



Práticas históricas e performance moderna ao violão: duas propostas de realização de baixo contínuo a partir de uma Lição do *Methodo de piano-forte* de José Maurício Nunes Garcia

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Luciana Câmara Queiroz de Souza

Universidade Federal de Pernambuco – luciana.cqsouza@ufpe.br

Andrea Alencar Coelho da Silva

Universidade Federal de Pernambuco – andreaalencar3@gmail.com

Resumo. O presente estudo tem por objetivos mapear as técnicas de realização de contínuo à viola e propor duas realizações de baixo contínuo ao violão de uma peça do *Methodo* de José Maurício. Realizou-se levantamento de literatura sobre instrumentos de cordas dedilhadas, sobre a prática do baixo contínuo no Brasil e sobre a produção musical de José Maurício; estudo de uma peça do *Methodo*; e realização escrita de duas propostas de contínuo ao violão. As técnicas de acompanhamento levantadas foram: acompanhamento cordal com rasgueado, uso de figurações em arpejo e basso d'Alberti e a inserção de movimentos melódicos.

Palavras-chave. Baixo contínuo. José Maurício Nunes Garcia. Viola de arame. Música brasileira, séculos XVIII-XIX.

Title. *Historical Practices and Modern Performance on the Guitar: Two Thoroughbass Realizations of a Lesson from the *Methodo de piano-forte* by José Maurício Nunes Garcia.*

Abstract. The aims of the present study are to map techniques of thoroughbass realization on the *viola* and to produce two thoroughbass realizations of a Lesson from José Maurício's *Methodo* on the guitar. This study covered bibliography on early plucked instruments, thoroughbass playing in Brazil, and José Maurício. A lesson of the *Methodo* was learned and then two written realizations were produced. The techniques mapped were: chordal accompaniment with *rasgueado*, arpeggio and *Basso d'Alberti* figurations, and insertion of parallel melodic lines.

Keywords. Thoroughbass. José Maurício Nunes Garcia. *Viola de arame* (early guitar). 18-19th century Brazilian music.

1. Introdução

A prática instrumental no chamado período colonial brasileiro vem sendo cada vez mais objeto de estudo. Com isso está sendo possível ter uma visão mais clara e diversificada de nosso passado musical no que diz respeito ao repertório executado, aos espaços em que a música acontecia, à dinâmica da atividade musical profissional e à circularidade de gêneros e instrumentos musicais (ANDRADE, 1967; CARDOSO, 2008).¹ No contexto do estudo da produção musical de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), mais especificamente de seu *Methodo de piano-forte* (Rio de Janeiro, 1821), cabe levantar e discutir as práticas da época em instrumentos de cordas dedilhadas, considerando não apenas



a importância destes instrumentos no período, mas também o fato de que José Maurício tocava viola de arame e lecionava música usando este instrumento (AZEVEDO, 1877, 323).² Outro elemento comum entre cravo, pianoforte e viola no período é o baixo contínuo. Sabe-se que a realização de contínuo estava entre as práticas comuns dos instrumentos de cordas dedilhadas desta época. Um tratado anônimo de 1823, direcionado à “mocidade brasileira” inclui uma seção sobre acompanhamento que visa instruir “ao que toca e estuda guitarra” na prática de realizar baixo contínuo.³ Vale mencionar, também, a existência de coletâneas de modinhas do final do século XVIII nas quais o acompanhamento de viola é um baixo a ser harmonizado pelo executante. Um exemplo são as *Modinhas do Brasil*, coletânea depositada na biblioteca do Palácio da Ajuda em Lisboa (BUDASZ, 2007, 16).

A partir do exposto acima cabe perguntar: como era a prática com instrumentos de cordas dedilhadas no período de vida de José Maurício? Quais os locais e os atores dessa prática? Considerando que José Maurício era violeiro e tecladista,⁴ qual a relação entre os tocadores de viola e os de instrumentos de tecla? Em que medida a visão da sociedade sobre os instrumentos de cordas dedilhadas e seus tocadores convergiam ou divergiam da visão que se tinha dos instrumentos de tecla?

O presente artigo tem por objetivos mapear as técnicas de realização de contínuo em instrumentos históricos de cordas dedilhadas e propor duas realizações de baixo contínuo ao violão de uma peça do *Methodo de piano-forte* de José Maurício Nunes Garcia. Ele é parte de um estudo que se propôs também a discutir a inserção da viola, do ponto de vista sócio-cultural, no Brasil do início do século XIX. O componente prático do projeto – a proposta de realização de contínuo de uma obra do método – permitiu uma melhor compreensão do universo sonoro no qual a viola se inseria e da linguagem musical do período do ponto de vista técnico e estilístico. Ele fornece também subsídios para a prática deste repertório por músicos interessados.

De fato, uma das motivações para a presente pesquisa foi a realização de um recital com lições e fantasias do *Methodo* de José Maurício em formato camerístico. Neste recital, várias peças do método foram apresentadas com violino, flauta doce e contínuo, sendo este realizado ao cravo e ao violão. Como observado acima, a prática de contínuo era parte da linguagem dos instrumentos de cordas dedilhadas e, como tal, era uma técnica a ser aprendida e dominada pelos violeiros no contexto do fazer musical notado. A isso se soma o fato de que uma das principais funções da obra de José Maurício é a de servir como suporte para a improvisação (FAGERLANDE, 1995, 71-76; (BARROSO, 2006, 79-84)(BARROSO,

2006)(BARROSO, 2006)(BARROSO, 2006)(BARROSO, 2006)⁵, abrindo a possibilidade para variações melódicas e mesmo de instrumentação, por meio da utilização de instrumento solista e acompanhamento em instrumento harmônico nos moldes de um baixo contínuo. As peças do *Methodo* se revelaram, portanto, especialmente úteis para aprender e exercitar as possibilidades dessa prática.

Nesta proposta foi usado o violão moderno para o estudo e realização do baixo contínuo. O uso de um instrumento moderno possibilita ampliar o público que poderá fazer uso imediato da discussão e da proposta de realização de contínuo, visto que o acesso e a prática do instrumento moderno são bastante difundidos. As semelhanças e diferenças entre a realização em um instrumento moderno e em um instrumento histórico não foram consideradas nesta pesquisa, podendo, no entanto, vir a ser analisadas posteriormente.

A metodologia compreendeu: (1) Levantamento de literatura sobre a vida musical no Brasil no período de 1750 a 1830, mais especificamente sobre instrumentos de cordas dedilhadas, sobre a prática do baixo contínuo no Brasil e sobre a produção musical de José Maurício. (2) Estudo de uma peça do *Methodo* e (3) realização escrita de duas propostas de contínuo ao violão, tendo por base as práticas levantadas na literatura.

2. As técnicas de acompanhamento à viola documentadas em fontes de época.

A análise da literatura mostra que eram práticas comuns no acompanhamento à viola no século XVIII e início do XIX o uso do rasgueado, de figurações em harpejo, do *Basso d'Alberti* e de movimentos melódicos alternados com trechos cordais. Sabe-se que o rasgueado foi uma técnica muito utilizada pelas violas nos séculos XVII e XVIII, no acompanhamento de modinhas e danças populares no Brasil e em Portugal (TINHORÃO, 2010, 49). Alguns exemplos da época de realização de acompanhamento para viola trazem indícios do seu uso. O exemplo abaixo (Figura 1) é um acompanhamento para viola da dança Arromba⁶. Nele vem indicada acima de alguns acordes a letra r, *rocadilho*, que possivelmente se refere ao modo como os acordes deveriam ser tocados na viola: rasgado.



Figura 1 Exemplo de acompanhamento para viola, com trechos alternando movimentos melódicos e blocos de acordes. Em destaque a indicação 'r', de *roca-dilho*. (BUDASZ, 2007, 8).

Segue abaixo a transcrição do acompanhamento acima, feita por Budasz (Figura 2):



Figura 2 Transcrição do acompanhamento da dança Arromba (BUDASZ, 2007, 9).

Como pode ser observado no exemplo acima, no acompanhamento para viola havia a possibilidade de alternância entre trechos onde os acordes eram tocados em blocos e trechos com movimentos melódicos. Nestes últimos é possível que o acompanhamento tocasse com o solista em uníssono ou em movimento paralelo.

Há exemplos na literatura (NOGUEIRA, 2008, 42, 44 e 45; e (BUDASZ, 2007, 18), que mostram acompanhamentos para viola onde se utilizou em praticamente toda a peça o baixo *d'Alberti*, acordes arpejados, acordes em blocos (que possivelmente se tocavam de modo rasgueado na viola) ou ainda algum outro modelo de figuração harmônica. Nas figuras 3 e 4 temos o exemplo de uso de figuração harmônica e de arpejos ascendentes respectivamente:



Figura 3 Trecho de acompanhamento para viola e duas guitarras de Francisco Domingos Milcent, Lisboa. (NOGUEIRA, 2008, 42).



Figura 4 Trecho de acompanhamento para viola da modinha brasileira “Eu nasci sem coração”, texto de Domingos Caldas Barbosa e música de autor desconhecido. (BUDASZ, 2007, 18).

Estes recursos e desenhos rítmicos, quando tocados na viola ou em outros instrumentos de cordas dedilhadas, como o violão, permitem uma melhor constância do som. Considerando que tais instrumentos não sustentam as notas por períodos longos de tempo, a utilização de tais meios contribui para uma melhor ressonância no instrumento.

Abaixo (Figura 5), um exemplo de acompanhamento para viola francesa de uma modinha de José Maurício Nunes Garcia, recém-localizada por Alberto Pacheco (2019). Embora o acesso a essa fonte se tenha dado depois da elaboração do acompanhamento objeto deste artigo, julgamos relevante sua inclusão aqui. A modinha é parte do volume *Collecção de modinhas brasileiras com acompanhamento de viola franceza compozição de varios autores*.⁷ Observa-se o uso de dobramento da voz superior pelo acompanhamento (cc. 5-6), de figurações cordais (cc. 7 e 9) e de arpejos como elemento de ligação (c. 8). As técnicas utilizadas pelo autor se assemelham às levantadas nos demais exemplos.

Estas lágrimas sentidas

Modinha

Pe. José Maurício Nunes Garcia

Andante

Voz

Es-tas

Violão

5

lá - gri - mas sen - ti - das, Que dos tris - tes o - lhos

8

vem, São de A-mor cer - tos si - nais, São sau



Figura 5 Acompanhamento para viola francesa de uma modinha de José Maurício Nunes Garcia (PACHECO, 2019, 50). Verifica-se a alternância, no acompanhamento, entre figurações harmônicas, arpejos e movimentos melódicos mais lineares.

3. Os processos de realização do contínuo da Lição 2/II

A Lição 2 da segunda parte do *Methodo de piano-forte* foi a peça escolhida para a elaboração deste trabalho. O processo de seleção da peça a ser trabalhada foi feito após a experimentação, ao violão, das lições do *Methodo* e a escolha foi feita partindo de critérios pré-estabelecidos, tais como: tamanho/extensão da peça, facilidade de tocá-la ao violão, tonalidade e identificação pessoal. Optou-se por uma peça curta e tecnicamente acessível de forma que o foco do trabalho fosse as possibilidades de acompanhamento. Após este processo, foi feita a transcrição do acompanhamento original da peça selecionada para o violão. Como era de se esperar, o acompanhamento transcrito não é violonístico: há problemas quanto ao posicionamento dos acordes no braço do violão, além da pouca ressonância e sustentação das notas. Foi elaborada, então, uma nova proposta de distribuição das notas dos acordes, o que permitiu não só uma melhor condução das vozes, como também uma melhor realização das notas no braço do violão, tornando-se mais cômoda de ser tocada.



As propostas de realização objeto deste estudo foram elaboradas a partir desta realização cordal.

Para a realização a 6ª corda do violão foi afinada um tom abaixo, em ré, o que permite, neste contexto, uma melhor ressonância do instrumento. Optou-se por manter a posição original do baixo da lição de José Maurício ao longo de toda a peça. Muitas notas dos acordes foram dobradas e outras foram acrescentadas, para a obtenção de uma sonoridade mais cheia e rica harmonicamente. Esta proposta de acrescentar mais notas aos acordes tem como objetivo principal valorizar a ressonância do violão e permite também que, em alguns trechos, os acordes sejam tocados de modo rasgueado, que é uma característica própria de instrumentos de cordas dedilhadas.

Ainda no que diz respeito à posição dos acordes e ao número de notas da realização, é importante comentar que as escolhas foram feitas baseadas na harmonia da própria peça e no conhecimento estabelecido em manuais e tratados de baixo contínuo, especialmente do século XVIII em diante. Assim, cada possibilidade foi testada no violão (com a 3a, a 5a e a 8a do acorde no soprano, por exemplo), em diferentes regiões do braço do instrumento, e a escolha final levou em consideração a opção que apresentava uma melhor condução das vozes e um menor esforço possível para a realização dos acordes na mão esquerda. As realizações propostas aqui, no entanto, não representam as únicas possíveis. São possibilidades baseadas na experimentação orientada pela literatura.

Como a prática do contínuo pertence à performance musical, a elaboração do contínuo neste estudo foi testada, revisada e ajustada a partir da performance da peça com um flautista doce, que tocou a linha superior.⁸ A voz solista deve ser sempre levada em consideração no momento da escolha da condução das vozes do contínuo, evitando-se uníssono, 5as e 8as paralelas entre esta voz e o soprano da realização. Além disso, foi possível perceber o efeito de um acompanhamento totalmente em acordes e experimentar diferentes possibilidades de figuração. A partir dessa experiência identificamos duas dificuldades de um acompanhamento puramente cordal.

Uma diz respeito ao pouco movimento do contínuo quando a realização se limita a um acorde por nota do baixo. Essa textura causa “buracos” no acompanhamento, devido à pouca capacidade de duração do som no violão. Como discutido acima, a literatura exemplifica o uso regular de figurações diversas no acompanhamento com instrumentos de cordas dedilhadas. Desta forma, adotou-se nas propostas de realização o uso de tais figurações, como veremos adiante.

A outra dificuldade foi a falta de alternância de movimentos melódicos entre flauta e violão. Como vimos na seção anterior, em vários exemplos da época a viola toca linhas melódicas além de acordes. Considerou-se, portanto, necessário para este item a experimentação de trechos em que o violão pudesse realizar movimentos melódicos em intervalos de 3as com a flauta, por exemplo.

Discutimos, a seguir, aspectos das duas possibilidades de realização do baixo da lição 2/II, fundamentadas na literatura e refinadas nos ensaios com o flautista.

A primeira realização, que aqui será chamada de Proposta 1, inicia-se com blocos de acordes nos quais vão sendo acrescentadas notas gradativamente, buscando com isto um acompanhamento mais cheio sonoramente. Já nos compassos 3 a 8 optou-se por usar ritmos em colcheias, pois esta forma de acompanhamento era recorrente e tem bom efeito (Figura 6).



Figura 6 Proposta 1, cc. 1-8. Blocos de acordes em mínimas e em figuração em colcheias.

Nos compassos 9 a 11 o acompanhamento realiza movimento melódico em 3as paralelas com a flauta. O compasso 12 retoma o desenho rítmico em colcheia e nos dois compassos seguintes, para a finalização da Seção A, os acordes foram escritos em blocos, com trecho melódico em 3as com a flauta no penúltimo compasso da Seção A. Também aqui buscou-se uma realização que estivesse em consonância com a prática de alternar acordes e movimentos melódicos (Figura 7).



Figura 7 Proposta 1, cc. 9-14. Alternância entre movimento melódico e cordal no acompanhamento.

Na Seção B, optou-se por um acompanhamento mais movido ritmicamente e, para tal, os acordes foram arpejados em semicolcheias em quase toda a Seção⁹. Nos compassos 19 a 24 optou-se por alternar figurações em semicolcheias e blocos de acordes. Para retornar à Seção A, foi introduzida uma ligação melódica no baixo (Figura 8).



Figura 8 Proposta 1, cc. 19-24. Acordes em bloco, figurações em colcheias e semicolcheias.

A Proposta 2 é uma variante da Proposta 1. Há duas diferenças. Uma é a manutenção de um acompanhamento mais rítmico nos compassos 9-11 (diferentemente do acompanhamento melódico da Proposta 1) (Figura 9).



Figura 9 Proposta 2, cc. 9-12.

A outra é a modificação da textura nos compassos 22-23, com o uso de arpejos ascendentes em semicolcheias (Figura 10).

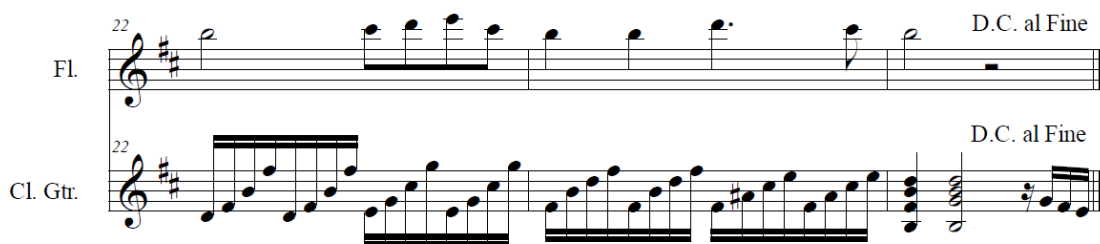


Figura 10 Proposta 2, cc. 22-24.

4. Considerações finais

O estudo proposto aqui permitiu compreender melhor a prática de baixo contínuo em viola no contexto das muitas formas de representação e circulação deste instrumento no Rio de Janeiro de finais do século XVIII e primeiras décadas do XIX. Por ser a viola um instrumento quase que exclusivamente de acompanhamento, o estudo documental e prático do baixo contínuo dá acesso aos aspectos notados e improvisatórios da performance em viola no período. O acompanhamento, portanto, perpassa as diferentes esferas sociais e estilísticas das quais o próprio instrumento é índice. As técnicas incluíam o acompanhamento cordal com rasgueado, o uso de figurações livres, em arpejo e *basso d'Alberti* e a inserção de movimentos melódicos. As propostas de realização do baixo apresentadas aqui certamente se aproximam da esfera letrada dessa prática, uma vez que estão baseadas em fontes musicais notadas que, por si só, já resultaram de convenções e simplificações da improvisação de então. Contudo, elementos de sonoridade e contraste, como a escolha de uma afinação específica e de figurações que permitissem maior ressonância e diversidade, só são apreensíveis através da experimentação. São soluções da nossa leitura atual dessa prática que apontam para possíveis sutilezas do acompanhamento da época.

Referências

ANDRADE, Ayres De. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,



1967. v. 1.

AZEVEDO, Moreira De. *O Rio de Janeiro: sua historia, monumentos, homens notaveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1877. v. 1.

BARROSO, Maria Aída Falcão Santos. *Ornamentação e improvisação no método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia*. 2006. 175 f. Dissertação (Mestrado em música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BUDASZ, Rogério. Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846): mandolinist, singer, and presumed carbonaro. *Revista portuguesa de musicologia*, v. 2, n. 1, p. 79–134, 2015.

BUDASZ, Rogério. Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil. *Early Music*, v. 35, n. 1, p. 3–22, 2007.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins, 2008.

FAGERLANDE, Marcelo. *O baixo contínuo no Brasil 1751-1851: os tratados em português*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2011.

FAGERLANDE, Marcelo. *O método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola con anima: uma construção simbólica*. 2008. 241 f. Tese (Doutorado em Interfaces sociais da comunicação). Departamento de ciências da comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PACHECO, Alberto José Vieira. As Modinhas do Pe. José Maurício Nunes Garcia: fontes, edição e prática. *Per Musi*, v. 39, n. 39, 2019.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

¹ No que diz respeito à vida profissional do músico no Rio de Janeiro, ao papel das irmandades e à vida musical, a obra de Ayres de Andrade segue sendo referência. Obras posteriores se baseiam amplamente no seu levantamento.

² Sabe-se que do século XVI ao XVIII o termo *viola* podia referir-se a um instrumento de quatro, seis (vihuela) ou cinco ordens (guitarra barroca) e que este último, muito popular no século XVIII, está na origem da viola caipira brasileira e do violão de seis ordens, além de alguns tipos de violas portuguesas (Budasz, 2007, 6). Pelo menos na primeira metade do século XIX o termo *viola* segue sendo usado para designar tanto o instrumento do século XVIII, que permanece, quanto o instrumento que progressivamente se aproxima do que chamamos hoje em dia de violão moderno. O instrumento de seis cordas recebe também o nome de *viola francesa*, passando a ser mais frequentemente chamado de *violão* a partir dos 1840s.

³ Trata-se da *Arte da música para uso da mocidade brasileira por hum seu patrício*, RJ: Typografia de Silva e Porto, 1823. Ver Fagerlande, 2011, 30.

⁴ Tecladista se refere, aqui, àqueles que tocavam instrumentos de tecla. Na época em que José Maurício viveu e atuou os instrumentistas de tecla tocavam órgão, cravo, forte-piano e clavicórdio.

⁵ Barroso considera que os principais indícios da prática de livre ornamentação são a “escolha da forma da aria da capo, as fermatas sobre pausas nos finais de seções, as repetições integrais de compassos e os espaços vazios



que podem ser encontrados em algumas peças.” (p. 79) No mesmo trecho ela chama a atenção ainda para a ligação de José Maurício com a música vocal e sua mais que reconhecida habilidade como acompanhador.

⁶ Budaz (2007, 7), citando o dicionário de Blutheu (1728), comenta que a arramba era descrita como uma dança rápida e barulhenta.

⁷ A coleção foi localizada juntamente a outra de conteúdo e caligrafia semelhantes intitulada *Collecção de Modinhas Brasileiras com Acompanhamento de Viola Franceza Composta por Bartholomeu Bortolazzi*. Pacheco considera que ambas as coleções são de autoria de Bortolazzi (ver p. 8). Sobre este músico italiano atuante no Rio de Janeiro ver Budasz, 2015.

⁸ Nosso agradecimento ao flautista Roberto Dutra por sua participação sempre inquiridora e inspiradora.

⁹ Esta forma de variar o ritmo entre as seções permitiu um contraste maior entre ambas, o que a princípio foi algo estabelecido nos primeiros ensaios com o flautista: a criação de contraste entre as duas seções, sendo a segunda tocada Com brio.