

A viola da gamba na França nos séculos XVI, XVII e XVIII

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia, Estética Musical e Interfaces

André Luiz Tartas

Universidade Federal do Paraná - andretartas@gmail.com

Resumo. A viola da gamba é um instrumento ainda pouco difundido no Brasil, de modo que o acesso a ela tem, como um dos empecilhos, a falta de referenciais em português. O presente trabalho tem como objetivo detalhar o percurso da viola da gamba na França. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, foi neste país onde a prática desse instrumento perdurou por mais tempo, em relação aos seus vizinhos europeus. Pretende-se oferecer o panorama deste percurso, destacando como ocorreu o seu desenvolvimento, as influências e o declínio. Pontuam-se as concepções, os usos e as obras destes três séculos de viola da gamba a partir do que apresenta a pesquisa documental em fontes primárias e secundárias, que incluem Hoffmann (2018), Farrel (1965) e Sicard (1981; 1985), entre outros. Espera-se contribuir para a ampliação do espaço da viola da gamba em solo brasileiro.

Palavras-chave. Viola da gamba. França. Percurso histórico.

Title. *The viola da Gamba in France in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*

Abstract. The viola da gamba is an instrument that is still not widespread in Brazil, so that access to it has, as one of the obstacles, the lack of references in Portuguese. This work aims to detail the path of the viola da gamba in France. During the 16th, 17th and 18th centuries, it was in this country where the practice of this instrument lasted longer, compared to its European neighbors. It is intended to offer an overview of this route, highlighting how its development, influences and decline occurred. The conceptions, uses and works of these three centuries of viola da gamba are highlighted, based on documentary research in primary and secondary sources, which include Hoffmann (2018), Farrel (1965) and Sicard (1981;1985), between others. It is expected to contribute to the expansion of the space for the viola da gamba on Brazilian soil.

Keywords. Viola da gamba. France. Historical background.

1. A viola da gamba em contexto

A viola da gamba é um instrumento pouco conhecido no Brasil, e os desafios para que esse cenário se modifique são muitos. A escassez de referenciais teóricos em português é um dos fatores que acentua o desconhecimento sobre o instrumento mesmo entre os graduandos em música. Dessa forma, o presente trabalho consiste em uma oportunidade de ampliar os referenciais sobre o instrumento no nosso idioma.

A partir de um recorte de uma dissertação de mestrado, o tema do presente trabalho é o percurso da viola da gamba na França durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Com o objetivo de oferecer um panorama sobre os primórdios, desenvolvimento, influências de outros países e declínio, destacam-se as concepções, compositores, publicações e usos da viola da gamba em cada época, de acordo com Hoffmann (2018); Farrel (1965) e Sicard (1981; 1985).

Enfatizamos a segunda metade do século XVII e a primeira metade do século XVIII por serem estas as épocas entendidas como o período do esplendor da música para viola da gamba na França.

2. A viola da gamba na França

As influências dos outros países e mudanças importantes em um curto período são características do percurso da viola da gamba na França, que no decorrer de um século passou de instrumento acompanhador para um instrumento solista virtuosístico. A tradição francesa da viola da gamba tem, no século XVII o seu apogeu, onde foi elevada ao patamar de instrumento de preferência da corte.

Este período de ascensão impulsionou o trabalho dos compositores, que passaram a compor peças que exploravam o potencial solista e virtuosístico do instrumento. Como resultado deste interesse crescente, o instrumento passou por aprimoramentos, ganhando inclusive mais cordas: de cinco cordas passou a ter seis cordas, e depois de seis passou para sete cordas, com afinações diferentes.

Foi também na França o lugar onde a viola da gamba permaneceu em uso por mais tempo. Na Itália o seu auge foi no século XVI, e na Inglaterra durante o século XVII. Entretanto, na França ela seguiu sendo utilizada até o final do século XVIII. A herança deste período da viola da gamba em território francês pode ser percebida até hoje, a produção musical para viola do século XVII é presente no repertório da formação dos gambistas, além de integrar programas de recitais, inspirar filmes, séries de concertos, publicações, gravações e estimular o interesse pelo instrumento.

A música francesa do início do século XVI iniciou uma tradição que durou até o fim da monarquia francesa, relacionando-se com reis e nobres, que buscavam nas artes o deleite para o ócio e uma forma de demonstrar poder e cultura. A viola da gamba usufruiu do *status* de instrumento nobre e neste contexto, Philibert Jambe de Fer (c.1515-c.1566) evidencia essa posição ao descrever a viola da gamba como “aquela que gentis homens [nobres], marchands [mecenas] e outras pessoas de virtude passam seu tempo” (DE FER, 1556, p.62). A seguir, destacam-se os períodos marcantes dessa trajetória.

3. A fase inicial da viola da gamba em solo francês

Os primeiros relatos da viola da gamba na França datam do século XVI, e embora não seja possível precisar os detalhes sobre a sua chegada, acredita-se que a realeza trouxe

gambistas da Itália (NG, 2008). Na corte deste período foram criados vários cargos para músicos, como “gambista do rei”, “flautista do rei”, “alaudista do rei”. Nos palácios, a música de câmara foi estabelecida em 1530 pelo Rei François I (1494-1547), considerado um patrocinador das artes. Seguindo as características dos principais centros europeus, a música de câmara francesa era executada da seguinte forma:

(...) apenas por vezes em salas pequenas ou médias, era normal ter um cantor por parte; no entanto, práticas de execução flexíveis significavam que instrumentos, como alaúdes e violas da gamba, frequentemente substituíam ou dobravam algumas das vozes (BASHFORD, 2001).

Os tamanhos mais comuns das violas da gamba utilizadas na França no século XVI eram: soprano (*dessus*), tenor (*taille*) e baixo (*basse de viole*), sempre com 5 cordas e afinadas em quartas. Jambe de Fer descreve as afinações usadas, iniciando no grave para o agudo: mi, lá, ré, sol e dó nas violas da gamba soprano e baixo, e si, mi, lá, ré, sol para a tenor (DE FER, 1556). Ilustrações da época confirmam a presença de cinco cordas:

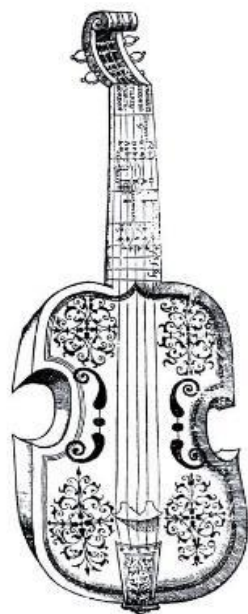


Figura 1: Viola da gamba com cinco cordas (JAMBE DE FER, 1556).

Realizando o acompanhamento de vozes e arranjos instrumentais de obras vocais, e reforçando as linhas melódicas da polifonia, a viola da gamba era considerada como “(...) altamente adequada para *consorts* de música, seja para se misturar com vozes ou combiná-las com outros tipos de instrumentos”, conforme explicado pelo teórico francês Pierre Trichet (c.1580-c.1640) (TRICHET, c.1640, apud NG, 2008, p.14). As composições para o instrumento, portanto, serviam para o suporte das vozes e para os instrumentos. Dessa forma, a

viola da gamba não figurava como um instrumento solista, e por isso as possibilidades técnicas de execução do instrumento provavelmente não foram exploradas nesse período em território francês.

Acredita-se que Claude Gervaise (fl. 1540-60), editor, compositor e arranjador francês foi o autor de um dos primeiros livros escritos para viola da gamba na França, o *Premier livre de violle contenant dix chansons* (c.1540). O exemplar, publicado antes de 1548, foi perdido e a sua existência é conhecida pelo registro em um catálogo de 1554 (BERNSTEIN, In: Grove Music Online). Além disso, Gervaise editou e compôs um dos volumes da obra chamada *Danceries*, danças para conjuntos instrumentais, que pode ser considerado o primeiro exemplo de música escrita para o *consort* de viola da gamba na França (CHENEY, 1988, p. 29).

Além do livro de canções de Gervaise, as obras de Nicholas Benoist (fl. 1538 – 40), Guillaume Colin (?), Gabriel Coste (fl. 1538-43), Eustache du Caurroy (1549-1609), Charles Guilet (?) e Claude Le Jeune (c.1529-c.1600), são outros exemplos de obras possivelmente dedicadas à viola da gamba publicadas por compositores franceses antes de 1650 (SICARD, 1981). Assim como a obra de Gervaise, as obras desses compositores eram destinadas para grupos instrumentais sem descrição de um instrumento específico. Na França do século XVI era comum realizar versões de peças vocais para uma formação instrumental.

A música para *consort* com a qual os gambistas se expressavam no século XVI começou a cair em desuso em toda Europa no início do século XVII. A preferência por instrumentos com maior variação de intensidade são a causa pelo desinteresse dessas composições, conforme diz Holman (2010):

Por volta de 1600, o *consort* de violas da gamba declinou na Europa continental em face da crescente popularidade do violino e da moda para conjuntos mistos. Vincenzo Giustiniani escreveu em 1628 que "a uniformidade do som" dos conjuntos de instrumentos da mesma família, como as violas da gamba e flautas, tornou-se "cansativa rapidamente" e era "um incentivo para dormir" em uma tarde quente (HOLMAN, 2010, p. 1-2).

4. A idade de ouro

O uso restrito a instrumento acompanhador permaneceu até aproximadamente o início do século XVII, quando influências de outros países impactaram o modo de tocar e compor para a viola da gamba na França. As viagens de músicos franceses para a Itália e Inglaterra possibilitaram o contato com diferentes escolas, que haviam explorado a viola da gamba como instrumento solista desde o século XVI.

Outra contribuição para o surgimento da música solista para viola da gamba é o legado das cordas dedilhadas. Na França, o alaúde foi do século XVI até a metade do século XVII o “instrumento da moda *par excellence*” (LEDBETTER, 1987, apud LINARDI, 2013, p. 31), sendo ofuscado posteriormente pela teorba e cravo. O século XVII foi a “Idade de Ouro” da viola da gamba, e constitui na sua última grande fase:

Os anos entre 1650 e 1725 são frequentemente descritos como a "Idade de Ouro" da viola da gamba na França, uma afirmação baseada na multiplicidade de composições, a maioria delas impressas. Luís XIV usou arte e música, organizadas em instituições, para suas estratégias políticas, mas para também criar um ambiente onde a música poderia florescer. Através deste processo, podemos hoje acessar muitas fontes e documentos, que fornecem uma imagem coesa do tempo e do estado da vida cultural (PIRCHER, 2014, p. 118).

Nesse período a viola da gamba baixo foi escolhida como a representante da família. Em seu livro *Harmonie Universalle*, o teórico Marin Mersenne registrou que em meados do século XVII a viola da gamba na França contava com seis cordas - configuração que passou a ser frequente - e que a afinação era semelhante aos alaúdes: duas quartas, uma terça, duas quartas. As cordas eram afinadas em ré - sol - do - mi - lá - ré, começando do grave para o agudo, afinação essa utilizada até os dias de hoje. O autor atribui ao francês Jacques Manduit (1557-1627) o emprego da sexta corda, trazida da Itália (MERSENNE 1636-7).



Figura 2: Viola da gamba com seis cordas (MERSENNE, 1636-7)

Os gambistas franceses desenvolveram e agregaram técnicas de outros instrumentos como o alaúde, e utilizaram danças como *Allemande* (origem alemã); *Courante* (origem italiana); *Sarabande* (origem espanhola) e a *Gigue* (origem inglesa) na formação da Suíte Barroca. Esse repertório se alastrou nas salas e quartos íntimos da corte.

O uso restrito a instrumento acompanhador permaneceu até aproximadamente o início do século XVII, quando influências de outros países impactaram o modo de tocar e compor para a viola da gamba na França. As viagens de músicos franceses para a Itália e Inglaterra possibilitaram o contato com diferentes escolas, que haviam explorado a viola da gamba como instrumento solista desde o século XVI.

Outro aspecto que confirma os anos entre 1650 e 1725 como a "Idade de Ouro" da viola da gamba na França, é a multiplicidade de composições para o instrumento, em grande parte, impressas. Luís XIV usou arte e música, organizadas em instituições, para suas estratégias políticas, mas para também criar um ambiente onde a música poderia florescer. Através deste processo, podemos hoje acessar muitas fontes e documentos, que fornecem uma imagem coesa do tempo e da vida cultural (PIRCHER, 2014, p. 118).

O gosto pela viola da gamba fez com que se tornasse urgente a divulgação e impressão de obras. Um grande número de peças foi publicado a partir de 1685. Como consequência da intensa concorrência e do desenvolvimento técnico dos instrumentistas, os *luthiers* franceses aperfeiçoaram aspectos do instrumento, e podemos citar os famosos construtores que viveram nesse período em Paris, como Michel Collichon (fl. c.1666-1693) e Nicolas Bertrand (fl. c.1687-c1725).

4.1 A escola francesa

A combinação de influências da escola italiana e inglesa para viola da gamba com a tradição solista do alaúde na música francesa estabeleceu a formação da escola francesa de viola da gamba que experimentou essas evoluções a partir da metade do século XVII, resistindo até o fim do século XVIII. O alaúde, a teorba, a guitarra barroca e o cravo eram os instrumentos que os franceses utilizavam para executar peças solo no início do século XVII; “que pode ser chamado da era do solista (...), este foi o período em que o gosto crescente do século XVI pelo virtuosismo individual floresceu plenamente” (HELLER, 2014, p.14).

Os gambistas André Maugars (c.1580-c.1645) e Nicolas Hotman (c.1610-1663) estiveram na vanguarda da tradição solista da viola da gamba na França na primeira metade do século XVII. Reconhecidos por Jean Rousseau (1644-1699) como “os primeiros homens a e destacar na França no tocar da viola da gamba [...] eles eram igualmente admiráveis, embora com características diferentes” (ROUSSEAU, 1687, p. 23).

A partir da publicação do livro de *Pieces de violle en Musique et Tablature*, de De Machy em 1685, considerado a primeira publicação para viola da gamba na França, outros

gambistas começaram a publicar seus livros para o instrumento. Um episódio em específico marca a tradição solista da viola da gamba, a *querelle*, que envolveu De Machy e Jean Rousseau em uma troca de cartas com acusações e conflitos de ideias sobre a viola da gamba. Desse embate, apenas as cartas de Rousseau podem ser localizadas, e nelas ele defendia o caráter melódico (influência da *chanson* francesa) de tocar a viola da gamba, em oposição à maneira harmônica (mais próxima dos instrumentos de cordas dedilhadas) de De Machy.

Além dos personagens da *querelle*, outros instrumentistas contribuíram para a prática da viola da gamba neste período. O gambista e compositor Marin Marais (1656-1728) foi o sucessor de Jean Baptiste Lully (1632-1687) na corte de Luís XIV. Diferente de seus antecessores Maugars e Hotman, Marais não tocava instrumentos de cordas dedilhadas. Dedicou-se exclusivamente à viola da gamba e foi aluno de Sainte Colombe, superando o mestre e demonstrando grande habilidade na viola da gamba (TILLET, 1732, apud NG, 2008, p. 48).

De origem modesta, Marais conquistou a confiança de Lully e obteve o cargo de *Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi pour la Viole*, tornando-se ainda muito jovem *Musicien du Roi*, função designada por suas brilhantes apresentações diante do Rei. A aproximação com Lully lhe rendeu ainda instruções sobre composição, e desta experiência ao lado de Lully, pode mais tarde escrever as óperas Alcide (1693), Ariane et Bacchus (1696), Alcyone (1706) e Sémélé (1709) (AUGUSTIN, 2018).

O primeiro livro para viola da gamba de Marais, publicado em 1686 – sem a parte do contínuo, incluído apenas na edição de 1689 – vai ao encontro da urgência que o músico teve em lançar seu livro em resposta ao consumo desse tipo de material. Marin Marais obteve o privilégio real em 1686, que consistia em uma autorização, durante o período de quinze anos, para a impressão dos seus livros dedicados a viola da gamba (MARAIS, 1686, p.6). Foram publicados, entre 1686 e 1725, cinco volumes que compreendem mais de 550 peças para uma, duas e três violas e baixo contínuo (AUGUSTIN, 2018).

A tradição de obras compostas para uma viola da gamba solista acompanhada pelo baixo-contínuo deu início à música francesa no século XVIII, prática essa que se tornou geral exemplificada pelos cinco livros compostos por Marin Marais e obras de compositores como Caix d'Hervelois (c. 1670- 1759), F. Couperin (1668- 1733), J. B. Boismortier (1689-1755), Jaques Morel (c.1690-1740) entre outros.

4. A última geração e o declínio

A aceitação social da viola da gamba no cenário musical francês pode ser situada na medida da atuação das damas da corte como instrumentistas amadoras. Como já mencionado, Luís XIV foi um entusiasta da viola da gamba, e este foi o instrumento que sua filha Henriete de France (1727 - 1752) adotou. A presença de mulheres tocando viola da gamba demonstra a sua aceitação social, ao contrário do violoncelo que, embora tocado em posição semelhante, permaneceu distante das mulheres no século XVIII (PIRCHER, 2014).

Apesar da música francesa ter se mantido resistente às influências de outros países, na metade do século XVIII não houve como evitar as tendências que chegavam de outros centros musicais na Europa, entre elas a música de orquestra e o quarteto de cordas, onde a viola da gamba não figurava: “[...] tem que se admitir que a viola da gamba baixo tem seus prazeres, e que mesmo que seja banida dos grandes concertos, por causa da fraqueza do som, é agradável na casa, principalmente com o cravo...” (ANCELET, 1757, apud PIRCHER, 2014, p. 121).

Enquanto Marais manteve a música francesa fechada para as influências do estilo italiano, Forqueray inspirou-se livremente por ele. Adepto do estilo harmônico semelhante à música de De Machy, sua música é preenchida com acordes e polifonia, herança das cordas dedilhadas. O gambista virtuoso nascido em Paris, Antoine Forqueray (1671-2-1745) foi considerado um “demônio” por Hubert Le Blanc, devido a sua forma de tocar a viola da gamba: “dizia-se que um tocava como um anjo [Marais] e o outro como um demônio” (LE BLANC, 1740, apud AUGUSTIN, 2001, p. 20). Suas obras foram publicadas postumamente em 1747 por seu filho Jean-Baptiste Forqueray, também gambista, e são constituídas por cinco suítes de danças.

As transformações musicais, concomitantemente com o declínio do estado absolutista francês, favoreceram o término da tradicional escola de viola da gamba francesa, fazendo com que o instrumento entrasse num gradual desuso. Roland Marais (1688-1754), Nestor Marin Marais (1715-1753) e Jean Baptiste Forqueray (1700-83) foram os últimos grandes gambistas e compositores para viola da gamba que temos notícias na corte francesa.

4. Considerações finais

Nas mãos de habilidosos gambistas e compositores franceses, foi possível elevar o instrumento a um lugar de destaque (mesmo em tempos de predomínio do violino) como instrumento solista. Se há uma fase onde podemos dizer que a posição da viola da gamba pode experimentar plenamente seu favoritismo em relação aos violinos, essa fase aconteceu graças

aos gambistas franceses do século XVII. A gamba, que antes exercia apenas a função de acompanhamento para vozes, outros instrumentos e em *consorts*, tornou-se um dos instrumentos escolhidos para ocupar as salas de Versalhes com recitais de música solo, satisfazer o gosto de nobres e do público que podia adquirir as publicações tão fomentadas na época.

Séculos mais tarde, a viola da gamba reapareceu no início do século XX na Europa e Estados Unidos, e portanto teve um aumento considerável de apreciadores e instrumentistas. Poucos admiradores da Música Antiga não ouviram falar de Jordi Savall, que contribuiu para a divulgação da viola da gamba e ajudou o instrumento a conquistar espaço em salas de concerto pelo mundo. As composições francesas para viola da gamba do século XVI, XVII e XVIII podem ser encontradas em gravações, edições modernas e *fac-símiles* em sites especializados, artigos e até mesmo disponíveis na internet, constituindo um rico e diversificado material de pesquisa e performance, porém sempre em idioma estrangeiro. Este trabalho pretende contribuir para a pesquisa, difusão e prática da viola da gamba no Brasil, ampliando os reduzidos referenciais no nosso idioma.

Referências

AUGUSTIN, Kristina. Mais uma vez em defesa da viola da gamba: tradução e comentários à obra: *Defense de la basse de viole contre les entrées du violon et les prétensions du violoncello*, Hubert le Blanc, Amsterdã 1740. 203 f. *Dissertação*. (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284887/1/Augustin_Kristina_M.pdf. Acesso em: 15 mar. 2019.

AUGUSTIN, Kristina. *Defesa da Viola da Gamba contra as investidas do Violino e as pretensões do Violoncello*. Niterói: Kristina Augustin, 2016.

BASHFORD, Christina. Chamber music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 5. p. 434-48, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05379>. Acesso em 25. Jul. 2019.

BERNSTEIN Lawrence. Claude Gervaise. *The New Grove Dictionary of Music and musicians*. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10971>. Acesso em: 23 Abr. 2019.

CHENEY, Stuart Glenn. Dubuisson: a study of his music for solo bass viol. *Tese de Doutorado*. University of North Texas, 1988. Disponível em: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500315/>. Acesso em: 21 jun. 2019.

DE FER, Philibert Jambe. *Epitomé musical des tons, sons et accordz, es voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes, & violons. Item un petit devis des accordz de*



musique, par forme de dialogue interrogatoire & responsif entre deux interlocuteurs. Lion: Michel du Boys, 1556.

FARRELL, Peter. The Viol in France. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, v. 2, p. 21 – 29. 1964. Disponível em: <https://vdgsa.org/pgs/journal/vol02-1965.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2017.

HELLER, Wendy. *Music in the Baroque*. WW Norton & Company Incorporated, 2014.

HOFFMANN, Bettina. *The Viola da Gamba*. New York: Routledge, 2018.

HOLMAN, Peter. Life after death: *The viola da gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*. Woodbridge, Boydell & Brewer, 2010.

LINARDI, Maria Eugenia. *As Pièces de Clavecin en concert de Jean-Philippe Rameau e a escrita para cravo obbligato na França no início do século XVIII*. Florianópolis, 2013. [133 f.] Dissertação. (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em:

www.tede.udesc.br/bitstream/tede/2302/1/112513.pdf . Acesso em: 11 ago. 2019.

MARAIS, Marin. *Pièces de Violes a une et deux violes*. Paris: 1686.

MERSENNE, Marin. *Traité des Instrumens à Chordes, Livre IV*. Harmonie Universelle. Paris: Sebastian Cramoisy, 1936

NG, Shaun Kam Fook. *Le Sieur de Machy and the French solo viol tradition*. Dissertação de Mestrado. University of Western, Australia, 2008. Disponível em: <<https://research-repository.uwa.edu.au/en/publications/le-sieur-de-machy-and-the-french-solo-viol-tradition>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

NG, Shaun Kam Fook. *Ornamentation in Marin Marais Pieces de Viole*. Tese de doutorado. Universidade de Sydney/ Conservatório de Música, 2013.

PIRCHEP, Pia. La basse de viole après la mort de Marin Marais. *The Viola da Gamba Society of Great Britain*, v. 18, p. 118-127, 2014-15. Disponível em: <http://www.vdgs.org.uk/journal/Vol-08.pdf>. Acesso em: 30 fev. 2019.

ROUSSEAU, Jean. *Traite de la Viole*. Paris, 1687.

SICARD, Michael. The French Viol School Before 1650. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, v. 18, p. 76-93, 1981. Disponível em: <https://vdgsa.org/pgs/journal/vol18-1981.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2019.

SICARD, Michael. The French Viol School: The Repertory from 1650 to Sainte-Colombe (ca. 1650). *Journal of the Viola da Gamba Society of America*. v.22, p. 42-55, 1985. Disponível em: <https://vdgsa.org/pgs/journal/vol22-1985.pdf>. Acesso em 27 mai. 2019.