

Os solos para violone nas sinfonias de Haydn e as diferenças de aspectos técnicos na execução no contrabaixo e violone

Ricardo Bessa Magalhães França¹

UFRJ/MESTRADO

SIMPOM: *Teoria e Prática da Execução Musical*

ribmf@hotmail.com

Resumo: O movimento da Performance Historicamente Informada (PHI) surgiu no fim do século XIX e início do século XX como um movimento que se pautava em pesquisas musicológicas para embasar uma nova visão interpretativa. Parte de suas características foi a pesquisa por instrumentos históricos, sua construção e técnicas próprias, visando incorporar às interpretações contemporâneas os instrumentos para os quais as obras do passado foram escritas. No período Clássico o instrumento mais comum utilizado para realizar os graves na orquestra era o Violone Vienense, instrumento mais grave da Família da Viola da Gamba com afinação baseada em terças e quarta (F A d f# a), fundo chato, trastes, cordas de tripa mais leves que as atuais de metal e próximas umas das outras, o arco utilizado também diferia do modelo atual. Devido à diferença na afinação do Violone para o Contrabaixo atual afinado em quartas (E A d g), algumas características próprias idiomáticas do instrumento se perdem na execução de repertório escrito para o Violone quando executado no Contrabaixo. Dentre as características básicas presentes no repertório clássico-vienense para o instrumento encontram-se a exploração da orientação baseada em acordes, facilitando a execução de trechos arpejados e em terças, passagens de cordas alternadas e bariolagem. O autor exemplifica alguns dos idiomatismos do instrumento utilizando trechos de solos de Sinfonias de Haydn originalmente compostos para o instrumento e quais as modificações técnicas necessárias para a execução no Contrabaixo. Busca criar uma reflexão a cerca da interpretação do repertório clássico tocado no Contrabaixo, chamando atenção para a prática da PHI no Violone.

Palavras-chave: PHI; Violone/Contrabaixo Vienense; Solos de Haydn.

The Violone Solos in Haydn Symphonies and Technical Differences in Double-Bass and Violone

Abstract: Historically-inspired performance (HIP) movement arises in the in the late 19th century and in the early 20th century as a movement oriented by musicology research to support a new interpretative vision. One of its characteristics is the research for historical instruments, their making and techniques, aiming incorporate to contemporary interpretations the instruments for which those ancient works were written for. In the Classical Period the

¹ Ricardo Bessa Magalhães França, Mestrando em Práticas Interpretativas UFRJ. Orientador Prof.Dr. Marcelo Fagerlande .

most common bass instrument in Orchestra is the Viennese Violone, instrument of the Viol Family tuned in F A d f# a, with frets, flat back, gut strings, and a different bow. Due to the difference in the Violone tuning comparing to the modern Double Bass, tuned in fourths (E A d g), some unique idiomatic characteristics of the instrument are lost when playing the repertoire originally written for Violone, and not Double Bass. Among the basic characteristics of the classical-Viennese repertoire for Violone, the guidance based on chords can be explored, making it easy to execute arpeggiated passages and in thirds, alternating string passages and *bariolage*. The author illustrates some of the idioms of the instrument using solo excerpts from Haydn Symphonies originally composed for the instrument and the technical modifications necessary to play them on Double Bass. The article analyzes the interpretation of classic repertoire played on Double Bass, drawing attention to the practice of HIP in Violone.

Keywords: HIP; Violone/Viennese Double bass; Haydn Solos.

1. - Introdução : A prática da Performance Historicamente Informada e o Violone

O final do século XIX e início do século XX viram surgir uma série de músicos comprometidos não só com a interpretação e composição, mas também com o estudo da interpretação e da pesquisa em música. Após a década de 1950 o movimento popularizou-se através dos selos de gravadoras de discos onde se atribuía uma melhor qualidade das gravações ao uso do selo “gravado com instrumentos históricos”. Exponentes como Thurston Dart, Robert Donington, Nikolaus Harnoncourt e posteriormente Richard Taruskin, Ross W. Duffin, John Butt, Bruce Haynes enriqueceram os debates em favor e contra a interpretação historicamente informada. É importante perceber que nenhum deles considera imperativo que o uso de instrumentos históricos é de vital importância para uma boa interpretação, o próprio Harnoncourt (1990, p. 122) relata que seu uso deve ser feito *somente se e porque eles são apropriados à obra e melhor adaptados à sua execução*.

Segundo Haynes (2007, p. 140), as réplicas exatas de instrumentos históricos e suas afinações se popularizaram nos anos de 1960 e os instrumentos passaram a ser tão importantes quanto os músicos nos discos. Apesar de ter sido criada uma fetichização em torno da utilização desses instrumentos é importante ter em mente que sua utilização não é um mero fetiche e que os mesmos são importantes para uma construção sonora diferente.

Com o passar do tempo a performance em instrumentos históricos cresceu consideravelmente, hoje é comum diversas Universidades e Conservatórios em todo o mundo

possuírem núcleos de “música antiga”². A pesquisa de instrumentos próprios do Período Barroco ganhou muita força desde o início do Século XX, flautas, oboés, fagotes, traversos, cravos e a família da viola da gamba foram muito estudadas e passaram a ser tocados por diversos intérpretes. No entanto, com os instrumentos do Período Clássico e Romântico essa pesquisa se deu bem posteriormente. Um dos instrumentos do Classicismo negligenciado durante muito tempo foi o Violone ou Contrabaixo Vienense.

Durante o Período Clássico em Viena e nas regiões da Alemanha era muito comum nas orquestras o uso de Violones no lugar de Contrabaixos. O Violone é o instrumento mais grave da família das Violas da Gamba, o instrumento responsável pela execução das notas de 16’ sendo assim o equivalente ao Contrabaixo atual nas orquestras. No período Barroco esse instrumento possuía tamanhos e afinações variados, sendo os mais comuns o Violone em G (G c f a d’ g’) e o Violone em D (D G c e a d’) uma quarta abaixo (BRUN, 2000 , p.32). Por ser um instrumento da família das Violas ele possuía seis cordas, ombros abaixados, trastes e fundo plano, a voluta pode ou não ser esculpida com cabeças de pessoas ou animais, assim como os furos de ressonância podem ser em formato de C ou f (STANTON, 1982, p.15).

A principal diferença desse instrumento em relação ao contrabaixo atual é a afinação. Enquanto no atual a afinação é em quartas, no Violone ela era em terças e quarta (próximo da Viola da Gamba afinada em quartas com uma terça no meio). O Violone Clássico geralmente possuía cinco cordas³ – diferentemente de seu antecessor barroco com seis -, afinadas em F A d f# a, enquanto o contrabaixo atualmente é afinado em quartas, E A d g. Outra característica que difere do instrumento moderno é o uso de trastes, o fato de suas cordas serem mais próximas e mais finas além de menos tensas em relação ao contrabaixo, produzindo assim um menor volume sonoro (BRUN, 2000, p.106).

As pesquisas musicológicas nas décadas de 1950 e 1960 foram responsáveis pela descoberta de centenas de partituras para Violone Vienense, por ter sido um instrumento virtuosístico em sua época uma série de compositores escreveram solos, trios, peças de música de câmara, sonatas, concertos para o violone. Podemos listar compositores de renome como Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Franz Joseph Haydn (1732-1809), Johann Michael Haydn (1737-1806), Johanness Matthias Sperger (1750-1812), Karl Ditters von

² O termo aparece entre aspas por acreditarmos não ser o mais adequado. HAYNES declara que o termo possui visão cronocêntrica, por considerar a música anterior a Romântica como antiga. O referencial utilizado toma como parâmetro a música Romântica.

³ Eventualmente ele poderia possuir somente quatro cordas, sendo subtraída então a mais grave.

Dittersdorf (1739-1799), Franz Anton Hoffmeister (1754-1812). O próprio F.J. Haydn compôs trios, quartetos e um concerto solo para violone e orquestra, o qual se presume, infelizmente, que foi perdido em um incêndio (BRUN, 2000, p.103).

Atualmente, com o crescimento dos concertos baseados em performances historicamente informadas, tem crescido substancialmente o número de contrabaixistas que passou a estudar e tocar em concertos com contrabaixos vienenses peças que outrora foram adaptadas para o contrabaixo moderno. Como tal pode-se citar Edicson Ruiz, Igor Pecevski, David Sinclair, Petru Iuga, Chi-Chi Nwanoku, Radoslav Sasina, Korneel Le Compte entre outros.⁴ No entanto, a utilização desse instrumento ou simplesmente da afinação vienense para execução desse repertório é muito recente, o primeiro CD gravado foi em 1992⁵, demonstrando um atraso de quase um século desde o início dos debates da HIP. Segundo dados coletados por Igor Pecevski⁶ somente cinco instituições⁷ possuem professores associados à performance histórica que lecionam e possuem o Violone Vienense em seus currículos. Aqui no Brasil há registro de que o professor Dr. George Amorim veio em Festivais⁸, onde deu Master Classes e se apresentou tocando repertório com o instrumento em questão. Por compreender a importância do repertório Clássico tocado atualmente no Contrabaixo, a minha dissertação de mestrado pretendeu estudar a prática da PHI no Contrabaixo, tomando como objeto de estudo os solos das sinfonias de Haydn originais para o Violone Vienense e que hoje são comumente tocadas no contrabaixo.

2. - Aspectos técnicos dos Solos das Sinfonias de Haydn

As modernas orquestras ao interpretar obras de Haydn em geral utilizam o contrabaixo moderno com a afinação em quartas para a execução de partes originalmente pensadas para o Violone, afinado em terças e quarta. Nessa parte do artigo serão analisadas as diferenças na execução desses solos feitos por um contrabaixo afinado em quartas e um contrabaixo com a afinação vienense, a afinação para o qual esses solos foram originalmente compostos. Destacando assim, as peculiaridades em cada um dos

⁴Disponível em < http://viennesetuning.com/b_4_cd_s/index.htm>. Acesso em 18 dez 2012.

⁵ Segundo Pecevski de 1992 a 2012 foram lançados 16 CDs incluindo performances com o uso de Violones (com trastes, cordas de tripa e arco clássico), assim como algumas com contrabaixos afinados com a afinação própria do Violone (nesse caso, com arco e cordas modernos e sem uso de trastes, mantendo apenas a afinação original)

⁶ Viennesetuning.com. Acesso em 12 de janeiro de 2013

⁷ Conservatório de Amsterdam, The Juilliard School – Historical Performance Program, Paris Conservatoire, Royal Conservatoire in The Hague e Schola Cantorum Brasiliensis.

⁸ Em 2013 participou como professor convidado do IV Encontro Internacional de Contrabaixistas Milton Romay Masciadri (IV EIC-MRM) na UFRGS.

instrumentos e o que elas interferem ou não na execução e interpretação da música de Haydn, comparando e estabelecendo relações entre ambas as afinações. Estudar e analisar as características estilísticas e técnicas dos mesmos é necessário para dar suporte a interpretações de músicos que tenham interesse em tocar esses solos, com ou sem a afinação vienense. Brun (2000, p. 103) relata que esses solos exploram o idiomatismo do Violone por conta da utilização da orientação por acordes, passagens com cordas alternadas e bariolagem⁹, sendo assim mais facilmente realizáveis no Violone do que no Contrabaixo.

2.1 - Relação Dedilhado/Mudança de Posição e Articulação

Por suas peculiaridades e diferente afinação a forma de tocar uma peça com o Violone Vienense difere substancialmente da forma como tocar em um contrabaixo com a afinação em quartas. Por estar afinado em terças entre as cordas I, II e III, há uma série de dedilhados e sequências de notas que podem ser realizadas sem mudança de posição, em especial sequências de escala, às vezes mesmo uma escala inteira. Sucessões de arpejos também são mais facilmente executados em um contrabaixo com a afinação vienense, podendo realizar facilmente dois arpejos diferentes em uma mesma posição, alternando somente as cordas, enquanto que em um baixo afinado em quartas a execução de arpejos raramente é contemplada sem mudanças de posição.

Enquanto no contrabaixo em quartas as mudanças de posição são muito mais frequentes e a técnica ocorre mais na vertical, por derivar das famílias da gamba a técnica no violone ocorre mais na horizontal, com menos mudanças de posição. A técnica de mão esquerda no violone obedece muito mais a fôrmas em posições fixas o que facilita muito a execução tanto de escalas quanto arpejos, pois contém um maior número de notas em posição parada. Entretanto, a técnica de mão direita acabava por ser mais complexa, por manter posições fixas o arco acaba por realizar excessivas mudanças de corda (FOCH, 1999, p. 56). O exemplo a seguir traduz essas diferenças com relação às mudanças de mão esquerda.

⁹ Bariolagem – Termo do século XIX usado em instrumentos de arco para descrever técnica ligeiramente não ortodoxa de mistura e repetição de cordas soltas com notas presas para garantir determinado efeito. O termo é mais frequentemente utilizado para o efeito especial em que a mesma nota é tocada alternadamente em duas cordas (uma presa e uma solta) resultando na justaposição de contraste de tonalidade de cores. Pode ser executada usando ligadura ou golpes de arco individuais. Exemplos bem conhecidos ocorrem no prelúdio da Partita em E para violino solo de Bach. Tradução nossa. Cf. Boyden/Walls (2001).

<p>Sinfonia 6 C.46 Violone</p>	<p>Sinfonia 6 C.46 Contrabaixo</p>	<p>1 3 1 + 1 3 0 4 4 1 4 1 1 1 4 0</p>
--	--	--

Exemplo Musical 1: Sinfonia 6 em D, Hob. I:6 de Joseph Haydn, compasso 46, III movimento.

Neste exemplo, as semicolcheias ré-dó-sib-dó são facilmente executadas em uma mesma posição no violone, bastando haver uma rápida mudança de corda para a execução do si bemol. Já no contrabaixo é necessário mudar de posição¹⁰ duas vezes caso queira executar o trecho na primeira corda¹¹ e a mudança de posição é realizada em notas ligadas, ouvindo-se a passagem da mudança de posição. Caso a passagem não tivesse as notas ligadas não se perceberia essa mudança de posição na execução. Entretanto por estarem ligadas, por mais rápido que se realize a mudança, ela será ouvida, devido a não interrupção da produção do som feita pela mão direita. Nesse sentido, musicalmente a execução com a afinação em quartas prejudica a execução da articulação escrita no trecho.

Para que isso não ocorra, um outro dedilhado alternativo é possível no contrabaixo em quartas, executando todo o trecho na segunda corda em uma posição mais aguda e utilizando o polegar (+) ainda na região do braço do instrumento para evitar a mudança de posição.¹² Esse dedilhado é possível, contudo a execução de todo o trecho na segunda corda modifica e confere ao trecho solista um caráter timbrístico mais escuro. Com a repetição desse tema de forma ascendente nos compassos seguintes, o executante pode prosseguir com esse dedilhado e seguir descendo as posições pela segunda corda ou optar por mudar de posição indo para a primeira corda, o que provocará mudança de timbre e afetará o fraseado, que ora terá um som mais fechado e escuro e ora terá um som mais aberto e brilhante.

Uma das saídas para a execução ao Contrabaixo seria modificar a articulação em função de uma determinada limitação técnica, com o intuito de que o problema da mudança de posição ouvida por conta da ligadura seja resolvido. Tecnicamente, essa modificação da articulação facilitaria uma melhor execução ao contrabaixo, entretanto configuraria em uma

¹⁰ As mudanças de posição serão indicadas com um traço acima do número indicativo de dedilhado. Os algarismos em romano na parte de baixo representam as cordas, sendo a I a mais aguda e a IV a mais grave.

¹¹ Dedilhados em preto

¹² Esse dedilhado alternativo aparece em vermelho.

mudança de articulação escrita pelo próprio compositor e que na execução com o instrumento com a afinação adequada não seria necessária.

Outro exemplo onde ocorrem problemas na execução relacionados à articulação é no compasso 55 as sequências em semi-colcheia ligadas de quatro em quatro também demonstram ser um problema de execução ao Contrabaixo afinado em quartas. Para a execução, novamente são necessárias mudanças de posição no interior das ligaduras, enquanto ao Violone isso não ocorre. Mesmo com mais de um tipo de dedilhado no contrabaixo nas possibilidades existentes sempre há alguma mudança de posição ocorrendo no interior de alguma das sequências de quatro notas ligadas.

<p>Sinfonia 6 C.55 Violone</p>	<p>1 4 1 0 1 4 1 4 2 4 2 0</p>	<p>Sinfonia 6 C.55 Contrabaixo</p>	<p>1 4 $\frac{1}{2}$ 1 0 1 0 2 1 2 1 0</p>
--	--------------------------------	--	---

Exemplo Musical 2 - Sinfonia 6 em D, Hob. I:6 de Joseph Haydn, compasso 55, III movimento.

2.2 – Relação de Cordas Soltas como recurso de Pedal

De acordo com Harnoncourt (1984, p. 141) o uso da corda solta no Barroco *não era absolutamente proibido; muitas vezes era até manifestamente desejado, embora a sonoridade das cordas de tripa soltas não sobressaíssem tanto como a das cordas de aço atuais*. Levando em consideração essa afirmativa e comparando com o repertório para Violone vienense percebe-se que ainda no Período Clássico a utilização de cordas soltas em determinadas passagens era algo bem recorrente.

Como exemplo na Sinfonia 6 (HOB I:6) de Haydn o tema principal se utiliza do recurso conhecido como bariolagem tão comum no período barroco, em que a corda solta funciona como um pedal e a melodia é realizada em outra corda. Nesse caso, a execução tanto no violone afinado com a afinação habitual (a f# D A) quanto num contrabaixo em quartas há um considerado número de mudanças de posição.

Sinfonia 6
C.35-38
Violone em D

1 0 4 0 1 0 4 0 3 0 4

Sinfonia 6
C.35-38
Contrabaixo

1— 4 1 1— 4 1 3 1 4 1 4

Exemplo Musical 3Sinfonia 6 em D, Hob. I:6 de Joseph Haydn, compassos 35-38 , III movimento.

Entretanto, a ideia desse trecho é o recurso da utilização da corda solta como pedal, soando durante todo o tempo. Em um violone, a nota pedal (lá 2) não é abafada, pois as notas encontradas na melodia serão todas realizadas na segunda corda, enquanto a primeira pode permanecer vibrando livremente. Esse efeito provoca um efeito harmônico muito maior, pois enquanto se toca a melodia na segunda corda a primeira permanece vibrando.

A execução dessa mesma passagem em um contrabaixo atual perde grande parte desse efeito pela impossibilidade da utilização do lá2 como corda solta. Ainda que feito como nota presa na segunda corda e a melodia seja feita na primeira, a nota pedal não permanece soando como no caso do violone. As mudanças de posição no contrabaixo impedem que a nota pedal continue soando, pois a mão esquerda tem de ficar mudando de posição para realizar tanto o pedal como a melodia. Outro fator importante é que quando a nota pedal é realizada em corda solta (no caso do Violone) ela não é abafada pela mão esquerda e continua vibrando todo o tempo.

2.3 – Possibilidade de Acordes e Arpejos

Uma das características idiomáticas mais exploradas pelos compositores que compunham para o Violone vienense é a possibilidade de executar terças e acordes de três notas mais facilmente. No contrabaixo a execução de acordes raramente é feita em três cordas diferentes, como no baixo vienense. Devido à afinação em quartas não é possível executar três notas em terças em uma mesma forma de mão na região do braço do instrumento, salvo se uma delas for corda solta. Desse modo para se tocar as três notas é necessário que se realizem duas das notas em uma mesma corda, tocando-se o acorde com duas e duas notas. Ao tocar

uma segunda nota na mesma corda interrompe-se o som da primeira, perdendo o efeito pretendido.

Nos solos de Haydn a simultaneidade de notas só ocorre em uma única passagem na Sinfonia 7 – Le Midi, entretanto diversos arpejos e terças são recorrentes nesse e em outros solos.

Sinfonia 7	1	Sinfonia 7	1	4 harm	3/4 harm
C.44	1	C.44	4	2	4
Violone	1	Contrabaixo	0	4	0

Exemplo Musical 4 Sinfonia 7 em C, Hob. I:7 de Joseph Haydn, compasso 44, III movimento.

No Violone esse acorde é tocado de forma bem simples realizando uma pestana nas cordas I, II e III, enquanto no contrabaixo as possibilidades de dedilhado são realizadas em apenas duas cordas. O primeiro dedilhado se utiliza da I corda solta (sol), faz-se o si na corda II com o quarto dedo e em seguida torna-se a I corda para executar o ré. O segundo dedilhado faz-se o sol na corda III, o si na corda II e solta-se o sol e o si para executar o ré harmônico na corda II. O terceiro exemplo utiliza-se a corda I solta e o si na corda II, que deve ser solto para a realização do ré na corda II com harmônico, nesse caso o sol (corda I) pode ser mantido na execução tanto do si como do ré. O que se observa é que os dedilhados para o baixo em quartas sempre abafarão uma das notas para a realização do acorde, seja o sol ou o si.

De acordo com Harnoncourt (1984, p. 38) a execução de acordes em instrumentos de corda deve ocorrer de forma arpejada, devido a impossibilidade de fazê-lo soar durante o tempo pretendido e cabendo ao ouvido interno completar seu efeito. Essa informação é importante, porque atualmente é comum que os acordes sejam tocados “quebrando-os” de duas em duas notas em vez de realizá-los de forma arpejada, como era o costume na época. Nesse caso, a afinação vienense facilita e privilegia essa execução arpejada, enquanto a afinação em quartas dificulta e impossibilita essa realização, devido ao fato de não poder executar as três notas em mesma posição e em cordas diferentes.

Os compassos 41, 42 e 43 apesar de não serem acordes, são arpejos de três notas em tercina ligadas provocando a ilusão de um acorde (ainda que não estejam escritos dessa forma). Se a ideia é a ilusão de um acorde arpejado, para que o efeito pretendido seja alcançado, é necessária também a utilização de três cordas (com cada nota em uma delas) para que as mesmas possam permanecer soando durante a execução de todo o compasso.

Sinfonia 7
C.41-43
Violone

Sinfonia 7
C.41-43
Contrabaixo

Exemplo Musical 5 - Sinfonia 7 em C, Hob. I:7 de Joseph Haydn, compassos 41-43, III movimento.

É interessante observar que essa passagem é tecnicamente muito simples e a mudança do padrão dos arpejos de G para C/G no baixo vienense é feita em uma mesma posição (o primeiro realizado com uma pestana de primeiro dedo e o segundo com a utilização dos dedos 1, 2 e 4 em uma posição fixa da mão). O direcionamento do arco também é mais simples do que na execução com o contrabaixo em quartas, já que o movimento no baixo vienense é da III corda para a I passando pela II, seguindo um único movimento. Já no contrabaixo afinado em quartas há dois movimentos diferentes já que há alternância de cordas, começando na I corda, indo para a II e retornando a primeira, sendo um movimento mais complexo.

3 - Conclusões

Apesar de ter escolhido os solos de Haydn para exemplificar algumas questões técnicas da execução no Violone/Contrabaixo é correto afirmar que grande parte das obras escritas para Orquestra em Viena no Período Clássico eram pensadas para serem executadas em Violones, tendo o mesmo como ideal estético-sonoro. Pensar em uma interpretação historicamente informada para essas peças deveria incluir a utilização desse instrumento, sobretudo para o repertório solo/camerístico.

As perguntas a serem respondidas com a pesquisa eram: a afinação e a forma de se tocar peças escritas para o Violone no Contrabaixo altera musicalmente a interpretação da obra? O quanto e o que é alterado? Utilizando poucos exemplos de peças de Haydn ficou claro que técnica e musicalmente houve alteração com a utilização de um instrumento em vez de outro. A discussão em torno da utilização de instrumentos históricos não é uma mera questão de purismo, mas uma forma de contribuir para uma maior pluralidade de

interpretações. Diferente dos radicalismos de outrora, não queremos que o contrabaixo seja abolido do repertório Clássico para Violone, mas que também possam ser ouvidas versões com esse instrumento, promovendo uma maior variedade musical e interpretativa.

Referências

- BRUN, Paul. *A New History of The Double Bass*. Villeneuve d'Ascq: Paul Brun Productions, 2000.
- BOYDEN, David D., WALLS, Peter. Bariolage IN: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, London: Macmillan; New York: Distributed within The United States by Grove Dictionary, 2001, 29 volumes.
- BUTT, John. *Playing with History: The Historical approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- ELGAR, Raymond. *Introduction to the Doublebass*. Princeton, Nj: Stephen W.fillo, 1987.
- ELGAR, Raymond. *Looking At The Doublebass*. Princeton, Nj: Stephen W.fillo, 1987.
- FOCH, Josef. *Der Wiener Kontrabaß: Spieltechnik und Aufführungspraxis, Musik und Instrumente*. Tutzing: Schneider, 1999.
- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Tradução Marcelo Fagerlande. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990, 2ª edição.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical – Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução Luiz Paulo Sampaio. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993.
- PLANYAVSKY, Alfred. *The Baroque Double Bass Violone*. London: The Scarecrow Press, Inc, 1998. Translated by James Barket.
- STANTON, David H.. *The String (Double)Bass*. Illinois: The Instrumentalist Company, 1982.