

Primeiros tratados italianos do século XVII sobre baixo contínuo: uma análise comparativa

Stella Almeida Rosa (UNICAMP, Campinas)
stellaalmeidarosa@gmail.com

Resumo: Baseando-se no prévio estudo de três das primeiras fontes históricas primárias sobre Baixo Contínuo, publicadas na Itália do início do século XVII, o seguinte texto apresenta uma análise comparativa entre os trabalhos de Lodovico da Viadana (1602), Agostino Agazzari (1607) e Francesco Bianciardi (1607), partindo das recomendações contidas no primeiro deles para apontar semelhanças e diferenças entre as idéias e procedimentos encontrados nos primórdios dessa técnica.

Palavras-chave: baixo contínuo, melodia acompanhada, harmonia, história da música.

First Italian treatises from the seventeenth century about thorough-bass: a comparative analysis

Abstract: Based on the previous study from three of the first historical sources on Thorough-Bass, published in Italy during the beginning of the XVIIth century, this paper presents a comparative analysis between the works by Lodovico da Viadana (1602), Agostino Agazzari (1607) and Francesco Bianciardi (1607), starting from the instructions described in the first one to point out similarities and differences between the ideas and procedures observed in the origins of this technique.

Keywords: thorough-bass, figured-bass, accompaniment, harmony, music history.

1- Objetivos

Este trabalho pretende sintetizar e expor os conhecimentos obtidos através do estudo aprofundado de três importantes documentos históricos sobre as origens da técnica de execução musical conhecida por Baixo Contínuo: Prefácio aos *Cento Concerti Ecclesiastici* [Cem Concertos Eclesiásticos], de 1602, trabalho de Lodovico da Viadana; *Del Sonare sopra il basso com tutti stromenti e uso loro nel concerto* [Do tocar sobre um baixo com todos os instrumentos e seu uso no conjunto], de 1607, da autoria de Agostino Agazzari e *Breve Regola Per Imparar A Sonare Il Basso Com Ogni Sorte D'Istrumento* [Breve Regra Para Aprender a Tocar O Baixo Com Cada Tipo de Instrumento], publicado também em 1607, de Francesco Bianciardi. Busca também traçar um painel desse momento de surgimento de uma nova técnica musical, que permita ao leitor visualizar o contexto e as idéias de autores que foram os primeiros a produzir trabalhos específicos sobre o assunto.

2- Fundamentação teórica

Para a elaboração deste trabalho foram utilizadas as traduções dos originais para o inglês (STRUNK, 1998 e ARNOLD, 1965), e os textos em italiano (LANG, 2004) do prefácio aos *Cento Concerti Ecclesiastici* de Viadana¹, de *Del Sonare...* de Agazzari² e *Breve Regola...* de Bianciardi³. Contou-se também com a transcrição de uma cópia do fac-símile do Tratado de Bianciardi traduzida por ROCHA (2005).

3- Procedimentos metodológicos

O trabalho iniciou-se com a revisão bibliográfica sobre História da Música enfocando a Itália do início do século XVII, e a conseqüente determinação dos textos a serem especificamente trabalhados. A seguir procedeu-se a uma transcrição e posterior tradução do fac-símile do Tratado de Bianciardi com fins de decifrar a grafia do texto, e então o estudo detalhado dos trabalhos de Viadana e Agazzari, culminando com o processo analítico e comparativo sobre os resultados a que chegaram os três autores.

4 – Discussão e resultados

Ao analisarmos as primeiras fontes italianas que trazem instruções para a realização de baixo contínuo, a primeira constatação a que chegamos é que Viadana, com seus *Cento Concerti Ecclesiastici*, foi de fato um desbravador, possuidor de uma idéia inovadora, num contexto em que delineava-se a tendência de sistematizar os procedimentos de acompanhamento, surgida da necessidade de compreensão e valorização do texto cantado.

A prática de se tocar uma linha melódica acompanhando a voz mais grave da obra já era encontrada em fins do século XVI, como demonstrado, por exemplo, numa obra coral polifônica de Alessandro Striggio a 40 vozes⁴, de 1568, onde aparece a indicação *Basso Cavato dalla parte più bassa* [baixo extraído da voz mais grave] para uma 41ª voz. Assim, era trabalho do organista – ou do instrumentista que executasse a voz mais grave – extrair uma linha de baixo contínua⁵, pois numa obra polifônica esta não se encontrava numa única voz, podendo saltar de uma à outra, sendo possível haver muitas vozes de registro grave. Essa prática foi ainda descrita por Praetorius (*apud* ARNOLD, 1965, v.1, p.93) em sua enciclopédia *Syntagma Musicum*, publicada em 1619, onde ele também nos dá uma definição da técnica que sintetiza o pensamento dos que se preocuparam com o assunto na época: *assim se chama porque segue do começo ao fim*. Praetorius esclarece, assim, a razão da palavra *contínuo*, no termo que denomina a nova técnica, indicando que, ao contrário do que se praticava até então, a linha mais grave da música deveria ser ininterrupta.

A grande idéia de Viadana teria sido, então, a de acrescentar essa linha ininterrupta à composição, definindo funções diferentes para vozes e instrumentos. Seu baixo contínuo emerge como uma improvisação sobre uma linha de baixo, onde se anotavam os acidentes, mas não os números que representam as harmonias, numa textura ainda polifônica. O *basso continuo* de Viadana faz parte do todo, sem o qual o resto da composição não teria sentido (Arnold, 1965), um grande avanço em relação aos baixos de órgão descritos no parágrafo anterior, que serviam para unir segmentos da música, que estava, no entanto, completa sem essa linha do baixo.

Segundo LANG (2007), a estrutura dos *Concerti* de Viadana ainda remete à tradição polifônica. Nesse sentido, de acordo com o mesmo autor, sua inovação é comparável a uma reforma ortográfica que adaptou a antiga maneira de anotar e compor à nova prática de execução, escrevendo diretamente o que deveria ser tocado. Embora admitisse o uso da partitura, Viadana preferia claramente o sistema de *intavolatura*⁶, como expressado no sexto de seus doze conselhos para execução dos *Concerti*, o que o situa antes do completo estabelecimento do baixo contínuo. Alguns anos mais tarde, Agazzari enfatiza a não obrigatoriedade de se fazer uma tablatura como uma das vantagens do novo método, e assim como Bianciardi, abandona esse sistema, encontrando-se ambos, então, além da fronteira entre a polifonia e a melodia acompanhada.

Por tratar-se de uma nova maneira de escrever música, Viadana considerou necessário acrescentar ao prefácio dos *Concerti* o que ele chamou de conselhos (*Avertimenti*). A preocupação com o estilo fica bem clara no primeiro item, que recomenda discrição na execução e parcimônia no uso dos ornamentos, e é evidentemente mais voltado aos cantores que ao organista, ou seja, não se refere à elaboração do baixo contínuo propriamente dita. Como já mencionado, Viadana admite que o organista toque simplesmente a *Partitura*⁷, enquanto Agazzari e Bianciardi iriam colaborar no gradual abandono da tablatura, embora ainda recomendando domínio completo das duas técnicas – a execução do baixo contínuo e a leitura de tablatura – indispensáveis para uma boa execução.

Num conselho muito prático, Viadana comenta que não seria mal o organista dar uma olhada na música antes de executá-la, para uma melhor compreensão da natureza desta: "Sarà se non bene, che l'Organista habbia prima data un'occhiata à quel Concerto, che si ha da cantare, perche intendendo la natura di quella Musica, farà sempre meglio gli accompagnamenti".

Já Agazzari e Bianciardi são bem mais detalhistas quanto à preparação do instrumentista, e, tanto um quanto outro discorrem longamente sobre os conhecimentos musicais e as habilidades necessárias para se tocar sobre um baixo. Ambos mencionam o domínio do contraponto, da harmonia, da leitura de partitura ou tablatura e apuro do ouvido.

Na quarta recomendação de Viadana encontramos um assunto algo polêmico e que não é abordado especificamente por seus sucessores: ele nos diz que o organista deve executar as cadências sempre *à i lochi loro* [no seu próprio lugar] (LANG, p. 2). Essa informação pode ser interpretada como uma referência simplesmente à altura, ou mais especificamente à voz onde acontecem as cadências. Contudo, deve-se também considerar, como observado por LANG (2007) que a cadência que Viadana tinha em mente não era uma progressão harmônica no seu sentido mais recente conhecido pela teoria musical, mas uma típica progressão da voz que conduz a linha melódica, também chamada "cláusula"⁸, que acontece ao final de períodos ou frases musicais, e que serve para quebrar o fluxo contínuo da música daquele período. Os outros dois autores são menos específicos quanto à altura do acompanhamento, mencionando apenas o cuidado para não encobrir os cantores.

Outro assunto abordado por Viadana, e que não aparece nos outros textos, é a questão da entrada do organista quando a música é "à maneira de fuga". Ele recomenda que o organista toque somente uma voz (*Tasto solo*)⁹, e que depois, com a entrada das demais vozes, faça seu acompanhamento como quiser. Esse procedimento segue por todo o período do baixo contínuo, que se estende do início do século XVII até fins do século XVIII, e não encontramos menção a ele no trabalho de Agazzari.

Bianciardi tece apenas um comentário sobre o estilo fugato, dizendo que ele não é próprio para ser executado com baixo contínuo.

No sétimo item das recomendações de Viadana, encontramos uma das unanimidades para os três tratadistas, a preocupação com o volume de som. Viadana recomenda tocar os *ripieni* ao órgão com mãos e pés, porém sem acrescentar outros registros, e devemos lembrar que no seu primeiro conselho, alerta para o estilo gentil dos *Concerti*; já Agazzari refere-se ao tamanho do coro como um critério para definir os registros a serem usados; Bianciardi, sempre mais sucinto, apenas recomenda plenitude de vozes quando o texto assim exigir. Ao atentar-se também para a preocupação quanto à altura em que são realizadas as cadências, nota-se que o ponto realmente crucial a que se chega, é o cuidado de não encobrir e nem dificultar a execução dos cantores. Essa conduta percorrerá depois todo o período de prática do baixo contínuo e de todo estilo acompanhado da música dos séculos seguintes, e, se hoje essa observação nos parece um tanto evidente, o fato de encontrarmos essa citação em três dos primeiros autores a se preocuparem com o assunto, demonstra claramente que não o era na época.

Na questão da cifragem, observamos que Viadana, num contexto estilístico ainda da Renascença, preocupa-se em

anotar somente os acidentes, recomendando sua estrita observância. O assunto provavelmente desenvolveu-se rapidamente na época, pois Agazzari já é bem enfático quanto ao uso dos símbolos (Fig.1):

... concludo que nenhuma regra pode ser posta para tocar essas obras se não houver sinais de nenhum tipo, sendo necessário ser guiado na intenção do compositor, que é livre e pode, se lhe parece bem, colocar sobre a primeira metade de uma nota uma quinta ou uma sexta, ou vice-versa, maior ou menor, como lhe parecer mais adequado ou pela necessidade das palavras. (Agazzari. In: STRUNK, 1998, p. 623).

Agazzari é o primeiro, então, a recomendar literalmente o uso de números acima das notas do baixo para indicar as consonâncias e dissonâncias, e menciona especificamente as ocorrências 6-5 e 4-3. É o primeiro, também, dentre os três autores estudados, a explorar a questão dos sinais (Fig.2).

Quanto à condução das vozes, encontramos preocupações semelhantes nos três autores. No entanto, verificamos que Viadana ainda é condescendente quanto ao uso de quintas e oitavas paralelas, recomendando apenas que sejam evitadas nas partes cantadas. Pouco mais tarde, já encontramos em Agazzari, e, com mais ênfase em Bianciardi, instruções para se evitar a ocorrência desses intervalos em movimento paralelo, embora exista um exemplo no trabalho deste último (Fig.3).



Fig.1: Exemplo do trabalho de Agazzari (símbolos).

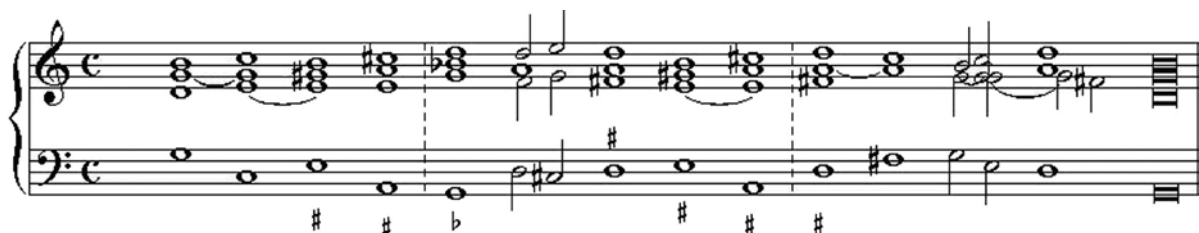


Fig.2: Exemplo do trabalho de Agazzari (sinais).



Fig.3: Exemplo do trabalho de Bianciardi (condução de vozes).

Utilizando explicações sobre como encadear as partes em relação ao movimento do baixo, os autores nos indicam o movimento contrário como o mais apropriado, procedimento este que será um dos pilares de todo o desenvolvimento do baixo contínuo e da harmonia por mais de três séculos¹⁰. Também ensinam como conduzir a mão direita em casos de notas pontuadas, *tiratas* e diminuições, denotando uma inflexão didática e técnica. Esse tipo de posicionamento nos leva a concluir que, apesar das dimensões pequenas desses trabalhos¹¹, esses autores tinham a intenção de produzir manuais, métodos de execução musical, e assim torna-se compreensível serem denominados de "tratados", como o faz Arnold (1965, p. 67).

Notamos que na décima recomendação de Viadana, ele nos diz que esses concertos não soarão bem se desacompanhados, fazendo-nos deduzir que na época ainda se pensaria tal tipo de música sem acompanhamento, num alongamento do estilo próprio da Renascença. Na verdade, nesse período, encontramos raras indicações de como os instrumentos eram utilizados, e apenas contamos com a evidência de que eram utilizados, como observa LANG (2007) em seu comentário estilístico sobre os *Concerti* de Viadana. Desse modo, podemos perceber a rápida aceitação e evolução que teve a nova maneira de executar música, pois poucos anos mais tarde nem encontramos mais citação dessa possibilidade. Agazzari e Bianciardi sempre se referem ao acompanhamento ao órgão, provavelmente se estendendo aos demais instrumentos de teclado. Nesse contexto, é notável a enorme atenção que Agazzari dedica em seu trabalho aos instrumentos que executam o acompanhamento: classifica-os *come fondamento* [de base] – aqueles que embasam todo o grupo de vozes e instrumentos – ou *come ornamento* [de ornamentação] – aqueles que, num estilo contrapontístico, enriquecem a harmonia. No primeiro grupo o autor coloca o órgão e o cravo, e em situações onde há menos vozes solistas, o alaúde, a tiorba e a harpa. No segundo grupo enumera alaúde, tiorba, harpa, *lirone*¹², *cetera*¹³, espineta, *chitarrina*¹⁴, pandora. Discorrendo longamente sobre essas funções e dedicando-se pormenorizadamente a cada instrumento, ele disserta sobre a maneira de tocá-los, suas particularidades e o comportamento do músico no conjunto. Nesse aspecto, podemos considerar que Agazzari produziu um verdadeiro tratado estilístico da época, deixando-nos algumas das raras indicações das características do acompanhamento instrumental na Itália dos primeiros anos do século XVII.

No último conselho de Viadana, verificamos uma menção ao cuidado que se deve ter com a textura do acompanhamento, e conseqüentemente com a massa sonora que ele representará. Sugere-nos evitar o registro agudo ao trabalhar *a voci pari*¹⁵, e propõe utilizá-lo ao acompanhar vozes agudas – a não ser nas cadências, onde se dobra a oitava – procedimento que, segundo ele, faz a música soar melhor. Encontramos aqui um ponto conflitante entre os autores, apesar de identificarmos preocupação semelhante em Agazzari, quando ele nos fala

especificamente dos instrumentos de base, salientando o cuidado que se deve ter para não encobrir as vozes; ao contrário de Viadana, recomenda-nos, quando o soprano canta, tocar num registro mais grave, a fim de não obscurecê-lo. Essa parece ser uma atitude mais sensata em termos de resultado sonoro, porém devemos observar que a colocação de Viadana está em acordo com o que ele nos havia dito no seu quarto parágrafo, quando nos falou sobre a altura em que se realizam as cadências.

Um assunto que não chegou a ser abordado por Viadana, mas o foi por seus sucessores, é o da transposição. Citada como uma das técnicas que o músico deve dominar para acompanhar com propriedade, Bianciardi chega a inserir em seu trabalho uma tabela de transposição a todos os tons (Fig.4). Foi provavelmente criticado por Agazzari, que recomenda a transposição à 4ª ou à 5ª, algumas vezes um tom abaixo ou acima, examinando pelas consonâncias naturais quais as transposições apropriadas, e segundo suas próprias palavras "não como é feito por alguns que pretendem tocar em todos os tons".

5 – Considerações finais

Através do estudo detalhado das primeiras fontes históricas sobre Baixo Contínuo, fica claro que os primeiros compositores a se debruçarem sobre o assunto o fizeram imbuídos da intuição – ou talvez mesmo da convicção – de que estavam lidando com idéias novas, porém profundas, modificando aspectos estruturais da linguagem musical e, portanto, inovando com a indicação de novas direções para a música. Ainda que estas não sejam constatações inéditas, são importantes e necessárias para uma total compreensão da essência do assunto.

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

A fundamentação teórica e os ensinamentos contidos nos textos dos três autores abordados podem atualmente parecer muito singelos, se comparados às publicações modernas sobre baixo contínuo ou mesmo aos grandes tratadistas do século XVIII. Contudo, se analisados sob uma ótica histórica e didática, tornam-se úteis para o entendimento dos princípios que nortearam o desenvolvimento desta prática, fazendo com que se possa encarar com mais simplicidade seu aprendizado e aplicação. Tal análise levou à conclusão de que o princípio

The figure displays eight musical staves, each representing a different transposition technique for the basso continuo. The staves are labeled on the left:

- Naturale**: Shows six groups of chords labeled 1. e 2., 3. e 4., 5. e 6., 7. e 8., 9. e 10., and 11. e 12. The first four groups are in bass clef, and the last two are in treble clef.
- Un tono piu alto**: Shows a sequence of chords starting in bass clef and moving to treble clef.
- Un tono piu basso**: Shows a sequence of chords starting in treble clef and moving to bass clef.
- Una terza pi alta**: Shows a sequence of chords starting in treble clef and moving to bass clef.
- Una terza pi bassa**: Shows a sequence of chords starting in bass clef and moving to treble clef.
- Una terza maggiore pi alta**: Shows a sequence of chords starting in treble clef and moving to bass clef.
- Una quarta pi alta avero naturale**: Shows a sequence of chords starting in bass clef and moving to treble clef.
- Una quarta pi bassa**: Shows a sequence of chords starting in treble clef and moving to bass clef.

Fig.4: Exemplo do trabalho de Bianciardi (transposição).

que determinou o surgimento de uma nova técnica de composição musical foi o de criar condições favoráveis para um perfeito acompanhamento e conseqüente entendimento das idéias musicais. Os principais pontos em comum entre os autores, tais como a introdução da linha contínua do baixo como elemento essencial, a preocupação em evitar movimentos paralelos entre as

vozes, a recomendação do uso do movimento contrário, a unanimidade em torno dos instrumentos considerados mais aptos ao acompanhamento, o cuidado com o volume sonoro e acima de tudo a preocupação com a evidência e clareza da linha melódica, mostraram-se sólidos e pertinentes, atravessando um longo período da história e abrindo caminho para quase dois séculos de música.

Referências

- AGAZZARI, A. Of Playing upon a Bass with All Instruments and of their use in a Consort. In *Source Readings in Music History*. Ed. by Oliver Strunk. Nova Iorque: W.W. Norton & Company Inc., 1998.
- ARNOLD, F.T. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. Nova Iorque: Dover, 1965, vol.1.
- BASSUS GENERALIS. Organizado por B. Lang. Mantido pelo Conservatório de Genebra. 2004, atualizado em 2007. Apresenta traduções e textos sobre fontes históricas de baixo contínuo. Disponível em: <<http://www.bassus-generalis.org>>. Acesso em: 23/05/2005, 28/10/2007.
- BIANCIARDI, F. *Breve Regola Per Imparar A Sonare Il Basso Com Ogni Sorte D'Istrumento*. Fac-símile. Bologna, Cívico Museo. C 69. Tradução para o português de Abel Rocha.
- DONINGTON, R. *The Interpretation of Early Music*. 2 ed. Londres: Faber & Faber, 1975.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. 2.ed. Lisboa: Gradiva, 2001.
- HARMAN, R. A. *Thomas Morley: a plain and easy introduction to practical music*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1952.
- HUGHES, A.; GERSON-KIWI, E. Solmization. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited, 1989, vol. 23, p.458/467.
- LANG, B. *On the Stylistic Context of the Preface to the Organ Voice Book of the "Cento Concerti Ecclesiastici" by Lodovico Grossi da Viadana*. In: BASSUS GENERALIS. Organizado por B. Lang. Mantido pelo Conservatório de Genebra. Apresenta traduções e textos sobre fontes históricas de baixo contínuo. 2007. Disponível em: <<http://www.bassus-generalis.org>>. Acesso em 24/10/2007.
- O'REAGAN, N. Lodovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico. *The Journal of Seventeenth-Century Music*. University of Illinois Press, vol. 6 (2000), n.1. Disponível em: <<http://www.sscm-jscm.org/jscm/>>. Acesso em: 25/05/2005.
- VIADANA, L. Preface to One Hundred Sacred Concertos op.12, in *Source Readings in Music History*. Ed. by Oliver Strunk, Nova Iorque: W.W. Norton & Company, N.Y. 1998.

Stella Almeida Rosa, pianista e cravista, graduou-se em piano pela UNESP (1987) e é mestre em música (cravo) pela UNICAMP (2007). É a pianista da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, ligada à divulgação da música brasileira contemporânea, além de musicista regularmente convidada junto à Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Como cravista, é membro fundador da Orquestra de Câmara Engenho Barroco, com a qual gravou os CDs "Engenho Barroco", com repertório do barroco europeu, e uma coleção de três CDs que contemplam o "Acervo Musical de Mariana" pelo Projeto Petrobrás de Restauração e Difusão de Partituras, e também da Bachiana Chamber Orchestra, cujo primeiro CD é dedicado às Suítes Orquestrais de J.S.Bach. Dedicou-se à execução da música antiga historicamente orientada, participando de várias formações camerísticas com instrumentos de época ou modernos. Foi professora de "Iniciação ao Baixo Contínuo" no V Festival "Música nas Montanhas", realizado em Poços de Caldas e leciona música de câmara no Conservatório Souza Lima em São Paulo.

Notas

- ¹ Compositor italiano, também frade menorita, viveu de c. 1560 a 1627. Foi *maestro di capella* (mestre de capela) das catedrais de Roma, Concórdia e Fano. Professor e compositor principalmente de obras sacras, também escreveu *canzonetas* e obras para conjunto instrumental, destacando-se na época por sua escrita expressiva. Tornou-se conhecido por seus *Cento Concerti Ecclesiastici*.
- ² Vivendo entre 1578 e 1640, foi compositor e escritor, tendo ocupado os cargos de *maestro di capella* em Roma e provavelmente em Siena. De sua obra destaca-se o valioso tratado sobre baixo contínuo, mas também sobreviveram 17 livros de música sacra, cinco de madrigais e um *drama pastorale*, *Eumelio*, cuja primeira apresentação ocorreu em 1606 (Johnson, M.F. In *The Musical Quarterly*, Vol. 57, No. 3 Jul., 1971, pp. 491-505. Disponível em <https://access.oxfordjournals.org/oup/login/local.do>).
- ³ Compositor nascido em Casole d'Elsa, Itália em 1570 (1/2). Foi organista e mestre de capela da Catedral de Siena, onde faleceu em 1607. Sua obra mais conhecida é a *Missa Octo Vocum*.
- ⁴ Alessandro Striggio, compositor e instrumentista italiano, nasceu em Mântua em c.1536-7, e morreu na mesma cidade em 1592. Foi um dos mais importantes compositores de madrigais e música para palco na segunda metade do século XVI. A obra em questão é *Ecce beatam lucem*, moteto a 40 vozes, para 4 coros de 8,10,16 e 6 vozes e órgão contínuo; foi executada provavelmente em 1568, mas a cópia do manuscrito que sobreviveu é de 1587. (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nova Iorque. Macmillan Publishers. 1980, vol. 18, p. 271-274).
- ⁵ Essa prática ficou conhecida como "baixos de órgão", e frequentemente servia de base para dois ou mais grupos harmônicos ou coros. (Arnold, 1965, p.6).
- ⁶ Ou "Tablatura", que é um sistema de notação que utiliza outros sinais que não as notas musicais, tais como letras e algarismos, indicando como produzir uma nota ou acorde e sua duração. Nesse caso, porém, interpreta-se a tablatura como uma espécie de arranjo que o instrumentista de teclado ou alaúde devia fazer da parte vocal de uma obra que fosse acompanhar.
- ⁷ No contexto a palavra partitura significava uma "parte" de órgão, que consistia basicamente em dispor as vozes da obra em dois pentagramas; algumas vezes a palavra também poderia referir-se ao processo de colocar barras de compasso.
- ⁸ Em 1553 foi publicado em Roma o *Tratado de glosas sopra clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, de Diego Ortiz, abordando esse assunto, e mostrando também que a prática de improvisar sobre um baixo já era conhecida cerca de cinquenta anos antes da publicação dos *Concerti* de Viadana. Vale lembrar também a tradição das melodias populares com baixos *ostinati*.
- ⁹ O termo italiano *tasto* significa tecla, e a expressão *tasto solo* refere-se à execução desacompanhada da linha do baixo ao teclado, sem harmonização. No caso específico do texto acima, pode designar o procedimento *colla parte*, de acordo com a entrada das vozes da fuga.
- ¹⁰ Vale lembrar que as obras em questão foram publicadas em 1607, portanto mais de um século antes da chegada do *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de Rameau (1722), que veio sintetizar e organizar todo o pensamento harmônico desde o final da Renascença. (N.A.)
- ¹¹ Como já mencionado, as instruções de Viadana são na verdade um prefácio aos *Concerti*, constando de três páginas entre a dedicatória e os doze conselhos. *Breve Regola...* de Bianciardi encontra-se todo numa única folha, chamada pelo editor Falcini de "carta". O tratado de Agazzari é dos três o que possui dimensões um pouco maiores, não ultrapassando, no entanto, sete ou oito páginas nas traduções.
- ¹² O *lirone* é uma *lira da braccio* grave, usado para tocar principalmente acordes sustentados.
- ¹³ A *cetera* (cítara) é um instrumento de cordas metálicas, tocado com um plectro.
- ¹⁴ *Chitarrina* é uma pequena guitarra.
- ¹⁵ Em pares de vozes, ou seja, soprano e contralto, tenor e baixo.