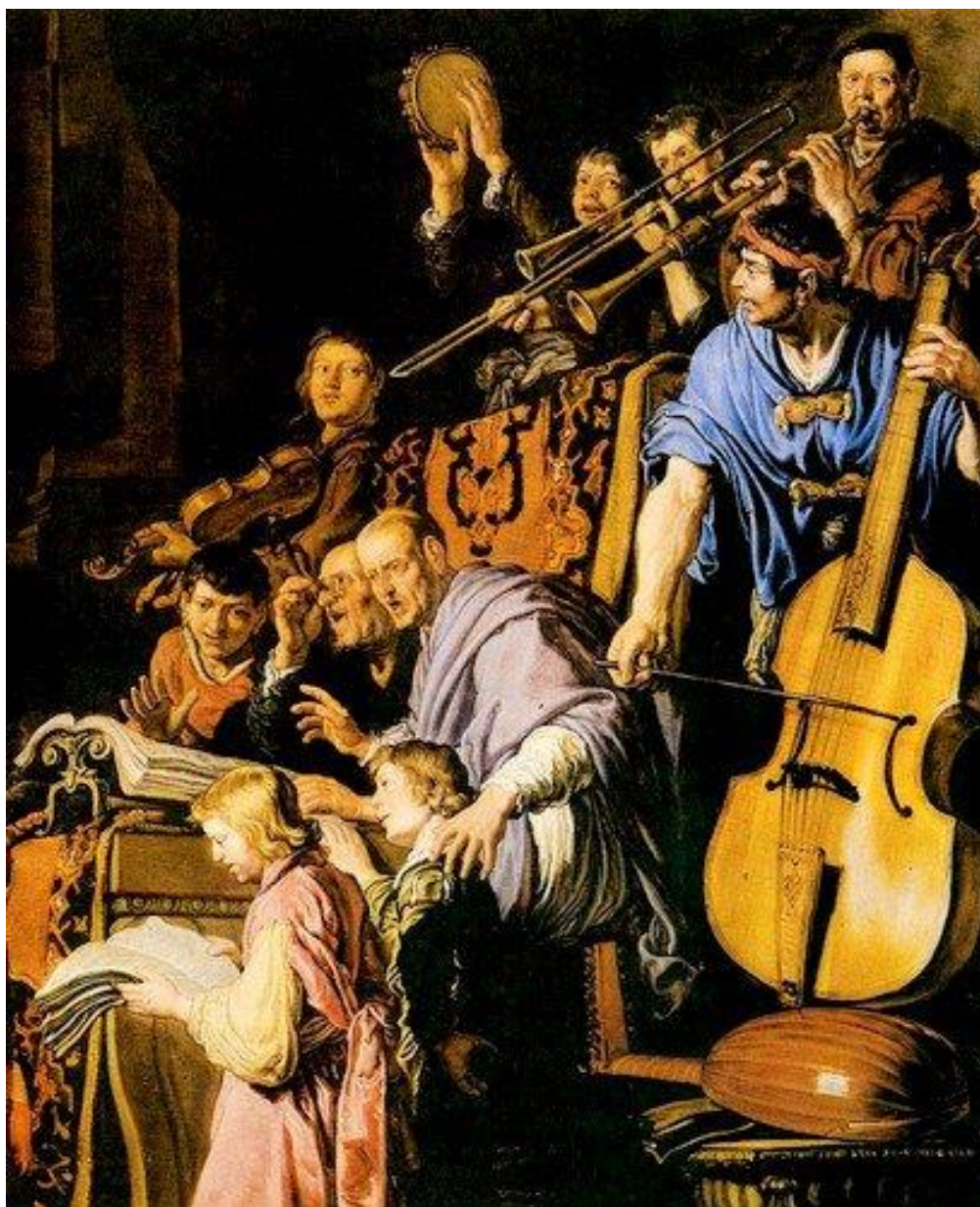


Figura 10 - Violone representado por Pieter Lastman 1618. (<https://www.greatbassviol.com/FB%20images/lastman.jpg> (Disponível a 15.08.2018))

15. Características da Música no Século XVIII

O início do século XVIII tem o culminar de dois géneros musicais. Um género instrumental, caracterizado pela ousadia e rapidez, e um género vocal onde, em música, se explorava a imitação dos sons naturais da voz humana. É uma época marcada pela música dos compositores como António Vivaldi, Jean-Phillippe Rameau, Johann Sebastian Bach e George Frederic Haendel.

Veneza continuava a ser um centro de atração para músicos apesar da instabilidade política e da ruína económica. Era um grande centro de impressão de partituras de música sacra, música instrumental e ópera. Existiam pelo menos seis companhias de ópera que em conjunto realizavam temporadas de espetáculos de trinta e quatro semanas por ano. Era característico desta época uma exigência constante, por parte do público, de música nova; não se apresentavam “clássicos”, e eram raras as obras que se aguentavam mais de duas temporadas. Esta pressão constante explica a produtividade prodigiosa e a velocidade fantástica a que trabalhavam tantos compositores do século XVIII.

O decorrer do século XVIII é marcado pelo movimento *iluminista* caracterizado pelo confronto de pensamentos em prol da religião natural e da moral prática contra a religião sobrenatural e a igreja, em prol do senso comum, da psicologia empírica, da ciência aplicada e da sociologia contra a metafísica, em prol da liberdade do indivíduo contra a autoridade, em prol da igualdade de direitos e da instrução universal contra os privilégios. Dentro destes princípios, nascem duas ideias-chaves do pensamento do século XVIII, a crença na eficácia do conhecimento experimental aplicado e a crença no valor dos sentimentos naturais, comuns a todos os homens. Tudo devia ser avaliado em função do modo como contribuía ou não para o bem-estar do indivíduo.

Os efeitos desta perspetiva de pensamento que inicialmente se reflete num movimento literário, abarca toda a ordem social, sistemas filosóficos, a ciência, a educação e as artes.



Figura 11 - *Le concert*, por Antoine-Jean Duclos em 1774. (<https://www.artsy.net/artwork/antoine-jean-duclos-le-concert> (Disponível a 15.08.2018))

15.1 Aspetos da Vida no Século XVIII

O século XVIII é considerado uma era cosmopolita, onde a natureza comum a todos os homens minimizava as diferenças nacionais. Muitos países como a Inglaterra, Suécia, Polónia, Rússia tinham monarcas estrangeiros, ou com relações familiares estrangeiras.

A música deste período também é marcada por esta internacionalização, onde compositores alemães de sinfonias exerciam atividade em Paris e compositores de óperas italianos exerciam na Alemanha, Espanha, Rússia e França.

Os governantes protegiam as artes e as letras e empenhavam-se em programas de reformas sociais. A arte e o ensino tornam-se populares em consequência da ascensão da classe média a uma posição influente. Tornou-se necessário adaptar a um novo mercado em ascensão de escritores e de artistas, a nível da exigência de temas bem como o modo de os apresentar.

Um novo público amador exigia e comprava música fácil de entender e de tocar aumentando a atividade de edição musical. Este mesmo público mostrava-se interessado em ler e discutir música dando origem ao jornalismo musical.

A função da música visava a ideia de que devia imitar a natureza, oferecendo aos ouvintes as imagens sonoras agradáveis da realidade. A música não devia imitar propriamente os sons da natureza, mas antes os sons da fala, especialmente na medida em que estes exprimiam os sentimentos da alma.

15.2 Música Instrumental

O novo estilo do século XVIII, embora permanecendo fiel ao método de construção de um andamento com base em tonalidades próximas, abandonou gradualmente a ideia de um afeto ou emoção fundamental e começou a introduzir contrastes entre as várias partes de um andamento ou mesmo dentro do próprio tema ou temas. As melodias passaram a articular-se em frases distintas, regra geral de quatro ou oito compassos dando origem a uma estrutura periódica. As melodias de uma tonalidade maior, eram por vezes, coloridas por passagens momentâneas ao modo menor.

O ritmo harmónico é geralmente mais lento e as progressões harmónicas são menos pesadas do que o estilo antigo. As melodias são desenvolvidas sobre uma harmonia relativamente lenta e convencional, e as mudanças harmónicas importantes coincidem quase sempre com os tempos fortes anunciados pelas barras de compassos. O *baixo*

*Alberti*²⁵ traduz de uma forma sintética a redução do baixo e das harmonias ao mero papel de acompanhamento da melodia.

Sonata Clássica

É uma composição de três ou quatro andamentos de atmosferas e tempos diferentes, apresentando os matizes subtis do sentimento, e as melodias mais desenvolvidas são sinais de um desejo de expressão pessoal. O primeiro andamento é escrito em *forma sonata* e pode-se analisar em três secções. Uma primeira (exposição) onde são apresentadas um tema ou um grupo de temas na tónica, um segundo tema ou grupo de temas na dominante ou relativa maior, geralmente mais lírico, e um tema final também apresentado na dominante ou na relativa maior. O tema final é muitas vezes em cadência e os dois temas ou os dois grupos de temas são ligados entre si por transições adequadas ou por pontes modulantes. A segunda secção (desenvolvimento) é onde os motivos ou temas da exposição são apresentados com novos aspetos ou combinações. No decurso destes podem efetuar-se modulações a tonalidades relativamente distantes. A terceira secção (reexposição) é onde o material da exposição volta a ser apresentado pela ordem inicial mas com todos os temas na tónica. A seguir a reexposição pode haver uma coda.

A Orquestra Sinfónica

No final do século XVIII o baixo contínuo foi sendo posto de lado das sinfonias e de outras formas de música de conjunto, à medida que todas as vozes essenciais foram gradualmente confiadas aos instrumentos melódicos. A orquestra passou a ser dirigida pelo primeiro violino, em consequência da abolição do cravo, e o conjunto era composto aproximadamente por 30 elementos.

15.3 Música de Câmara

O grande género de música de câmara surgido no século XVIII foi o quarteto de cordas. Estão incluídos também, dentro deste género, as sonatas para cravo ou clavicórdio e violino, tendo o violino desempenhado, geralmente, um papel secundário. Característico da interpretação ao ar livre era a *serenata veneziana* que constituía uma forma intermédia entre a suite orquestral barroca e a sinfonia clássica e se compunha geralmente de cinco ou mais andamentos, com ritmos de dança, mas sem qualquer ordenação previamente estabelecida.

²⁵ Baixo Alberti é o nome que designa um tipo de acompanhamento que a linha de baixo realiza quando toca as notas de um acorde sequencialmente, começando pela mais grave, mais aguda, terceira e novamente a mais aguda. Atribui-se a este tipo de baixo o nome de um compositor que o usava de forma ostensível, Domenico Alberti (1710-1746). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

Historicamente importantes foram as composições exclusivamente para instrumentos de sopro, ou exclusivamente para cordas, ou para uma combinação de ambos (que conservaram na medida e no ritmo um certo sabor popular) porque familiarizaram os compositores com a sonoridade da música de conjunto sem baixo contínuo. Foi um elemento fundamental para a evolução do quarteto de cordas clássico.

15.4 Ópera

Na ópera, tal como na sonata e na sinfonia foram surgindo novos géneros e estilos a partir dos antigos já existentes e, gradualmente, estes foram suplantando-os. A nova ópera Italiana que viria a dominar os palcos de toda a Europa pretendia ser clara, simples, racional, fiel à Natureza, universalmente cativante e capaz de agradar ao público sem lhe causar uma fadiga mental desnecessária.

Também em Itália o *intermezzo*, um tipo de ópera cómica com origem no costume de apresentar breves interlúdios cómicos entre os atos de uma ópera séria. A ópera séria, regra geral, abordava conflitos de paixões humanas num enredo baseado num ou noutro relato de um autor da antiguidade grega ou latina. Esta dividia-se em três atos estruturados através da alternância de recitativos e árias, onde a ação se desenvolvia através do diálogo nos recitativos, enquanto cada ária representava um monólogo dramático, onde um dos atores da cena anterior formulava sentimentos ou comentários relativos à situação então criada. O desenrolar deste tipo de ópera permitia introduzir cenas variadas tais como episódios pastoris ou guerreiros, cerimónias solenes. A função da orquestra consistia quase sempre em apenas acompanhar os cantores enquanto o recitativo normal era acompanhado pelo cravo e por um instrumento baixo de apoio (os *recitativos acompanhados* ou *obbligato*, reservados para as situações dramáticas mais importantes, utilizam uma alternância livre de voz e orquestra).



Figura 12 - *Fête musicale donnée par le cardinal de La Rochefoucauld au théâtre Argentina de Rome en 1747 à l'occasion du mariage du Dauphin, fils de Louis XV* por Giovanni Paolo Panini em 1747. (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Pannini%2C_Giovanni_Paolo_-_Musical_F%C3%A0te_-_1747.png (Disponível a 15.08.2018))

16. Baixo Contínuo

A prática de acompanhamento a partir de uma linha de baixo contínuo começa pouco antes do princípio do século XVII. Desde esta época, quase todos os tipos de música instrumental e vocal eram acompanhados por órgãos, harpas, alaúdes, chitarrone, violas de todos os tipos, ou por uma combinação destes instrumentos. Estes acompanhamentos eram tocados segundo uma parte escrita especificamente para eles, especialmente para os instrumentos do género do alaúde, ou através de ouvido os instrumentistas criavam uma linha de baixo, ou ainda tocavam, a partir de uma partitura completa quando esta existia.

Existem vários manuais do século XVII e XVIII que abordam o *baixo contínuo*, mas quase todos se referem somente aos aspetos técnicos, como a construção dos acordes e a maneira de os encadear. Estes manuais transmitem pouco acerca da sua expressão criativa e do seu carácter de improvisação que caracterizam o interesse em realizá-lo e definem a beleza da arte de acompanhar.

Ainda assim, é possível encontrar alguns autores com a minúcia em descrever as características que definem a realização do baixo contínuo.

É exemplo o livro *Musick's Monument* de Thomas Mace²⁶ (Mace, 1676) que descreve as aptidões que o “homem da Tiorba” (quem realiza o baixo contínuo) deve saber (Fig. 13), a excelência que deve respeitar (Fig. 14) e os requisitos que deve ter para uma boa prática do acompanhamento (Fig. 14).

Now you must know, That He who would be a *Compleat Theorboe-man*, must be able to understand *Composition*; (at least) so much of It, as to be able to put *True Chordes* together; and also *Falsè*, in Their proper *Times*, and *Places*; and likewise to know, how to make all manner of *Clofes Amply*, and *Properly*. What is necessary for a Theorboe-man to know.

And to *Assist* you in *That Particular*, I shall only refer you to Mr. *Christopher Simpson's Late*, and very *Compleat Works*; where you may inform your self sufficiently in *That Matter*, who hath sav'd me a *Labour* therein; (for had It not been already so *Exactly* done by Him, I should have said something to It, though (it may be) not so much to the purpose;) But my *Drift* is not to *Clog* the *World* with any thing that is already done; especiall *so Well*.

Figura 13 - O que deve saber um continuísta. Excerto do livro *Musick's Monument* página 217

O que deve saber:

²⁶ Thomas Mace nasceu por volta de 1612/1613 em Inglaterra. Foi alaudista, cantor, compositor e escritor. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

“Para um “Homem de Tiorba” ser um tocador de contínuo completo, tem que possuir conhecimentos de composição; pelo menos o necessário para conseguir construir “acordes verdadeiros” sequencialmente; capacidade de introduzir “acordes falsos” nos tempos e lugares apropriados; do mesmo modo, tem que ter a habilidade de criar reduções e aumentações apropriadamente.

Para esta abordagem em particular, devo remeter para o recente manual do senhor Christopher Simpson's, livro muito completo que me ajudou bastante e onde podes informar-te o suficiente sobre esta matéria. Porem se não tivesse sido escrito por ele, sinto que deveria dizer-lhe alguma coisa, pois embora esteja escrito de forma excepcional, (a meu ver) a obra (não está escrita para o/não serve o) seu propósito; Mas longe de mim por em causa algo que foi feito excepcionalmente bem.”²⁷

But still you must further know, That the Greatest Excellency in This Kind of Performance, lies beyond whatever Directions can be given by Rule. The Greatest Excellency in a Theorboe-man.

The Rule is an Easie, Certain, and Safe Way to walk by; but He that shall not Play beyond the Rule, had sometimes better be Silent; that is, He must be able (together with the Rule) to Lend His Ear, to the Ayre and Matter of the Composition so, as (upon very many Occasions) He must forsake His Rule; and instead of Conchords, pass through all manner of Discords, according to the Humour of the Compositions He shall meet with.

This Thing will require a Quick Discerning Faculty of the Ear; Things Requie fire in a Theorboe-man. an Able Hand; and a Good Judgment. The 1st. of which must be given in Nature; the 2 last will come with Practice, and Care.

Figura 14 - Excerto do livro *Musick's Monument*, página 217, A excelência que deve respeitar e os requisitos que deve ter para uma boa prática do acompanhamento.

A excelência que deve respeitar e os requisitos que deve ter para uma boa prática do acompanhamento:

... “A Excelência na performance do Homem da Tiorba está para lá das orientações ditadas pelas regras.

As regras são o caminho fácil, certo e seguro de realizar o contínuo; mas aquele que não toca somente pelas regras, as vezes é melhor optar pelo silencio; isto é, Ele tem que ser capaz de (em conjunto com as regras) dar atenção ao que ouve e interagir com os diferentes tipos de composição; (muitas vezes) Ele tem que esquecer as regras e em vez de aplicar acordes consonantes deve aplicar acordes dissonantes conforme sente o carisma da peça.

²⁷ Tradução livre do conteúdo figurado em figura 13.

Alcançar este nível de excelência requer um elevado grau de discernimento na capacidade de ouvir; precisa também de destreza de mãos e bom gosto. A primeira é cedida pela natureza, a segunda constrói-se através da prática e com sensibilidade.”²⁸

Outro exemplo, é encontrado no livro “The art of Accompaniment, or A new and well digested method to learn to perform the *Thorough Bass* on the *Harpichord* with Propriety and Elegance” de Francesco Geminiani²⁹ (Geminiani, 1755), composto por dois volumes, onde destaco o 4º parágrafo do prefácio (Fig. 15) e um parágrafo da 2ª página referente ao exercício número 1 do capítulo “Explanations to the Examples” (Fig. 16):

The Art of Accompaniament consists in displaying Harmony, disposing the Chords, in a just Distribution of the Sounds whereof they consist, and in ordering them after a Manner, that may give the Ear the Pleasure of a continued and uninterrupted Melody. This Observation, or rather Principle, is the Ground of my Method, which teaches the Learner to draw from the Harmony, he holds under his Fingers, diversified and agreeable Singings. This Work will also be useful in leading the Learner into the Method of Composing, for the Rules of Composition do not differ from those of Accompaniament: but the common Method of Accompaniament gives the Learner no Hint of the Course he is to take in Composing.

Figura 15 - Quarto parágrafo do livro *The art of Accompaniment, or A new and well digested method to learn to perform the Thorough Bass on the Harpsichord with Propriety and Elegance* de Francesco Geminiani.

“A arte de acompanhar consiste em mostrar a Harmonia, revelando os acordes segundo uma construção de sons e sequenciando-os de maneira a que deem uma sensação de melodia ininterrupta. Esta observação ou princípio, é a base do meu método, o qual ensina o aprendiz a criar diversas e agradáveis canções, através da harmonia que controla com os seus dedos. Este trabalho pode também ser útil para levar o aprendiz até um método de composição, pois as regras de composição não diferem muito das de acompanhamento: O método de acompanhamento comum não ensina ao aprendiz o que se aprende num curso de composição.”³⁰

I repeat here, what I have said in my Preface, that the Art of Accompaniament chiefly consists in rendering the Sounds of the Harpsichord lasting, for frequent Interruptions of the Sound are inconsistent with true Melody. The Learner is therefore to observe not to exhaust the Harmony all at once, that is to say, never to lay down all his Fingers at once upon the Keys, but to touch the several Notes whereof the Chords consist in Succession.

Figura 16 - Parágrafo referente ao exercício número 1 do capítulo *Explanations to the Examples*

²⁸ Tradução livre do conteúdo figurado em figura 14.

²⁹ Francesco Geminiani nasceu em Itália no ano de 1687, foi compositor, teórico e violonista. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

³⁰ Tradução livre do conteúdo figurado em figura 15.

“Eu repito aqui o que referi no meu prefácio, a Arte de acompanhar consiste principalmente em interpretar continuamente os sons da Harmonia, para que a linha melódica possa existir sem interrupções inconsistentes. Portanto o Aprendiz não deve tocar a harmonia em “bloco” de cada vez, ou seja, não deve bloquear os dedos todos nas teclas com um só acorde, mas deve sim tocar várias notas que alimentem a sucessão de acordes.”³¹

Do segundo volume, no quarto parágrafo da introdução (Fig. 17) é citado:

It will perhaps be said, that the following Examples are arbitrary Compositions upon the Bass; and it may be asked how this arbitrary Manner of accompanying can agree with the Intention and Stile of all sorts of Compositions. Moreover a fine Singer or Player, when he finds himself accompanied in this Manner, will perhaps complain that he is interrupted, and the Beauties of his Performance thereby obscured, and deprived of their Effect. To this I answer, That a good Accompanyer ought to possess the Faculty of playing all sorts of Basses, in different Manners; so as to be able, on proper Occasions, to enliven the Composition, and delight the Singer or Player. But he is to exercise this Faculty with Judgment, Taste, and Discretion, agreeable to the Stile of the Composition, and the Manner and Intention of the Performer. If an Accompanyer thinks of nothing else but the satisfying his own Whim and Caprice, he may perhaps be said to play well, but will certainly be said to accompany ill.

Figura 17 - Quarto paragrafo da introdução do livro *The art of Accompaniment, or A new and well digested method to learn to perform the Thorough Bass on the Harpsichord with Propriety and Elegance, Volume II*

“É possível que digam que os seguintes exemplos são meras composições sobre uma linha de baixo; e questionem como é que esta maneira de acompanhar, pode estar de acordo com todos os estilos e composições musicais. Contudo, um bom instrumentista ou cantor, quando for acompanhado desta maneira talvez conteste que está a ser interrompido ou que as suas intenções musicais se tornam mais pobres e desprovidas do seu efeito. Para estas situações eu respondo que o bom Acompanhador deve possuir a faculdade de tocar de maneiras diferentes todos os tipos de baixo; para deste modo, ser capaz de avivar nos momentos certos as intenções dos solistas. Mas é necessário exercitar esta atitude perante a música com ponderação, bom gosto e discricção, de acordo com o estilo da música e com as intenções dos solistas. Se o acompanhador não reagir às interações, com o estilo e com os solistas, e apenas tocar fechado para si próprio, talvez seja falado com um bom instrumentista, mas certamente será visto com um péssimo acompanhador”.³²

³¹ Tradução livre do conteúdo figurado em figura 16.

³² Tradução livre do conteúdo figurado em figura 17.

No quinto volume da obra *A General History of the Science and Practice of Music* de John Hawkins³³ (Hawkins, 1776, pp. 239, vol. 5) (Fig. 18), referencia-se aquando Geminiani é convidado para tocar as suas sonatas para violino para o Rei George I, ele sugere que seja Handel³⁴ a acompanha-lo no cravo. Este facto indica que a maneira de Geminiani abordar a técnica de acompanhamento seria também apreciada na prática de Handel.

“O Barão comunicou de imediato ao Rei o prazer de Geminiani em obedecer a tão nobre pedido, que deu a entender o seu desejo de ser acompanhado pelo Sr. Handel ao cravo. Os dois mestres foram notificados para se apresentares em St. James e responderam as expectativas.”³⁵

in it performed by the author. The Baron immediately communicated the king's pleasure to Geminiani, who, though he was gladly disposed to obey such a command, intimated to the Baron a wish that he might be accompanied on the harpsichord by Mr. Handel, which being signified to the king, both masters had notice to attend at St. James's, and Geminiani acquitted himself in a manner worthy of the expectations that had been formed of him.

Figura 18 - Excerto do livro *A General History of the Science and Practice of Music* de John Hawkins



Figura 19 - *The concert*, por Jan van Bijlert, entre 1635 e 1640. (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Jan_van_Bijlert_-_The_Concert_-_WGA02183.jpg (Disponível a 15.08.2018))

³³ John Hawkins nasceu em 1719 em Inglaterra, foi historiador e antiquário. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

³⁴ George Frideric Handel (1685 - 1759) foi um compositor Inglês (nascido na Alemanha), foi consistentemente reconhecido como um dos maiores compositores de sua época e após a sua morte reconhecido pela criação de orquestras e obras orquestrais. Contribuiu para todos os gêneros musicais atuais em seu tempo, tanto vocal quanto instrumental. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

³⁵ Tradução livre do conteúdo figurado em figura 18.

16.1 Instrumentos de Acompanhamento

Os instrumentos de acompanhamento usados durante o período barroco são vários. Desde um só instrumento como o alaúde³⁶ até a um pequeno grupo de câmara de vários instrumentos de cordas (Fig. 31), flautas, alaúdes e cravo.

No século XVIII o instrumento típico para a realização do baixo contínuo é o cravo e o órgão suportados por uma linha de baixo melódica realizada por um contrabaixo ou por um violoncelo (Fig. 4). Um instrumento de teclas por si só também é comum, sobretudo quando existem partes *obbligato* para teclas, mas uma linha melódica de baixo era suficiente para realizar o acompanhamento.

Segundo (Agazzari, 1607), de forma a compreender os instrumentos que realizam o acompanhamento, podemos dividi-los em dois tipos: os instrumentos de estrutura harmónica e os instrumentos de ornamento.

Os instrumentos de estrutura harmónica são os que suportam todo o agrupamento de vozes ou de instrumentos, como é exemplo o órgão e o cravo. No caso de o agrupamento ser pequeno ou de vozes solísticas, são indicados o alaude, a tiorba, a arpa, etc.

Os instrumentos de ornamentação são aqueles que em movimentos *scherzando* e realizando o contraponto, conseguem produzir uma agradável e sonora harmonia. É exemplo, o alaúde, a Tiorba, a Arpa, a Lira, a Espineta, o violino, a citara, Chitarrone, etc.

Existem mais instrumentos além destes referidos e estes podem dividir-se em instrumentos de sopro e outros em instrumentos de arco. (Agazzari, 1607) diz-nos que os instrumentos de sopro não são muito usados por que não eram bem tocados e o timbre não funde bem com o timbre dos instrumentos de arco. Além disso alteram a afinação o registo em que a voz humana pode cantar. No entanto, alguns destes instrumentos de sopro usam-se quando o conjunto de músicos é muito grande. O trombone tal como o contrabaixo, são utilizados em pequenos grupos em conjunto com um órgão pequeno de quatro pés.

Os dois grupos de instrumentos acima referidos, cumprem funções diferentes e devem ser executados de forma diferente. Em relação aos instrumentos de estrutura harmónica, devem ser tocados com grande perícia dando total atenção às vozes. Se são muitas vozes devem preencher muito e utilizar mais registos, se são poucas vozes devem tocar menos notas, tocar poucas consonantes, tocar a música o mais claramente possível, sem grandes passagens ou quebras. Devem ajudar com registos graves e evitar ao máximo os registos agudos que são ocupados pelas vozes, normalmente por sopranos e falsetes. É recomendado fugir o quanto possível do registo em que soa o

³⁶ Instrumento da família dos cordofones, corada dedilhada, feito em madeira, com origens no Médio Oriente e que floresceu na Europa desde a idade média até ao século XVIII. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

soprano e não fazer diminuições com esta voz para não correr o risco de dobrar e ofuscar a beleza desta voz ou a passagem mais aguda (ornamento) que um bom cantor pode fazer. O melhor é tocar acorde compactos e num registo grave.

Por sua vez os instrumentos de ornamentação, misturam-se com as linhas de voz e devem ornamentar e embelezar estas vozes. Para isso devem tocar de forma diferente dos instrumentos de estrutura. Uma vez que tocam sobre uma harmonia estabelecida, devem possuir destreza em matéria contrapontística e ornamentar, em função do instrumento, de forma a realçar a melodia.

Estes dois grupos de instrumentos diferem um do outro no sentido em que o primeiro deve tocar segundo a linha de baixo que tem escrita e não precisa de grande habilidade contrapontística, mas o segundo grupo precisa, porque por cima da linha de baixo, deve compor uma parte nova com diversas passagens contrapontistas.

Para quem toca alaude, o instrumento mais nobre de todos, deve tocar com muita criatividade e diversidade, e não como alguns, que até tem uma grande destreza de mãos, fazem continuamente a harmonia do princípio ao fim, o que muitas vezes fazem o mesmo que outros instrumentos, em que o resultado não é mais que uma grande confusão, uma coisa desagradável e ingrata para quem ouve.

Devem então variar, ora acordes fortes, ora respostas doces; passagens longas ora mais curtas; por vezes dobrar os registos, criar bordões, fazendo repetições de forma a criar pequenas fugas em diversos registos; introduzir vozes com trilos e acentuações que complementem a música e deleitem o público. Tocar respeitosamente com os outros, não atropelando, mas dando espaço às outras vozes sobretudo se forem de instrumentos semelhantes.

O violino requer passagens distintas, longas, rápidas e responder com fugas, diversos tipos de acentos, gruppi, trilos...

O violone, como instrumento grave, deve tocar no registo grave e sustentar com a sua doce ressonância a harmonia das outras vozes.



Figura 20 - *The Concert*, por Gerrit van Honthorst em 1623. (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.163184.html> (Disponível a 15.08.218))

17. O Contrabaixo

Existem várias ideias acerca da origem do Contrabaixo (Brun, 2000, p. 13). O desenvolvimento do instrumento deriva de duas facetas da história da música, a evolução das características da família do violino e a evolução das características da orquestra.

Nos tempos modernos o principal papel do contrabaixo é a sua função na orquestra e como tal sofreu diferentes adaptações ao longo dos anos de forma a adaptar-se timbricamente e tecnicamente às novas características da música. Ao fim de cerca de três séculos de evolução, o contrabaixo tem ganho características únicas que se afastam do seu ponto de origem, o violino.

Devido às características na construção dos instrumentos viola, violoncelo e contrabaixo com uma formação interna semelhantes a um violino designam-se como sendo da mesma família. Com características internas idênticas, todos apresentam um timbre próximo mas com registos de altura diferentes. Estes instrumentos começam a ser construídos a partir do século XVI com intenção de possuírem um som mais forte e sonoro em contraste com os instrumentos de arco mais usados na altura, a família das violas da gamba.

Este avanço de *design* tecnológico permite aos instrumentos da família do violino aguentarem uma tensão enorme exercida pelas cordas sem pôr em causa a ressonância do mesmo. Esta característica deve-se sobretudo à distribuição equilibrada dessa tensão por todo o instrumento, nomeadamente, do braço ao estandarte, entre os dois tampos (frontal e traseiro) e sobretudo com a relação entre a barra harmónica e a alma.

17.1 Indícios do Violone

Em Itália, (Planyavsky, 1998) diz-nos que o primeiro registo de instrumentos grandes de corda surge em 1493 quando Dietrich Kamper³⁷, descreve que um grupo de Espanhóis que toca em Roma um conjunto de *vihuelas* quase tão grandes como pessoas.

Da mesma época, é de registar que, Isabella d'Este³⁸ mandou chamar para sua casa um grupo de instrumentos de cordas, aprendeu a tocar viola e em 1495, encomendou um grupo de instrumentistas de cordas enquanto visitava Brescia³⁹. Em 1499, Afonso

³⁷ Dietrich Kamper, “*Studien zur intrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*” *Analecta Musicologica* 10 (1970) página 34

³⁸ Isabella d'Este, nasce em Ferrara a 18 de maio de 1474 e morre em Mântua a 13 de fevereiro de 1539, foi uma das líderes femininas da Renascença italiana e figura cultural e política de destaque. *Wikipédia* (https://pt.wikipedia.org/wiki/Isabel_d%27Este (Disponível a 15.08.2018))

³⁹ Comuna Italiana. N.A.

d'Este⁴⁰ encomenda “cinco viole da archo” em Veneza e mais tarde, durante o seu casamento com Lucrezia Borgia⁴¹ em 1502, toca uma peça para seis violas. Estes acontecimentos são o indício do início que a música não era só realizada por profissionais mas também por amadores.

Uma outra referência de um instrumento grave de arco acontece durante o banquete dado por Ercole d'Este II⁴² a 24 de janeiro de 1529. Onde segundo Woodfield⁴³, uma composição de ‘Alfonso della Viola’ foi apresentada em “cinque viuole de arco e con uno rubecchino” com “una viuola chiamata la orchessa per contrabass”.

Em França, os nomes dos instrumentos musicais durante os séculos XVI e XVII diferem dos usados em Itália ou na Alemanha. A designação *Violone* contrasta com a designação francesa *Violon*. Jambe de Fer⁴⁴ diz que o “os italianos chamam *Violon de braccia* ou *Violone* por que se segura com o braço”.



Figura 21 - *Santa Cecilia a tocar violone*, por Domenichino em 1617. (<https://www.greatbassviol.com/iconography/zampieri1.jpg> (Disponível a 15.08.2018))

⁴⁰ Afonso I d'Este nasce a 21 de julho de 1476, morre a 31 de outubro de 1534, foi duque de Ferrara, senhor de Rovigo e duque de Módena e Régio. *Wikipédia* (https://pt.wikipedia.org/wiki/Afonso_I_d%27Este (Disponível a 15.08.2018))

⁴¹ Lucrecia Bórgia nasce em Subiaco a 18 de abril de 1480 e morre em Ferrara a 24 de junho de 1519, foi a filha ilegítima de Rodrigo Bórgia, importante personagem italiana do Renascimento, que viria a tornar-se o papa Alexandre VI. *Wikipédia* (https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucr%C3%A9cia_B%C3%B3rgia (Disponível a 15.08.2018))

⁴² Ercole II d'Este nasce em 1508 e morre a 1559, tornou-se em 1534 duque de Ferrara, duque de Módena e Régio e senhor de Rovigo, sucedendo o seu pai, Afonso I d'Este. *Wikipédia* (https://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9rcules_II_d%27Este (Disponível a 15.08.2018))

⁴³ Ian Woodfield é um musicólogo Britânico nascido em 1951, conhecido por estudos acerca de músicos dos séculos XVI e século XVIII. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

⁴⁴ Jambe de Fer, Philibert nasce em Champlitte, a 1515 e morre em Lyons a 1566, foi com compositor e escritor sobre música Frances. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tradução livre.

17.2 Desenvolvimento do Contrabaixo durante o século XVII e século XVIII

O uso do termo *violone* como um substantivo coletivo para *violas* aparece escrito em Itália cerca do ano de 1500 (Brun, 2000, p. 1). Nesta altura, os países de língua germânica designavam os instrumentos de cordas de Geigen (groß Geigen = violas; Klein Geigen = violinos). Silvestro Ganassi (Ganassi, 1542) usa o termo *violone* como sinonimo de *viola da gamba* e refere-se a outro instrumento quando acrescenta o sufixo *contrabasso*.

Estas duas denominações *violone* e *contrab(b)asso* são usadas para designar o instrumento contrabaixo até ao século XIX. Agostino Agazzari (Agazzari, 1607, p. 9) define o violone como um instrumento de arco de “dolce risonanza” que abrange os registos graves “nelle corde grosse, tocando spesso il contrabassi”. Em 1619, Michael Praetorius (Praetorius, 2004, pp. 153, cap.5, vol.3) descreve o contrabaixo da seguinte forma:

“O tal Baßgeig ou violone, em que a resultante sonora resulta da sua afinação grave, é, pela sua bela ressonância muito importante para o suporte da harmonia das outras vozes e deve ser tocado tanto quanto possível nas cordas mais graves, como um Contrabaß, isto é ativando as cordas mais graves.”

Na mesma época, Adriano Banchieri (Banchieri, 1609, pp. 53,54) no livro “Conclusioni nel suono dell'organo” demonstra as diferentes afinações correspondentes aos instrumentos específicos, onde podemos observar que os instrumentos que abrangem os registos mais graves, são:

Violone de gamba G1-C-F-A-d-g

Violone in Contrabasso D1-G1-C-E-A-d

Com estas designações, aparecem no *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius Livro II as gravuras V e VI (Fig. 22 e Fig. 23). Na gravura V encontramos a legenda referente ao instrumento 1 “Groß Contra-Bas-Geig, Car groß Baß-Viol”.

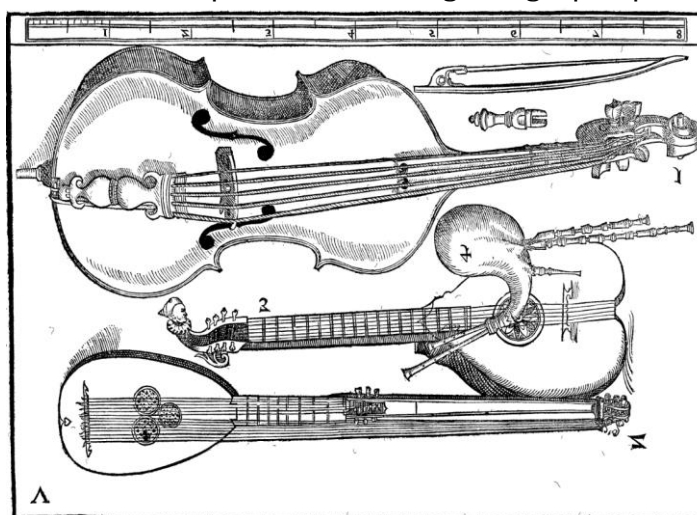


Figura 22 - Gravura V do livro *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius

Na gravura VI (Fig. 23) o instrumento número 4 apresenta a legenda “Violone, Contrabasso de gamba”.

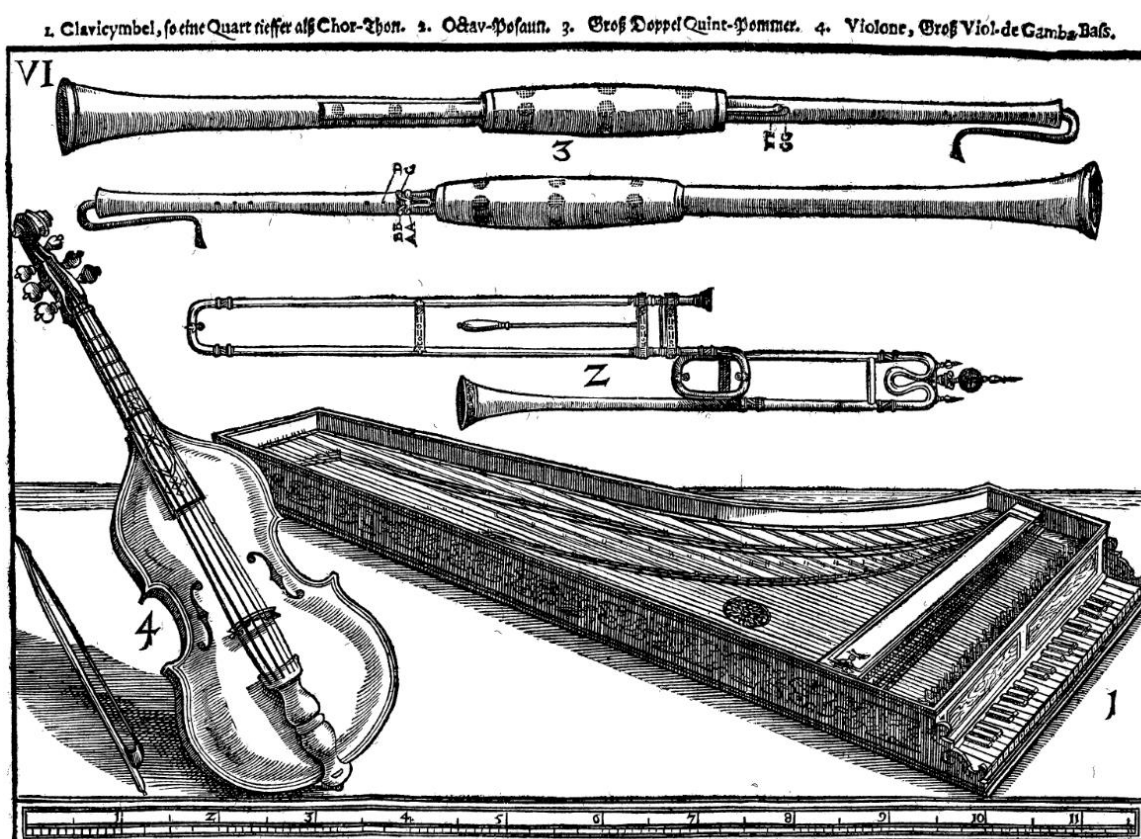


Figura 23 - Gravura VI do livro *Syntagma Musicum* de Michael Paentorius

Ao longo dos séculos estes instrumentos foram variando de designação entre:

Violone / double bass

Violone grande / Large double bass

Entre o século XVII e século XVIII observamos diferentes alterações no mesmo tipo de instrumento. Estas alterações/transformações não ocorrem de forma linear ao longo do tempo, de forma que o Contrabaixo ainda é um instrumento em desenvolvimento até ao século XIX, desde o violone de seis cordas com trastes e afinado por quartas até ao instrumento contrabaixo de quatro ou cinco cordas afinado por quartas e sem trastes.

Podemos observar o impacto desta evolução do instrumento quando no final do século XVII Bartolomeo Bismantova no seu *Compendio Musicale* (Bismantova, 1677, pp. 118,119) usa as seguintes designações como sinónimos: *Contrabasso / Violone grande / Violone*.

A designação anteriormente referida por Michael Praetorius no início do século XVII é usada no final do mesmo século por Gerog Muffat demonstrando a equivalência entre os termos *Violone* e *Contrabasso* nesta época.

Desta forma podemos concluir que os instrumentos designados nesta época como *Contrabaixo* e *Violone* possuem bastantes semelhanças tais como: são instrumentos com registo de uma tessitura grave, possuem uma afinação de quartas entre cordas, a estrutura física é em “forma de gamba”, ambos se tocam em pé ou com o auxílio de um banco alto, têm um pequeno espigão e sobretudo possuem uma dimensão próxima ao tamanho do ser humano.

As figuras 3, 10, 21 e 24-30 representam instrumentos de uma determinada época e a maneira como eram tocados.



Figura 24 -Contrabaixo por Francolini em 1560 (Milota, 2007).



Figura 25 - Contrabaixo por Schemparth-Buch em 1518 (Milota, 2007).



Figura 26 - Violone retirado do livro *Gabinetto Armonico pieno d'instromenti* de Bonanni Filippo, página 101 (Buonanni, 1722)



Figura 27 - Jost Amman, *Drey Geiger* do livro *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden* (Sachs, 1568)



Figura 28 - Parte da pintura *Rei David cercado por músicos*, onde se vê um Contrabaixo, Memmingen, Bavier), 1598 (<https://i.pinimg.com/originals/b7/1c/48/b71c48994692e71fb7c7a015f8de05a1.jpg> (Disponível a 15.08.2018)



Figura 29 - Violone de Teç (Moravia), 1580 (Planyavsky, 1998)



Figura 30 - Violone, Salzburg, 1603, (Planyavsky, 1998)

17.3 Práticas Performativas do Contrabaixo Barroco

Contrariamente aos compositores que quando compõem não conseguem adaptar as suas composições em relação aos espaços em que estas obras serão interpretadas, os contrabaixistas são considerados mais eficazes nestas adaptações, porque conhecendo a técnica e o resultado sonoro das diferentes maneiras de abordar o instrumento conseguem ajustar diferentes parâmetros de acústica que facilmente influenciam o equilíbrio e volume de todo o ensemble instrumental (Brun, 2000).

Através desta consciência, a primeira tarefa de um Contrabaixista consiste em dar as notas fundamentais, evidenciar os impulsos rítmicos e a pontuação. Este processo implica criar um peso maior nas mudanças de harmonia, dar menos importância às notas de passagem ou tocar uma parte simplificada que clarifique a harmonia. Petri refere em 1782 a importância da responsabilidade do contrabaixo manter uma pulsação estável (Petri, 1782, p. 168):

“O instrumentista que toca Violone, como o seu instrumento é muito poderoso, não só tem que prestar atenção ao tempo, porque se atrasa ou acelera gera maior confusão do que os outros, como tem que ter o controle das notas sustentadas nos andamentos Largo e Adagio. Tem que controlar os ataques nos andamentos Andante e Allegro, especialmente nas passagens agudas e sempre que claves agudas aparecem, ele deve ficar em silêncio e deixar o violoncelo tocar sozinho, até que surja novamente a clave de baixo”⁴⁵

A maneira correta de interpretar uma linha de baixo contínuo segundo os princípios desta época já mais poderá ser recuperada com exatidão, uma vez que não existe nenhum método escrito que demonstre concretamente a forma de o fazer, ninguém pode ter a certeza absoluta como realizá-lo durante uma performance. Embora existam várias fontes de como realizar um *contínuo* no teclado, são raras as fontes que demonstram a realização de uma linha de contínuo por outros instrumentos graves.

Existem dois escritores que falam sobre aspetos fundamentais da prática do baixo contínuo referindo-se ao Contrabaixo.

Michel Corrette pag.10 diz-nos que a parte de contrabaixo, pode derivar da raiz harmónica (nota fundamental) dos acordes escritos ou da execução das notas importantes dos acordes. A segunda opção é melhor suportada pela boa razão de que permite uma maior liberdade e variedade na interpretação.

“É desnecessário procurar pela nota fundamental do acorde, a nota escrita na parte do baixo contínuo é suficiente e mais variada, do que as notas fundamentais da harmonia que tornariam a progressão harmónica mais aborrecida. Sobre este assunto a opinião dos contrabaixistas é dividida, uns percebem a importância de que se deve escrever uma

⁴⁵ Tradução livre.

parte específica para eles para evitar uma cacofonia. Todos os contrabaixistas Italianos poem em prática e bem, a ideia de tocar somente pela figuração do baixo contínuo.”⁴⁶

Quantz (Quantz, 1752, p. 222 cap.7 sec.5) por sua vez tem um capítulo no seu tratado dedicado à forma como o contrabaixo deve tocar:

§.1

“ A parte de contrabaixo é semelhante à parte da viola. Tal como a viola, muitas pessoas não reconhecem o papel fundamental que estes instrumentos desempenham num grupo grande de música de camara. Não excludo que a maioria dos músicos que tocam este instrumento, podem não ter o talento suficiente para se afirmarem munidos de habilidade e vontade. É certo que mesmo que um contrabaixista não precise de grande delicadeza e bom gosto musical, este precisa de conhecimentos de harmonia e ser rico em conhecimentos musicais. Em grupos grandes e especialmente em orquestra, onde os músicos nem sempre se conseguem ouvir uns aos outros, o contrabaixista em conjunto com o violoncelista formam o ponto de equilíbrio, mantendo o tempo correto.”

§2

“Para tocar este instrumento são necessárias algumas características (que infelizmente poucos possuem). Muito depende de um bom instrumento mas depende muito mais de quem o toca. Se o instrumento é muito grande ou está montado com cordas muito grossas, o timbre e a afinação não se distinguem e são impercetíveis para o ouvido. O mesmo acontece se o instrumentista não sabe utilizar o arco de forma apropriada”

§3

O instrumento funciona melhor se for de um tamanho moderado e se estiver montado com quatro e não cinco cordas. A quinta corda para estar corretamente montada, tem que ser mais fina do que a quarta corda, e conseqüentemente produz um timbre com menos corpo. Este desequilíbrio tanto é uma desvantagem para o contrabaixo como para o violoncelo ou o violino quando estes estão montados com cinco cordas. É por isso que o chamado violino alemão com cinco ou seis cordas foi deixado de ser utilizado. Se num grupo de música de conjunto há necessidade de dois contrabaixos, o segundo é melhor que seja um pouco maior que o primeiro, assim, se o primeiro em algum registo perder definição o segundo compensa com a sua “gravidade”

⁴⁶ Tradução livre.

§4

“A ausência de trastes no braço do instrumento é um grande obstáculo a definição do som. Algumas pessoas consideram-nos desnecessários e até prejudiciais. Esta opinião é facilmente refutável, pela quantidade de bons instrumentistas, que usam habilmente o instrumento com trastes e conseguem produzir tudo o que há de verdadeiro e característico deste instrumento. A necessidade deste tipo de instrumento ser tocado com trastes para produzir um som definido é facilmente demonstrado. É um facto que uma corda curta e fina, estritamente esticada, vibra mais rápido e produz mais oscilações do que uma corda grande e grossa. Se isto acontece, quando pressionamos uma corda grossa, menos esticada do que uma fina, contra o braço do instrumento, esta vai ressaltar contra a madeira, uma vez que o seu movimento de vibração é mais amplo. Este fenómeno não só impede uma boa vibração da corda, como produz um estranho ruído que impede uma boa definição do som produzido. É verdade que num contrabaixo, o cavalete e a pestana são mais altos do que num violoncelo para impedir que as cordas batam no braço, mas quando se trata de uma corda pisada com os dedos o resultado mantém-se insatisfatório. Esta obstrução desaparece se existirem trastes, pois fazem com que as cordas fiquem mais altas e possam vibrar livremente. O timbre assim produzido torna-se mais natural e mais próximo da beleza tímbrica que o instrumento pode alcançar. Outra vantagem dos trastes é a maneira como as cordas (quando pisadas) podem parar o seu movimento de oscilação de forma mais próxima ao que acontece com uma corda solta tornando o timbre mais idêntico. Se for objetado que os trastes dificultam diferenciar bem as notas alteradas, sustenidos e bemóis, pode-se argumentar que no contrabaixo nunca vai ser tão importante como num violoncelo, porque nos sons graves essa diferença nunca vai ser tao sentida como se sente nos instrumentos mais agudos.”

6§

“Para tocar contrabaixo é preciso ter um bom e confortável sistema de digitação, que permita tocar em qualquer registo, mesmo que seja alto como o de um violoncelista, que não impeça de tocar as partes melódicas sem as quebrar, especialmente as que são em unísono, porque têm que ser tocadas por todos os instrumentos, inclusive pelo contrabaixo, no registo exato em que aparecem escritas. Estas partes para contrabaixo devem estar escritas numa tessitura acima daquela que o instrumento consegue produzir e o instrumentista deve toca-las por inteiro uma oitava abaixo e evitar alternar de oitavas de forma desajeitada. Estas passagens, raramente vão acima da nota sol e alguns instrumentistas conseguem tocá-las de forma precisa.”

7§

“Se um instrumentista de contrabaixo encontrar passagens rápidas e que seja incapacitado de as tocar com definição, ele pode só tocar a primeira, a terceira ou a última de cada figura de semicolcheias ou de fusas. Em cada caso, deve determinar quais

são as harmonias importantes da melodia de baixo. Excetuando estas passagens curtas que alguns podem considerar muito rápidas, os instrumentistas de contrabaixo não devem omitir nada. Se algum tocar só a primeira de um grupo de quatro colcheias sobre a mesma nota, e não tocar a terceira, o que acontece às vezes, especialmente se estiverem a acompanhar uma peça que não compuseram, eu não sei como é que se podem livrar de ser acusados de preguiça ou maldade.”

8§

Em geral, a atitude de quem toca contrabaixo é mais seria do que a dos outros instrumentos graves. A este não é pedido ornamentação elaborada, mas deve esforçar-se constantemente em dar ênfase e peso ao que os outros tocam. Deve tocar em Piano e em Forte nos tempos certos, marcar o tempo com precisão, nem acelerar nem atrasar, executar as suas notas com firmeza e clareza, deve controlar bem o arco para não arranhar as cordas pois produz neste instrumento um efeito particularmente feio, pior do que todos em os outros. E, se ele ouve que o estilo da música é agora sério, agora alegre, agora lisonjeira, melancólica, e todos os géneros que forem possíveis, deve sempre tentar esforçar-se para dar o seu próprio contributo a cada momento, e nunca tocar com indiferença o efeito que o resto da orquestra propõe. Ele deve observar as pausas com exatidão especialmente em concertos, para que quando surgem os ritornello, ele possa começar Forte com ênfase e no tempo certo, logo desde a primeira nota e não fazer como alguns, que só reagem depois de passadas algumas notas. O contrabaixista deve ser munido de outros conhecimentos que não são tratados neste capítulo, conhecimentos estes, ligados a outros instrumentos e a regras de acompanhamento, que seriam inúteis repetir aqui.”



Figura 31 - Parte da pintura *The Court of August the Younger, Duke of Braunschweig, The Viola da Gamba Consort at Court* por Albert Freyse em 1645. (<https://pbs.twimg.com/media/Ct868C5VYAAxliif.jpg> (Disponível a 15.08.2018))

17.4 A Arte de Simplificar

No decorrer do século XVIII a especificidade em tocar um instrumento, afastou os instrumentistas do conhecimento teórico de composição, o que condicionou em muito a habilidade dos contrabaixistas em interpretar e respeitar com lógica as progressões harmónicas.

O conhecimento inferior nas matérias de harmonia é evidente em alguns tratados do século XVIII quando o foco, das temáticas para os intérpretes de instrumentos graves, deixa de ser instruir diferentes formas de interpretar a progressão das harmonias e passa a ser sobre regras de simplificação de linhas de baixo.

Segundo Corrette, é necessário ter algum conhecimento de composição para saber identificar e interpretar somente as notas importantes de uma composição, torna-se mais prático, do que tocar com ânsia as passagens rápidas com muitas notas, que criam incomodo para o grupo, especialmente quando se trata de vários contrabaixos (em contrapartida, Corrette diz que nos movimentos lentos todas as notas têm de ser tocadas por parte dos baixos). Segundo o mesmo, os contrabaixistas devem contentar-se em tocar as primeiras notas de cada grupo ou em movimentos mais rápidos a primeira nota de cada tempo.

Com ideia semelhante, Quantz (Quantz, 1752, p. 226 cap.7 sec.5), diz que excetuando passagens com muitas notas que devam ser tocadas num tempo muito rápido, os contrabaixistas devem tocar todas as notas. No caso de incapacidade de o fazerem, só devem tocar a primeira nota, a terceira ou a última de cada figura mesmo que sejam semicolcheias ou fusas (Fig. 32). Contudo, avisa-os, que se for recorrente tocar de forma simplificada, não é mais que uma atitude de preguiça e até com alguma malícia.

A prática da simplificação levou a uma escrita específica para contrabaixo, uma vez que se tornava difícil conciliar as opiniões de quais as notas importantes e os ritmos a aplicar em simplificações, sobretudo quando em orquestra e com vários contrabaixos.



Figura 32 - Tabela XIII do tratado de 'Essai D'Une Methode Pour Apprendre À Jouer De La Flute Traversiere' de Joachim Quantz, representa 4 exemplos da prática de simplificação da linha de baixo. As figuras com as hastes para baixo representam uma possível execução por parte de um contrabaixista, no caso de ser incapacitado de tocar as passagens completas no tempo certo.

Utilização de Ornamentos

A liberdade de ornamentação embora fosse livre, e deixada ao critério e ao bom gosto dos intérpretes, nunca foi muito aceite quando realizada pelos instrumentistas que realizavam o acompanhamento. De facto, havia a ideia de que um bom acompanhador deveria ser capaz de somente apoiar as vozes importantes e de não se fazer sobressair.

Segundo a enciclopédia (Encyclopédie 1776, p. 825) as linhas de baixo devem ser realizadas de forma simples:

1º: A melhor linha de baixo é a mais simples;

2º: Os ornamentos só devem ser acrescentados quando as vozes mais agudas estão em silêncio;

3º: Os tons "Secos" geralmente produzem um mau efeito, devendo ser sustentados;

4º: Esta parte (linha de baixo), deve ser a mais sustentada, ser predominante em relação as outras, porque nada enfraquece tanto o efeito da música como quando as vozes agudas sobrepõem a linha do baixo e a tornam inaudível.

Frequentemente as orquestras não eram dirigidas por maestros, ao contrabaixo era exigido um maior rigor rítmico e suporte harmónico, sendo a aplicação de ornamentos prejudicial para a música de conjunto."

Segundo Quantz (Quantz, 1752) as notas ornamentadas não são requeridas ao contrabaixo, este deve somente dar ênfase e peso consoante as restantes partes musicais. Deste modo, o uso do contrabaixo implica uma execução mais séria do que os restantes instrumentos de baixo.

Apenas em recitativos e em sonatas para violoncelo era considerado aceitável a adição de ornamentação, mas somente por parte de quem tivesse conhecimentos profundos de composição, para não correr o risco de adicionar notas que comprometessem o carácter da música.

18. O arco

O Arco de contrabaixo foi evoluindo consoante os padrões dos arcos dos instrumentos da família do violino. Longe de existir um padrão em relação ao comprimento e à forma, os arcos eram desajeitados e grosseiros. A tensão existente nas cerdas era obtida somente pela curva da vara (curva exterior/oposta ao tipo de curva dos arcos modernos) e a crina era fixada diretamente nas extremidades da vara (Fig. 35), sem que existisse nenhum mecanismo para regular a tensão (Fig. 33) e sem possibilidade de distribuir uniformemente as cerdas na ponta do arco.

Com a progressiva diminuição da curva, a ponta do arco foi surgindo e adicionalmente foi adaptado um talão em forma de corno na parte inferior, que ajudava a impedir que as cerdas tocassem na vara. Ocasionalmente era adicionado uma pequena cunha que se pode assumir com um sistema primitivo que permitia “ajustar” a tensão das cerdas.

Com o surgimento de talões amovíveis passou a ser possível ajustar a tensão das cerdas. Os primeiros talões móveis utilizavam um sistema de denteção, onde o talão era ajustado na vara por um mecanismo de dentes (serradura) que possibilitava regular a tensão, fixando o talão num desses dentes (Fig. 36b). O desenvolvimento da *crémaillère* ajudou a uma eficácia deste sistema pois ao anexar uma placa de metal dentada na parte de traz do aro, esta permitia seleccionar com melhor precisão o ponto onde fixar o talão.

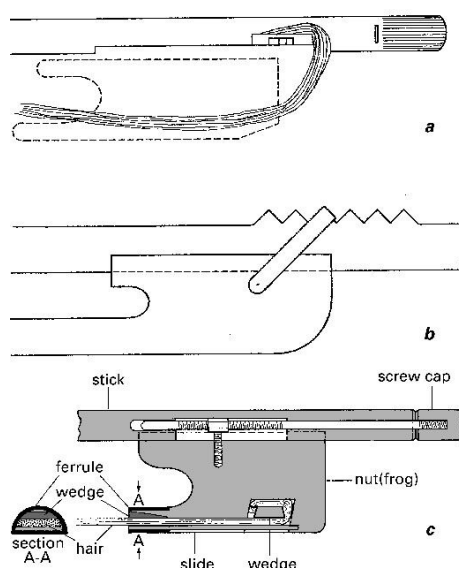


Figura 33 - Sistemas de regulação de tensão. a) - Tensão das cerdas regulada pela curvatura da vara; b) Sistema de denteção "crémaillère"; c) Mecanismo de parafuso)

Segundo Fétis (Fétis, 1856), existem arcos com sistema de parafuso antes do século XVIII (David D. Boyd afirma que o primeiro arco mais antigo que se consegue confirmar

estar equipado com este sistema data de 1694⁴⁷), mas considera o criador do sistema de parafuso Nicolas Pierre Tourte, um antigo relojoeiro, pai de François Tourte conhecido construtor de arcos francês. François Tourte faz a aplicação deste sistema nos seus arcos e estes passaram a permitir estender ou distender a tensão das cordas a gosto e com precisão. François Tourte é também responsável pela aplicação do anel junto ao talão, que permite uniformizar a distribuição das cordas e evita que a madeira ceda com a tensão, e da língua na parte de baixo do talão que além de ser um elemento decorativo protege o buraco onde as cordas estão seguras.

Os arcos de François Tourte são considerados os primeiros arcos modernos. Devido à contínua uniformização das curvaturas passaram a ser convexas, alterando por completo a propriedade do arco, tornam possível, com facilidade sustentar o som do princípio ao fim e sem se notar mudanças de arcadas. Expressão próxima à música do século XIX.

Os arcos anteriores a François Tourte são mais dotados para articulação, com timbres mais “elásticos”, uma dinâmica semelhante a um som de um sino e sobretudo possuem características de som muito diferentes das arcadas para baixo e das arcadas para cima.

Até ao século XVIII nos instrumentos de cordas eram usadas, indiferentemente, duas formas de segurar o arco. Os instrumentos mais pequenos como o violino, a mão que segura o arco era geralmente colocada com a palma da mão para baixo enquanto que nos instrumentos mais largos usava-se a mão por baixo do arco (Fig. 34). No final do século XVII os instrumentistas italianos de instrumentos graves começam a aderir à forma de pegar no arco com a palma da mão para baixo. Estes, dão início a uma normativa que gradualmente se espalha pela Europa. Contudo durante muito tempo continuam a existir registos de casos em diversos pontos onde é referida a utilização da forma de pegar antiga.

Uma maneira teórica de como utilizar o arco de contrabaixo é referida por Quantz em 1752 no número 5 do seu tratado *Essai D'Une Methode Pour Apprendre À Jouer De La Flute Traversiere* (Quantz, 1752, p. 223 cap7 sec.5):

5§

“Neste instrumento o plano de movimento do arco deve ser cerca de seis dedos acima do cavalete, deve ser muito curto e deve, se o tempo permitir afastar-se da corda, para que esta, sendo grande e grossa, possa vibrar naturalmente. O arco deve mover-se entre a parte mais baixa e o meio do arco, sempre com um puxão e não deve ser serrando para a frente e para trás, exceto quando as músicas são de carácter melancólico, em que a arcada deve continuar a ser curta mas com um ataque menos intenso. A ponta do arco, excetuando em passagens em *piano*, tem pouco efeito. Para acentuar uma nota em particular, o arco deve mover-se da esquerda para a direita,

⁴⁷ Boyden, 1965

porque a arcada tem mais força e assim dá mais ênfase. As arcadas curtas acima referidas só se aplicam às notas com caracteres vivos e pomposos, não se aplicam às notas longas como semínimas e mínimas nem a notas que merecem um ênfase especial. Às notas com ligadura também não se aplicam, devem exprimir um carácter lisonjeiro e melancólico. A estas notas o contrabaixista deve exprimir com o mesmo estilo e sustentação como um violoncelista.”

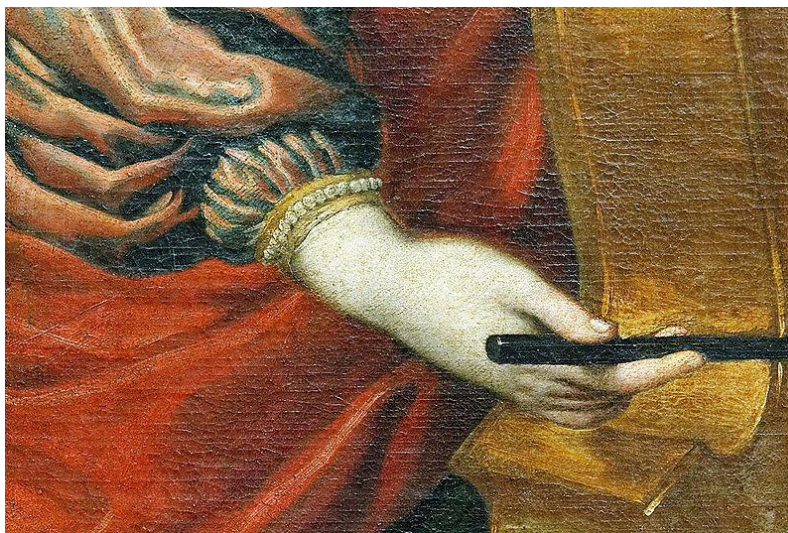


Figura 34 - Parte do quadro *Santa Cecilia a tocar violone*, por Domenichino em 1617, - Arco tocado com a palma da mão virada para cima.
(<https://www.greatbassviol.com/iconography/zampieri1.jpg>
(Disponível a 15.08.2018)



Figura 175 - Arco sem talão. (<https://www.earlyviolin.com/english/bows/>
Disponível a 15.08.2018)



Figuras 36 (a) e (b) - Arco de Violino/Viola de madeira de fagos, Alemanha cerca de 1790-1820. (<http://docplayer.net/docs-images/70/62503612/images/4-0.jpg> (Disponível a 15.08.2018))

19. Conclusões

Essencialmente este trabalho permitiu reunir um conjunto de informação pertinente para quem pretende iniciar uma abordagem de contexto prático e pedagógico da música antiga.

Aspetos históricos, como as características da música antiga, a sua evolução ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII nas várias regiões da europa, foram estudados.

Aspetos técnico/teóricos, como o baixo contínuo, o contrabaixo e a sua evolução, o seu contexto em práticas performativas, a evolução do arco, foram áreas em que se adquiriram e aprofundaram conhecimentos importantes quer do ponto de vista performativo quer do ponto de vista pedagógico.

Constatamos que a referência à “autenticidade” das interpretações de música antiga é um conceito relativo e gerador de muitos equívocos. Não existe nenhuma obra didática destes períodos que se possa considerar como fonte de todas as informações necessárias para uma interpretação fidedigna do passado. Devemos, pois, procurar ler e compreender a maior diversidade possível de autores e tratados (estes, ou foram escritos para não perdurarem no esquecimento ou para introduzir algo de novo), perceber as suas contradições de épocas e culturas diferentes e construir a nossa interpretação o mais viva possível em concordância ideológica com o sentido que a música exercia nos compositores da época e a quem esta era destinada.

Verificamos que em termos práticos, quando deparados com uma partitura de música antiga, é impossível que alguém afirme com certeza absoluta como esta música deve ser decifrada ou como deve proceder aos seus detalhes durante a execução. A notação não é absoluta e todas as possibilidades formuladas devem emergir de um contexto de época, das características do autor no período específico em que escreveu a peça, e na procura da forma “natural” (≠ fácil) de a música fluir.

No conjunto de vários tratados existem pontos de contradição, mas existem também regras comuns que nos ajudam a encontrar o sentido desta música, como por exemplo: “Toda a dissonância deve ser acentuada e ligada à sua resolução que deve terminar com o som a perder-se.”

Concluimos que a conceção da articulação é igualmente determinante (tal como a notação) para a execução da música desta época, uma vez que quase toda ela é orientada pela linguagem. A percepção de hierarquia presente em todo o tipo de sistemas (social, político...) representa um ponto-chave no entendimento da articulação, uma vez que esta se estratifica em graus de importância diferentes: em tempos fortes e fracos, na harmonia, no ritmo e no sentido das frases melódicas. Conseguir decifrar e recriar estas hierarquias numa determinada peça de música antiga criam um resultado sonoro de uma luminosidade que torna prazeroso o sentir e permite ouvir a riqueza exuberante da música desta época.

Observamos que o tempo determinado para executar uma peça deste período é talvez uma das variáveis mais difíceis de determinar. Uma vez que a notação (relativa ao tempo) existente não é precisa e nos conecta mais com o carácter da obra, devemos considerar outros fatores. O tempo de execução é condicionado/determinado pela acústica do espaço onde a obra é apresentada de forma a encontrar a clareza da música. E mais do que encontrar o tempo exato da obra devemos procurar o tempo adequado à interpretação.

Para esta época, é uma suposição normal e fiável que se confiasse no tato e na invenção dos músicos para realizarem, mais ou menos através de improvisação, uma harmonização adequada de acompanhamento através de uma linha de baixo. Estas linhas de baixo contínuo apresentam indicações de harmonia mas não são completas, exigindo que quem as realizasse, obrigatoriamente, possuísse noções de composição para saber adequar as realizações aos contextos musicais.

Relativamente ao instrumento contrabaixo e à sua origem, destaca-se a referência da sua terminologia desde o início do século XVI. A sua designação, dependendo da época e região apresenta-se quase sempre a par do termo violone. Das diversas fontes com termos isolados, violone ou contrabaixo, ou com os dois em simultâneo, referem-se a instrumentos que produzem sons graves, com uma forma idêntica à dos instrumentos da família da viola da gamba, possuem uma afinação por quartas, são tocados em pé ou com o auxílio de um banco alto, têm um pequeno espigão e uma dimensão próxima de um ser humano.

Sendo um instrumento melódico, na prática de acompanhamento era comum em diferentes formações, sendo seguramente requisitado quando se tratava de pequenos ensembles ou orquestras. Nestes contextos desempenha essencialmente um papel de junção de todo o grupo, o ritmo e a articulação adequada é o pilar desta união sendo que a capacidade de determinar e manter o tempo bem como a noção harmónica que lhe permite valorizar ou não as notas “importantes” compõem as características essenciais para a prática do instrumento.

Para um domínio da articulação é muito mais prático a utilização de um arco que permita regular a tensão das cordas, deste modo e atuando este sobre cordas de tripa, é funcional a adaptação a ligeiras modificações naturais que estes materiais sofrem como por exemplo com a humidade ou a temperatura.

O universo da música antiga é enorme e existem bastantes fontes preservadas e certamente mais para descobrir sobre a prática e o entendimento desta música. De tudo o que está disponível nos dias de hoje, muito pouco está traduzido em português e muitos dos documentos a que temos acesso, apenas se encontram disponíveis na sua língua original e em formato digital. As obras consultadas para a execução deste trabalho representam uma parte infinitamente pequena para uma abordagem sobre o tema. De forma a que possa contribuir para um futuro desenvolvimento desta área, apresentamos uma lista de obras que referem mais aspetos interessantes sobre o estilo e a prática performativa da música do período do século XVI ao século XVIII:

- “Libro de Música de Vihuela de mano” de Luis Milan (1536)
- “Trattado de Glosas” de Diego Ortiz (1553)
- “Il quinto libro de madrigali” de Claudio Monteverdi (1605)
- “L'Armonico Pratico al Cimbalo” de Francesco Gasparini (1722)
- “Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen” de Carl Philipp Emanuel Bach (1753)

Por último é de referir que este trabalho foi da maior importância para o nosso desenvolvimento pessoal permitindo-nos identificar e conhecer autores e obras com diferentes perspetivas em relação à música antiga, tornando possível a transmissão e o ensino de alguns aspetos teóricos e de exemplos concretos. Permitiu ainda uma proximidade sobre a origem do instrumento Contrabaixo construindo uma ponte de comparação com a visão do instrumento moderno bem como a sua utilização em outras épocas. A nível performativo, o contributo foi fulcral pela construção de uma nova forma de pensar e da atitude a explorar em performances de música de conjunto, compreendendo melhor a função do instrumento e do quanto pode contribuir para uma boa interação entre todos.

A nível pedagógico, o trabalho contribuiu para desenvolver uma maior consciência de várias matérias que permitem uma maior segurança na transmissão de determinados conhecimentos técnicos ou teóricos e uma maior capacidade de estimular qualquer individuo a uma procura por interesse sobre o universo da música antiga e à prática do contrabaixo segundo uma perspetiva barroca.

Constato igualmente que a procura de uma atitude para uma execução de performances de música antiga, contribuiu para melhorar a abordagem ao contrabaixo moderno, pois toda a tentativa de realizar movimentos relaxados e naturais para uma boa resposta do instrumento, ajudam a libertar uma parte mental ligada à tensão física e permitem uma maior disponibilidade para a interação com os sons que nos rodeiam.

O interesse em recriar música do passado não trata de sobrevalorizá-la ou desvalorizar a música do presente, mas sim de dar a oportunidade a que quem vive nos dias de hoje possa ouvir tanto a música do presente como ter consciência daquela que já foi feita anteriormente.

Referências

[*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*] *Nouveau dictionnaire, pour servir de supplément aux Dictionnaires des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* Volume 18. Supplément 1. Texte : A-BL. (1776). Paris: Panckoucke, Charles-Joseph (1736-1798) > Imprimeur-libraire, Stoupe, Jean-Georges-Antoine (1736?-1808) (1736 ?-1808) > Imprimeur-libraire, Brunet, Pierre-Prudence (17.. ?-1781) > Imprimeur-libraire, Rey, Marc Michel (1720-1780) > Imprimeur-libraire.

Agazzari, A. (1607). *Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti* . Siena: Domenico Falconi.

Banchieri, A. (1609). *Conclusioni Nel Suono dell'Organo*. Bologna: Giovanni Rossi, 1609. Obtido de https://imslp.nl/imglinks/usimg/a/ac/IMSLP115414-PMLP235331-banchieri_conclusioni.pdf

Bismantova, B. (1677). *Compendio Musicale*. Roma: Manuscrito. Obtido de <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/500785/cg05>

Brun, P. (2000). *A New History of the Double Bass*. Belgium, by Lannoo, Tielt: Paul Brun Productions.

Buonanni, F. (1722). *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori / indicati, e spiegati dal padre Filippo Bonanni*. Roma: Nella stamperia di G. Placho. Obtido de <https://archive.org/details/gabinettoarmonic0000buon>

Crofton, I. (2017). *50 Marcos da História Que Precisa Mesmo de Saber*. Leya. Obtido de https://books.google.pt/books?id=Nz8zDwAAQBAJ&pg=PA93&lpq=PA93&dq=Commonwealth+1642&source=bl&ots=6y6X8gPW16&sig=FYX9cS-2P_ALe3CuPUPd9apAx7c&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwivu-XS5a3cAhXifwKHF-6BDYQ6AEIVTAI#v=onepage&q=Commonwealth%20&f=false

Dart, T. (2000). *Interpretação da Música*. (M. Czertok, Trad.) São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Emery, C. (2000). *Yorque Mini-Bass Book I: Bass is Best !* Rodney Slatford, Yorke Edition.

Fétis, F.-J. (1856). *Antoine Stradivari, luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius: précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et sur François Tourte, auteur*. Paris: Vuillaume. Obtido de <https://books.google.pt/books?id=QFgaNQsR7swC&printsec=frontcover&dq=Fran%C3%A7ois-Joseph+F%C3%A9tis+stradivari&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwj0tqUp5fcAhWIOBQKHdr1CFUQ6AEIRjAE#v=onepage&q=Fran%C3%A7ois-Joseph%20F%C3%A9tis%20stradivari&f=false>

Frescobaldi, G. (1616). *Toccate e partite d'intavolatura, Libro 1*. Roma: Nicolò Borboni.

Ganassi, S. (1542). *Regola Rubertina*. Venice: Author, 1542.

Geminiani, F. (1755). *The art of Accompaniment, or A new and well digested method to learn to perform the Thorough Bass on the Harpsichord with Propriety and Elegance, Op.11*. Cheapside, London: LONDON Printed for the Author by John Johnson Musick Seller in Cheapside, of whom may be had all the Author's Works. Obtido de [http://imslp.org/wiki/The_Art_of_Accompaniment,_Op.11_\(Geminiani,_Francesco\)](http://imslp.org/wiki/The_Art_of_Accompaniment,_Op.11_(Geminiani,_Francesco))

Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1988). *História da Música Ocidental*. Braga: Gradiva.

Harnoncourt, N. (1995). *Music as Speech*. Portland, Oregon 97204, U.S.A.: Amadeus Press.

Hawkins, J. (1776). *A General History of the Science and Practice of Music, VOLUME THE FIFTH*. London: Printed for T. PAYNE and Son, at the Mews-Gate.

La Borde, J.-B. (1780). *Essai sur la musique ancienne et moderne T1 / . Tome premier [-quatrième]*. A Paris: l'imprimerie de Ph.-D. Pierres, imprimeur ordinaire du Roi ; et se vend chez Eugene Onfroy, libraire, rue du Hurepoix, M. DCC. LXXX. Avec approbation, & privilège du Roi. Obtido de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503782h/f15.image>

Mace, T. (1676). *Musick's monument; or, A remembrancer of the best practical musick, both divine, and civil, that has ever been known, to have been in the world*. London: London : Printed by T. Ratcliffe, and N. Thompson, for the author, and are to be sold by himself, at his house in Cambridge, and by John Carr, at his shop at the Middle-Temple Gate in Fleetstreet. Obtido de <https://archive.org/details/musicksmonumento00mace>

Meyers Grosses Konversations-Lexikon. (1903). Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos: Universidade de Harvard.

Milota, J. (2007). *Theory and Practice of Old Music, Baroque Violones*. Masaryk University: Masaryk University Faculty of Arts Department of Musicology. Obtido de https://is.muni.cz/th/j07ut/Barokni_violony?so=nx

Mozart, L. (1948). *A treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. (E. Knocke, Trad.) New York: Oxford University Press.

Petri, J. S. (1782). *Anleitung zur praktischen Musik*. Breitkopf. Obtido de <https://books.google.ch/books?id=NnkOwXWjGUgC>

Planyavsky, A. (1998). *The Baroque Double Bass Violone*. (J. Barket, Trad.) Lanham, London: The Scarecrow Press, Inc.

Praetorius, M. (2004). *Syntagma Musicum III*. (J. Kite-Powell, Trad.) Madison Avenue, New York: Oxford University Press, Inc.

Quantz, J. J. (1752). *Essai D'Une Methode Pour Apprendre À Jouer De La Flute Traversiere*. Berlin: Voss. Obtido de <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN822228793>

Rameau, J.-P. (1779). *A Treatise of Music, Containing the Principles of Composition*. London: J. Murray. Obtido de <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d7/IMSLP263671-PMLP166232-treatiseofmusic00rame.pdf>

Redmond, V. (2000). *O processo poético segundo T.S. Eliot*. São Paulo: Annablume.

Sachs, H. (1568). *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden*. Lit.Germ.rec.B.2039: Franckfurt am Mayn. Obtido de <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/7451/5/>

Stanley Sadie, G. G. (2003). *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2003.

Suzuki, S. (2002). *Suzuki Bass School Volume 1*. Miami, Florida, U.S.A: Warner Bros. Publications.

Suzuki, S. (2003). *Suzuki Bass School Volume 2*. U.S.A: Alfred Publishing Co.

Unger, M. P. (1996). *Handbook to Bach's Sacred Cantata Texts: An Interlinear Translation with Reference Guide to Biblical Quotations and Allusions*. Scarecrow Press.

Walther, J. J. (1694). *Hortulus Chelicus*. Mainz: Ludovico Bourgeat.

Anexos

3

ALLEGRO

Havendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità di passi, mi è parso
 co di molte e molte altre tanto favorevole quanto affettuoso con questo mio debbo fare ed impresso in stampa con
 gli insegni e avvertimenti: per quando è in presenza il merito a loro, et onore il valor di ciascheduno e gradis-
 cano l'affetto, con cui l'apogio allo studio, e cortese Letore.

Dimicciamente: e non deo questo modo di sonare il fare soggetto à battuta, come ne gliamo usar si ne, i Ma de gli moderni, qua-
 1. li qua tanga difficili, si accusano per molto della battuta portandola de languida, hor ueloci de satinento la cia nidi
 in aria, secondo i loro affetti o senso delle parole.

Ma toccate ho havuta considerazione non solo de siano copiosi di passi diversi, et di affetti: ma che anche si possa cia-
 2. cuno di essi passi sonare separato l'uno dall'altro: onde il sonatore senza obligo di finire tutto potrà terminarlo oung più
 si sarà gusto.

Li cominciamenti delle toccate: sieno fatti adagio, et accoppiando: e così nelle figure, o vero due volte, come anche nel mezzo
 3. del pezzo si havranno insieme, per non lasciar uoto l'ornamento: il qual battimento capiglierassi à beneplacito de
 chi suona.

Nell'ultima nota con di trilli, come di passaggi di salto, o di grado, si dee formare ancor de' dita nota, na come, o bis come
 4. o di simile alla sequente: peccò tal portamento, scivola il confonder l'un passaggio con l'altro.

Le cadenze bene si fanno, scitta ueloci conuene spesso ueloci assai, e nello accedersi il concluder de passaggi o cadenze si
 5. anderà ritardando il tempo più adagio.

Il separare e concluder de passi, s'adde quando s'adorarsi la consonanza insieme d'ambidue le mani scitta di minime
 6. Quando si troua un trillo della man destra, quere riposta, eccò nel tempo passeggiare la sinistra non si deui
 comparire a nota per nota, ma solo cecae che il trillo, na ueloci, et il passaggio, na portato men uelocemente et affrettato: al-
 trimenti fa uolte confusione.

Trouandosi alcun passo di croma, e di semicroma insieme a tutte due le mani, portar si dee non troppo ueloci: quella che fa
 7. lo semicroma douea fare alquanto puntato, cioè non la prima, ma la seconda, sia col punto: e così tutti l'una e l'altra si
 Auanti che si facciano li passi doppi con amendue le mani di semicroma doueasi fermar alla nota precedente, ancor che si a
 8. uera per essolutamente si farà il passaggio, per tanto più fare apparire l'agilità della mano.

Nelle Partite quando si troueranno passaggi, et affetti sarà bene di pigliare il tempo largo: il che asseruarsi an-
 9. che nelle toccate. L'altre non passeggiare: si potranno sonare alquanto allegre di battuta, ritenendosi al buon
 gusto e fino giudizio del sonatore il guidar il tempo, nel qual consiste lo spirito, e la perfezione di questa maniera,
 e stile di sonare.

Li Passachagli si potranno separatamente sonare, conforme à chi più piacerà, con agiustare il tempo dell'una e altra
 parte cossi delle Cincione.

Christophoro Basso Ingegn. 1660.