

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Instituto de Artes

Aluna: Karina Montenegro Mendes Sobota
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Yara Caznok

Trabalho de Conclusão de Curso

A Recercada Segunda de Diego Ortiz: Propostas de Construção de Repertório para Violão e
Viola da Gamba

São Paulo
2016

RESUMO

O violão e a viola da gamba, instrumentos concebidos em épocas distintas e com práticas e concepções interpretativas diferenciadas, possuem pouco ou quase nenhum repertório em conjunto desenvolvido para ambos. Este Trabalho de Conclusão de Curso objetiva uma proposta de criação de repertório, por meio da recriação do papel do violão dentro das premissas que permeiam a prática de época da viola da gamba, e a peça escolhida como objetivo para esta pesquisa é a *Recercada Segunda*, do compositor Diego Ortiz.

A estrutura deste trabalho, baseado em pesquisa bibliográfica, compõe-se de monografia e performance, sendo que os primeiros capítulos contextualizam e guiam os critérios escolhidos para a construção do acompanhamento do violão, presente no último capítulo. Objetiva-se alcançar uma performance que aproxime os universos de ambos instrumentos; desta forma, apesar de o acompanhamento do violão buscar atender às exigências da prática de época da *Recercada Segunda*, também permanece livre para manter as características idiomáticas, interpretativas, estéticas e assim por diante, inerentes à sua própria época.

Palavras-chave: Violão. Viola da Gamba. Arranjo. Diego Ortiz. *Recercada*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	3
2	DIEGO ORTIZ, O <i>TRATADO DE GLOSAS E A RECERCADA SEGUNDA</i>.....	3
2.1	<i>O Tratado de Glosas.....</i>	4
2.2	O conceito de <i>Recercada</i>	8
2.3	<i>As Recercadas no Tratado</i>	10
3	O VIOLÃO COMO INSTRUMENTO DE ACOMPANHAMENTO DA <i>RECERCADA SEGUNDA</i>.....	12
3.1	O Acompanhamento da Época e os Primórdios do Baixo Contínuo.....	14
3.2	A „adequação“ do violão para realização do acompanhamento da <i>Recercada Segunda</i> : temperamento e afinação, idiomática, interpretação.....	16
4	A PRÁTICA DO ACOMPANHAMENTO NA <i>RECERCADA SEGUNDA</i>.....	19
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	24
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	25
7	APÊNDICE.....	26
7.1	Apêndice A: Melodia do Cantochão (Baixo) e Partitura Original da <i>Recercada Segunda</i>	26
7.2	Apêndice B: Acompanhamento Escrito Pela Autora do Trabalho.....	27

1 INTRODUÇÃO

O tema que escolhi surgiu a partir da minha vontade de realizar um trabalho que percorresse um caminho diferenciado das propostas correntes no meio da música erudita. Como violonista, durante meu segundo ano de curso na UNESP realizei uma das *Suítes* para alaúde de J. S. Bach e, naquele momento, tive a oportunidade de contemplar um outro universo, em termos estéticos, musicais e interpretativos.

Apesar da grande riqueza de informações que obtive da professora Gisela P. Nogueira e por meio de pesquisas que realizei, foi um grande desafio conceber o repertório do alaúde tocado ao violão. Percebi que havia perspectivas interpretativas, timbrísticas, técnicas, entre outras, que permaneceram antagônicas em minha execução.

Sendo assim, imaginei que seria uma proposta desafiadora construir um caminho de conciliação entre dois universos bastante diferentes. Meu intento, neste Trabalho de Conclusão de Curso, é a verificação de possibilidades de aproximação desses dois universos, de seus limites e da hipotética dissolução daqueles pontos de antagonismo anteriormente verificados.

A partir deste pensamento, formei um duo de viola da gamba e violão com o compositor e gambista Diogo Navia e, como ponto de partida, escolhemos peças do repertório espanhol devido à ampla variedade de obras que poderiam ser exploradas em ambos os instrumentos, para montar um programa de concerto. Em seguida, vislumbramos uma *timeline* que parte do Renascimento e chega ao período atual com peças adaptadas para viola da gamba e violão, assim como a inclusão de uma composição original de Diogo Navia.

Dentre as peças escolhidas para a proposta de concerto do Duo, optei pela obra que julguei ser a mais emblemática para pesquisar e estudar neste trabalho: a *Recercada Segunda* de Diego Ortiz, compositor renascentista espanhol. Esta peça está presente no *Tratado de Glosas* (1553), o qual utilizarei como fonte primária para construir esta pesquisa.

2 DIEGO ORTIZ, O TRATADO DE GLOSAS E A RECERCADA SEGUNDA

Segundo o livro *European Music, 1520-1640* editado por Haar (2006), o espanhol Diego Ortiz foi um prestigioso compositor e teórico que morava em Nápoles. Foi autor de um dos primeiros manuais para instrumentos de arco - o *Tratado de Glosas* (1553) - além de ter sido Maestro na Capela Real de Nápoles de 1555 a 1570. Gustav Reese (1954), em *Music in the*

Renaissance, utiliza o termo *Mestre de Capilla* para designar a função de Ortiz na Capela Real, a serviço do Vice-Rei Duque de Alba.

Em *Spanish Cathedral Music in The Golden Age*, Robert Murrell Stevenson (1961) afirma que muitos músicos espanhóis viajaram para trabalhar na Itália durante o século XVI, devido à posição de liderança que este país ocupava no panorama musical da época. Porém, Diego Ortiz, assim como o compositor Sebastián Raval, destacava-se de todos estes músicos espanhóis, pois firmou uma carreira inteiramente na Itália. Stevenson também cita que, apesar de Ortiz ser nativo de Toledo, certamente é um compositor que pertence à História da Música Napolitana, pois, em suas publicações, discutiu a ornamentação para a viola da gamba, e este fato o separaria da tradição da Música Ibérica - até onde se sabe, nenhum teórico espanhol durante o século XVI publicou ou deu qualquer atenção significativa aos instrumentos de arco, a contrário da escola italiana.

Stevenson também menciona que Ortiz, acima de tudo, era um compositor de Música Sacra. Ortiz publicou em Viena, em 1565, um grande número de *Hinos*, *Magnificats*, *Motetos*, *Salmos*, entre outros e, segundo o autor, até agora não houve qualquer iniciativa de um estudo mais aprofundado sobre estas obras. Pouco se conhece a respeito da vida do compositor, e Antonio Victorino D'Almeida (2008) menciona em *Toda a Música que Eu Conheço, Volume 1* que até mesmo as datas de nascimento e de morte de Diego Ortiz se desconhecem.

2.1 O Tratado de Glosas

O *Tratado de Glosas*, escrito por Diego Ortiz e publicado em Roma no ano de 1553 originalmente em espanhol e italiano, foi dedicado ao Barão de Riesi, Pedro D'Urries¹. Está dividido em dois livros, *Libro Primo* e *Secondo Libro*, sendo que o primeiro trata de exemplos de ornamentação para viola da gamba, apresentando inúmeros exemplos de *glosas*, e o segundo contém diversas *Recercadas*, compostas a partir de madrigais, melodias de canções francesas, e linhas melódicas do cantochão.

A palavra *Glosa*, conforme a descrição do *Harvard Dictionary of Music, Fourth Edition* (2003), era comumente usada na música espanhola do século XVI para designar

¹ Pedro D'Urries, segundo Marques de Ebro (1922) no livro *Genealogia de La Casa de Urries*, formou um regimento de cavalaria que auxiliou o Duque Mauricio de Sajonia, ato que mereceu o agradecimento do próprio Rei. O Rei enviou o Vice-Rei Duque de Alba para comunicar Pedro D'Urries que o seu regimento de cavalaria deveria unir-se ao próprio regimento real. Diego Ortiz, como *Mestre de Capilla*, servia ao Vice-Rei Duque de Alba.

ornamentações. Guilherme de Camargo², em entrevista informal concedida a mim, definiu a palavra *Glosa*, dentro do contexto do *Tratado*, como todas as variações possíveis para o desenvolvimento de uma linha melódica entre duas notas. Ortiz utiliza, para referir-se a este desenvolvimento, a palavra *glosar*, e menciona que procura exemplificar todas as *glosas* que podem ser realizadas para cada linha melódica. As *glosas* sempre são demonstradas no *Tratado* por meio de um modelo de cadência original seguido de todas suas possíveis variações. Sendo assim, o Primeiro Livro serve como uma referência para a execução das *Recercadas* presentes no Segundo Livro, que devem ser compreendidas não apenas como ideias melódicas „estáticas“ criadas por Ortiz, mas também como composições nas quais se deve exercitar o *glosar* por meio dos exercícios propostos no primeiro livro.

Tauola del libro primo.

<p style="text-align: center;">Cadenze & corte per b. mol.</p> <p>Cadenze in g. sol re vt sopr'acuto</p> <p>Dichiaratione per far le dette cadenze</p> <p>Altre maniere di cadēze nel medesimo g. sol re ut</p> <p>Cadenze in ala mi re sopr'acuto</p> <p>Cadenze in b. fa mi sopr'acuto</p> <p>Cadenze in c. sol fa & de la sol</p> <p>Cadenze in f. faut acuto</p> <p>Cadenze in de la sol re</p> <p style="text-align: center;">Cadenze larghe per b. mol</p> <p>Cadenze in g. sol re ut sopr'acuto</p> <p>Cadenze in ala mire & b. fa mi sopr'acuti</p> <p>Cadenze in c. sol fa</p> <p>Cadenze in d. la sol & f. faut sopr'acuti</p> <p style="text-align: center;">Cadenze nella medesima qualita senza b. mol</p> <p>Cadenze in f. faut acuto</p> <p>Cadenze in g. sol re ut & ala mire sopr'acuti</p> <p>Cadenze in c. sol fa & d. la sol</p> <p style="text-align: center;">Cadenze corte senza b. mol</p> <p>Cadenze in f. faut acuto</p> <p>Cadenze in g. sol re ut sopr'acuto</p> <p>Cadenze in ala mire & c. sol fa sopr'acuti</p> <p>Cadenze in de la sol</p>	<p>5</p> <p>5</p> <p>6</p> <p>7</p> <p>8</p> <p>9</p> <p>9</p> <p>10</p> <p>10</p> <p>11</p> <p>11</p> <p>21</p> <p>11</p> <p>13</p> <p>13</p> <p>13</p> <p>14</p> <p>14</p> <p>14</p> <p>15</p>	<p>Cadenze in ela</p> <p>Dichiaratione per far cadēze in g. sol re ut graue</p> <p>Altra forte di cadenze nel medesimo g. sol re ut</p> <p>Cadenze in f. faut graue</p> <p>Altra cadenze nel medesimo f. faut</p> <p>Dichiaratione per far cadenze di tenore</p> <p>Altre due forte di cadenze larghe di tenore</p> <p>Dichiaratione per chiosare ogni forte de punti</p> <p>Per fallire & bassare vna seconda di breue</p> <p>Per fallire & bassare vna seconda di semibreue</p> <p>Per fallire vna terza di breue.</p> <p>Per bassare vna terza di breue</p> <p>Per alzar & descendere terze di semibreue</p> <p>Per fallire & calare terza di minima</p> <p>Per fallire & bassare quarta di breue</p> <p>Per fallire & descendere vna quarta di semibreue</p> <p>Per fallire & bassare quarta di minima</p> <p>Per montare vna quinta di breue</p> <p>Per calare vna quinta di breue</p> <p>Per alzare & abassare vna quinta di semibreue</p> <p>Per alzar & abassare vn passo di semiminime.</p>	<p>16</p> <p>16</p> <p>17</p> <p>17</p> <p>18</p> <p>19</p> <p>20</p> <p>20</p> <p>20</p> <p>21</p> <p>21</p> <p>21</p> <p>22</p> <p>22</p> <p>23</p> <p>23</p> <p>23</p> <p>24</p> <p>24</p> <p>24</p> <p>24</p>
--	--	--	---

Figura 1. Sumário do *Libro Primo* do *Tratado de Glosas*

² Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo e Instrumentista de Cordas Dedilhadas Antigas.

TAVOLA DEL SECONDO LIBRO.

Dichiaratione dela maniera che fe ha da sonare il violon col cimbalo	Recercata seconda sopra il detto madrigal	38
Ordine per accordare il violon col cimbalo	25 Recercata terza sopra il detto madrigal	39
Recercata prima	26 Recercata quarta che e vna quinta voce sopra il detto madrigal	40
Recercata seconda	27 Vna Canzon Franceſe douce memoire	42
Recercata terza	28 Recercata prima sopra douce memoire	43
Recercata quarta	29 Recercata seconda sopra la detta Canzone	44
La ſeconda maniera de ſonare il violon col cimbalo sopra canto piano	30 Recercata terza sopra la detta Canzon	45
Recercata prima sopra canto piano	30 Recercata quarta che e' vna quinta voce sopra la detta Canzone	46
Recercata ſeconda sopra il medemo canto piano	31 Dichiaratione per ſonare ſopra tenori	47
Recercata terza sopra il detto canto	31 Recercata prima sopra li detti tenori	47
Recercata quarta sopra il detto	32 Recercata ſeconda sopra li detti tenori	49
Recercata quinta sopra il detto	33 Recercata terza sopra li detti tenori	51
Recercata ſeſta sopra il detto canto piano	34 Recercata quarta sopra li detti tenori	53
La terza maniera di ſonare il Violon col Cimbalo sopra le compositioni a piu voci	35 Recercata quinta sopra li detti tenori	55
Vn madrigale, o felici occhi miei	35 Recercata ſeſta sopra li detti tenori	56
Dichiaratione per ſonare sopra coſe compoſte	37 Recercata ſettima sopra li detti tenori	58
Recercata prima sopra o felici occhi miei	37 Recercata ottava sopra li detti tenori	59
	37 Vna quinta parte sopra li detti tenori	60

Figura 2. Sumário do *Secondo Libro* do *Tratado de Glosas*

Otras diferencias de Claufulas
Sobre el mismo G fol re ut

B ii

Figura 3. Exemplos de como *glosar*: a cadência original seguida das *glosas*

De acordo com Damschroder e Williams (1990), em *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*, o *Tratado de Glosas* de Diego Ortiz (1553) representa, durante o século XVI, os primórdios do pensamento Barroco no que se refere ao baixo contínuo. O *Tratado*, definido pelo autor como um compêndio com fórmulas cadenciais de diminuição, presentes no Primeiro Livro, também apresenta instruções criativas para a

interação entre viola da gamba e cravo, presentes no Segundo Livro. O cravista, guiado apenas por uma linha de baixo, realiza o acompanhamento de acordes ao mesmo tempo em que produz ideias melódicas imitativas - prática que será abordada no próximo item com mais detalhes - sustentando a melodia ornamentada da viola da gamba. Por meio de muitos exemplos, Ortiz oferece uma documentação valorosa e única para a prática de diminuição e ornamentação no século XVI.

Stevenson (1961) realiza uma importante advertência em seu livro: *O Tratado de Glosas* foi erroneamente interpretado e alguns equívocos foram disseminados na edição de Max Schneider realizada em Berlim no ano de 1913. Stevenson ressalta que, no que se refere às instruções sobre ornamentação, Ortiz não intencionava ensinar como improvisar. Conforme descrito no próprio *Tratado*, Ortiz aconselhava reescrever a voz que seria ornamentada e, ao chegar à cadência ou em outros trechos nos quais se desejava realizar a ornamentação, poder-se-ia executar as fórmulas propostas no Primeiro Livro.

O musicólogo também adverte que a edição de Schneider aplica erroneamente o uso de sustenidos nas ornamentações das cadências sugeridas. Conforme se pode visualizar na Figura 3, Ortiz sempre começa seus exemplos com um modelo de cadência, e em seguida caminha para a demonstração de diversas formas de ornamentação sugeridas para este modelo. Ainda segundo o autor, quando os sustenidos aparecem nesta cadência original antes das notas Fá, Dó, Sol ou Si bemol, estas mesmas notas podem permanecer com sustenido ou serem naturalizadas nas ornamentações. O erro encontra-se no fato de que Schneider, além de mencionar que Ortiz não utiliza sustenidos nas ornamentações, também posiciona os sustenidos da cadência modelo nas notas erradas. Stevenson chega a esta conclusão a partir da análise das próprias palavras de Ortiz, presentes no último parágrafo da Introdução do *Tratado*.

Ortiz não estava, primeiramente, interessado em ensinar a „como improvisar“, ou mesmo em ensinar como adicionar ornamentações „à primeira vista“. Ele especificamente aconselhou a utilizar a voz que se desejava ornamentar e „escrevê-la novamente“ (*yrle escribiendo de nuevo*). Quando, enquanto reescrevia esta voz, chegava-se nas cadências ou em outras passagens as quais se desejava ornamentar, Ortiz recomendou a consulta de todas as fórmulas de ornamentação de seu tratado referentes às notas em questão (*mire alli todas las diferencias que estan escritas sobre aquellos puntos*) e escolher a melhor delas para a inserção na voz copiada.

Outra impressão falsamente difundida se refere ao uso de acidentes musicais por Ortiz. Após examinar a edição de Schneider, pode-se supor que Ortiz nunca usa sustenidos nas cadências ornamentadas (Livro 1). Nada poderia estar mais longe da verdade. Ortiz, como um gramaticista, sempre inicia seus paradigmas com um verbo não flexionado: ou seja, ele sempre começa com um modelo de cadência, e em seguida apresenta dezenas ou mais formas ornamentadas que se encaixarão exatamente dentro do valor agregado das notas fá, dó, sol (ou si bemol), e a estas notas devem ser acrescentados sustenidos (ou bequadros) toda vez que aparecerem nas cadências ornamentadas: assim ele afirma no último parágrafo de sua

introdução. Schneider não apenas derruba as intenções de Ortiz em sua edição de 1913, como também posiciona os sustenidos de Ortiz nas notas erradas nos modelos de cadências³. (STEVENSON, 1961, p. 320)

2.2 O conceito de *Recercada*

A palavra italiana *Ricercare*, assim como sua tradução em francês, *Recherche*, e em catalão, *Recercar*, significa procurar, pesquisar, perseguir. O termo ocorre comumente como *Recercada* ou *Ricercare*, variando conforme o idioma e suas derivações.

Haar (2006) descreve que, no começo do século XVI, ainda não havia regras para instruir o comportamento da audiência. O autor cita documentos que descrevem que o compositor e alaúdicista Francesco di Milano (1497-1543) silenciava seus expectadores ao tocar alguns acordes, seguidos da improvisação de melodias simples, como uma espécie de prelúdio. Peças com tais características foram criadas dentro deste contexto e recebiam, neste período, diversas nomenclaturas: *Toccata*, *Prelúdio*, *Tastar de Corde* ou *Ricercar*. Desta forma, *Recercadas* do começo do século XVI ainda possuíam caráter diverso, porém após 1550 desenvolvem para uma forma mais normatizada, ainda que não totalmente padronizada. Devido a este caráter amplo da *Recercada*, nesta época ela também era conhecida como *Fantasia*.

De acordo com o *Atlas de Musica, I* (1985), a *Recercada* é uma composição polifônica, inicialmente livre, que segue os princípios de imitação do *moteto renascentista*, e tida por pesquisadores como precursora da *Fuga*. Bruno Kiefer (1968) descreve com detalhes em seu livro *História e Significado das Formas Musicais: do Moteto Gótico à Fuga do Século XX* o desenvolvimento da *Recercada*, definida pelo autor como transposição instrumental do *moteto renascentista*, até a *Fuga*:

³Ortiz was not primary interested in teaching 'how to improvise', nor even in teaching how to add ornamentation 'at sight'. He specifically counseled taking the voice that one desired to ornament and 'writing it out anew' (*yrle escribiendo de nuevo*). When in the course of copying it, one arrived at cadences or other passages that one wished to ornament, Ortiz advised looking at all the ornamental formulas in his treatise covering the notes in question (*mire alli todas las diferencias que estan escrias sobre aquellos puntos*) and picking the best for the insertion in the written copy.

Another widely held false impression concerns Ortiz's use of accidentals. After examining the Schneider edition one might suppose that Ortiz never calls for sharps in his ornamented cadences (Book I). Nothing could be further from the truth. Ortiz, like a grammarian, always begin his paradigms with an uninflected verb: that is, he always begins with a plain cadence and then proceeds to show a dozen or more ornamented forms that will fit exactly within the aggregate time value of the notes f, c, g (or b^b), these notes are to be sharpened (or naturalized) wherever they appear in the ornamented cadences: so he plainly directs in the last paragraph of his introduction. Schneider not only defeats Ortiz's intentions in his 1913 and 1936 editions, but even places Ortiz's sharps before the wrong notes in the plain cadences.

Do moteto renascentista haveria de sair uma forma musical que na última fase do Barroco atingiria o seu ponto culminante com J. S. Bach: a fuga. A fim de podermos acompanhar a evolução desta forma, devemos estudar antes o „ricercare“, forma instrumental que não é outra coisa senão a transposição instrumental da forma vocal do moteto. (KIEFER, 1968, p. 167)

Kiefer afirma que o termo *Ricercare* ocorreu pela primeira vez em 1507 na música feita para alaúde e, em 1523, pela primeira vez em uma obra para instrumentos de teclado. Porém, estas primeiras obras, apesar de nomeadas como *Ricercare*, ainda não possuíam sua principal característica: a estrutura do *moteto vocal renascentista*. Estas características começaram a serem encontradas apenas nas obras de Francisco di Milano.

Logo, para compreender a *Recercada*, é necessário também compreender o *moteto vocal*. Embora Kiefer não discuta a relação do texto com os procedimentos imitativos e as ideias temáticas, ele define o moteto como uma peça multisseccional e polifônica, que possui em cada seção uma ideia temática própria, que podem ser fragmentos de linhas melódicas do cantochão ou composições livres. A construção de uma seção a partir da ideia temática principal é realizada por meio de imitações polifônicas sucessivas e literais desta ideia, ou de figuras extraídas dela. Também são características desta prática as repetições em uma mesma voz, progressões melódicas e muitos tipos de variações. E, apesar de todo este processo construtivo, é importante destacar que a substância musical principal do „tema“ sempre permanece. Habitualmente realizadas no início de uma seção, as imitações ocorrem sucessivamente em cada voz e, durante o desenvolvimento, ocorrem imitações constantemente por meio de fragmentos do „tema“, ou mesmo completo. Haar (2006) menciona a *Recercada* do compositor e organista italiano Andrea Gabrieli, *Ricercar Del Duodecimo Tono*, como um bom exemplo de uma peça multisseccional contrastante, a exemplo do moteto. Além disso, esta peça também ilustra a flexibilidade de terminologia da época, pois pertence aos critérios estilísticos de *Canzoni* compostas pelo seu próprio sobrinho, Giovanni Gabrieli. Também segundo o autor, para alguns compositores *Recercadas* seriam peças para instrumentos de teclado, enquanto que *Canzoni* seriam feitas para *ensembles*.

O órgão era o instrumento principal para o qual eram compostas *Recercadas*. Logo, muitos organistas venezianos criaram *Recercadas* que, como observado por Kiefer (1968), são o ponto culminante responsável pelo desenvolvimento que levaria à *Fuga*. Entre 1541 e 1551, nas obras do compositor e organista franco-flamengo pertencente à Escola de Veneza, Jacques Buus, encontramos a primeira *Recercada* monotemática - cuja característica posteriormente

pertenceria às *Recercadas Barrocas* - e foi especificamente este tipo de *Recercada* que evoluiria para a *Fuga*. Também na Alemanha, por volta de 1600, utilizava-se o termo *Fuga* tanto para designar a *Canzoni Francese* como o *Ricercare*, e apenas no século XVII a *Fuga* denominaria o discurso retórico musical mais conhecido nos dias de hoje. São nas *Recercadas* de Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643) que encontramos os primórdios dos chamados *Divertimentos* ou *Episódios* encontrados nas Fugas de Bach, além de também já ocorrerem *Stretti* do Sujeito („Tema“).

2.3 As *Recercadas* no *Tratado*

O Segundo Livro do *Tratado de Glosas* contém diversas *Recercadas*, agrupadas de acordo com os tipos de interação que a viola da gamba realiza com seu acompanhamento, propostos por Ortiz. Em cada subgrupo, conforme se pode visualizar anteriormente na Figura 2, as *Recercadas* são compostas a partir de linhas melódicas do cantochão, canções francesas, madrigais e tenores italianos. Inicialmente temos quatro *Recercadas* solo, seguidas de seis *Recercadas* para viola da gamba e cravo⁴ acompanhadas pela mesma linha melódica do cantochão. Em seguida temos quatro *Recercadas* acompanhadas pelo Madrigal *O Felici Occhi Miei*, e quatro *Recercadas* acompanhadas pela canção francesa *Doulce Memoire*. Por último, temos nove *Recercadas* acompanhadas por linhas melódicas do cantochão com quatro vozes – *cantus, altus, tenor, bassus* – comumente conhecidos na época como tenores italianos⁵.

A peça *Recercada Segunda* pertence a um grupo de seis *Recercadas*, feitas a partir de linhas melódicas do cantochão, e foi concebida originalmente para viola da gamba acompanhada por cravo. Possui uma linha melódica de viola da gamba feita pelo compositor, enquanto que o cravo realiza o acompanhamento baseado em uma linha melódica do cantochão, definido como baixo da peça, conforme as palavras do próprio autor:

A RESPEITO DA SEGUNDA MANEIRA DE TER

a viola da gamba acompanhada pelo cravo, o qual realiza o contínuo sobre a melodia de cantochão.

Aqui apresento 6 *Recercadas* sobre a melodia de cantochão que se segue, na qual deverá ser colocado o cravo, indicado como contra o baixo (na voz do baixo), realizando o acompanhamento com consonâncias e algum contraponto, com a finalidade de obter um

⁴ Originalmente *Violon y el Cimbalo*, cujo termo *Cimbalo* foi traduzido neste trabalho para ‘cravo’

⁵ Diversas gravações das *Recercadas* encontram-se disponíveis como referência, incluindo gravações do gambista, regente e compositor Jordi Savall, um dos maiores intérpretes representantes da Música Antiga Ocidental.

contraponto livre. O leitor deve ser avisado de que, para esta forma de tocar, existem diferentes exemplos neste livro para satisfazer gostos diversos, de acordo com o que o leitor julgue como melhor escolha⁶. (ORTIZ, 1553, p.30)

Podemos, na Figura 4, visualizar a linha melódica do cantochão posicionada inteiramente antes do início da *Recercada*. Em edições modernas do *Tratado*, optou-se por posicionar a linha melódica do cantochão imediatamente abaixo da *Recercada*, com pontilhados delimitando compassos, resultando assim em uma melhor visualização do acompanhamento da viola da gamba (Figura 5). Nota-se, de uma imagem para a outra, a transição da escrita antiga para a moderna, porém sem alterar elementos estruturais da peça, como a clave, armadura de clave ou fórmula de compasso.

The image displays a musical score titled "REERCADA PRIMERA." It consists of six staves. The top staff is labeled "Canto Llano" and contains a melodic line with a treble clef and a common time signature. The subsequent five staves are labeled "Gamba" and contain a complex, rhythmic accompaniment for the viola da gamba, featuring a variety of note values and rests. The notation is in a historical style, with some notes marked with 'x' and 'o'.

Figura 4. *Recercada Primera*

⁶DE LA SECONDA MANERA DE TENER el Violon con el Cymbalo que es sobre canto llano

Desta manera de tañer pongo aqui 6 Reçercadas sobre este canto llano que se sigue, elqual se há de poner en El Cymbalo por donde esta apuntado por contrabaxo, acompañandole con consonâncias y algun contrapunto al propósito de la Recercada que tañera El Violon destas seys, y desta manera la Reçercada dirá bie por que es de contrapunto suelto y advierta el lector que desta manera de tañer ay otros exemplos sobre tenores em ló ultimo deste libro por satisfazer a diferente gustos, cadauno tome ló que meior pareçiere.

[75] RECERCADA PRIMERA
[75] PREMIÈRE RECHERCHE

The image shows a musical score for two instruments: Gamba and Canto Llano (Cembalo). The score is in 12/8 time and consists of two systems. The first system starts at measure 1, and the second system starts at measure 6. The Gamba part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The Canto Llano part is written on a bass clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 12/8 time signature. The Gamba part features a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Canto Llano part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is labeled with '1' at the beginning of the first system and '6' at the beginning of the second system.

Figura 5: Trecho inicial da *Recercada Primera*, editada por Jean-Phillipe Navarre no *Traité des Glose, Les Editions du Cerf*, 1996

3 O VIOLÃO COMO INSTRUMENTO DE ACOMPANHAMENTO DA *RECERCADA SEGUNDA*

Haar (2006) cita a importante fase de emancipação da música instrumental ocorrida no início do século XVI, na qual o repertório vocal era utilizado para a criação de repertório instrumental; poucos compositores desta época criavam uma composição originalmente para instrumentos, e a prática comum era a adaptação do próprio repertório criado para a voz. Instrumentistas utilizaram o texto musical de acordo com seus próprios propósitos e, nesse sentido, adaptar significava realizar diminuições e transposições, ornamentando cadências e assim por diante, tornando melodias mais idiomáticas para seu instrumento. Logo, muitos tratados, incluindo o de Ortiz, surgiram para apresentar normas e informações sobre como realizar este processo de adaptação. Segundo as palavras de David Schulenberg (1984) em *Composition Before Rameau: Harmony, Figured Bass, and Style in the Baroque*, estes tratados ofereceram a oportunidade de performance solista antes mesmo de os compositores pensarem em adotar este modelo como a base original de uma composição.

Dentre tantos métodos, Haar (2006) menciona a *intavolatura* como uma prática comum para a adaptação de repertório para instrumentos. De forma geral, a *intavolatura* era o arranjo de uma melodia para voz, e o termo pode ser aplicado para arranjos feitos para instrumentos

de cordas ou teclado, como o alaúde, vihuela ou o cravo. Uma das formas de realização desta adaptação também era o „empréstimo“ de linha melódicas, como a de um *Cantus Firmus*, para que o instrumentista a executasse por meio de improvisações. Este é o caso específico da *Recercada Segunda* que, apesar de originalmente ter seu acompanhamento escrito para cravo, de acordo com a prática da época pode também ter sua melodia solista acompanhada por qualquer instrumento harmônico, como são os instrumentos de cordas dedilhadas antigas. Pode-se analisar esta proximidade da prática de acompanhamento feito pelas cordas dedilhadas antigas com os instrumentos de teclado por meio do uso das ornamentações nas transposições para instrumento. Howard Mayer Brown (1973-1974), em *Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations*, explica que muitos tipos de ornamentos e a forma como eram utilizados nas *intavolaturas* pelos alaudistas são extremamente semelhantes às normas do *Tratado de Glosas*, como se fossem intencionalmente um exemplo prático da aplicação das instruções de Ortiz. Desta forma, pode-se concluir que o violão, comumente já utilizado na execução do repertório de cordas dedilhadas antigas⁷, é um instrumento que pode realizar o acompanhamento da *Recercada Segunda*.

No caso de abordar diretamente o acompanhamento realizado pelo cravo, o violão também apresenta versatilidade de adaptação. O cravo e o violão possuem similaridades timbrísticas e, dentre as razões, podemos citar a forma de produção de som, pois ambos são instrumentos de corça pinçada. Nestes instrumentos, a corda vibra ao ser pinçada ou tangida com dedos, unhas, plectros ou palhetas. Como Arthur H. Benade (1990) descreve em *Fundamentals of Musical Acoustics: Second, Revised Edition*, quando a tecla de um cravo é pressionada pelo executante, aciona um mecanismo em que o saltador (*jack*), peça onde o plectro está conectado, eleva-se para que a corda seja pinçada pelo plectro e vibre livremente, produzindo o som característico do cravo. A maior parte dos cravos possui, ao menos, duas cordas para cada tecla, e o executante pode escolher entre estes registros para controlar as características timbrísticas do instrumento.

⁷ Devido à semelhança organológica, e também outros fatores que serão abordados adiante.

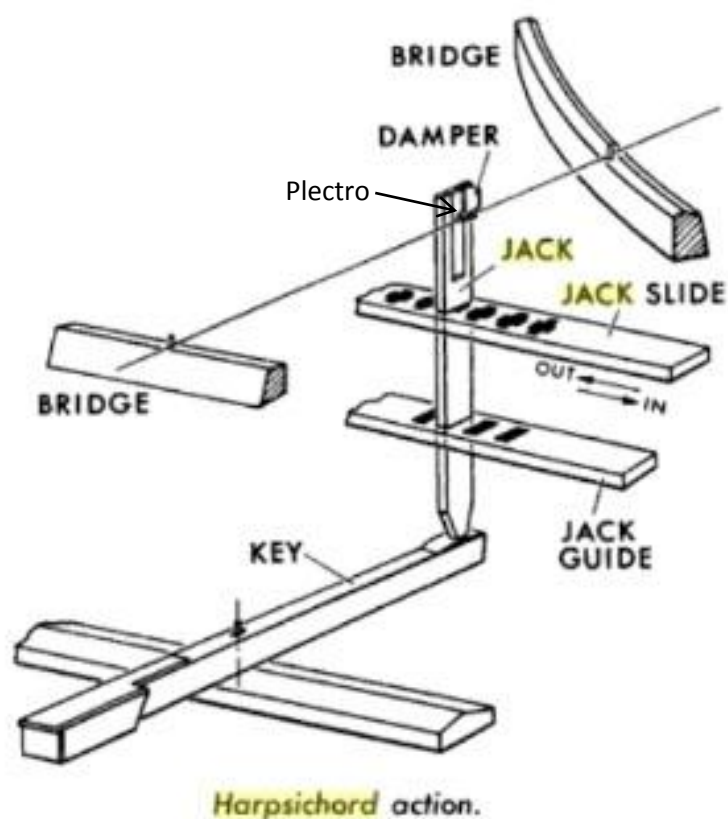


Figura 6. Mecanismo do Cravo: plectro em contato com a corda

O violão, por sua vez, pode ter uma de suas cordas pinçada diretamente pela unha da mão direita do executante. Esta ação da mão direita do violonista aproxima-se, em termos mecânicos, da função do plectro no cravo, gerando similaridade de timbre. Além disso, da mesma forma que o cravo possui possibilidades de variações timbrísticas, o violão também possui resultantes timbrísticas diferenciadas de acordo com o ângulo da mão direita em relação à corda ou também de acordo com a proximidade da mão em relação ao cavalete do instrumento. Outra característica importante que destaca a similaridade entre os instrumentos é o tipo de madeira utilizada, em muitos casos, tanto para o cravo quando para o violão: o abeto. A caixa de ressonância do cravo, originalmente, era inteiramente de madeira, assim como o violão, também construído de madeira em sua totalidade.

3.1 O Acompanhamento da Época e os Primórdios do Baixo Contínuo

A função do baixo contínuo, segundo Kiefer (1968), é harmônica; as notas do baixo conduzem a harmonia, cuja cifragem indica os acordes, de forma que o executante escolhe a disposição das notas e ideias melódicas. Mário Marques Trilha (2011), em sua tese *Teoria e*

Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735 – 1820), afirma que o *basso continuo*, desde o século XVII, é a terminologia que designa um baixo cifrado ou não cifrado, fundamento harmônico de uma composição musical.

Trilha também afirma que os primórdios do baixo contínuo remontam ao final do século XV, com a improvisação instrumental sobre uma melodia dada - as *intavolaturas*. Nesta época, realizavam-se dois tipos principais de acompanhamento: uma melodia solista acompanhada por instrumento harmônico, ou o acompanhamento como parte de um conjunto polifônico. Damschroder e Williams (1990) definem o *Tratado de Glosas* como sendo um dos primórdios do pensamento Barroco sobre baixo contínuo, e Trilha (2011) cita o *Tratado* como primeira fonte conhecida que normatiza as duas formas de acompanhamento. Especificamente a *Recercada Segunda* encontra-se de acordo com os critérios do primeiro tipo: melodia solista acompanhada por um instrumento harmônico.

Como um passo importante para o acompanhamento desta *Recercada*, deve-se notar que Schulenberg (1984) aponta, à parte de todas as exigências contrapontísticas do estilo Renascentista, que existem poucas fontes que revelam como este tipo de acompanhamento era regulamentado em relação a estas regras. O próprio Diego Ortiz, em uma passagem já destacada anteriormente de seu *Tratado*, requisita que este acompanhamento seja realizado com “consonâncias e algum contraponto”, o que sugere uma prática mais livre destas exigências. Schulenberg conseqüentemente deduz, em seu livro, uma prática intuitiva que pouco interagia com o estilo estrito da época.

Certamente existem poucas fontes teóricas (se mesmo alguma) antes de Rameau que articulam o tipo de padrões harmônicos e relações às quais organistas e outros instrumentistas de cordas deveriam conceber, ainda que intuitivamente, mesmo no século XVI. Mesmo assim, por meio de algumas fontes, podemos deduzir a existência de tradições de realização do contínuo que deviam muito pouco ao estilo estrito, mesmo após a adoção formal do baixo contínuo no século XVII.⁸ (SCHULENBERG, 1984, p. 135)

⁸ Certainly there are few theoretical sources (if any) before Rameau that articulate the type of harmonic patterns and relationships which organists and other players of chordal instruments must have been perceiving, if only intuitively, even in the sixteenth century. Yet from certain sources we can deduce the existence of traditions of continuo realization that owed very little to the strict style, even prior to the adoption of figured bass in the seventeenth century.

3.2 A ‘adequação’ do violão para realização do acompanhamento da *Recercada Segunda*: temperamento e afinação, idiomática, interpretação

O espanhol Emilio Pujol (1886-1980), um dos representantes mais importantes do século XX para a pedagogia do violão, na Introdução de seu primeiro livro da série *Guitar School, a Theoretical Practical Method for the Guitar*⁹, resume a forma como as composições de Mudarra, Fuenllana, Valderrábano, entre os quais também podemos citar o já mencionado Milano, para instrumentos de cordas dedilhadas antigas do século XVI são importantes no desenvolvimento histórico que culmina na formação do violão de concerto, no século XIX. Para finalizar esta síntese histórica, Pujol realça o grande ímpeto fornecido à consolidação do violão por compositores desse século como Carulli, Carcassi, Legnani, Giuliani, Sor, Aguado, entre outros.

Fuenllana, Mudarra e Valdebráano refletiram em seus trabalhos para guitarra de quatro e cinco cordas, as tendências musicais e artísticas do século dezesseis. Amat ampliou as possibilidades da guitarra popular ao mostrar como tocar em todas as tonalidades maiores e menores, utilizando cinco cordas duplas. Foscarini mesclou o *punteado* dos *vihuelistas* com *rasgueados*. Corbetta abraçou em seus trabalhos o espírito da música secular de sua época. Sanz, que também foi um organista, adotou dos mestres italianos o melhor de sua técnica, publicando em 1674 o primeiro tratado completo para a guitarra de cinco cordas. De Viseé, Roncalli, Ribayaz, Guerau, Santiago de Murcia, Doizy de Velasco e Campion, a partir da experiência de seus predecessores, contribuíram todos com seus trabalhos para o desenvolvimento da Suíte e seus derivados. Federico Moretti, um pupilo de Padre Basilio, unificou e ordenou em seu *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* as teorias da nova escola. O ímpeto dado no começo do século XIX por Carulli, Carcassi, Legnani, e outros, culminou nos trabalhos de Giuliani, Sor, e Aguado, os mais proeminentes compositores, intérpretes, e escritores de tratados da época. Coste na França e Mertz e Regondi na Itália continuaram o trabalhado de seus predecessores, enquanto que violonistas espanhóis, entre eles o famoso Julián Arcas, em contato mais próximo com o espírito do povo, trouxeram novos procedimentos para a técnica do instrumento. Finalmente Tárrega, penetrando no sentimento técnico e artístico de sua época, semeou, em suas composições românticas, a semente que desabrocharia nos tempos atuais.¹⁰

⁹ Originalmente publicado em espanhol no ano de 1956. Neste trabalho foi utilizada a edição de 1983.

¹⁰ Fuenllana, Mudarra, and Valderrábano reflected in their Works for four – and five- course guitar, the musical and artistic tendencies of the sixteenth century. Amat enlarged the possibilities of the popular guitar by showing how to play in all the major and minor keys on its five double courses. Foscarini blended with *rasgueado* the *punteado* of the *vihuelistas*. Corbetta breathed into his works the spirit of the secular music of his age. Sanz, who was an organist as well, adopting from the Italian masters the best of their technique, published in 1674 the first complete treatise for the five-course guitar. De Viseé, Roncalli, Ribayaz, Guerau, Santiago de Murcia, Doizy de Velasco, a pupil of Padre Basilio, gathered together and placed in order his

(PUJOL, 1983, p. xxi)

Apesar de existirem composições originais para o violão, já em sua versão de seis cordas, apenas a partir do fim do século XVIII e início do século XIX, é comum que o repertório tradicional do instrumento abranja também os séculos anteriores. No entanto, devido às diferenças dadas pelos séculos de distância, para que exista a interação do violão e da viola da gamba para a execução da *Recercada Segunda* em duo, é necessário que o violão se aproxime da prática renascentista, comum à viola da gamba.

A primeira diferença importante diz respeito à afinação. Apesar de na Europa serem utilizados temperamentos diferentes, no Brasil, de forma geral, a prática demanda apenas abaixar o diapasão e utilizar o temperamento com doze semitons iguais¹¹. De forma geral, a viola da gamba é afinada em 415 Hz e, caso afinada em 440 Hz, corre o risco de ter suas cordas estouradas, pois devido à menor versatilidade de adaptação consequente de sua típica construção, a tensão torna-se excessiva. O violão, diferentemente da viola da gamba, apesar de comumente afinado em 440 Hz pode ser afinado também de acordo com outros diapasões, podendo ter suas cordas abaixadas para 415 Hz. Sendo assim, para a realização deste acompanhamento o violão será afinado em 415 Hz e Pujol (1983) cita que, para o violão, outras afinações podem ser aceitas e justificam-se para uma razão prática, contanto que não tensionem exageradamente as cordas do instrumento ou alterem demasiadamente o intervalo entre estas cordas.

Outra questão importante a ser abordada é a idiomática: a adequação de uma composição para um instrumento obedece às facilidades e ferramentas que o instrumento pode prover, além de atender a uma espontaneidade que facilita a execução. Devido às semelhanças organológicas já citadas entre o violão e os instrumentos de cordas dedilhadas antigas, e ao caráter improvisativo do acompanhamento que permite uma maior adequação do violão para a execução do baixo, a *Recercada Segunda* já se encontra dentro de requisitos que não oferecem resistências, sejam técnicas, organológicas, de tonalidade, entre outras. Desta forma, com as devidas aplicações da prática interpretativa que supre a demanda deste tipo de

Principios para tocar la guitarra de seis órdenes the theories of the new school. The impetus given at the beginning of the nineteenth century by Carulli, Carcassi, Legnani, and others, culminated in the works of Giuliani, Sor, and Aguado, the most eminent composers, performers, and writers of treatises of their age. Coste in France and Mertz and Regondi in Italy continued the work of their predecessors, while Spanish guitarists, among them the famous Julián Arcas, in closer contact with the spirit of the people, brought new procedures to the instrument's technique. Finally Tárrega, penetrating the technical and artistic feeling of his age, sowed, in his romantic compositions, the seed which was to burgeon in our own time.

¹¹ Informações obtidas por meio de entrevista informal concedida pelo gambista do duo, Diogo Navia, sobre a prática de repertório de música antiga no Brasil.

repertório, com relação à estrutura em si da peça não foram necessárias muitas intervenções, mantendo-se o formato original.

Schulenberg (1984) afirma que os intérpretes que executam o baixo contínuo durante os séculos XVII ou XVIII tinham duas escolhas: improvisar utilizando as regras estritas de contraponto, ou ignorar estas regras e realizar um acompanhamento idiomático idealizado para melhor atender as facilidades de seu próprio instrumento. Na primeira abordagem, o intérprete levaria em consideração a tradição antiga de improvisação de contraponto, e na segunda abordagem o intérprete realizaria um reconhecimento mais intuitivo dos acordes e progressões harmônicas. Como visto anteriormente, no item 3.2, conforme as próprias instruções de Ortiz e a prática dos primórdios do baixo contínuo no século XVI, para este trabalho será escolhida a segunda abordagem.

Sobre a interpretação é importante mencionar que neste estilo, segundo Schulenberg (1984), encontramos baixos lineares, e cada nota comporta uma tríade em estado fundamental, progressões modais de acordes, ou seja, sucessões de sonoridades que não são construídas a partir de fórmulas mais tardias que privilegiam a harmonia e não a linha melódica. Observam-se passagens longas ou mesmo peças inteiras apenas para realização do baixo, o qual, diferentemente dos solos de contínuo do período Barroco, parecem terem sido compostos com pouca consideração em relação à harmonia que uma linha de baixo pode comportar. Por isso, pode-se concluir que, respeitando-se respirações, articulações, fraseados, assim como dinâmicas consequentes de progressões, uma escolha de interpretação com caráter mais „plano“ e „linear“ seria mais adequada para esta peça, especificamente.

Também é importante mencionar que Brown (1973-1974) descreve o uso das ornamentações utilizadas pelos alaudistas neste período, apontando como são executadas de forma a não alterar a estrutura da linha melódica, ou o seu efeito original. Os ornamentos deveriam manter fluência, ritmo e andamento da peça, pois para um instrumento de cordas dedilhadas existe dificuldade em sustentar sons de notas mais longas que, sem estes ornamentos, de forma rápida parariam de soar.

Por fim, almeja-se a recuperação de um imaginário da época, ao mesmo tempo em que se atinja um equilíbrio com as próprias características organológicas do violão. Como exemplo, pode-se citar a possibilidade de utilizar o recurso de maior presença sonora do violão, em relação aos instrumentos de cordas dedilhadas antigas, como uma vantagem para execução do acompanhamento frente à presença sonora da viola da gamba.

4 A PRÁTICA DO ACOMPANHAMENTO NA *RECERCADA SEGUNDA*

Inicialmente foram estabelecidos, a partir das próprias instruções de Diego Ortiz no *Tratado de Glosas*, os critérios necessários para o acompanhamento ao violão. Dentro desta proposta, a viola da gamba mantém a execução da linha melódica como está escrita, enquanto que o violão realiza a linha do cravo ao executar o baixo. Em entrevista informal, citada no item 2.1, Guilherme de Camargo sugere passos práticos para que o acompanhamento atenda aos requisitos da prática da época.

Como um primeiro passo, Camargo sugere tocar apenas a nota do baixo, pois isso já é o suficiente para realizar um bom acompanhamento. Reitera-se este primeiro passo com as palavras de Schulenberg (1984), ao citar que o papel do baixo, diferentemente do que ocorre no período Barroco, não é o de gerar acordes. Neste estilo, em primeiro lugar, o baixo é mais importante como uma linha melódica por si só do que como geradora de progressões de acordes.

The image shows a musical score for two instruments: Viola da Gamba and Violão. The Viola da Gamba part is written in bass clef, 2/4 time, and consists of a single melodic line with notes and rests. The Violão part is written in treble clef, 2/4 time, and consists of a bass line with notes and rests. Below the Violão staff, there are four chord symbols: a triad of D major (D-F-A), a triad of E minor (E-G-B), a triad of F major (F-A-C), and a triad of G major (G-B-D).

Figura 7. Primeiro passo: execução do baixo

O segundo passo consiste em montar os acordes para cada nota do baixo, na mesma região do braço do instrumento, evitando distanciamentos e saltos pelo braço, assim como quintas e oitavas paralelas - principalmente nas vozes externas. Os acordes são, em sua maioria, tríades em estado fundamental, com exceção de dois acordes de Dó Maior que se encontram na primeira inversão, presentes nos compassos 11 e 30. Em ambos os casos sabemos que o acorde está invertido, pois, se o baixo realmente fosse a fundamental, teríamos um acorde meio diminuto. Além disso, também se descarta a segunda inversão do acorde, pois, além de serem muito raras neste tipo de repertório, as notas indicadas na pauta da viola da gamba confirmam a primeira inversão. Também encontramos uma inversão de acorde no penúltimo compasso na cadência final, a qual será abordada adiante com mais detalhes.

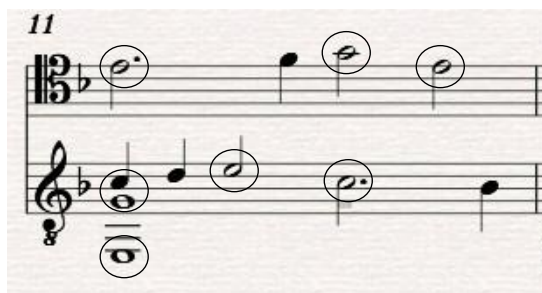


Figura 8. Primeira inversão do acorde de Dó Maior: as notas do acorde estão circuladas.

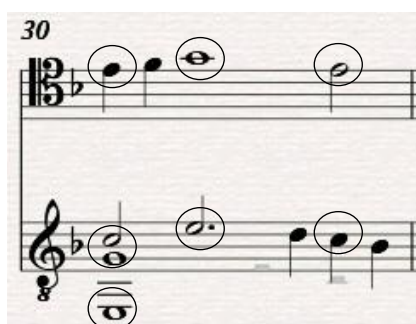


Figura 9. Primeira inversão do acorde de Dó Maior: as notas do acorde estão circuladas.

Kiefer (1968) menciona que, neste tipo de repertório, existe a predominância do acorde perfeito em estado fundamental. Schulenberg (1984) concorda com Kiefer, e aponta que o termo „acorde“, neste caso, significa o encontro vertical de linhas melódicas, pois o compositor renascentista pensa essencialmente em termos lineares. Acordes maiores e menores desempenham papel importante, assim como acordes perfeitos em primeira inversão também ocorrem com relativa frequência.

Figura 10. Segundo passo: acordes na mesma região, evitando-se quintas e oitavas paralelas

No terceiro passo, devemos começar a conceber as *glosas*, com intuito de conectar os acordes. Neste momento, executar ao instrumento os exercícios propostos por Ortiz na primeira parte do *Tratado de Glosas* torna-se fundamental para a realização de *glosas* no acompanhamento.



Figura 11. Exemplo de um dos exercícios propostos por Ortiz na primeira parte do *Tratado*



Figura 12. Terceiro passo: exercício e execução das glosas, conectando os acordes

Por último, é possível começar a utilizar distanciamentos ao montar acordes em outras regiões do braço do instrumento, aproveitando as *glosas* para ligá-los de forma mais fluida possível, conforme a versão final do acompanhamento presente no item 7.2.

Cada passo deve ser estudado com cautela, de forma a atingir considerável naturalidade e fluência improvisativa. Desta forma, o quarto passo culmina com a criação e improvisação de diversas possibilidades de acompanhamento, aproveitando ao máximo os recursos que o instrumento que acompanha pode oferecer. Naturalmente, apenas uma das possibilidades de criação foi escolhida para este trabalho, pois na prática cada execução é única.

É importante mencionar que, conforme dito no item 3.2, a estrutura principal da peça permanece a mesma, sendo que não foram necessárias muitas alterações para o desenvolvimento do acompanhamento ao violão. No entanto, devem ser pontuadas duas intervenções: a inclusão da clave de sol na pauta do violão, amplamente empregada para o uso deste instrumento, no lugar da clave de fá utilizada pelo cravo; e a utilização da fórmula de compasso quaternária com a mínima como unidade de tempo, no lugar da fórmula de compasso colocada por Ortiz, indicada na Figura 13.

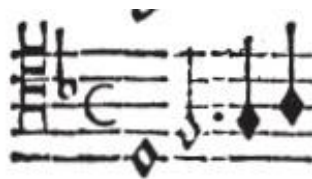


Figura 13: fórmula de compasso original

Roland de Candé (1994), em seu livro *História Universal da Música - Volume 1*, explica que a utilização da barra de compasso acontece apenas no fim do século XVI. Ortiz, portanto, não utiliza barra de compasso para escrever suas peças. O intérprete conta com a visão da frase musical completa para a realização de respirações, articulações, e assim por diante, sem a concepção de organização oferecida por meio da barra de compasso em edições modernas.

De forma resumida, nesta época podemos entender esta organização por meio dos seguintes termos: *modus*, *tempus* e *prolatio*. Nos três casos, entende-se como *perfectus* a divisão ternária, e *imperfectum* como a divisão binária, sendo que *modus* é a mensuração da longa em breves, *tempus* a mensuração da breve em semibreves, e *prolatio* a mensuração da semibreve em mínimas. Os valores mensurados em *modus* eram muito longos e por isso apareciam apenas em situações muito específicas, ocorrendo com mais frequência a utilização de *tempus* e *prolatio*. Sendo assim, poderíamos ter, por exemplo, a nomenclatura *tempus perfectum cum prolatio imperfecta*, neste caso um compasso ternário simples. Ou *tempus perfectum cum prolatio perfecta* para um compasso ternário composto, e assim por diante.¹²

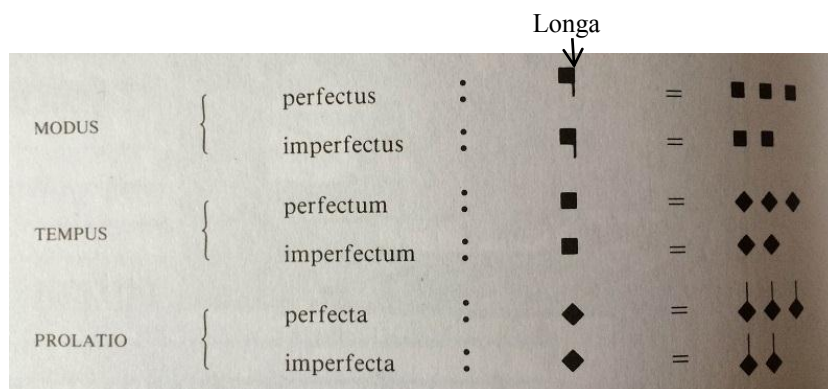


Figura 13. *Modus, tempus, prolatio*

¹² Para a compreensão das relações de tempo e ritmo adotadas no repertório da época, recomenda-se o estudo mais aprofundado, além das instruções indicadas de forma geral neste trabalho. Estas instruções visam apenas o entendimento específico da *Recercada Segunda*.

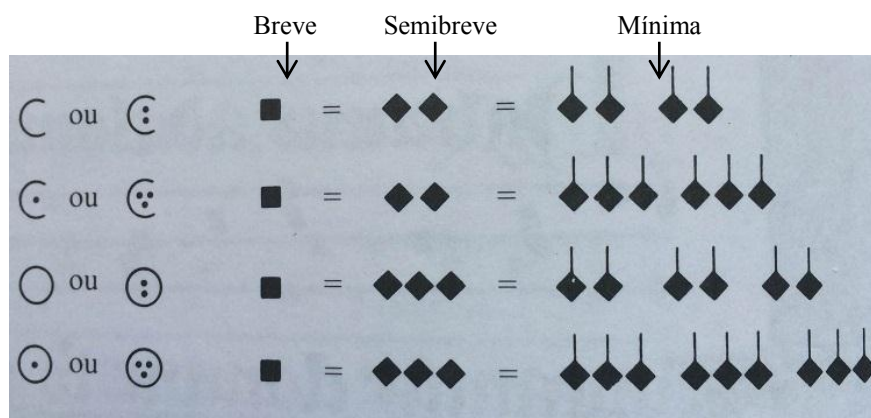


Figura 14. *Modus, tempus, prolatio*

Quando Ortiz utiliza o círculo imperfeito - pela metade - como fórmula de compasso, não significa que ele está se referindo à fórmula de compasso quaternária atual, e sim ao *tempus imperfectum cum prolatio imperfecta*, ou seja, um compasso binário simples. Porém, para este trabalho, optou-se pela fórmula de compasso quaternária com a mínima como unidade de tempo, para que a relação visual-interpretativa proposta por meio das figuras de duração permanecesse o mais fiel possível à original, considerando também o posicionamento resultante das barras de compasso da notação moderna. Abaixo, nas Figuras 15 e 16, temos exemplos do resultado final caso adotado o compasso binário simples, com a barra de compasso „cortando“ as frases e também com a alteração das figuras de duração.



Figura 15. Compasso binário simples com mínima como unidade de tempo: figuras de duração permanecem as mesmas, porém a primeira frase é „cortada“ excessivamente pelas barras de compasso resultantes.



Figura 16. Compasso binário simples com a semínima como unidade de tempo: figuras de duração são alteradas e a primeira frase continua “cortada” excessivamente pelas barras de compasso resultantes.

Sobre o penúltimo compasso (36), podemos observar o emprego da nota ficta na cadência, a sensível $F\sharp$, com o objetivo de finalizar a peça. Como o baixo apresenta a nota Lá, nos deparamos com duas possibilidades: acorde de $F\sharp$ Meio Diminuto na primeira inversão ou o acorde de Ré Maior na segunda inversão. No entanto, segundo Guilherme de Camargo, a melhor opção é o acorde de Ré Maior, pois o uso do acorde meio diminuto não ocorria nesta

época e neste tipo de repertório. A inversão deste acorde evita o posicionamento da dissonância nas vozes externas - baixo e soprano.

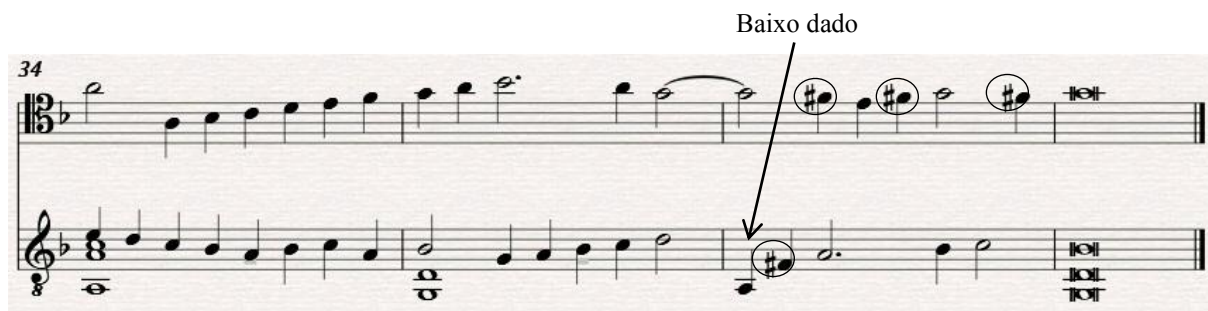
A musical score snippet showing two staves. The top staff is in bass clef (C2) and the bottom staff is in treble clef (C4). The key signature has one flat (Bb). The time signature is 8/8. The top staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. A circled F# note is present in the top staff at the 14th measure, and an arrow labeled "Baixo dado" points to it from the text above. The circled F# note is also present in the bottom staff at the 14th measure.

Figura 17. Nota ficta F# circulado: acorde de Ré Maior na segunda inversão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O capítulo inicial deste Trabalho de Conclusão de Curso teve como objetivo uma breve contextualização da vida do compositor, assim como do termo *Recercada* e a origem desta forma. Objetivou-se também, ainda neste capítulo, introduzir o *Tratado de Glosas* de Ortiz por meio de uma rápida apresentação de seu conteúdo. A partir deste início, pôde-se já compreender o panorama de estudo da *Recercada Segunda*.

O papel do violão como instrumento de acompanhamento desta peça começou a ser detalhado no capítulo 3, primeiramente por meio da aproximação com a prática das cordas dedilhadas antigas, e também por meio de semelhanças com o cravo. Pontuaram-se, para este fim, os contextos de *intavolatura* e os primórdios da prática do baixo contínuo, assim como questões de temperamento e afinação, idiomática e interpretação. Por fim, o capítulo 4 apontou, de forma prática, os passos dados na execução do acompanhamento, assim como uma análise objetiva que intentou suprir os dados necessários para a compreensão das diferenças entre a versão original escrita por Ortiz e a escrita para este trabalho.

Com base nesta trajetória, concebeu-se a escrita de uma das possibilidades de acompanhamento para esta *Recercada*, realizado pelo violão, sendo assim possível o início da construção de uma intersecção entre dois universos diferenciados. Como sugestão de pesquisa para complemento desta proposta, o pesquisador e intérprete interessados no universo da prática desta época têm como possibilidade aprofundar-se em cada um dos itens abordados, desenvolvendo-os em sua plenitude de acordo com o fim que almejar. O Duo de violão e viola da gamba, nomeado *Ad Duo Consort*, e formado pela autora deste trabalho e o gambista

Diogo Navia, utilizará esta pesquisa como base para o levantamento e execução do restante do repertório, seguindo estas mesmas premissas para nortear sua prática como um todo.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTIN, Kristina. Mais uma vez em defesa da Viola da Gamba: Tradução e comentários à obra *Defense de la basse de viole contre les entréprises du violon et les prétensions du violoncel*. Hubert Le Blanc, Amsterdã, 1740. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

BENADE, Arthur H. *Fundamentals of Musical Acoustics: Second, Revised Edition*. New York: Dover Publications, 1990.

BROWN, Howard Mayer. *Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations*. [s.l.]: Taylor & Francis Ltd, 1973-1974. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/766176>. Acesso em: 12 set. 2016.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música, Volume 1*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1994.

D'ALMEIDA, Antonio Victorino. *Toda a Música Que Eu Conheço, Volume 1*. Lisboa: Oficina do Livro, 2008.

DAMSCHRODER, David; WILLIAMS, David Russell. *Music Theory from Zarlino to Schenker*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1990.

EBRO, Marques de Velilla. *Genealogia de La Casa de Urries*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Antonio Marzo, 1922.

HAAR James. *European Music, 1520-1640*. Woodbrige: The Boydell Press, 2006.

KIEFER, Bruno. *História e Significado das Formas Musicais: do Moteto Gótico à Fuga do Século XX*. São Paulo: s.e., 1968.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Musica, 1*. Madrid: Alianza, 1985.

NAVARRÉ, Jean-Phillipe. *Traité des Gloses*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996.

ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas*. Roma: s.e., 1553.

PUJOL, Emilio. *Guitar School, a Theoretical Practical Method for the Guitar*. Columbus: Editions Orphée, Inc. 1983.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music, Fourth Edition*. Cambridge, Massachussets and London, England: The Belknap Press Harvard University Press, 2003.

REESE Gustav, *Music in the Renaissance*. New York: W. W. Norton, 1954.

SCHULENBERG, David. *Composition Before Rameau: Harmony, Figured Bass, and Style in the Baroque*. [s.l.]: College Music Society, 1984. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40373749>. Acesso em: 12 set. 2016.

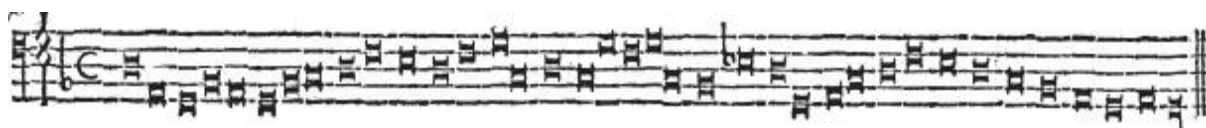
SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

STEVENSON, Robert Murrell. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961.

Trilha, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.

7 APÊNDICE

7.1 Apêndice A: Melodia do Cantochão (Baixo) e Versão Original da *Recercada Segunda*



copista RECERCADA SEGUNDA. 31

A multi-staff musical score for the original version of Recercada Segunda. It consists of five staves of music. The first staff has a treble clef and a common time signature. The subsequent staves have different clefs and time signatures. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The score ends with a double bar line and repeat dots. Below the five staves, there are three empty staves.

7.2 Apêndice B: Acompanhamento escrito pela autora do Trabalho

Recercada Segunda

Diego Ortiz

Viola da gamba

Violão

4

8

12

15

19

Musical notation for measures 19-22. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lower staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 19: Bass staff has a dotted quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 20: Bass staff has a dotted quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 21: Bass staff has a dotted quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 22: Bass staff has a dotted quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2.

23

Musical notation for measures 23-26. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lower staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 23: Bass staff has a dotted quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 24: Bass staff has a dotted quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 25: Bass staff has a dotted quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 26: Bass staff has a dotted quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2.

27

Musical notation for measures 27-30. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lower staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 27: Bass staff has a dotted quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 28: Bass staff has a dotted quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 29: Bass staff has a dotted quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 30: Bass staff has a dotted quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2.

31

Musical notation for measures 31-33. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lower staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 31: Bass staff has a dotted quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 32: Bass staff has a dotted quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 33: Bass staff has a dotted quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2.

34

Musical notation for measures 34-37. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lower staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 34: Bass staff has a dotted quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 35: Bass staff has a dotted quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 36: Bass staff has a dotted quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2. Measure 37: Bass staff has a dotted quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Treble staff has a whole note chord G2-A2-B2.