

COMENTÁRIOS SOBRE O CAPÍTULO “THOROUGH BASS METHODS” DO LIVRO *COMPOSITIONAL THEORY IN THE EIGHTEENTH CENTURY* DE JOEL LESTER

Marcelo Fagerlande

A herança teórica tradicional do início do século XVIII, segundo Lester¹, é composta de três vertentes: a harmonia, o contraponto e o baixo contínuo. Vejamos como algumas fontes definem o que é baixo contínuo:

Um baixo contínuo (It. *basso continuo*; Ing. *through bass* ou *thoroughbass*; Fr. *basse continue*; Alem. *Generalbass*) é uma linha do baixo que pode ser cifrada (It. *basso numerato*; Fr. *basse chiffrée*; Alem. *Bezifferter Bass*), que subentende ou denota ao executante de teclado as harmonias que deverá tocar sobre este mesmo baixo.²

Baixo contínuo: termo que hoje se considera freqüentemente como sinônimo de Baixo cifrado, mas ao final do século XVI e princípio do XVII, quando este novo sistema começava a ser divulgado, acontecia com frequência que se escrevia o baixo sem cifrar, sempre que a partitura podia ser compreendida no seu todo pela vista do acompanhante e não continha mais que acordes de uso corrente. A expressão baixo contínuo é portanto a mais antiga e mais adequada para expressar este sistema abreviado de notação de um acompanhamento contínuo que caracteriza toda uma época da história da música. O baixo contínuo é então a parte instrumental mais grave e não interrompida de uma composição, destinada a sustentar sua tonalidade e o executam geralmente os baixos de cordas, o órgão ou o piano.³

Bassus generalis (lat.) *Basso generale* (Ital.) é um baixo comum, geral, por isso assim denominado, pois contém a completa harmonia de uma peça musical, que será transmitida através das cifras colocadas acima das notas expressas

¹ Lester, J., *Compositional theory in the eighteenth century*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992, p. 91.

² Sadie, S., ed., *The New Grove dictionary of music and musicians*, vol. 4, Londres: Macmillan Publishers, 1980, “Figured bass” por Williams, P., p. 685.

³ Pena, J. e Anglés, F.T., *Diccionario de la musica labor*, Barcelona: Editorial Labor, 1954, vol. I, p. 165.

no órgão, cravo, espineta, tiorba, alaúde, etc... Um baixo geral não cifrado não deve ser na realidade chamado de baixo geral (*Generalbass*).⁴

O Baixo geral (*Generalbass*) é o mais completo fundamento da música, que será tocado com ambas as mãos, de modo que a mão esquerda toque as notas previamente escritas, enquanto a direita tome as consonâncias e dissonâncias a elas relacionadas para que tudo componha uma Harmonia agradável para honra de Deus e para deleite do espírito, e, como toda música, deve também o *General Basses Finis* ter como última consequência o louvor a Deus e a *Recreation* do espírito. Se não se atentar para isto o resultado não será música, mas ruídos diabólicos.⁵

A primeira descrição, a mais recente, de Williams, estudioso reconhecido do assunto, é sintética e objetiva, com ênfase na relação notação/performance. Já a segunda, contida no Dicionário Labor, publicado nos anos 50 do século XX, considera erradamente que baixo contínuo e cifrado seriam sinônimos e descreve o primeiro como um sistema abreviado de notação. A terceira definição, do século XVIII, elaborada por J. Walther e publicada em seu Dicionário Musical de 1732, enfatiza a característica do baixo de conter a completa harmonia da peça, um conceito que será repetido posteriormente: a função do Baixo cifrado como “partitura completa abreviada”.⁶ A última descrição, de J. S. Bach, mostra sua conhecida associação entre música e religiosidade; faz referência ao aspecto prático, de execução, mas observa sua função de mais completo fundamento da música.

Assim como não há uma única Escola de Baixo contínuo⁷, não há uma única definição do assunto, e mais, um único conceito de suas funções primordiais. Em seu excelente livro *Compositional theory in the eighteenth century*, Lester descreve, claramente, as diversas correntes no século XVIII a respeito do assunto. Alguns teóricos e músicos enfatizavam sua importância para a compreensão e aprendizado da composição, como Heinichen, Niedt, Campion e C. P. E. Bach⁸, sem esquecer o próprio J. S. Bach.⁹ Vários outros se concentram em suas funções mais práticas, de performance.

⁴ Walther, J. G., *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Kassel: Barenreiter Verlag, 1993, p.79. Com o passar do tempo o baixo não era mais contínuo, mas freqüentemente pausado, especialmente em obras seculares e óperas. Por esta razão o alemão Friedrich Erhard Niedt, que em 1700 publica o tratado *Musikalische Handleitung*, prefere o termo *Bassus generalis*, ou *Generalbass* (Arnold, 1965, p. 214), já absorvido por Walther em seu dicionário.

⁵ Bach, J. S., 1738, in Michels, 1977, p.101, vol. I.

⁶ Williams, P., *Figured bass accompaniment*, vol. I, Edinburgh: University Press Edinburgh, 1970, p. 66.

⁷ Lester, J., op. cit., 1992, p. 52.

⁸ Ibid., p. 52.

⁹ Ibid., p. 49.

Desde o primeiro terço do século XV as quatro vozes – soprano, contralto, tenor e baixo – já eram reconhecidas e tinham peso igual na escrita polifônica. A importância do baixo como fundamento dos acordes remonta ao século XVI. O surgimento do conceito de tríade pode ser, segundo Meier, claramente documentado a partir de 1550.¹⁰ Na teoria musical do século XVI e início do XVII, o conceito de cadência funciona mais como uma cesura musical; soprano e tenor a conduzem, e não o baixo.¹¹ No século XVI cadências são construções contrapontísticas, e não realizações harmônicas de sequências a 3 vozes.¹² O baixo contínuo, na visão de Lester, “mais do que uma mera inovação de notação, confirma a troca da polifonia intervalar orientada pelo tenor [...] para uma condução vocal de acordes orientada pelo baixo”.¹³

Desde sua primeira citação em uma publicação dos concertos eclesiásticos de Ludovico da Viadana, em 1602¹⁴, até as primeiras décadas do século XIX, houve uma grande profusão de tratados, para suprir as demandas do aprendizado. Seus conteúdos variavam tanto quanto os diferentes autores, épocas e lugares que surgiam. Há, desde o estudo de referência de Arnold sobre o baixo contínuo, publicado pela primeira vez em 1931, inúmeras publicações sobre as obras européias, que entretanto não incluem os tratados portugueses.

A situação em relação ao Brasil é ainda mais precária. Não há registros, até o momento, de métodos brasileiros de baixo contínuo, ainda que a música brasileira até o início do século XIX também tenha feito uso deste sistema de notação e prática musical. Uma exceção é o pequeno tratado *A Arte da Muzica para uso da mocidade brasileira por hum seu patrício*, publicada no Rio de Janeiro em 1823, segundo Castagna, atribuída a Francisco Manuel da Silva.¹⁵ No capítulo “do acompanhamento”, há breves indicações e menção ao baixo contínuo. Em Portugal, ainda que não haja uma profusão de tratados, podemos citar alguns, como: *Regras de acompanhar no cravo, ou órgão e ainda também para qualquer outro instrumento de vozes...* de Alberto Joseph Gomes da Silva, Lisboa, 1758; *Novo Tratado de Música, Metrica e Rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, órgão, ou qualquer outro instrumento...*, de Francisco Ignacio Solano, Lisboa, 1779; e

¹⁰ Meier, B., *Alte Tonarten dargestellt in der Instrumental des 16, Unc 17 Jahrhunderts*, Kassel: Barenreiter Verlag, 1992, p. 20. Este autor cita um teórico alemão, Cyriacus Schneegass, que em 1591 teria pela primeira vez incluído um símbolo trinitário em um “acorde” de baixo, terça e quinta. Lippius é outro nome normalmente associado à formação do conceito de tríade, e mesmo, à sua inversão.

¹¹ Meier, B., op. cit., 1992, p. 25.

¹² Ibid., p. 30.

¹³ Lester, J., op. cit., p. 49-50.

¹⁴ Arnold, F. T., *The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the XVII th & XVIII th centuries in two volumes*, Nova York: Dover Publication, 1965, p. 2.

¹⁵ Castagna, P. e Binder, F., “Teoria musical no Brasil: 1734-1854”, in *Anais do I Simpósio latino-americano de Musicologia*, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 200.

ainda o *Compendio de musica, theorica e pratica, que contém breve instrução para tirar musica. Liçõens de acompanhamento, em órgão, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se pode obter regular harmonia. ...Appendice, em que se declarão os melhores methodos d’affinar o órgão, cravo, etc...* de Domingos de S. José Varella, Porto, 1806.

J. Ph. Rameau, com seu revolucionário *Traité de l’Harmonie*, de 1722, traz ao centro do conhecimento musical informações periféricas¹⁶, e ainda que não tenha propriamente “inventado” as inversões dos acordes, estendeu este conceito a todos os acordes, e entendeu que a noção de *fundamental* poderia explicar progressões harmônicas.¹⁷ Sua influência foi tão grande que métodos de baixo contínuo passam a ser organizados de outra forma, não mais seguindo os conceitos intervalares de Zarlino, mas levando em conta as inversões, e também ensinados em termos de tríades, acordes de sétima e suas inversões, como recomenda em seu tratado.¹⁸

Retornando à questão dos conteúdos dos tratados de baixo contínuo, Lester levanta uma importante e interessante questão: ainda que todos os métodos promovessem uma atitude na qual a improvisação desempenhava um papel central, a despeito das diversidades e do fato de que deveriam ensinar o executante a ler as cifras e a realizá-las, muitos métodos revelam bastante a respeito do modo de compor através da maneira como explicam condução de vozes, estruturas harmônicas, e ainda o que incluem ou excluem.¹⁹ J.S. Bach, por exemplo, afirmava que “*baixo contínuo é o início da composição; realmente, pode ser chamado de uma composição extemporânea*”.²⁰ C. Ph. E. Bach confirmava que o baixo contínuo era a espinha dorsal do conceito de composição de seu pai. Telemann explicava que baixo contínuo levava à improvisação de fantasias, e consequentemente à composição livre.²¹ Gostaríamos de lembrar que também no Brasil encontramos citações do uso do baixo contínuo relacionado à composição, mesmo em época tardia - em carta a Carlos Gomes, Francisco Manuel da Silva relata um pouco do aprendizado com Sigismund Neukomm: “...o dito Neukomm, logo desde as primeiras lições, obrigava-me a numerar o baixo contínuo e fazia-me escrever o baixo fundamental, para ir logo adquirindo o conhecimento e prática neste gênero”.²²

Os exemplos mais interessantes desta relação entre baixo contínuo e composição são de F. E. Niedt (*Musikalische Handleitung*, Hamburgo, 1706). A partir de um baixo cifrado, Niedt mostra algumas possibilidades de como variar sobre uma mes-

¹⁶ Lester, J., op. cit., p. 91.

¹⁷ Ibid., p. 100.

¹⁸ Ibid., p. 93.

¹⁹ Ibid., p. 52.

²⁰ Ibid., p. 49.

²¹ Ibid., p. 65.

²² Ayres de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 58.

ma harmonia, compondo inícios de variadas danças. Nestes exemplos podemos perceber a tênue linha divisória entre improvisação a partir de um baixo cifrado e uma composição propriamente dita:

original
bass

6
4
2

6

6 5 3 6 4 2 6

5 3 6 5 4 3

Allemande (I)

Allemande (II)

Courante (I)

(Sarabande I)

Minuet (II)

Esta relação entre baixo contínuo e composição não se restringe necessariamente aos exemplos com fins didáticos, como este de Niedt visto acima. Há outros exemplos práticos de utilização de baixo cifrado, utilizado diretamente na composição não para preenchimento harmônico, função tradicional do contínuo, mas como sistema de notação. O caso mais radical e “*sem precedente óbvio*”²³ é o de Bernardo Pasquini, considerado um virtuose de teclado, comparável a Corelli no violino, e o mais importante compositor de música para teclado italiana entre Frescobaldi e D. Scarlatti. Compôs duas séries de 14 sonatas para cravo e para dois cravos (1704), escrita somente com baixo cifrado:



É claro que se trata de um caso bastante extremo e curioso. Cifras normalmente só indicam a harmonia e eventuais passagens melódicas (retardos, por exemplo). Aqui, o intérprete terá um papel muito mais decisivo que o comum, interferindo drasticamente na melodia, condução de vozes etc. Constatamos o caráter improvisatório e de liberdade desejado pelo compositor para estas obras, contudo dentro de limites estabelecidos pela harmonia dada.

Outro exemplo, bem menos radical que o de Pasquini, mas onde também o baixo cifrado foi utilizado na composição para cravo solo com a função específica de notação musical, é o que vemos a seguir, extraído do início da Toccata quarta de Alessandro Scarlatti:

²³ Harper, J., *The New Grove dictionary of music and musicians*, vol. 14, Sadie, S., ed., Londres: Macmillan Publishers, 1980, p. 265.



Aqui o caráter de improvisação mais no sentido harmônico que melódico é ainda mais evidente do que no exemplo anterior, pelo caráter do baixo, funcionando, praticamente, como uma introdução livre para o início melódico propriamente dito, no compasso 7.

Lester chama a atenção para o contraste entre o método de composição de Niedt, adicionando técnicas de diminuição a estruturas harmônicas a várias vozes, e a técnica de composição ensinada por Fux, que inicia com uma simples escrita a duas vozes.²⁴ Niedt possuía uma visão bastante harmônica do que é contraponto, este conceito não era raro no século XVIII e convivia com as noções mais tradicionais sobre o assunto.²⁵ Os contrapontistas não ficaram livres de ataques, como a crítica de Heinichen, considerando-os “*pedantes*” e ainda “*em geral os piores compositores*”; ainda assim, as duas tradições tomaram emprestado uma da outra certas noções e regras, como em relação à condução de vozes proposta por Fux, assimilada por métodos de baixo contínuo.²⁶

A ênfase dada aos aspectos de performance é constatada em muito mais descrições do que nas possíveis contribuições do baixo contínuo à composição.

O acompanhamento fundado em um *Basso contínuo* ou *Thorough Bass*, foi com algumas exceções, uma parte necessária em toda performance musical, solo ou concertante, vocal ou instrumental.²⁷

²⁴ Lester, J., op. cit., p. 67.

²⁵ Ibid., p. 68.

²⁶ Ibid., p. 68.

²⁷ Arnold, F. T., op. cit., xi, vol.

Supunha-se que o baixo contínuo deveria permitir ao executante ver a cifra e tocar o acorde.²⁸

Baixo contínuo é simplesmente um sistema de classificação simultânea, desenhado para treinar executantes a realizar as harmonias e condução de vozes especificada pelas cifras ou sugeridas pela estrutura do baixo.²⁹

Um bom acompanhador deve possuir a faculdade de tocar todo o tipo de baixos, de diferentes maneiras; de tal forma a ser capaz, nas ocasiões propícias, de elevar a composição e deleitar o cantor ou executante. Ele deve exercitar esta faculdade com julgamento, gosto e discrição, de acordo com o estilo da composição e a maneira e intenção do executante. Se o acompanhador só pensa em satisfazer suas próprias vaidades e caprichos, pode-se dizer que talvez toque bem mas que acompanha mal.³⁰

Independente do tipo de método ou ênfase dada, seja nos aspectos composicionais ou de performance, escritores de todos os tipos mencionavam a importância da boa condução de vozes, que poderia ser ajudada por um ouvido apurado.³¹ Aqui o aspecto prático do contínuo, de realização das cifras e de acompanhamento tange aspectos essenciais do contraponto e da composição.

Lester, ainda que levante a questão e a discuta, não sugere uma resposta, se afinal o baixo contínuo é uma forma de ajuda à execução em tempo real ou um método de aprender composição. Observa que os melhores métodos reivindicam ambos. E o fato é que sua notação era desenhada para lidar com questões imediatas, e não longas análises contemplativas.³² Este autor aponta, na conclusão, para as limitações do sistema, como a dificuldade de diferenciação entre acordes ou suspensões múltiplas, por exemplo. Como vantagem sobre o contraponto menciona a grande flexibilidade de incluir quaisquer mudanças da prática contemporânea, pois poderia facilmente incluir a harmonia e a condução de vozes na cifragem.³³ Ainda que realmente não seja possível em qualquer cifragem uma diferenciação entre notas melódicas e harmônicas, pela própria essência do sistema, na prática o executante não utiliza apenas a parte de baixo cifrada, mas normalmente tem à sua disposição as partes dos outros instrumentos, ou vozes, o que possibilita um rápido reconhecimento da situação e a eventual diferenciação da cifragem.

Um outro comentário a respeito das possíveis funções do contínuo e seus métodos é que talvez, na tentativa de uma exacerbada sistematização e análise, haja uma ten-

²⁸ Lester, J., op. cit., p. 56.

²⁹ Ibid., p. 87.

³⁰ Geminiani, 1755, in Williams, p. 24.

³¹ Lester, J., op. cit., p. 61.

³² Ibid., p. 85.

³³ Ibid., p. 88.

dência à compartimentalização dos fatos e práticas, restringindo suas múltiplas características. Se pensarmos em outros exemplos de obras com fins didáticos do século XVIII, poderemos constatar as múltiplas intenções e influências das recomendações propostas. No prefácio das *Invenções e Sinfonias*, de J.S. Bach, suas intenções são: fazer com que o aluno saiba tocar a duas e a três partes; que desenvolva um estilo *cantabile* de execução; que adquira boas idéias e elabore-as adequadamente; e que obtenha uma forte prelibação da arte de composição.³⁴ Não podemos considerar as 30 invenções como um manual de composição; ainda assim, parece que Bach pretendia que o aluno já adquirisse algum estímulo e consciência do que viria compor mais tarde. Não seria esta também a intenção de muitos autores de métodos de baixo contínuo?

Pode ser que as tendências dos métodos – práticas ou composicionais – sejam ainda explicadas pela compreensão das origens do contínuo. Williams³⁵ sugere dois motivos básicos para explicar o surgimento do *Basso contínuo*. Em primeiro lugar, funcionava como “partitura completa abreviada” na parte do órgão na música sacra concertante, onde o organista tocava a nota mais grave junto com o acorde deduzido. Os primeiros exemplos continham pouca ou nenhuma cifra. Este mesmo autor ressalta ser óbvio que, tanto para o compositor quanto para o executante, era menos problemática a utilização das linhas do *Basso contínuo* do que uma transcrição com as notas escritas por extenso (*intavolatura*) ou uma partitura completa de uma composição a várias vozes (*partitura*).

A outra possível explicação para o surgimento do baixo contínuo é a sua característica de suporte harmônico ideal para o acompanhamento de canções seculares e do livre recitativo. Ainda que não esteja provado, sua utilização na música profana pode ser ainda mais antiga que na música sacra. Compositores como Peri, Caccini e Cavallieri publicavam suas óperas, canções e dramas sacros com o baixo contínuo, de modo mais sistemático que as obras sacras contemporâneas. A linha do baixo cifrada permitia que mais de um instrumento tocasse os acordes simultaneamente, de acordo com sua natureza, seguindo o *rubato* dos cantores. Um acompanhamento escrito com todas as notas não seria apropriado para vários instrumentos tocarem ao mesmo tempo e só contribuiria para uma rigidez pouco apropriada à liberdade desejada para a linha melódica do cantor, um dos propósitos da monodia operística e do recitativo.

Ficam claras as duas funções principais, que explicam o surgimento do baixo contínuo: partitura completa abreviada e acompanhamento com possibilidades de liberdades instrumentais. Pode ser que de algum modo, após análises mais profundas, seja constatado que a orientação composicional realmente tenha vindo desta função de “redução” da partitura – mesmo que se considere as críticas de Lester às possibilidades de representação de elementos melódicos no contínuo; a orientação prática de acompanhamento certamente está ligada à *seconda pratica*, e ao florescimento da ópera.

³⁴ Geiringer, K., *Johann Sebastian Bach*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 270.

³⁵ Williams, P., op. cit., 1970, vol. I, p. 66.