

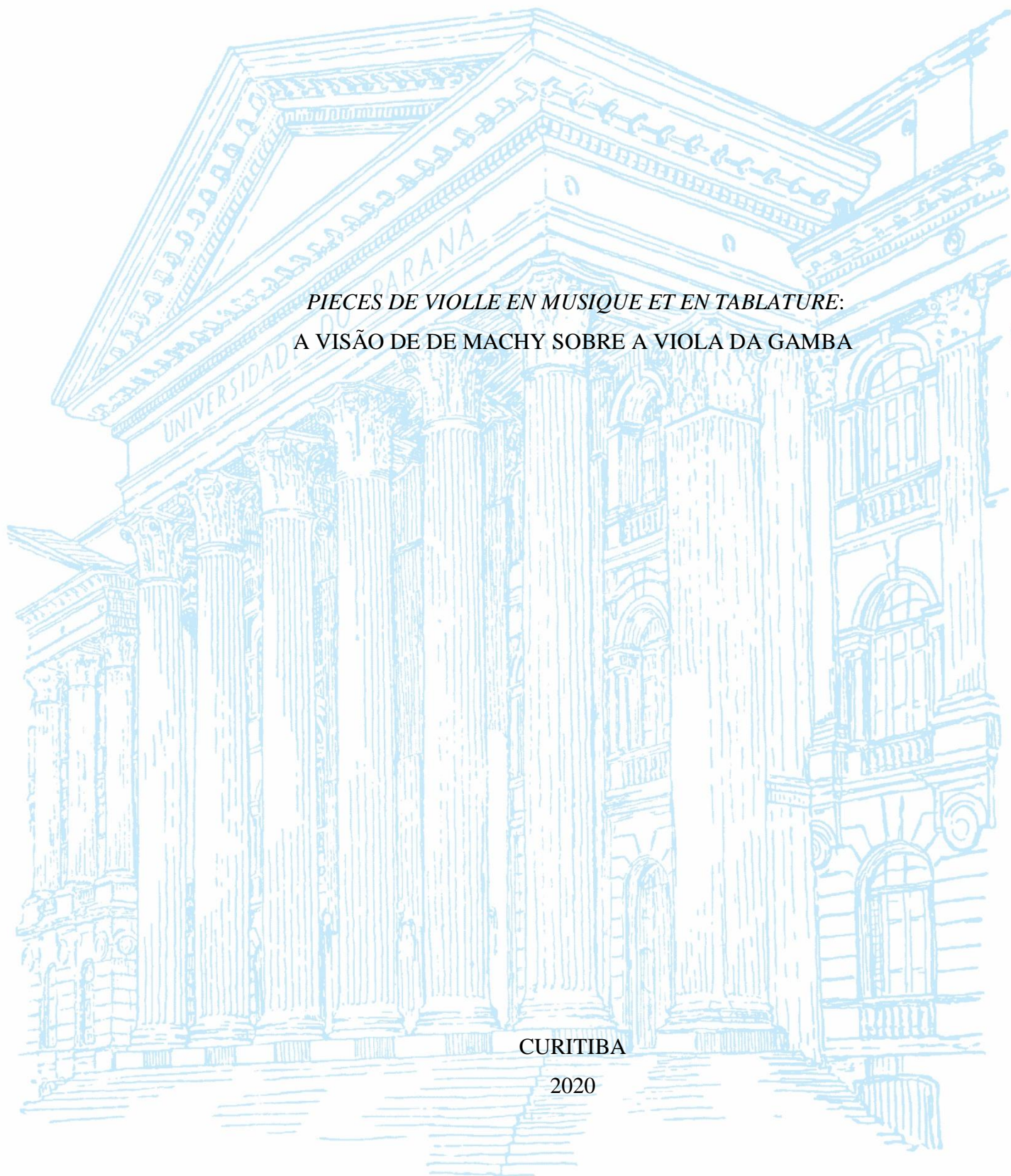
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRÉ LUIZ TARTAS

PIECES DE VIOLLE EN MUSIQUE ET EN TABLATURE:
A VISÃO DE DE MACHY SOBRE A VIOLA DA GAMBA

CURITIBA

2020



ANDRÉ LUIZ TARTAS

PIECES DE VIOLLE EN MUSIQUE ET EN TABLATURE:
A VISÃO DE DE MACHY SOBRE A VIOLA DA GAMBA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Musicologia Histórica/Etnomusicologia, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci
Coorientação: Profa. Dra. Kristina Augustin

CURITIBA

2020

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Tartas, André Luiz

Pieces de Violle en Musique et en Tablature: a visão de De Machy sobre a
viola da gamba. / André Luiz Tartas. – Curitiba, 2020.

109 f.: il.

Orientadora: Prof. Dra. Silvana Ruffier Scarinci.

Coorientadora: Prof. Dra. Kristina Augustin.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em
Música.

1. Viola da gamba. 2. Tablatura – França. 3. De Machy (16?-1692).
I. Título.

CDD 780.87



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ANDRE LUIZ TARTAS** intitulada: **Pièces de violle en musique et en tablature: a visão de De Machy sobre a viola da gamba**, sob orientação da Profa. Dra. SILVANA RUFFIER SCARINCI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 13 de Abril de 2020.

Assinatura Eletrônica

20/04/2020 16:25:23.0

SILVANA RUFFIER SCARINCI

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

23/04/2020 11:30:08.0

HAROLDO ROGER BENGHI BURMESTER

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

22/04/2020 11:28:39.0

LUCIA BECKER CARPENA

Avaliador Externo (UNIVER. FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: ufpr.ppgmusica@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 40040

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 40040

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora professora Dra. Silvana Scarinci pelo carinho, confiança e oportunidade de tocar, pesquisar e evoluir como pessoa, músico e gambista.

À minha coorientadora Dra. Kristina Augustin pela disponibilidade, pelas aulas, pelo incentivo e pelas inspirações.

Aos colegas, professores e funcionários do PPG Música da UFPR.

À professora Maria Alice Brandão pelos anos de aprendizado.

Aos meus pais e familiares pelo apoio e compreensão.

A CAPES pelo auxílio financeiro que foi fundamental para a atenção dedicada à esta pesquisa.

A minha companheira Camile, por todo carinho e socorro nos momentos de apuro.

A todos que acreditam e defendem uma Universidade pública, gratuita e de qualidade.

*Eu não pretendo inovar em nada,
simplesmente estou expressando os meus
pensamentos livremente.*

*Então, para não correr riscos, eu escolhi o caminho do meio, esperando que o tempo
possa revelar o resto.*

De Machy

RESUMO

A obra *Pieces de Violle en Musique et en Tablature* (1685) de De Machy foi o primeiro livro para viola da gamba solo a ser publicado na França. No prefácio (*Avertissement*), o autor revela a sua visão sobre a viola da gamba e especifica questões sobre o modo de tocar, ler e escrever para o instrumento. O objetivo da pesquisa é o de investigar as propostas de De Machy sobre o estilo, ensino, técnicas e ornamentação da viola da gamba solo. A publicação recebeu críticas à época, e desde a redescoberta da viola da gamba no século XX o nome de De Machy foi desconsiderado inclusive entre os gambistas. A pesquisa vem somar-se às publicações e gravações recentes que ampliam a relevância da obra de De Machy, e contribui para fomentar a pesquisa sobre a viola da gamba no Brasil.

Palavras chave: De Machy. Viola da gamba. Tablatura. *Pieces de Violle*. Música Antiga. Performance Historicamente Informada.

ABSTRACT

The work *Pieces de Violle en Musique et en Tablature* (1685) by De Machy was the first book for viola da gamba solo to be published in France. In the preface (*Avertissement*), the author reveals his vision of the viola da gamba and specifies questions about how to play, read and write for the instrument. The aim of the research is to investigate De Machy's proposals on the style, teaching, techniques and ornamentation of the viola da gamba solo. The publication received criticism at the time, and since the rediscovery of the viola da gamba in the 20th century, the name of De Machy has been disregarded even among viol players. The research is added to the recent publications and recordings that increase the relevance of De Machy's work, and contributes to foster research on the viola da gamba in Brazil.

Keywords: De Machy. Viola da gamba. Tablature. *Pieces de Violle*. Early Music. Historically Informed Performance.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PRIMEIRA PÁGINA DO <i>PIECES DE VIOLLE</i> , CONFORME DIGITALIZAÇÃO DISPONIBILIZADA NA BIBLIOTECA NACIONAL FRANCESE, GALLICA	15
FIGURA 2 – PRELÚDIO DA SUÍTE VI DO SEGUNDO LIVRO DO <i>PIECES DE VIOLLE</i>	17
FIGURA 3 – VIOLA DA GAMBA COM CINCO CORDAS (1556)	21
FIGURA 4 – EXEMPLO DE <i>CONSORT</i> , ETIENNE BERGERAT CONDUZINDO SEUS ALUNOS DIANTE DO REI LUÍS XIII.....	26
FIGURA 5 – VIOLA DA GAMBA COM SEIS CORDAS.....	24
FIGURA 6 – PRINCESA HENRIETTE TOCANDO VIOLA DA GAMBA	32
FIGURA 7 – CAPA DO LIVRO <i>PIECES DE VIOLLE</i>	37
FIGURA 8 – FAC-SÍMILE DA PRIMEIRA PÁGINA DO <i>AVERTISSEMENT</i>	38
FIGURA 9 – EXTRATO DO PRIVILÉGIO DO REI.....	45
FIGURA 10 – [13]DEMONSTRAÇÃO DOS ORNAMENTOS <i>UNISSONS</i> [UNÍSSONOS], <i>TENUËS</i> , <i>LIAISONS</i> [LIGADURAS], <i>COULÉS D'ARCHET</i> [ARCADAS], E OUTROS.....	45
FIGURA 11 – TABLATURA.....	46
FIGURA 12 – EXEMPLOS.....	47
FIGURA 13 – LOCALIZAÇÃO APROXIMADA DAS CASAS DOS MESTRES DE VIOLA DA GAMBA EM PARIS, 1705.....	49
FIGURA 14 – TABLATURA UTILIZADA NO LIVRO DE PEÇAS PARA GUITARRA BARROCA.....	52
FIGURA 15 – TABLATURA UTILIZADA NO LIVRO DE PEÇAS PARA VIOLA DA GAMBA.....	52
FIGURA 16 – FAC-SÍMILE DE UMATABLATURA ITALIANA PARA VIOLA DA GAMBA BAIXO.....	53
FIGURA 17 – SINAIS DE <i>TENUËS</i> DA PÁGINA 13 DO <i>AVERTISSEMENT</i>	71
FIGURA 18 – COMPASSO 7, 8 E 9 DA <i>COURANTE</i> DA SUÍTE 4 (PRIMEIRO LIVRO) EM SOL MAIOR.....	72
FIGURA 19 – ORNAMENTOS DO LIVRO <i>PIECES DE CLAVECIN</i>	75
FIGURA 20 - TABELA DE ORNAMENTOS DO <i>PIECES DE VIOLLE</i>	78
FIGURA 21 – TRINADO NO COMPASSO 21 DA <i>ALLEMANDE</i> DA II SUITE DO PRIMEIRO LIVRO.....	81

FIGURA 22 - <i>PETIT TREMBLEMENT</i> NO COMPASSO 3 DA <i>SARABANDE</i> DA III SUÍTE DO PRIMEIRO LIVRO.....	83
FIGURA 23 – <i>TREMBLEMENT SANS APUÏER</i> NO COMPASSO 24 DO <i>DOUBLE</i> DA III SUÍTE.....	84
FIGURA 24 – <i>MARTELLEMENT E DOUBLE MARTELLEMENT</i> NO COMPASSO 1 DA <i>ALLEMANDE</i> DA SUÍTE II DO SEGUNDO LIVRO.....	85
FIGURA 25 - <i>PORT DE VOIX</i> NO COMPASSO 16 - MENUET DA SUITE I DO SEGUNDO LIVRO.....	87
FIGURA 26 - <i>PORT DE VOIX</i> NO COMPASSO 16 DO MENUET DA SUITE I DO SEGUNDO LIVRO.....	87
FIGURA 27 – <i>BATTEMENT</i> NO COMPASSO 2 DA <i>ALLEMANDE</i> DA I SUÍTE DO SEGUNDO LIVRO.....	88
FIGURA 28 - ORNAMENTO <i>MIOLEMENT</i> DO <i>LIVRE DE PIECES POUR GUITTARRE DE DEVISEÈ</i>	88
FIGURA 29 – REALIZAÇÃO DO <i>BALANCEMENT</i> SEGUNDO LOULIÉ.....	89
FIGURA 30 – <i>TREMBLEMENT ET MARTELLEMENT</i> NO COMPASSO 27 DO <i>MENUET</i> DA SUÍTE I DO SEGUNDO LIVRO.....	90
FIGURA 31 – <i>PETIT TREMBLEMENT ET MARTELLEMENT</i> NO COMPASSO 17 DA <i>ALLEMANDE</i> DA SUÍTE I DO PRIMEIRO LIVRO.....	91
FIGURA 32 – <i>PORT DE VOIX ET BATEMENT</i> NO COMPASSO 10 DO <i>MENUET</i> DO <i>PIECES DE VIOLLE</i>	92
FIGURA 33 – <i>PORT DE VOIX ET MARTELLEMENT</i> NO COMPASSO 17 DA <i>SARABANDE</i> DA SUÍTE I DO SEGUNDO LIVRO.....	92

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – TRADUÇÃO DA CAPA DE <i>PIECES DE VIOLLE</i>	38
QUADRO 2 – TRADUÇÃO DO EXTRATO DO PRIVILÉGIO DO REI.....	45
QUADRO 3 – COMPARAÇÃO ENTRE O <i>PORT DE MAIN</i> DA VIOLA DA GAMBA E DA POSIÇÃO DA MÃO ESQUERDA DO VIOLONCELO.....	69

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – RESUMO DOS SINAIS DE DE MACHY	78-79
TABELA 2 – COMPARAÇÃO ENTRE OS ORNAMENTOS DE DE MACHY, VISÉE, GAULTIER E MARAIS.....	94

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	DE MACHY E SUA OBRA	15
3	A VIOLA DA GAMBA NA FRANÇA.....	19
3.1	FASE INICIAL DA VIOLA DA GAMBA EM SOLO FRANCÊS	20
3.2	AS PRIMEIRAS COMPOSIÇÕES PARA VIOLA DA GAMBA NA FRANÇA....	39
3.3	A PRIMEIRA GERAÇÃO DE GAMBISTAS	27
3.4	A SEGUNDA GERAÇÃO DE GAMBISTAS	28
3.5	A <i>QUERELLE</i>	29
3.6	O APOGEU DA VIOLA DA GAMBA NA FRANÇA	30
3.7	A ÚLTIMA GERAÇÃO E O DECLÍNIO DA VIOLA DA GAMBA	31
4	<i>AVERTISSEMENT</i>	34
4.1	COMENTÁRIOS INTRODUTÓRIOS	34
4.2	TRADUÇÃO DO <i>AVERTISSEMENT</i>	37
5	A VISÃO DE DE MACHY	48
5.1	BREVE CONTEXTO DA TABLATURA.....	51
5.1.1	Tablatura na França	54
5.1.2	O uso da tablatura por De Machy.....	56
5.1.3	O uso da tablatura após De Machy	58
5.2	<i>JEU DE MELODIE</i> E <i>JEU D'HARMONIE</i>	60
5.2.1	Questão do gosto	64
5.3	<i>PORT DE MAIN</i>	66
5.4	<i>TENUËS</i>	69
5.5	ORNAMENTAÇÃO	74
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS	99
	FONTES PRIMÁRIAS	99
	FONTES SECUNDÁRIAS.....	100
	ANEXO 1 - FAC-SÍMILE DO <i>AVERTISSEMENT DE PIÈCES DE VIOLLE</i>..	119

1 INTRODUÇÃO

A viola da gamba é um instrumento pouco conhecido no Brasil, e as dificuldades para que esse cenário se modifique são muitas. Elas vão desde o improvável encontro de um instrumento, cordas e outros itens em lojas especializadas de música, o número reduzido de luthiers e os altos custos para fabricação dos instrumentos e até a difícil tarefa de encontrar professores. Não há uma produção padronizada e acessível como ocorre com os outros instrumentos de corda e arco, o que acentua o desconhecimento sobre o instrumento mesmo entre os graduandos em música.

Até chegar a presente pesquisa, o meu percurso de aluno desse instrumento foi pontuado por muitos desafios. Quando me interessei pela viola da gamba não encontrei na cidade em que moro a disponibilidade de estudar o instrumento, de forma que o violoncelo parecia ser a opção mais próxima. Anos mais tarde, depois de tentar aprender luteria para fabricar uma viola da gamba, consegui comprar pela internet um instrumento. Infelizmente o instrumento adquirido não apresentava condições para tocar, e tinha sérios defeitos na estrutura, como um braço muito fino e até mesmo o corpo com as dimensões de um violoncelo, muito diferente da gamba. Mesmo com algumas decepções, consegui participar das aulas de viola da gamba na Oficina de Música de Curitiba, utilizando a viola da gamba que pertence a Camerata Antiqua de Curitiba¹. Esta foi a minha primeira possibilidade concreta de aprender a tocar gamba, no entanto, não pude continuar com o instrumento, interrompendo novamente este sonho.

Estas e outras dificuldades ainda são, em certa medida, por mim experimentadas: as oportunidades profissionais e de estudo são reduzidas, e o acesso a itens básicos como cordas é dificultado pelos altos custos da importação. Entretanto, poder tocar o instrumento com frequência nas práticas de conjunto é uma possibilidade que o *LAMUSA* – Laboratório de Música Antiga da UFPR – criado e coordenado por minha orientadora, professora Silvana Scarinci oferece, e que foi fundamental para que a minha prática e pesquisa pudessem ocorrer. Neste sentido, a presença da música antiga nas universidades contribui para ampliar e democratizar o seu acesso e pesquisa. Da mesma forma, a participação em congressos, festivais de música antiga e nos encontros da recém-criada Associação de Viola da Gamba do Brasil²

¹ A viola, utilizada pela gambista curitibana Maria Eunice Brandão (1961-2001) quando iniciou-se no instrumento, pertence à Fundação Cultural de Curitiba.

² A Abrvg foi criada em 2017. Mais informações em: <https://violadagambabrasil.wixsite.com/abrv/a-abrv>

ajudam no fomento da prática e pesquisa sobre o instrumento, e sinalizam uma esperança para a ampliação dos espaços.

A pesquisa tem como objetivo identificar a visão de De Machy sobre a viola da gamba a partir do seu *Avertissement* de 1685, localizando suas influências sobre a prática, ensino e composição para este instrumento. De Machy foi um gambista que viveu na época do reinado de Luís XIV, e foi o autor do primeiro livro para o instrumento publicado na França. Em seu livro, De Machy expõe a sua visão sobre a viola da gamba, explicando questões sobre o modo de tocar e pensar a viola da gamba. Sua obra foi criticada à época nas publicações de outros gambistas, e por algum tempo o seu nome não recebeu atenção por parte de pesquisadores e intérpretes, porém pesquisas e gravações recentes têm contribuído para uma nova compreensão da sua obra.

No segundo capítulo, apresentamos uma breve biografia de De Machy. Existem poucos registros sobre ele, e não foram encontrados até hoje documentos sobre uma possível atuação sua na corte, fato que impossibilitou maiores informações acerca do compositor. Portanto, utilizamos como referência o seu livro, a dissertação de Ng (2008) e o Tratado de Viola de Jean Rousseau (1687).

O percurso da viola da gamba na França durante os séculos XVI, XVII e XVIII é detalhado no capítulo 3. Com o objetivo de oferecer um panorama sobre os primórdios, desenvolvimento, influências de outros países e declínio, destacamos 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, entendido como o período do esplendor da música para viola da gamba na França.

Para investigarmos a visão de De Machy, realizamos a tradução do prefácio do seu livro. Os comentários e a tradução do prefácio, intitulado *Avertissement*, parte do livro *Pieces de Violle*³ é o tema central do capítulo 4. Discorremos sobre as suas características e comentamos os pontos que serão detalhados no capítulo 5. Na sequência, apresentamos a tradução inédita para o português do *Avertissement*, e incluímos explicações sobre algumas definições empregadas por De Machy.

No capítulo A Visão de De Machy, aprofundamos os pontos principais do *Avertissement*, que são *tablatura*, *jeu d'harmonie* e *jeu de melodie*, *port de main*, *tenues* e ornamentação. Utilizamos o texto do *Avertissement* em conjunto com outras fontes da época

³ Serão mantidas as grafias dos termos conforme constam nos originais. De Machy utiliza a grafia *Piece* sem acento e *Violle* com duas letras L.

como tratados, obras para viola da gamba e para outros instrumentos, buscando esclarecer pontos relevantes da sua obra. Incluímos duas tabelas, uma resume os sinais de ornamentação de De Machy e a outra relaciona-os com os sinais e a nomenclatura utilizada nos instrumentos de cordas dedilhadas.

Nas considerações finais, retomamos a lacuna existente em relação à prática e pesquisa da viola da gamba no Brasil, incluindo o seu potencial para compor o currículo dos cursos de música. A partir de uma reflexão pessoal, a viola da gamba é colocada como um instrumento que pode ser estudada, praticada, pesquisada e divulgada. Esta pesquisa pretende contribuir para a pesquisa, difusão e prática da viola da gamba no Brasil, ampliando os reduzidos referenciais no nosso idioma.

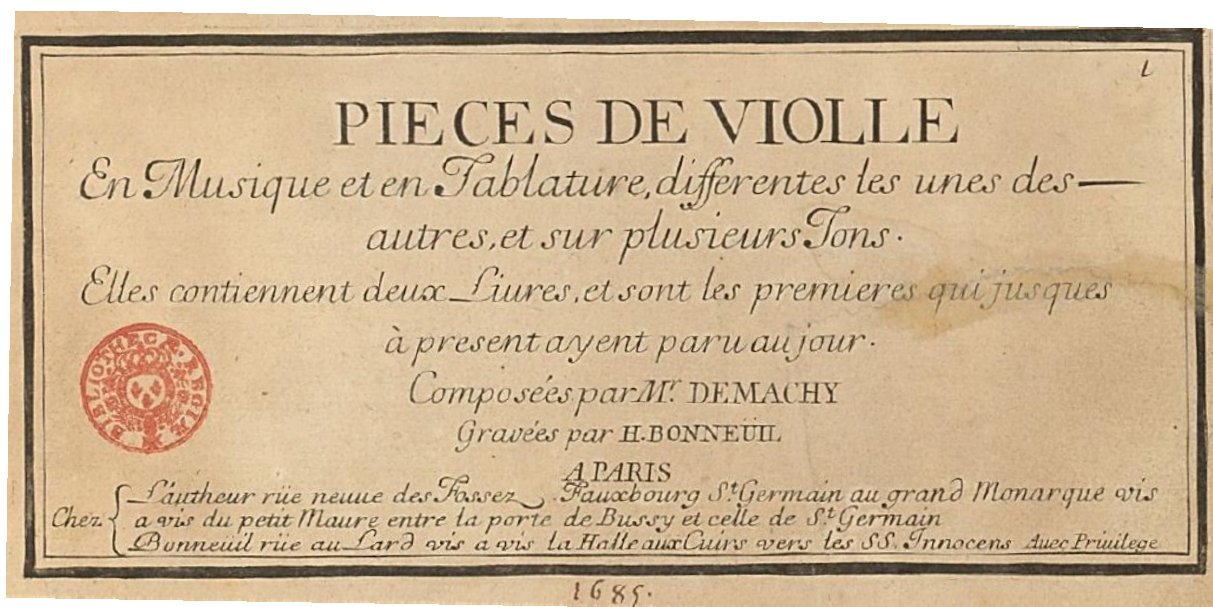
De Machy encontrou dificuldades para a divulgação das suas ideias e apenas recentemente teve a sua obra revisitada, e por meio de sua visão esperamos revelar, em português, possibilidades de ensinar, aprender, tocar e entender a viola da gamba.

2 DE MACHY E SUA OBRA

De Machy, mais conhecido como Le Sieur de Machy, nasceu em meados da segunda metade do século XVII, e foi um compositor e gambista que viveu durante o reinado do rei Luís XIV. Nascido em Abbeville, cidade localizada na região da Picardia, mudou-se para Paris, e lá tornou-se aluno de Nicolas Hotman (ca. 1610–1663). Na capital francesa, dedicou-se ao ensino de viola da gamba no distrito de Fauxbourg St. Germain, na rua Neuve-des-Fossez. (NG, 2008).

São escassas as informações sobre a vida de De Machy; a sua data de nascimento, morte e mesmo o seu nome são desconhecidos. Em relação à grafia do seu nome, na literatura é possível encontrar De Machy (KINNEY, 1976; SICARD, 1985; NG, 2008), Demachy (LESURE, 1960; HOFFMANN, 2018), DeMachy (CHENEY, 1988) e no dicionário Grove, Sieur de Machy é o verbete referente ao gambista (ROBINSON, Sieur de Machy, In: Grove Music Online). A capa de *Pieces de Violle* apresenta “*Composées par Mr. DEMACHY*”; entretanto optamos por manter a grafia De Machy, a mesma utilizada nas pesquisas de Kinney (1976) e NG (2008):

FIGURA 1 – PRIMEIRA PÁGINA DO *PIECES DE VIOLLE*, CONFORME DIGITALIZAÇÃO DISPONIBILIZADA NA BIBLIOTECA NACIONAL FRANCESA, GALLICA.



FONTE: BNF, Gallica (1685).

Em suas cartas – chamadas de *Réponse de Monsieur Rousseau* (1688) – Jean Rousseau (1712-1778) correspondeu-se com De Machy no período em que este viveu em Paris. As cartas escritas por De Machy não foram encontradas, porém é possível inferir uma troca de

correspondência por meio dos escritos de Rousseau, que criticou as ideias de De Machy sobre a viola da gamba. Além das cartas de Rousseau e da publicação do próprio De Machy, até hoje não há outra referência da época encontrada sobre ele.

O livro *Pieces de Violle en Musique et en Tablature* foi a primeira publicação impressa de peças para viola da gamba na França. Até então as composições eram registradas de forma manuscrita, como é o caso das peças de Du Buisson (? - ca. 1685), que não chegaram a ser impressas.

A obra em questão consiste em um *Avertissement* (prefácio) e oito suítes de danças divididos em dois livros; quatro peças escritas em partitura e quatro escritas em tablatura, diferentes umas das outras, assim separados para oferecer opções para o público que lia em uma ou em outra notação. As composições contidas no livro *Pieces de Violle* são suítes de danças para viola da gamba solo, sem acompanhamento, semelhantes às aquelas escritas pelos alaudistas; cada dança possui uma particularidade rítmica.

De Machy usou a forma “clássica” da suíte francesa [...], mas adicionou a Gavotte e o Menuet, que ele usou em todas as oito suítes para viola da gamba solo incluídas em *Pieces de Violle* (NG, 2008, p. 37, tradução nossa)⁴.

O compositor incorporou ainda um *prélude non mesuré* em cada uma das oito suítes; estes são entendidos como “prelúdios não mensurados, que eram composições de caráter improvisatório sem uma indicação de ritmo ou métrica” (LINARDI, 2013, p.34). Os prelúdios serviam para dar início a outras peças, realizar o aquecimento dos dedos e afinação do instrumento. Em seu *Avertissement*, o autor sugere que se toquem os prelúdios como desejar, lento ou mais movido (De Machy, 1685). O prefácio (*Avertissement*) de De Machy é um texto explicativo que precede os solos, onde o autor revela a sua visão sobre o que considera ser a função adequada do instrumento, como tocá-lo e como escrever para ele.

A relação defendida por De Machy entre a viola da gamba e os instrumentos de cordas dedilhadas não foi bem recebida por alguns gambistas. Encontramos na figura de Jean Rousseau um crítico declarado, especialmente em relação à posição da mão esquerda⁵: “ele ainda ataca o autor da afirmação sobre sua tendência a assimilar a técnica dos instrumentos de cordas dedilhadas [e aplicá-las] à viola” (LESURE, 1960, p. 182, tradução nossa).⁶ Rousseau, em seu

⁴ De Machy used the “classical” French suite form as first used by Dubuisson, but added the Gavotte and Menuet, which he used throughout the eight solo viol suites he included in his *Pieces de Violle*.

⁵ A função da mão esquerda é pressionar os dedos nas cordas junto aos trastes, alterando o comprimento da corda vibrante e produzindo assim a altura desejada.

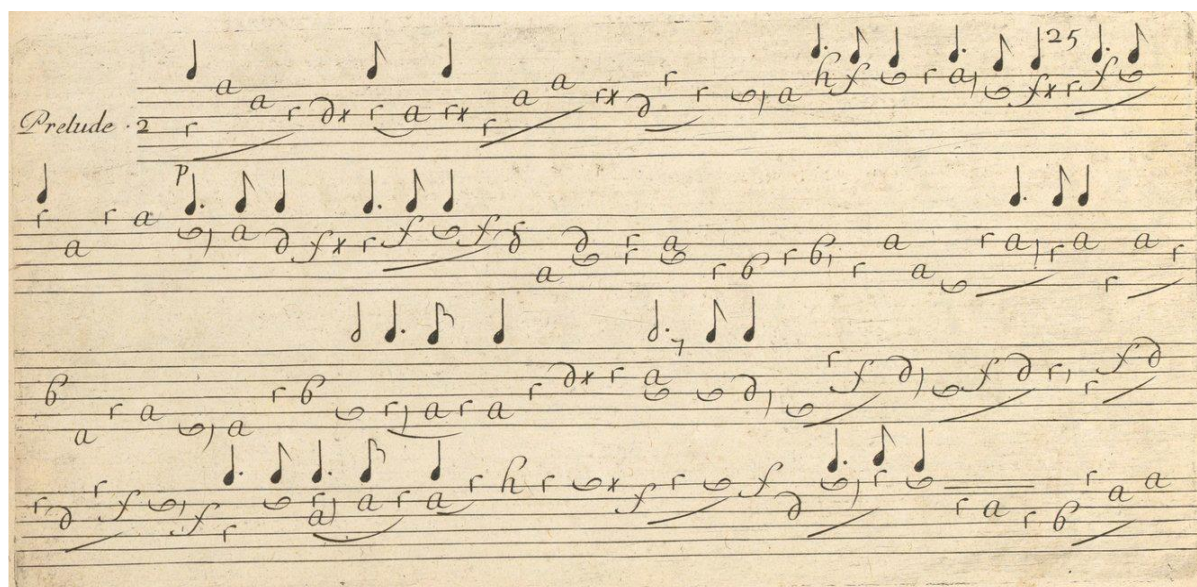
⁶ Il attaque encore (l'auteur du libelle) sur sa tendance à assimiler la technique de la viole à celle des instruments à pincer

tratado, deixa clara a sua posição ao argumentar que “[...] o autor do *Avertissement* deseja nos oferecer o alaúde, a teorba e a guitarra como modelos” (ROUSSEAU, 1687 p. 64, tradução nossa)⁷.

A música de De Machy não aparece com frequência no repertório dos gambistas modernos, e apenas cinco gambistas gravaram suas peças: três discos gravados por Jonathan Dunford, Jordi Savall e Toshiko Shishido (NG, 2008), e os mais recentes gravados por Paolo Pandolfo e Romina Lischka, ambos de 2013. Nenhum dos gambistas citados gravou integralmente suas peças, em seus discos constam ora uma mescla das suítes do livro de partitura e tablatura, ora obras de apenas um dos livros.

Acreditamos que a falta de familiaridade dos gambistas com a tablatura francesa pode ser um fator que contribua para a não execução das peças de De Machy. O gambista Paolo Pandolfo (2012) entretanto ressalta a beleza das peças notadas em tablatura; “gostaria de destacar particularmente a elegância das peças de tablatura, que representam graficamente uma verdadeira obra de arte” (PANDOLFO, 2012, tradução nossa).

FIGURA 2 – PRELÚDIO DA SUÍTE VI DO SEGUNDO LIVRO DO *PIECES DE VIOLLE*



FONTE: BNF, Gallica (1685)

Estas contribuições recentes apontam para uma nova compreensão da obra de De Machy, como pode-se observar nas palavras de Paolo Pandolfo em entrevista a uma revista

⁷ [...] l'auteur de *L'Avertissement* nous veut donner le luth le theorbe[sic] & la guitarre pour modele.

(2012), “[...] suas suítes, que formam as *Pieces de Violle* refletem intensamente e vivamente a luxúria e a exuberância do final do século XVII na França” (PANDOLFO, 2012, apud WIGGINS, 2012 p.2). O intérprete italiano, em sua pesquisa para a interpretação da obra, ressalta a contribuição de De Machy:

A forma como as notas têm que ser mantidas para respeitar a polifonia, e a qualidade da produção de som que muitas vezes devem atingir um sentido de ressonância, como se obtém com o alaúde, assim como a complexa ornamentação, tudo faz da música de De Machy um marco crucial na música barroca francesa de viola da gamba (PANDOLFO, 2012, p. 2, tradução nossa)⁸.

A gravação de Pandolfo originou a pesquisa “*Dans le gout du theorbe*”: *How did French Viol Players Pluck the Viol?* de Mary Cyr (2014). A autora inicia o seu artigo descrevendo o modo como Pandolfo interpretou as suítes, alternando passagens em que usa o arco com partes dedilhadas, à maneira do alaúde e teorba. A partir disso apresenta a discussão: “[...] foi o pizzicato⁹ [como nas cordas dedilhadas] usado por gambistas franceses? Em caso afirmativo, em que período de tempo e em que tipo de peças?” (CYR, 2014, p. 5).¹⁰ A hipótese levantada por Cyr (2014) encoraja novas interpretações da música da época, oferecendo uma análise dessa prática que o próprio De Machy afirmou ser uma das maneiras de se tocar viola da gamba.

Apesar da escassa produção sobre a obra de De Machy, é por meio de pontuais artigos de revistas, jornais, dissertações e capítulos de livros que é possível obter as informações sobre o autor e sua obra. Em alguns momentos o nome de De Machy foi depreciado, como podemos verificar em Donington (1980 apud NG, 2008) no dicionário Grove, no qual o autor descreve as composições como “sua música é composta por oito suítes sem mérito especial (...)”; o mesmo encontramos em Sadie (1978):

[O primeiro livro de Marais] de peças para viola da gamba (1686), precedido por um ano pelas peças muito inferiores de De Machy [*Pieces de Violle*] – a primeira do gênero a aparecer em versão impressa – incorpora uma linguagem para viola da gamba solo aperfeiçoada (SADIE, 1978, p. 672)¹¹.

⁸ The way notes have to be held in order to respect the polyphony, and the quality of the sound production that often has to approach a sense of resonating – such as one gets with the lute – as well as the complex ornamentation, all make De Machy’s music a crucial milestone in French baroque viol music.

⁹ Palavra italiana que significa “beliscado”, é uma técnica de execução de instrumentos de corda em que as cordas são pinçadas com os dedos e não friccionadas com o arco.

¹⁰ (...) was plucking used by French viol players? if so, within what time period, and in what sort of pieces?

¹¹ [Marais’] first book of pieces for viol (1686), preceded by a year by De Machy’s much inferior pieces [*Pieces de Violle*] - the first of the genre to appear in print - embodies a perfected solo viol idiom.

Possivelmente, a maneira como De Machy foi referenciado por autores do século XX e XXI é outro fator que causou um distanciamento de sua obra, o que contribui para que ela não seja habitualmente estudada e conhecida por apreciadores da música francesa solista.

Os gambistas atualmente têm direcionado as suas pesquisas para a revisão de ideias precipitadas como a citada acima, que autores do século passado por vezes insistiram em atribuir a De Machy. Um desses exemplos é a dissertação *Le Sieur de Machy and the French Solo Viol Tradition* (2008) de Shaun Kam Fook Ng, o único trabalho acadêmico dedicado exclusivamente ao gambista francês, conferindo ao autor de *Pieces de Violle* uma recente notoriedade.

O livro de Mary Cyr, *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music* (2012), analisa exemplos das composições de De Machy, mostrando a relevância da sua música para a compreensão das características da ornamentação francesa.

No sentido de equiparar a obra de De Machy com a de outros referenciados compositores de viola da gamba, a citação de Stuart Cheney e Barbara Coeyman no capítulo *The Viola da Gamba Family*, parte do livro *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music* (2012), demonstra o recente significado atribuído a ele:

A relativa dificuldade desse repertório explica a necessidade de tais prefácios explicarem símbolos para o dedilhado, arcadas, ornamentos e outros. Instrumentistas modernos podem consultar os prefácios de De Machy e Marais para obter informações sobre técnicas de performance (CHENEY, COEYMAN, 2012, p. 224-225).¹²

O subtítulo *The querele* que consta no livro *Viola da Gamba* de Bettina Hoffmann (2018), refere-se ao episódio que envolveu De Machy e sua defesa sobre o que ele alegava ser a verdadeira forma de tocar o instrumento. Esta ideia de De Machy enfim, começa a ser explorada por meio de pesquisas e gravações mais da metade de um século após o renascimento do interesse pela música para a viola da gamba.

3 A VIOLA DA GAMBA NA FRANÇA

¹² *The relative difficulty of this repertory accounts for the need for such prefaces to explain symbols for fingering, bowing, ornaments, and others. Modern performers may consult the prefaces of De Machy and Marais for information about playing technique.*

Influências de outros países e mudanças importantes em um curto período são características do percurso da viola da gamba na França, que durante 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, elevada ao patamar de instrumento da corte.

Este período de ascensão fomentou 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; depois de seis passou para sete cordas, e 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; na França ela seguiu sendo utilizada até o final do século XVIII. A herança deste período frutífero 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 a 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, tradução nossa).¹³

3.1 FASE INICIAL DA VIOLA DA GAMBA EM SOLO FRANCÊS

Os primeiros relatos da viola da gamba na França datam do século XVI, embora não seja possível precisar detalhes sobre a sua chegada: “não está claro exatamente quando a viola da gamba chegou à França. Atividades durante o século XVI sugerem que a realeza francesa possa ter importado gambistas da Itália” (NG, 2008, p.15, tradução nossa).¹⁴ Neste período

¹³ [...] *C'elles desquelles les gentilz homes, marchantz & autres gens de vertuz passent leur temps.*

¹⁴ *It is unclear exactly when the viol arrived in France. Activities during the sixteenth century suggest that the French royalty may have imported violists from Italy.*

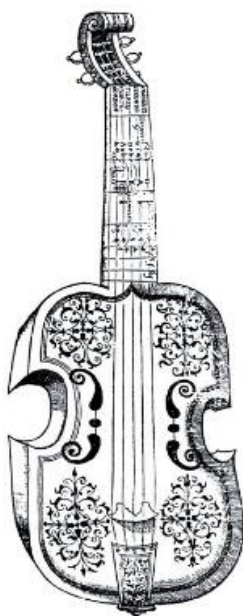
foram criados, na corte, vários cargos para músicos como “gambista do rei”, “flautista do rei”, “alaudista do rei”.

Na corte, a música de câmara foi estabelecida em 1530 pelo Rei François I (1494-1547), considerado um patrocinador das artes: ele era um poeta, um defensor do novo humanismo e um dos patronos mais generosos das artes de sua época (DOBBINS, 2001). Seguindo as características dos principais centros europeus, a música de câmara francesa era executada da seguinte forma:

[...] apenas por vozes 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).¹⁵

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, p. 6). Ilustrações da época confirmam a presença de cinco cordas:

FIGURA 3 – VIOLA DA GAMBA COM CINCO CORDAS.



FONTE: Jambe de Fer (1556).

Neste período, a música francesa vocal abrangia os madrigais e a música religiosa; a música instrumental destinava-se a suítes (solistas) para alaúde e a grupos instrumentais de

¹⁵ [...] voices alone in small or medium-size rooms, it was normal to have one singer per part; however, flexible performing practices meant that instruments, such as lutes and viols, often replaced or doubled some of the voices...

violas da gamba, chamados *consorts*. Definido como “um pequeno grupo instrumental para tocar músicas compostas antes de 1700”¹⁶ (EDWARDS, 2001), o termo *consort* pode ter vários sentidos, podendo designar um grupos de vozes com ou sem acompanhamento de instrumentos, formações instrumentais de viola da gamba, relacionando-se à música inglesa para viola da gamba, e até um tipo de repertório específico (EDWARDS, 2001). Porém, raramente é utilizado para designar a música para apenas um instrumento.

FIGURA 4 – EXEMPLO DE *CONSORT*, ETIENNE BERGERAT CONDUZINDO SEUS ALUNOS DIANTE DO REI LUÍS XIII



FONTE: Anônimo francês (1630) apud Hoffman (2018)

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).¹⁷

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 não foram exploradas nesse período em território francês.

¹⁶ A small instrumental ensemble for playing music composed before about 1700.

¹⁷ Highly suitable for consorts of music, whether one should want to mingle them with voices or to combine them with other kinds instruments.

Neste contexto da música de câmara francesa são poucos os exemplos musicais, e apenas parte dessas obras é conhecida atualmente, conforme menciona Sicard (1981): “Quanto ao período que abrange o século XVI e início do século XVII, tudo o que foi preservado, até onde sabemos, são os seguintes: *Ricercare* de Nicholas Benoist, Guillaume Colin e Gabriel Coste, publicado em 1540” (SICARD, 1981, p. 84)¹⁸.

3.2 AS PRIMEIRAS COMPOSIÇÕES PARA VIOLA DA GAMBA NA FRANÇA

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 livro foi o primeiro exemplo impresso do uso de tablaturas na França. O exemplar, publicado antes de 1548, foi perdido e a sua existência é conhecida pelo registro em um catálogo de 1554 (BERNSTEIN, Gervaise, In: Grove Music Online). Além disso, Gervaise editou e compôs um dos volumes da obra chamada *Danceries*, danças para conjuntos instrumentais.

Esses volumes subsequentes podem, portanto, ser [o primeiro exemplo de] música escrita na França com o *consort* de viola da gamba em mente, embora novamente nenhuma instrumentação seja nomeada (CHENEY, 1988, p. 29)¹⁹

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.

Os tratados de Philibert Jambe de Fer (c.1515-c.1566), Marin Mersenne (1588-1648) e Pierre Trichet (c.1580-c.1640) são os principais testemunhos da diferença do uso entre a violas da gamba na França e na Itália. No tratado de Jambe de Fer, *Epitome Musical* (1556) é apontado

¹⁸As for the period encompassing the sixteenth and the beginning of the seventeenth centuries, all that has been preserved, to our knowledge, are the following: *Ricercare* de Nicholas Benoist, Guillaume Colin e Gabriel Coste, published in 1540.

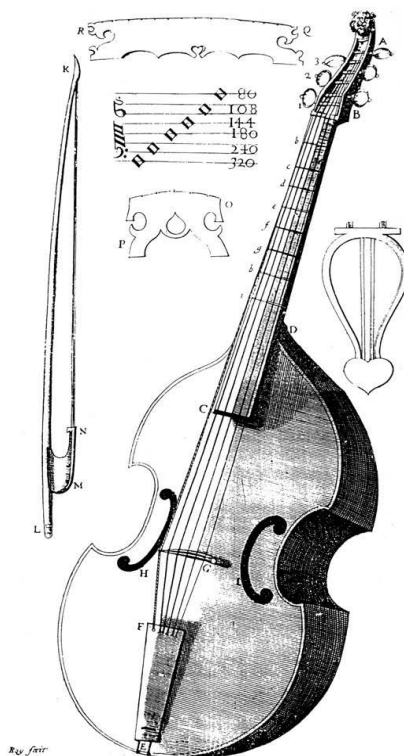
¹⁹These subsequent volumes may therefore be the first music written in France with the viol consort specifically in mind, though again no instrumentation is named.

que as violas da gamba francesas no século XVI continuavam a ter cinco cordas, enquanto na Itália as violas da gamba já possuíam seis cordas e afinação semelhante aos alaúdes:

A viola da gamba em uso na França tem apenas cinco cordas e as da Itália tem seis, a viola da gamba francesa todas as cordas são afinadas em quartas, sem qualquer exceção. As da Itália estão afinadas como o alaúde, ou seja, em quartas e terça (JAMBE DE FER, 1556 p 58 e 59)²⁰.

Quase um século depois do tratado de Jambe de Fer, o teórico Marin Mersenne em seu livro *Harmonie Universalle* registrou que a viola da gamba na França, em meados do século XVII, contava com seis cordas 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 (MARSENNE 1636-7).

FIGURA 5 – VIOLA DA GAMBA COM SEIS CORDAS



FONTE: Mersenne (1636-7)

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

²⁰*La Viole à l'usage de France n'a que cinq cordes, & celle d'Italie en à six, la viole Frácoise s'accorde à la quarte de corde en corde sans exception aucune. Celle d'Italie d'accorde iustemét come le lucz, assauoir quarte, & tierce.*

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, tradução nossa).²¹

O século XVII foi a “Idade de Ouro” da viola da gamba, e nesse período a viola da gamba baixo foi considerada a representante da família. Este século foi a 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, tradução nossa).²²

Os gambistas franceses desenvolveram e misturaram técnicas de outros instrumentos como o alaúde, escolhendo as danças como *Allemande* (origem alemã); *Courante* (origem italiana); *Sarabanda* (origem espanhola) e a *Giga* (origem inglesa) para comporem a Suíte Barroca. Desta forma esse repertório se alastrou nas salas e quartos íntimos da corte: “Luís XIV tinha uma predileção muito especial pela *viole*, e sempre gostou de ouvir Forqueray preludiar” (TRANCHEFORT, 2004, p. 346).

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. Através da grande concorrência e 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).

²¹ Around 1600 the viol consort declined in mainland Europe in the face of the increasing popularity of the violin and the fashion for mixed ensembles. Vincenzo Giustiniani wrote in 1628 that the uniformity of the sound' of single- sonority ensembles such as viols and flutes became 'tiresome rather quickly' and was 'an incentive to sleep' on a hot afternoon

²² The years between 1650 and 1725 are often described as the 'Golden Age' of the French viol, a statement based on the multitude of compositions, most of them in prints. Louis XIV used art and music, organized in institutions, for his political strategies, but he also created an environment where music could flourish. Through this process we can today access many sources and documents, which provide a cohesive image of the time and the state of the cultural life.

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.

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.

A invenção da ópera e do baixo-contínuo aconteceu na passagem do século XVI para o século XVII na Itália, ocasionando mudanças que influenciaram os rumos da música vocal e instrumental em todos centros musicais europeus. Em conjunto com esses acontecimentos que se originaram na Itália, surgiu na Europa um crescente patrocínio para formação de instrumentistas. Ao mesmo tempo, luthiers desenvolveram novas técnicas para a construção de instrumentos e os compositores lançaram livros de música instrumental e instruções impressas, direcionadas para um recém-criado grupo de consumidores de música, incluindo amadores e profissionais (HELLER, 2014).

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, tradução nossa).²³

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, tradução nossa).²⁴

²³ *The seventeenth century might be called the era of the soloist, as represented by the allegorical figure of Music discussed at the outset of this chapter. This was the period in which the sixteenth century's burgeoning interest in individual virtuosity blossomed fully.*

²⁴ *Lès premiers hommes qui ont excelle em France dans le Jeu de la Violle [...] ils estoient également admirables, quoy que leurs caracteres fussent différentes [...].*

3.3 A PRIMEIRA GERAÇÃO DE GAMBISTAS

André Maugars (c.1580-c.1645) foi um gambista, compositor, escritor e tradutor da corte do Rei Luís XIII. Autor de um dos mais antigos relatos sobre as diferenças entre a música francesa e italiana, esteve na Inglaterra por quatro anos na década de 1620 a serviço do Rei James I. Possivelmente foi aluno de Alfonso Ferrabosco II (c.1575-1628), período no qual conheceu e vivenciou a música inglesa para viola da gamba. Maugars e seus contemporâneos ingleses constituíram uma influente escola de viola da gamba: “...difícilmente se pode duvidar que na Inglaterra da primeira metade do século XVII o instrumento tenha tido um de seus períodos mais felizes” (HOFFMAN, 2018, p. 201).²⁵ Segundo Mersenne, ele foi um grande virtuoso da viola da gamba e um dos primeiros a improvisar, na França, como os músicos ingleses:

Em particular, aquele homem [Maugars] consegue fazer com que duas, três ou mais vozes soem simultaneamente em sua viola. Ele pode imitar melodias que ele nunca ouviu antes e que outra pessoa tenha tocado em outra gamba ou em qualquer outro instrumento que você queira nomear com tão grande virtuosismo e com uma destreza tão espantosa que ele muitas vezes pode supera-los (MERSENNE, 1636 apud HOFFMANN, 2018, p. 232, tradução nossa).²⁶

Após retornar da Inglaterra, Maugars passou um curto período ocupando o cargo de gambista na corte de Luís XIII. Devido aos desafetos com o cardeal Richelieu, foi demitido e exilado na Itália. Das suas impressões sobre a música italiana, escreveu a carta *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le premier octobre 1639* (1640), onde demonstrou seu fascínio pela música que encontrou em Roma entre 1637 ou 1638:

"[...] os compositores são muito mais refinados que nós musicalmente, eles zombam de nossa regularidade e compõem seus motetos com muito mais arte, ciência, variedade e ornamentos que os nossos" (MAUGARS, 1639, apud AUGUSTIN, 2001, p. 15).

Sobre a presença da viola da gamba na Itália, Maugars se depara com uma situação completamente diferente da encontrada em terras inglesas: “Quanto à viola não há ninguém no

²⁵ [...] for it can hardly be doubted that in the England of the first half of the 17th century the instrument enjoyed one of its happiest periods.

²⁶ In particular, that man [Maugars] manages to get two, three or more voices sounding simultaneously on his viol. He can imitate melodies that he has never heard before and which someone else has played either on another viol or on any other instrument you care to name with such great virtuosity and with such astonishing manual dexterity that he can often surpass them.

momento na Itália que se destaca e mesmo em Roma é tocada muito pouco” (MAUGARS, 1640, p.17, tradução nossa)²⁷.

Maugars constatou a diferença na técnica entre os ingleses e italianos, e segundo o autor, os ingleses superaram todos com maestria: “[...] o pai desse grande Ferrabosco, italiano, trouxe o primeiro uso [introduziu a viola] para os ingleses, que desde então ultrapassaram todas as outras nações” (MAUGARS, 1640, p.17, tradução nossa)²⁸.

Entre as primeiras composições para viola da gamba solo encontradas na França, estão as do professor, gambista e teorbista nascido em Bruxelas e naturalizado francês Nicolas Hotman. Músico versátil, dominou a forma idiomática da técnica da família dos alaúdes e das violas da gamba, misturando-as em sua música. Após a morte de Louis Couperin em 1661, ocupou o cargo de gambista na corte de Luís XIII.

As únicas peças encontradas para viola da gamba de Hotman são excertos de algumas suítes. O estilo dessas obras é a síntese do estilo francês, com melodias cantáveis, expressivas e associadas ao estilo inglês com melodias disjuntas (saltos de oitavas) e com acordes, típicas da escola inglesa que Maugars trouxe para França.

3.4 A SEGUNDA GERAÇÃO DE GAMBISTAS

Du Buisson (1621/22- 1680/81), de origem francesa e prenome desconhecido, pertence à segunda geração de gambistas franceses. Em uma recente pesquisa, Stuart Cheney (2013) descobriu que “Dubuisson” pode ter sido o pseudônimo de Jean Lacquemant. Dubuisson era um nome familiar comum no século XVII, e o uso do pseudônimo era uma prática frequente para aqueles que desejavam mostrar-se parte da nobreza (NG, 2008).

As obras de Du Buisson e Hotman, ambas integralmente escritas para viola da gamba baixo solo, são as mais antigas composições encontradas do repertório solista do instrumento na França. Atualmente, estas obras estão reunidas e distribuídas em cinco manuscritos que reúnem danças de compositores de diversos países (HOFFMANN, 2018); este manuscrito conta também com transcrições, para viola da gamba, de obras para alaúde. As obras encontradas tanto de Hotman, como de Du Buisson, estão escritas na forma de tablatura e partitura.

²⁷ *Quant à la viole, il n'y a personne maintenant dans l'Italie qui y excelle & mesme elle est fort peu exercée dans Rome.*

²⁸ *[...] le pere de ce grand Farabosco Italien en a apporté le premier l'usage aux Anglois, qui depuis ont surpassé toutes les autres nations.*

Por meio de suas atuações enquanto instrumentistas, compositores e principalmente professores, estes dois músicos contribuíram para a ampliação e para a exploração virtuosística da viola da gamba, características da última fase da história da viola da gamba na França.

As concepções e o estilo de tocar dessa geração de gambistas franceses, originada a partir da hibridação de elementos da música inglesa com a francesa, foi o mote de uma das maiores discussões no âmbito da viola da gamba, a *querelle*.

3.5 A *QUERELLE*

O episódio conhecido por *Querelle*²⁹ foi protagonizado pelos músicos franceses De Machy e Jean Rousseau, ao defenderem os seus respectivos modos de executar a viola da gamba. A *Querelle* teve início a partir das correspondências que Rousseau endereçou a De Machy, chamadas de *Réponse de Monsieur Rousseau* (1688). As cartas expõem a intenção de Rousseau em contradizer e desprestigiar ideias de De Machy.

Não são conhecidas composições de Rousseau para a viola da gamba, de forma que suas contribuições para o instrumento se resumem às cartas e ao seu tratado *Traité de la viole* (Paris, 1687), publicado dois anos após a publicação do livro de De Machy, no qual são encontradas informações sobre a viola da gamba. Um dos aspectos chave dessa discussão é acerca da posição do polegar da mão esquerda:

Houve, no entanto, controvérsia em torno de uma questão: a colocação do polegar da mão esquerda. O grupo conservador, liderada por De Machy, agarrou-se à herança de Hotman e dos alaudistas nesse quesito, mas o grupo progressista, que venceria a disputa, modelou sua técnica em Sainte Colombe (ROBINSON, 1980, apud NG, 2008, p. 10, tradução nossa)³⁰.

Outro aspecto refere-se às diferenças de posicionamento da mão esquerda, chamado de *port de main*. De Machy defendia o uso de dois *port de main*, um deles herança dos gambistas da geração de Hotman, fortemente influenciados pelos instrumentos de cordas dedilhadas. Por outro lado, Rousseau era adepto da nova escola, que não considerava necessário fazer uso desse *port de main*.

²⁹ Termo utilizado por François Lesure em artigo de 1960, e que a partir de então é empregado por outros musicólogos em seus escritos para descrever o episódio que envolveu os dois gambistas.

³⁰ *There was however controversy over one issue: the placing of the left-hand thumb. The conservative faction, led by Demachy, clung close to the heritage of Hotman and the lutenists on this score, but the progressive group, who were to win the dispute, modelled their technique on Sainte Colombe.*

O estilo defendido por Rousseau possivelmente foi por ele aprendido de seu professor, o gambista e compositor Sainte Colombe (fl 1658-87-c.1701). Poucas informações são conhecidas sobre ele; sabe-se, no entanto que foi aluno de Hotman e que também tocava instrumentos de cordas dedilhadas. Rousseau confere a Sainte Colombe a adição da sétima corda, o que proporcionou a viola da gamba baixo o acréscimo de uma quarta de alcance. Outra inovação conferida ao gambista é a introdução da cobertura de prata nas três cordas mais graves da viola da gamba baixo, o que possibilitou às cordas serem confeccionadas com um menor diâmetro (ROUSSEAU, 1687).

Sainte Colombe é considerado o precursor da “moderna” escola de viola da gamba: “nas mãos de seus alunos Jean Rousseau, Danoville, Pierre Melinton, Caix d'Hervelois, Desfontaines e Marin Marais, a viola da gamba conheceu a fama e viveu o seu período áureo” (AUGUSTIN, 2001, p. 2). Segundo Robinson, a tradição da viola da gamba francesa que persistiu até o fim do século XVIII, foi determinado pela “aceitação universal da técnica de Sainte Colombe” (ROBINSON, 1980, apud NG, 2008).

3.6 O APOGEU DA VIOLA DA GAMBA NA FRANÇA

Além dos personagens da *Querelle*, outros instrumentistas contribuíram para a prática da viola da gamba neste período. O músico 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: “Sainte Colombe foi o professor de Marais; mas tendo visto que ao final de seis meses seu pupilo poderia superá-lo, ele disse que não tinha mais nada para mostrar a ele” (TILLET, 1732, apud NG, 2008, p. 48, tradução nossa)³¹.

De origem modesta, 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 “nesse período, o gambista estudou composição com Lully conquistando inclusive a admiração, o respeito e a amizade do mestre” (AUGUSTIN, 2018, p. 6), e desta experiência ao lado de Lully, pode mais tarde escrever as óperas *Alcide* (1693), *Ariane et Bacchus* (1696), *Alcyone* (1706) e *Sémélé* (1709).

³¹ *Sainte colombe [sic] was the teacher of Marais; but having seen that at the end of six months his pupil could surpass him, he said that he did not have anything more to show him.*

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, uma autorização, num período de quinze anos, para a impressão dos seus livros dedicados a viola da gamba (MARAIS, *Pieces de Violes*, 1686, *Extrait du Privilege du Roy*, 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, p. 5).

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), Boismortier (1689-1755), Jaques Morel (c.1690-1740) entre outros.

3.7 A ÚLTIMA GERAÇÃO E O DECLÍNIO DA VIOLA DA GAMBA

A aceitação social da viola da gamba no cenário musical francês é comprovada pela 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.

Na dedicatória de uma publicação para ela, Jean Baptiste Forqueray (1699-1782) em 1747 lamentou o desprezo da época pelo instrumento e acreditava ser possível o resgate dele pelas mãos da princesa "[...] a viola da gamba, apesar das vantagens, caiu no esquecimento; seu gosto, *My Lady*, pode restaurar a fama que ela teve por tanto tempo" (PIRCHER, 2014, p. 120, tradução nossa).³²

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:

³² [...] the viol, despite its advantages, is fallen into oblivion; your taste, *My Lady*, can restore its fame, which it had for so long a time (...).

Entre ilustrações de amadores podem ser encontradas várias mulheres tocando viola da gamba baixo; o mais conhecido é provavelmente Henriette da França. A prova de artistas profissionais do sexo feminino neste contexto aumenta a já conhecida aceitação, por parte da alta sociedade, de mulheres tocando viola da gamba baixo (PIRCHER, 2014, p. 125, tradução nossa)³³.

FIGURA 6 – PRINCESA HENRIETTE TOCANDO VIOLA DA GAMBA



FONTE: Jean-Marc Nattier (1754)

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. Enquanto Marais manteve a música francesa fechada para as influências do estilo

³³ Among illustrations of amateurs can be found several woman playing the bass viol; the best known is probably Henriette de France. The proof of female professional performers in this context enhances the already known high social acceptance of playing the bass viol for woman.

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.

Apesar da música francesa ter se mantido resistente às influências de outros países, principalmente a Itália, na metade do século XVIII não havia como escapar das tendências 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, tradução nossa).³⁴

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 Marais³⁵ (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.

Nas mãos de habilidosos gambistas e compositores franceses, foi possível elevar o instrumento a um lugar de destaque 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, como o *Pieces de Violle* de De Machy.

³⁴ [...] it has to be admitted that the bass viol has its pleasures, & that even if it is banned from the big concerts, because of the weakness of the sound, it is pleasant in the house, especially with the harpsichord...

³⁵ Nestor é neto de Marin Marais, filho de Jean Louis Marais (1692-?). Nestor também deu continuidade à tradição iniciada pelo avô. Assumiu o cargo de gambista do rei em 1747.

4 AVERTISSEMENT

O *Avertissement* é o prefácio escrito por De Machy para sua obra intitulada *Pieces de Violle em Musique et em Tablature* de 1685. Ele é formado por quatorze páginas e pode ser considerado o primeiro tratado de viola da gamba publicado na França (NG, 2008).³⁶ Em suas páginas, o autor expõe sua visão sobre os métodos de ensino, técnica, notação, estilos e informações sobre a prática de outros gambistas do seu tempo (Idem). Duas páginas são dedicadas à explicação de como fazer as ornamentações de sua música na leitura em tablatura. Há também uma página denominada “Extrato do Privilégio do Rei”, que autoriza a impressão do livro a partir da data de 15 de outubro de 1685.

A tradução do prefácio para o português foi realizada por meio do fac-símile em francês, que foi acessado no site da Biblioteca Nacional Francesa (BNF)³⁷ e que consta no anexo dessa dissertação. Existem também outras duas traduções para o inglês disponíveis na internet, de NG (2008) e KINNEY (1976), e ambas serviram de apoio para o entendimento de algumas passagens.

Na tradução, foram mantidos alguns termos específicos do francês, com vistas a manter as especificidades pertinentes da música francesa para viola da gamba, com as devidas traduções e explicações nas notas de rodapé. Quando não foi possível manter os termos específicos utilizados na tradução, optamos por mudar a paragrafação e pontuação para melhor clareza na língua portuguesa. Os seguintes termos originais foram modificados: *Pièces* por Peças; *Pièces de Musique* ou *À La Musique* por Partitura; & por E; Nomes de instrumentos em letra maiúscula por letra minúscula. Os números dentro dos colchetes indicam a página do *Avertissement* onde consta o trecho original traduzido.

4.1 COMENTÁRIOS INTRODUTÓRIOS

De Machy é considerado como parte da escola francesa conservadora, enquanto Marais e Danoville (*fl.* 1687) são considerados modernos. O seu estilo seguiu a linha de Hotman e Du Buisson, que estão mais próximos da linguagem dos instrumentos de cordas dedilhadas. O prefácio de *Pieces de Violle* revela o posicionamento de De Machy, e foi objeto de críticas por parte do gambista Rousseau, que através de seus escritos forneceu material complementar para investigar a obra e a visão de De Machy.

³⁶ It is considered the first published treatise on viol playing in France (NG, 2008, p. 238).

³⁷ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858533r?rk=21459;2>

Com a publicação de seu livro para viola da gamba, De Machy além de oferecer ao público suas composições, revelou em seu prefácio a sua insatisfação com o modo que intérpretes e compositores tratavam o instrumento, como podemos notar logo no início de seu texto; “[...] evitar os abusos que, com o passar do tempo, surgiram neste instrumento [...]” (DE MACHY, 1685, p. 1. tradução nossa). Após apontar que seus contemporâneos cometiam excessos ao tocar e compor para a viola da gamba, De Machy apresenta nas páginas do *Avertissement* as regras básicas para se tocar bem e escrever peças o instrumento.

O gambista De Machy foi particularmente cuidadoso ao propor como se deve ensinar o instrumento e seu caráter didático é percebido nas páginas que antecedem suas peças. Embora se trate de uma obra que não pretendeu ser um tratado ou método, o *Pieces de Violle* e, sobretudo, o *Avertissement* demonstra esse viés instrutivo.

A primeira referência sobre o ensino da viola da gamba é o uso da tablatura para se iniciar no instrumento, sobre o qual o autor fornece então uma longa explicação sobre suas preferências de notação e qual era a prática usual na época. No fim de seu texto, De Machy informa que disponibiliza um horário da semana para aqueles que adquirirem seus livros ou não, para instruções sobre suas propostas e também sua música:

Eu estarei disponível aos sábados para recebê-los em minha casa, depois das três até as seis, quando eu demonstrarei a aplicação de todas as regras que falei e a necessidade de observá-las na viola [...] (DE MACHY, 1685, p. 11. Tradução nossa).³⁸

Essa frase evidencia a preocupação que De Machy tinha com o ensino e conceitos da viola da gamba, e seu *Avertissement* além de ser uma fonte histórica, é um exemplo da pedagogia daquele século.

Assuntos relacionados às regras básicas e métodos de ensino serão detalhados no capítulo 5 “A Visão de De Machy”. Os temas específicos (técnicas, ornamentação, notação e estilos) que aparecem no *Avertissement* serão pontuados abaixo e analisados nos subcapítulos do capítulo 5.

De Machy explica em seu prefácio que o fato do público solicitar peças em notação na partitura e outros em tablatura para composições de viola da gamba foi uma das principais causas de nenhum livro de peças para viola ter sido publicado até então, pois “[...] implicaria num custo dobrado; ao passo que um ou outro seja suficiente para os outros Instrumentos” (DE MACHY, 1685, p. 1. tradução nossa).³⁹

³⁹ Conforme consta na tradução, página 43.

Segundo o autor, a escolha em publicar sua música nas duas notações, possibilitava o aprendizado para aqueles que não dominavam uma ou outra leitura, e possivelmente foi a maneira encontrada para vender sua obra. O assunto notação será aprofundado no item *Tablatura* do capítulo 5.

Após os esclarecimentos sobre notação, De Machy apresenta os dois *ports de main* (posição de mão esquerda) que julga necessário para se tocar bem o instrumento, instruindo os seus alunos a usar cada um deles em determinadas ocasiões. Este ponto foi o cavalo de batalha entre De Machy e Rousseau, no já citado episódio conhecido por *querelle* e que será aprofundado no item *Port de Main* do capítulo 5.

Outro assunto que será detalhado com exemplos da música de De Machy no capítulo subsequente é sobre as *tenuës*, que segundo o autor é uma técnica necessária para: [...] segurar os sons para manter a harmonia [...] para evitar a cacofonia ou sons ruins [...] ter a mão posicionada onde ela precisa estar e da mesma forma os dedos (DE MACHY, 1685, p. 5).

Com o crescimento da popularidade da viola da gamba na França, surgiu a necessidade de obras escritas para o instrumento e De Machy enuncia em seu prefácio regras para composição, revelando que algumas composições para o instrumento não lhe agradavam; “eu falo àqueles que não se importam em colocar no papel tudo o que lhes vem à mente sem examinar se o que fazem convém à mão, ao arco e ao resto” (DE MACHY, 1685, p. 3).⁴⁰

Aspectos em relação à escrita são tratados no *Avertissement* e segundo De Machy os acordes são desejados nas composições para a viola da gamba, a não ser em momentos que interfiram na sua realização. Também demonstra sua insatisfação com os compositores que escrevem peças com simples melodias, afirmando que a verdadeira natureza da viola da gamba baixo é tocar peças harmônicas, assim como os instrumentos de cordas dedilhadas.

A discussão que De Machy levanta em seu prefácio sobre a “verdadeira natureza” da viola da gamba na sua execução de peças solo, aparece posteriormente no tratado de Rousseau (1687), confirmando que realmente se pensava em duas maneiras distintas de compor *Pieces de Viole*. Esse será o tema que nos aprofundaremos no item *Jeu de Melodie* e *Jeu d'Harmonie* no capítulo 5.

O primeiro gambista que apresentou de forma detalhada uma tabela de ornamentações para viola da gamba na França foi De Machy em *Pieces de Viole en Musique et Tablature* (1685), e ela “[...] pode ser considerada a mais complexa criada para a viola da gamba (NG, 2008, p. 80).⁴¹ Os compositores Hotman, Dubuisson e Sainte Colombe usaram poucos símbolos

⁴⁰ Conforme consta na tradução, página 46

⁴¹ [...] can be considered the most complex devised for the viol.

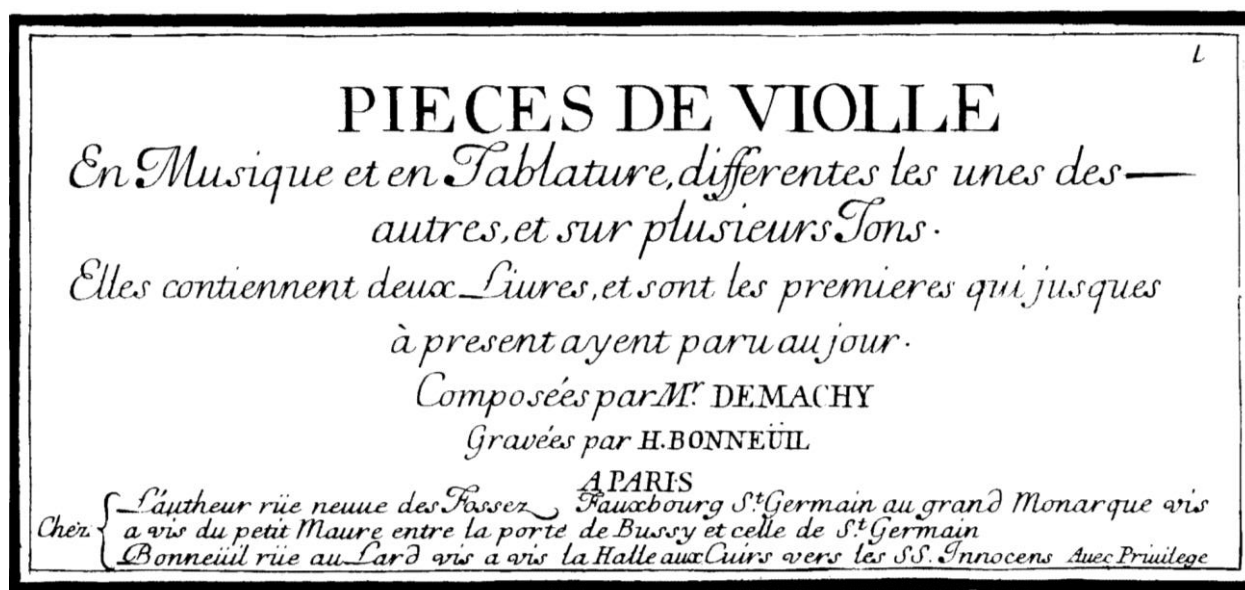
em suas músicas e não há informações de terem preparado tabelas de ornamentações. Após De Machy, outras tabelas foram publicadas, com destaque para a tabela de ornamentos de Marais (1686).

No item Ornamentação do capítulo 5, este assunto será aprofundado, e apresentaremos a tabela de ornamentos de De Machy, com a tradução e explicação dos sinais de acordo com Kristina Augustin, e uma tabela comparativa entre os ornamentos e sinais para a viola da gamba de De Machy e Marais e os instrumentos de cordas dedilhadas.

4.2 TRADUÇÃO DO AVERTISSEMENT

A seguir apresentamos a tradução do texto de *Pieces de Violle* (1685). A capa está representada abaixo (figura 7), seguida de um quadro com sua respectiva tradução. Na sequência, expomos o fac-símile da primeira página, e o texto da tradução com a indicação das páginas originais. O restante dos originais encontra-se no anexo.

FIGURA 7 – CAPA DO LIVRO *PIECES DE VIOLLE*



QUADRO 1 – TRADUÇÃO DA CAPA DE *PIECES DE VIOLLE*

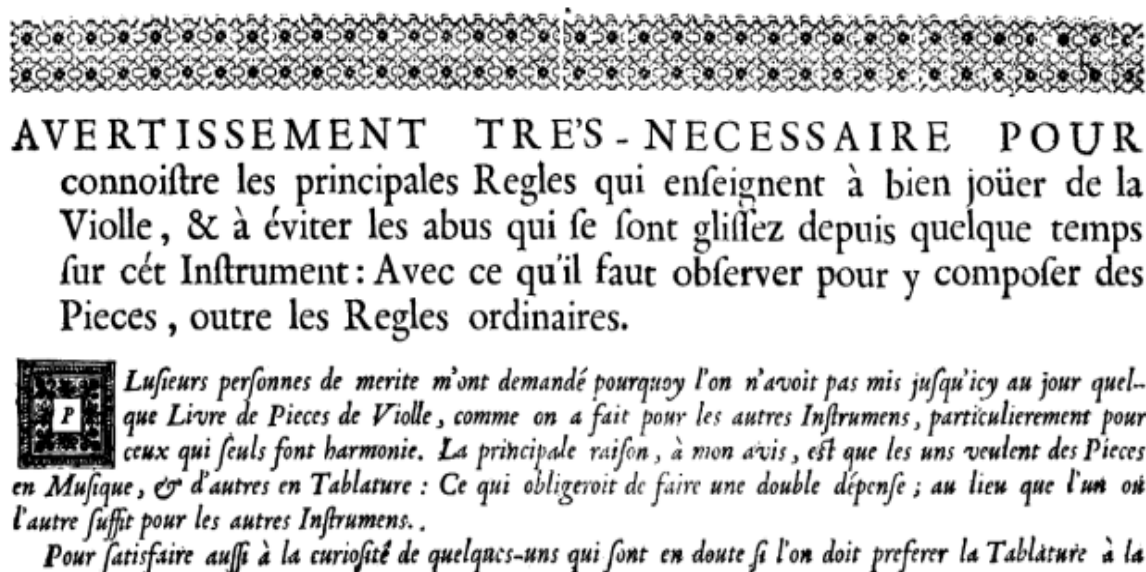
PEÇAS PARA VIOLA DA GAMBA
Em Partitura e Tablatura, diferentes uns dos
outros, em várias tonalidades.
Contendo dois livros, e são as primeiras
apresentadas até o dia de hoje.
Compostas pelo Senhor DEMACHY
Impressas por H. BONNEUIL
EM PARIS

Na casa do autor na rua Neuve de Fosse Fauxbourg St. Germain no grande
Monarca em frente do pequeno Mourisco entre a porta de Bussy e a de St. Germain
Na casa De Bonneüil, na rua do Lard em frente ao Corredor dos Couristas perto da
SS. Innocens Com Privilégio

1685

FONTE: De Machy (1685), tradução nossa

FIGURA 8 – FAC-SÍMILE DA PRIMEIRA PÁGINA DO AVERTISSEMENT



FONTE: De Machy (1685)

[1] ADVERTÊNCIA⁴² MUITO NECESSÁRIA PARA

Conhecer/aprender as principais regras que ensinam como tocar bem a viola da gamba e evitar os abusos que, com o passar do tempo, surgiram neste instrumento: com as observações necessárias para compor peças, além das regras ordinárias [básicas].

Várias pessoas de mérito me perguntaram por que, até agora, ninguém publicou um livro com peças para viola da gamba, como foi feito para outros instrumentos, especialmente aqueles harmônicos. Em minha opinião, o principal motivo é que alguns querem peças em partitura⁴³ e outros em tablatura. Isso implicaria num custo dobrado; ao passo que um ou outro seja suficiente para os outros Instrumentos.

Para satisfazer também a curiosidade daqueles que querem aprender a tocar esse instrumento e estão em dúvida quanto à preferência entre a tablatura ou [2] partitura, eu afirmo que podemos tocar a viola de três maneiras, assim como a teorba e o cravo. Uma pessoa pode também beliscar as cordas [*pizzicato*]; o que pode ser considerado uma quarta maneira. Mas a primeira e a mais comum é tocar as peças harmônicas que é a característica de todos os instrumentos solo [sem acompanhamento]. Já que esta maneira sempre foi considerada a verdadeira forma de tocar viola da gamba, começarei dizendo minhas considerações sobre o assunto e depois falaremos sobre os outros.

Por isso, digo que é muito mais acertivo que se possa aprender muito melhor com a tablatura do que através da partitura, principalmente para aqueles que não leem música. Como prova disso sabe-se que a partitura está sujeita a várias mudanças de claves e que se deve observar os bemóis e sustenidos, assim como os uníssonos, não somente aqueles das cordas soltas, mas também feitos em cordas presas. Frequentemente encontra-se acordes em uma mesma corda e é necessário fazer em outra corda, o que causa grande embaraço, especialmente para aqueles que são iniciantes; isso os desencoraja. Por essa razão, a tablatura é usada para peças de alaúde, teorba, guitarra barroca e outros instrumentos que têm braço e que sozinhos fazem harmonia; já que todas essas dificuldades não são encontradas em tais instrumentos.

Esse método permite que a pessoa pratique desde a primeira lição, porque ela pode aprender com a [3] tablatura rapidamente: o mesmo não acontece com a partitura. O caminho mais curto é sempre o melhor. Os italianos, alemães, poloneses, suecos, dinamarqueses e ingleses, sempre seguiram essa máxima. O ilustre senhor Hautemant [Hotman] também usava

⁴² A melhor tradução da palavra francesa para o português é *Advertência*. Mas, hoje, no Brasil, essa palavra é mais utilizada no sentido de *repreensão*. No contexto da obra *Avertissement* tem o sentido de *aviso* ou *observação*.

⁴³ *Notação musical* é o nome dado ao sistema de escrita que representa graficamente uma peça musical, existem diversos sistemas de notação dependendo do século, da região, país ou grupo étnico. De Machy quer estabelecer a diferença entre o sistema de notação da Tablatura e notação musical que se tornou padrão: a partitura.

a tablatura para ensinar, como pode ser provado por várias peças compostas por ele, encontradas em Paris e outros lugares.

Afinal a tablatura não é igual a partitura que reúne as duas coisas essenciais, altura e ritmo? As letras da tablatura são para a primeira [altura] e os valores que estão acima das letras, para o segundo [ritmo]. Eu sempre compus para um sistema ou para o outro, de acordo com o desejo do aluno para quem eu tive a honra de ensinar.

Com relação àqueles que aprenderam pela partitura e se habituaram, não importa como eles aprendam as peças; embora às vezes fiquem muito confusos, particularmente naquelas peças sem clave que somente o autor pode ouvir apropriadamente. Porém, com a tablatura, tudo fica claro.

No mais, para dar total satisfação a todos os amantes desse instrumento, eu mandei imprimir algumas peças em partitura e outras em tablaturas, que estão contidas em dois livros separados, diferentes um do outro, em várias tonalidades. Eu escolhi peças que podem ser facilmente transpostas sem causar dificuldades. Há algumas que são observadas das duas formas, algumas das quais são menos, e outras repletas de harmonias [acordes] [4] desde o princípio até ao fim. Eu incluí peças longas e curtas para agradar a todos. Os *Préludes* podem ser tocados como quiser, lento ou rápido. Eles não são extremamente difíceis nem muito longos, com exceção de alguns, de forma a não diminuir o número de peças, não querendo aumentar ainda mais o tamanho dos meus livros.

Se eu tivesse seguido minha inclinação, eu deveria ter publicado apenas um livro de peças em todas as tonalidades, natural, menor e maior, ou até mesmo em diferentes acordes e algumas peças para serem dedilhadas. Mas teria sido necessário recorrer à tablatura. Então para não correr riscos, eu escolhi o caminho do meio, esperando que o tempo possa revelar o resto [as outras peças].

Quanto à segunda forma de tocar viola, a qual consiste em acompanhar a si mesmo ou cantar uma parte enquanto toca a outra, é necessário aprender a notação musical tradicional [partitura] especialmente porque essa é a prática. Quanto à terceira forma de tocar a viola, que é tocar em vozes separadas⁴⁴ ou sobre as partes, seja a viola baixo ou a viola soprano. Eu nunca os ensinei de outra forma. O que eu disse a respeito da vantagem da tablatura, é somente com relação às peças para serem tocadas solo. Eu não pretendo inovar em nada, simplesmente estou expressando meus pensamentos livremente.

⁴⁴ Nesse momento acredita-se que ele [De Machy] está se referindo a prática de conjunto com várias violas: Consort.

Eu vou passar para as regras que são necessárias para se tocar bem o instrumento, porque são poucos os que as conhecem. Para falar sobre as regras eu precisaria de um livro inteiro, mas basta conhecer aquelas [5] necessárias, aquelas que não podemos ignorar. Deve-se prestar atenção, portanto que há dois *ports de main*⁴⁵ para a viola, assim como para o alaúde, a teorba e a guitarra. O primeiro é colocar o polegar no meio do braço e o indicador oposto ao polegar, sempre arredondado, ao menos quando somos obrigados deitar o dedo [pestando]. O pulso deve estar arredondado e o cotovelo um pouco levantado. Esse *port de main* é usado desde que não precisamos estender a mão⁴⁶.

E para a segunda [posição da mão], onde devemos estende-la, é necessário colocar o polegar mais próximo a borda do braço, o segundo dedo em oposição ao polegar, com o primeiro dedo mais estendido, a menos que um acorde obrigue deixar mais arredondado; o pulso nessa posição não é tão arredondado quanto no primeiro [*port de main*]. Quanto ao cotovelo, ele deveria ficar contra o quadril. Assim tudo que não dá para se fazer em um deve ser observado no outro [*port de main*]. E dessa forma é possível tocar tudo sem dificuldade.

Devemos ser cuidadosos e usar os dedos indicados, também observando as *tenuës*⁴⁷, que são muito importantes por três razões. A primeira consiste em segurar os sons para manter a harmonia. O segundo é usado para evitar a cacofonia ou sons ruins: E a terceira é ter a mão posicionada onde ela precisa estar e da mesma forma os dedos. Quanto às *tenuës*, elas são detalhadamente observadas no alaúde, e outros instrumentos com braço, que fazem acordes, e também no cravo.

[6] É certo que ao seguir exatamente todas essas regras não há como não tocar bem. Mas para minha surpresa notei, com exceção de algumas pessoas que são hábeis na viola, alguns poucos dentre os profissionais, que ouviram falar de algumas dessas regras que são essenciais ao instrumento. Ao contrário, eles as desprezam como fazem a grande parte daqueles que são ignorantes. O que sempre contribuiu para a perfeição deste instrumento é visto por eles como um defeito, embora a maioria dos ilustres tenham sempre recomendado compor peças de acordo com as regras. Não se deve julgar as primeiras peças porque não se é bem-sucedido quando se começa, mas sim pelas últimas compostas pelas mãos deles.

Com relação as *tenuës*, se examinarmos as peças dos autores estrangeiros que foram famosos, veremos que elas são bem marcadas e conseqüentemente isso não deve ser uma novidade.

⁴⁵ Em música significa “mão bem colocada” ou “mão bem distribuída no instrumento”.

⁴⁶ Fazer a extensão com o dedo indicador.

⁴⁷ Nota sustentada. Manter a corda presa para que a nota continue soando.

Outros não têm razão nenhuma quando dizem “cada um a seu modo”. É verdade que cada autor pode se diferenciar um do outro em sua produção e pode inclusive ter um caráter diferente no *toucher* como todo mundo tem uma escrita [letra] diferente e em quase todas as coisas. Mas em relação às regras, elas devem ser gerais, fundamentadas nos mesmos princípios. Quem quer que defenda o contrário, formarão princípios que funcionarão ao acaso e por capricho. E isso apareceria no momento em que eles caírem nas mãos de pessoas hábeis.

[7] Enfim, para responder aqueles que desejam persuadir que as *Pièces* com uma melodia⁴⁸ simples são preferíveis a aquelas harmonizadas, eu digo que eles estão mais enganados do que pensam demonstrando toda a sua ignorância. E assim que eles citam as peças com uma melodia simples de um homem hábil, para dar como exemplo, eles não se apercebem que são feitas para várias violas, o que é fácil de perceber. Uma pessoa pode ter a mão excelente e tocar agradavelmente as belas melodias, mesmo que simples. Mas é preciso compará-los a um homem que toca perfeitamente o cravo ou o órgão com uma única mão: essa performance simples parecerá agradável, não obstante não poderíamos chamá-los de cravistas ou organistas.

E o mesmo acontece com aqueles que querem reduzir a viola às peças melódicas simples, o que nunca foi o costume desse instrumento quando tocado sozinho. Aquele que sabe fazer mais pode fazer menos quando quiser. Eles julgam dar boas razões afirmando que os acordes impedem que façamos boas melodias e ornamentos e por consequência não se pode tocar docemente. Tanto a viola soprano como os outros instrumentos da mesma natureza serão preferidos a todos aqueles que citei para a harmonia. Eles estão certamente enganados. Quando um homem domina bem a sua profissão, os acordes não deveriam atrapalhá-lo ao tocar uma boa melodia com todos os ornamentos necessários para tocá-la ternamente. Tem aqueles que se utilizam somente do *port de main* e muitas vezes não se utilizam de nada, apenas do sentimento [musicalidade].

[8] Eu concordo que as dificuldades se encontram nas peças que não são feitas especificamente para o instrumento como nas árias de ópera e outras peças em que a melodia e os ornamentos são preferíveis aos acordes que os impedirão de realizá-los. Mas numa peça composta para viola deve-se evitar, o quanto puder interromper a harmonia. Não é que eu queira que se faça uma profusão de acordes, que não servem para nada quando eles não estão de acordo com as regras prescritas para o instrumento, embora sejam bons para a música.

⁴⁸ Aqui novamente a palavra francesa “chant” foi traduzida por melodia nesse contexto.

Eu falo a àqueles que não se importam em colocar no papel tudo o que lhes vem à mente sem examinar se o que fazem convém à mão, ao arco e ao resto. E quem acredita estar protegido de todas as críticas que receberá, dizendo apenas que o que compuseram agrada e é o suficiente. É uma resposta sem fundamento algum, pois posso dizer que sempre amamos o mal mais que o bem.

Eu retorno aos acordes. Pode-se deixá-los de fora, mas com prudência. Eles são muito agradáveis em várias combinações, quando sabe-se fazer. Deve-se evitá-los em todos os locais que solicitam tenuës e ornamentos, se eles não puderem ser tocados.

Eu acredito que será necessário explicar aqui como os ornamentos devem ser feitos e o resto. É necessário apoiar o *tremblement* [trilo] segundo o valor da nota e o fazer igual. O *petit tremblement* [pequeno trilo] que chamamos no alaúde de [9] *tiret*, faz-se igual só que ele não é continuado.

O *tremblement sans appuyer* [trilo sem apoio] é aquele que se apoia um dedo contra o outro sem apoiar muito sobre a corda [vibrato]. O *martellement* [mordente] deve-se levantar o dedo da nota ou da letra [se for tablatura] assim que ela é tocada e o recolocar imediatamente. O *double martellement* [mordente duplo] é feito igual, porém é dobrado. O *port de voix* [apogiatura longa] que chamamos de *cheutte* no alaúde e outros instrumentos, é feita pela antecipação de uma nota ou letra. O *battement* de ser iniciado com o dedo levantado e continuar como o *tremblement*. A *aspiration* que também é chamada de *plainte* [vibrato], se faz balançando o dedo no traste. Há pessoas que querem chamar isso de *miaullement* [miau] por alusão [ao gato]. Quando um *martellement* está com o *tremblement*, o *petit tremblement*, ou o *port de voix*, sempre deve-se começar a tocar pelo último sinal. O *uni-son ordinaire* ou *simple*, é o mesmo som da corda solta ou outra corda presa. Quando é dobrado, as duas cordas são tocadas juntas. O *tenuë ordinaire* é marcada com uma linha para mostrar que não se deve levantar o dedo da nota ou letra até que todas as outras notas que estavam incluídas na passagem tenham acabado. O *tenuë de notes* é marcada pelas próprias notas, como no cravo, mantendo os dedos no valor mais longo, sem levantá-los até que todo o trecho tenha acabado. O *liaison de notes* [ligadura] supõe que duas semínimas valem uma mínima, o mesmo vale para as outras.

O *coulé d'archet* é para fazer várias notas ou letras [tablatura] numa só arcada, tanto no *pousser* [ponta] ou no *tirer* [talão]. O motivo que está dividido se faz levantando o arco até a metade para levá-lo até as outras cordas, evitando aquelas que estão entre as [10] duas. A mesma coisa é feita naquelas [cordas] que estão próximas, quando se é obrigado a fazer, particularmente quando as notas ou letras são pontuadas e que é necessário animá-las; aquelas que são depois dos pontos, tanto no *pousser* como no *tirer* e sem a retomada do braço. Deve-se

sempre coordenar o pulso com o braço; porque ao tocar somente com um ou com outro, como muitos fazem, nunca fará nada que valha.

Eu pretendo instruir somente aqueles que, sem conhecimento dessas regras, desejam compor peças; porque cada um se orgulha disso hoje em dia. E para poder fazer isto bem, eu explico a diferença que há entre harmonia e melodia. Melodia é um único canto acompanhado por uma ou várias partes diferentes, de voz ou instrumentos que se chama harmonia. Para entender isso é necessário distinguir dois tipos de instrumentos: uns costumam fazer somente a melodia, como a flauta, o violino, a viola da gamba soprano etc. aos quais, para torná-los harmônicos, adicionamos partes [vozes]. O que não é necessário com os outros instrumentos que fazem harmonia por si só, como o cravo, o alaúde, a teorba, a guitarra e a viola da gamba, quando tocada solo.

Eu só explico isso para provar a necessidade de se fazer harmonia quando se toca sozinho, já que há uma concordância que ela [harmonia] é a alma da música. Quando alguns alunos querem tocar peças com uma melodia simples para a sua própria satisfação, é bom dar-lhes algumas peças, principalmente quando eles não são capazes de outras coisas; mesmo para tocar diante daqueles que os amam dessa forma.

A mim me parece já ter dito o suficiente sobre o meu sentimento abordando as regras que são menos conhecidas e [11] muito necessárias; Só me restará fazer um discurso em louvor a viola da gamba. Mas já que isso não me convém, assim como a uma pessoa que não faz disso sua profissão, eu não direi nada, a não ser que a voz é o modelo para todos os instrumentos e esse instrumento aqui [viola da gamba] é o que imita melhor.

Eu finalmente declaro a todos aqueles que terão os meus livros, e até mesmo aqueles que não os terão, que eles me honrarão se quiserem me consultar sobre as minhas peças e sobre o que estou propondo. Eu estarei disponível aos sábados para recebê-los em minha casa, depois das três até as seis, quando eu demonstrarei a aplicação de todas as regras que falei e a necessidade de observá-las na viola, isso não é menos que os outros instrumentos onde elas são usadas.

Minha principal intenção nesse projeto não é fazer críticas, embora eu tenha escrito um discurso muito longo que acreditei ser necessário, já que esta é a primeira obra impressa sobre o assunto; mas simplesmente para dar aqueles que são habilidosos algo para se superarem, seguirem o caminho que eu tracei e compartilhar com o público seu trabalho. Eu ficaria muito feliz e extremamente recompensado pelo meu pequeno texto [redação] assim que eu vir os resultados que espero e isso me encorajará ir mais além.

FIGURA 9 – EXTRATO DO PRIVILÉGIO DO REI

EXTRAIT DV PRIVILEGE DV ROY.

PAR Grace & Privilege du Roy, donné à Chaville en datte du onze Oôtobre 1685. signé BERTIN, il est permis au Sieur de Machy de faire graver & imprimer deux Livres de Picces de Violle, l'un en Musique, & l'autre en Tablature, qu'il a composéz, de les vendre & debiter au public, & ce durant le temps & espace de dix années consecutives : Et deffenses sont faites à tous Imprimeurs, Libraires, Graveurs & autres d'imprimer ou graver lesdits Livres, d'en vendre de contrefaits, ny mesme d'en extraire aucune chose, à peine de trois mil livres d'amande, & de tous dépens, dommages & interests, comme il est plus amplement porté par ledit Privilege.

Ledit Sieur de Machy a associé avec luy H. Bonneuil pour jouir dudit Privilege, suivant l'accord fait entre eux

Achevé d'imprimer le quinze Oôtobre 1685. les Exemplaires ont esté fournis,

FONTE: De Machy (1685)

QUADRO 2 – TRADUÇÃO DO EXTRATO DO PRIVILÉGIO DO REI

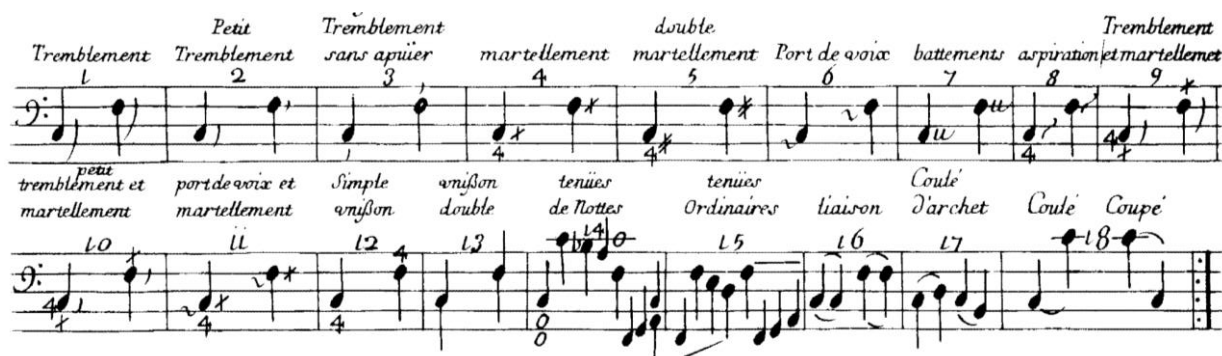
[12] Extrato do Privilégio do Rei

Pela graça e privilégio do Rei, conferida em Chaville na data de 11 de outubro de 1685, assinado por BERTIN, é permitido ao Senhor de Machy gravar e imprimir dois Livros de Peças para Viola, um em partitura e outro em tablatura que ele compôs e de vendê-los ao público, isso durante o tempo e espaço de dez anos consecutivos. É proibido a todos os editores, livreiros, gravadores e outros de imprimir ou gravar os ditos livros, de vender falsificações e nada pode ser extraído dele com uma pena de três mil libras e com todos os danos e juros, como é mais amplamente descrito pelo referido privilégio [do rei].

O dito Senhor de Machy é associado com H. Bonneuil para gozar do dito Privilégio, seguindo o acordo estabelecido entre eles.

Concluído a impressão em 15 de outubro de 1685. Os exemplares foram fornecidos.

FONTE: De Machy (1685), tradução nossa.

FIGURA 10 – [13] DEMONSTRAÇÃO DOS ORNAMENTOS *UNISONS* [UNÍSSONOS], *TENUËS*, *LIAISONS* [LIGADURAS], *COULÈS D'ARCHET* [ARCADAS], E OUTROS

FONTE: De Machy (1685)

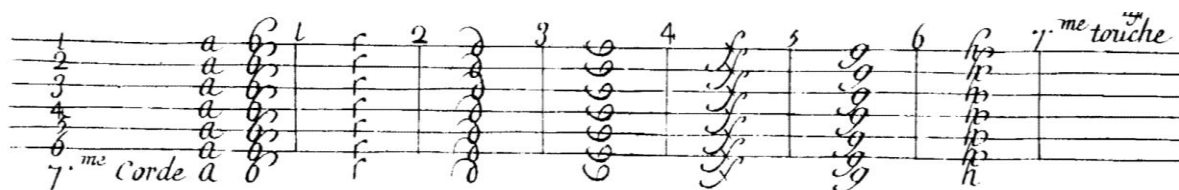
O “p” significa *pousé* [empurrar o arco da ponta para o talão] e o “t” tiré [puxar o arco do talão para a ponta] no início da primeira e segunda parte de cada peça, então nós apenas temos que continuar.

Explicação das linhas, das letras e do valor na Tablatura

As linhas representam as cordas a saber que a primeira no alto marca a *Chantarelle* [a primeira corda] e assim as outras descendentes⁴⁹ e as letras abaixo da sexta linha demonstram as notas na sétima corda.

A letra “a” significa corda solta, o “b” marca o primeiro traste, o “c” o segundo traste e assim os outros por ordem consecutiva. Quando encontramos letras acima de “h” que pedem uma oitava ou uma nona é necessário tocar como acontece na notação de partitura tradicional porque essas notas passam do sétimo traste [estão fora do traste]. Os valores utilizados na partitura são os mesmos para a tablatura e as letras que não são marcadas devem ser executadas com o valor da última letra⁵⁰.

FIGURA 11 – TABLATURA



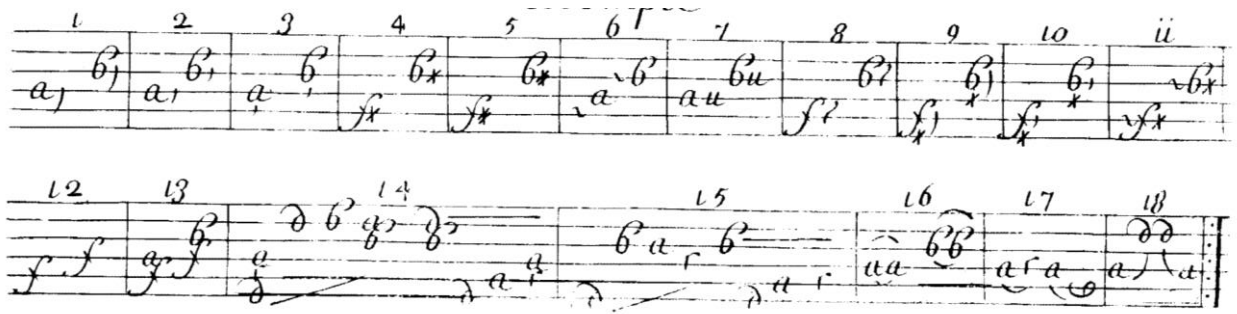
FONTE: De Machy (1685)

[14] Os ornamentos, *Liaisons* [ligaduras] e *Coulés d’Archet* [arcadas] das peças em notação musical tradicional são os mesmos para aqueles utilizados na tablatura. As letras marcam naturalmente os uníssonos e as *tenuës* das notas.

⁴⁹ A segunda linha representa a segunda corda, a terceira linha a terceira corda e assim por diante até a sexta linha que é a sexta corda. Concluindo: as das linhas horizontais representam as cordas do instrumento da região aguda para a grave.

⁵⁰ Nesse momento o autor está comentando sobre as figuras de ritmo que são as mesmas da notação tradicional. Elas são marcadas em cima de cada letra e quando não tiver uma indicação é para repetir o último valor indicado na última letra.

FIGURA 12 – EXEMPLOS



FONTE: De Machy (1685)

5 A VISÃO DE DE MACHY

A partir das páginas do *Avertissement* e das *Pieces de Violle* de De Machy em conjunto com outras fontes da época como tratados, obras para viola da gamba e para outros instrumentos, e embasados em pesquisas recentes, pretendemos contribuir para esclarecimentos de pontos relevantes da sua obra.

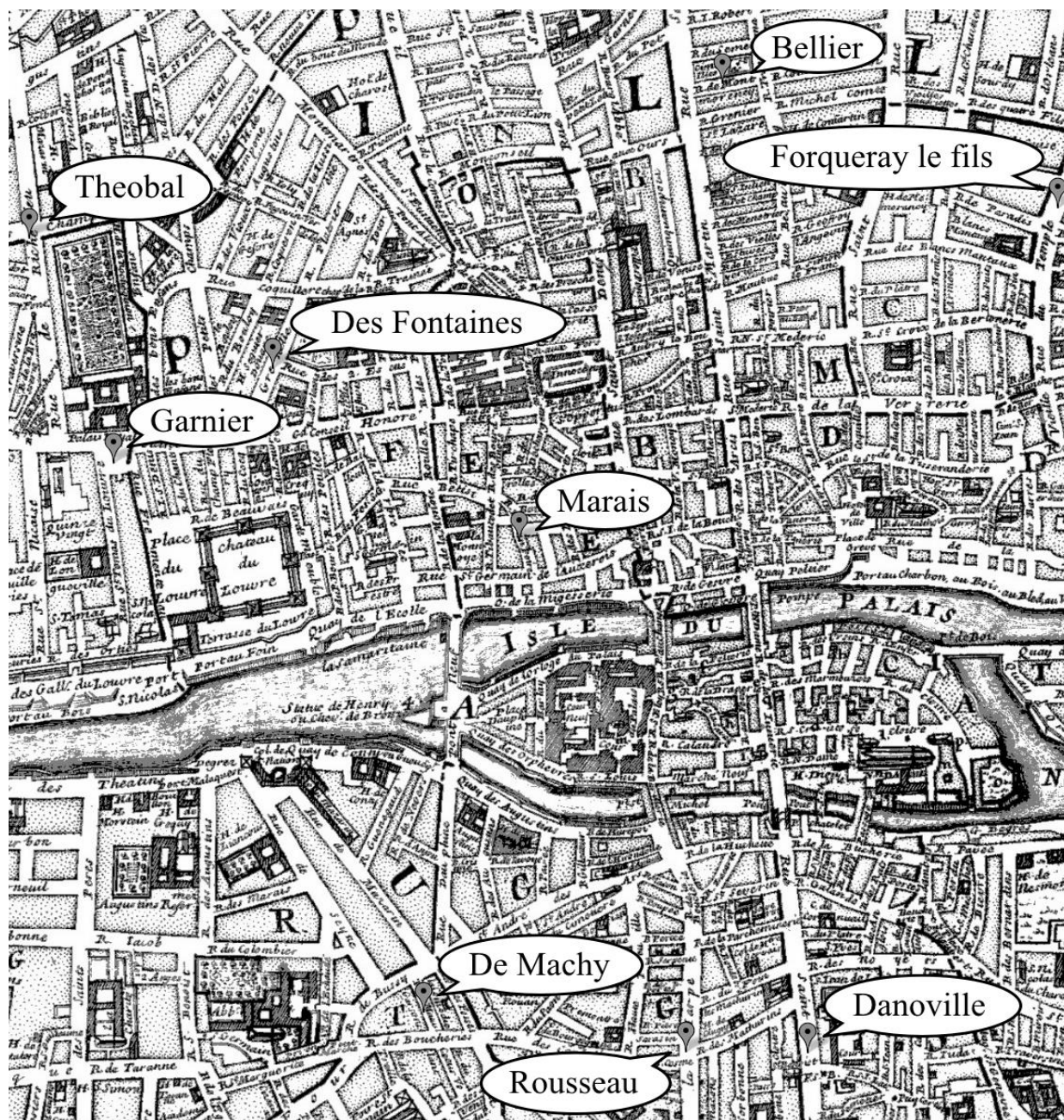
Da época de De Machy procuramos, em obras de outros compositores e teóricos, identificar e estabelecer semelhanças e oposições que possam esclarecer aspectos polêmicos de suas ideias e composições. É possível encontrar em tratados e livros de peças para viola da gamba surgidos logo após 1685 alguns pontos em comum entre os gambistas da época. Porém, também é possível encontrar nessas mesmas fontes, ideias contrárias à De Machy.

A mudança na maneira de tocar e compor para a viola da gamba, que ocorreu no fim do século XVII, implicou no declínio do modo que De Machy e seus mestres entendiam ser a “verdadeira forma de tocar viola da gamba”. A ruptura com essa tradição fez com que os gambistas que seguiram as ideias de Sainte-Colombe – entre eles Marin Marais – conquistassem o gosto dos instrumentistas e apreciadores do instrumento nesse período.

Os aspectos que De Machy considerava *trés nécessaire*⁵¹ para o ensino, prática e técnica da viola da gamba foram considerados ultrapassados por seus rivais. As diferenças entre os gambistas resultaram em debates e publicações durante a década de 1680, por meio das quais os autores defendiam e argumentavam sobre a “verdadeira forma de tocar viola da gamba”. Em Paris, os gambistas defendiam suas ideias, disputavam alunos e prestígio. Ng (2008) levanta a hipótese de que o fato de morarem próximos acirrava essa disputa, conforme o mapa de endereços abaixo:

⁵¹ Conforme consta na primeira página do *Avertissement*: Advertência muito necessária para conhecer/aprender as principais regras que ensinam como tocar bem a viola da gamba e evitar os abusos que, com o passar do tempo, surgiram neste instrumento: observações necessárias para compor peças, além das regras ordinárias [básicas].

FIGURA 13 – LOCALIZAÇÃO APROXIMADA DAS CASAS DOS MESTRES DE VIOLA DA GAMBA EM PARIS, 1705



FONTE: Ng (2014)

Nessa efervescência de músicos e compositores pensando, ensinando, compondo e tocando a viola da gamba, podiam ser encontrados dois estilos, o *jeu de melodie* e o *jeu d'harmonie*. O primeiro, *jeu de melodie*, conquistou o gosto dos franceses e se tornou o principal estilo adotado entre os gambistas. O segundo, *jeu d'harmonie*, de maior exigência técnica, começou a cair em desuso devido ao uso regular do baixo contínuo, com o qual não havia a necessidade de tocar vários acordes para manter a harmonia. De acordo com Dart, Morehen e Rastall (2000), após o surgimento do baixo contínuo:

(...) a teoria e o ensino foram cada vez mais controlados por instrumentistas de teclas, e a notação em pauta usada na maior parte do repertório foi influenciada por requisitos instrumentais, adotando muitos recursos que o permitiam expressar informações cada vez mais complexas (DART; MOREHEN; RASTALL, 2000, GROVE, NOTATION).⁵²

Entre a publicação do livro de De Machy (1685), o primeiro livro de Marais (1686) e os tratados de Jean Rousseau (1687) e Danovile (1687) estão os registros do episódio conhecido como *Querelle* (1685-1687) o já citado embate travado entre o grupo De Machy e seus opositores que “nos fornece informações sobre a técnica de tocar viola da gamba que, em sua abrangência e clareza, é incomparável na história do instrumento” (HOFFMANN, 2018, p. 246)⁵³. Este acontecimento forneceu indícios das principais diferenças entre o estilo defendido por De Machy e seus contemporâneos, o que originou as seguintes categorias de análise para este trabalho: Breve contexto da tablatura, *Port de Main*, *Tenuës*, *Jeu de Melodie* e *Jeu d'Harmonie* e Ornamentação.

Um dos pontos que De Machy aborda no *Avertissement* é sobre a escolha de publicar dois livros; o primeiro em partitura e o segundo em tablatura. A partitura (normalmente mais íntima dos gambistas modernos) deveria ser utilizada para tocar a segunda e a terceira maneiras de tocar viola da gamba, que são tocar os acompanhamentos na viola da gamba enquanto se canta e nos *Consorts*, respectivamente. Sobre as outras formas de tocar, De Machy explica: “eu afirmo que podemos tocar a viola de três maneiras, assim como a teorba e o cravo. Uma pessoa pode também beliscar as cordas; o que pode ser considerado uma quarta maneira” (DE MACHY, 1685, p. 2).⁵⁴

Para a primeira maneira de tocar “as peças harmônicas que é a característica de todos os instrumentos solo” (DE MACHY, 1685, p 2)⁵⁵, De Machy considerava que “o caminho mais curto é sempre o melhor” (Idem, p. 3), e para essa forma a tablatura era a que melhor se adequava. Considerava também ser essa a melhor maneira de aprender o instrumento, que foi a forma que aprendeu com seus professores.

Apesar de De Machy achar que a tablatura era a melhor forma de escrever peças solo, ele disponibilizou seu primeiro livro em partitura e deixou a notação em tablatura para seu segundo livro. O gambista deixou registrado que a quarta forma de tocar poderia ser oferecida

⁵² *theory and teaching were increasingly controlled by instrumentalists such as keyboard players, and the staff notation used for the bulk of the repertory was influenced by instrumental requirements, adopting many features that permitted it to express increasingly complex information*

⁵³ [...] *provides us with information about the technique of playing the viol which, in its comprehensiveness and clarity, is unparalleled in the history of the instrument.*

⁵⁴ Conforme consta na tradução, página 43.

⁵⁵ Conforme consta na tradução, página 43.

em outro livro, mas o tipo de notação utilizada para esse livro não foi revelado em seu *Avertissement*. Entretanto por ser essa uma forma semelhante à utilizada pelas cordas dedilhadas, presumimos que a notação utilizada possivelmente seria a tablatura.

5.1 BREVE CONTEXTO DA TABLATURA

Temos indícios do uso da notação na música ocidental a partir do século IX, quando os neumas eram usados para a escrita do cantochoão na França, Inglaterra e Alemanha. No século XIII até o século XV a evolução da escrita musical no sistema de pautas esteve em curso em vários países da Europa (HILEY; SZENDREI, Notation, In: Grove Music Online).

As notações musicais utilizadas até o século XV e início do XVI, específicas para o repertório polifônico vocal, não eram suficientes para a grafia dos instrumentos de tecla e cordas dedilhadas, que necessitavam da escrita com mais de uma linha melódica. A tablatura é umas das formas de registro desenvolvida nesse contexto, visto que permite o agrupamento de mais de uma voz em um único sistema.

A tablatura é um tipo de escrita musical que utiliza letras do alfabeto ou números que indicam a posição para se colocar os dedos em um instrumento. Este tipo de notação não se utiliza da grafia da altura das notas musicais, e, portanto, também é conhecida como “notação de dedo” (APEL, 1949, apud FIGUEIREDO, 2011). Um manuscrito do século XIV é o registro mais antigo da tablatura (DART, Tablature, In: Grove Music Online), cujo uso relaciona-se com a música instrumental solo. Figueiredo (2011) explica que são raros os exemplos do uso da tablatura na música de conjunto. Os instrumentos de tecla e de cordas dedilhadas são associados ao seu uso, principalmente pelo fato de que “possibilitavam a realização plena de música polifônica a solo – uma virtude invejável na época, digna apenas dos instrumentos chamados ‘perfeitos’” (KING, 1997, apud FIGUEIREDO, 2011, p. 39).

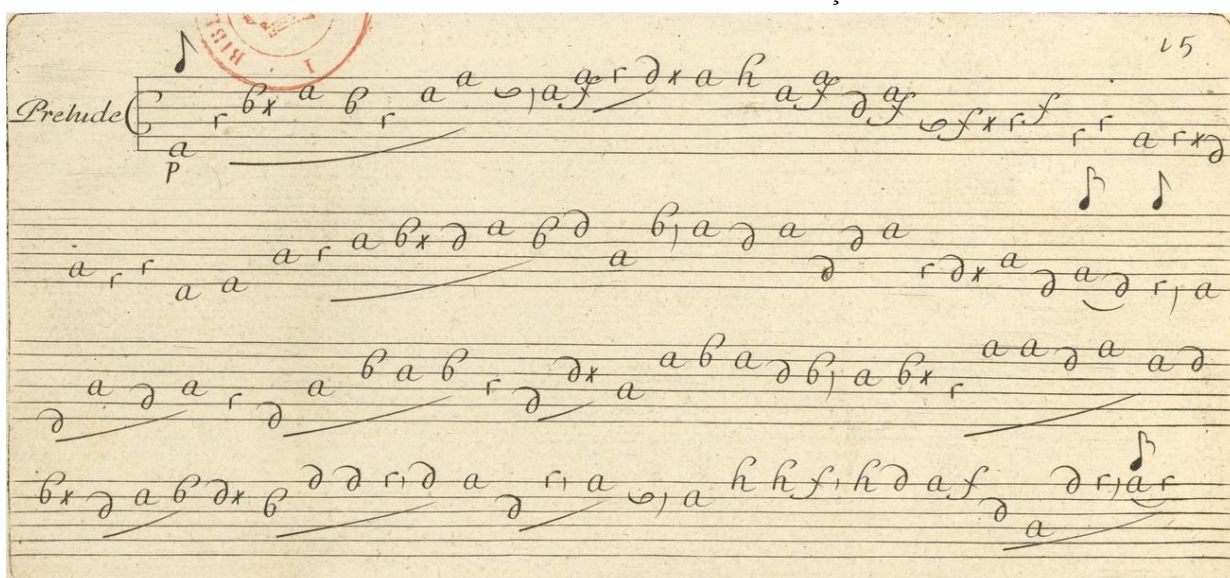
Existem variações na grafia das tablaturas italiana, francesa e alemã para os instrumentos de cordas dedilhadas. A tablatura francesa utiliza as letras do alfabeto para indicar o lugar de pressionar o dedo no traste, e as letras são posicionadas em seis linhas horizontais, que representam as cordas do instrumento, da aguda para a mais grave. O ritmo é indicado na parte superior da tablatura (FIGUEIREDO, 2011). No caso da viola da gamba utiliza-se letras, semelhante às encontradas nas cordas dedilhadas. A letra “a” representa corda solta; letra “b” primeiro traste, “c” segundo traste, e assim por diante. Abaixo notamos a proximidade das tablaturas de guitarra barroca e viola da gamba:

FIGURA 14 – TABLATURA UTILIZADA NO LIVRO DE PEÇAS PARA GUITARRA BARROCA



FONTE: Visée (1686)

FIGURA 15 – TABLATURA UTILIZADA NO LIVRO DE PEÇAS PARA VIOLA DA GAMBA



FONTE: De Machy (1685)

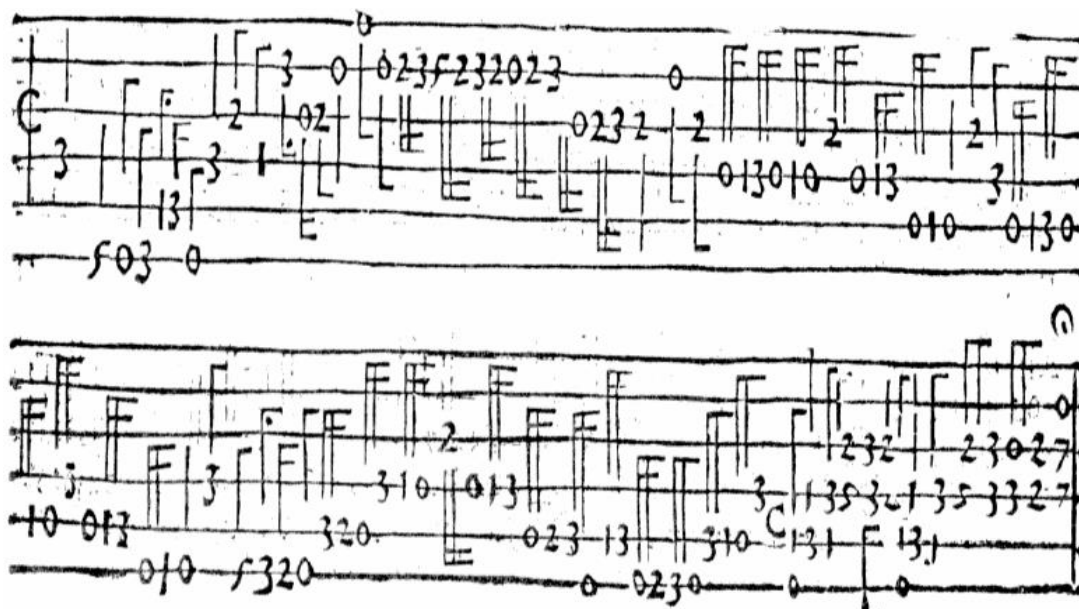
As primeiras tablaturas para alaúde começaram a ser impressas no início do século XVI, “as publicações de Petrucci no início do século XVI incluem quatro livros na chamada

tablatura italiana para alaúde” (BENT, Notation, In: Grove Music Online). Existiam vários tipos de tablatura para alaúde que, por outro lado, representam uma forma mais direta de instrução para o instrumentista, e foram usados para praticamente toda a música para alaúde desde o início do século XVI até os dias atuais (DART; MOREHEN; RASTALL, Tablature, In: Grove Music Online).

No campo da música para viola da gamba italiana, no século XVI as composições de Silvestro Ganassi (1492 - ?) são os únicos exemplos de tablatura que sobreviveram à ação do tempo, conforme explica Hoffman (2018). Abaixo, há um exemplo de uma tablatura italiana para viola da gamba de 1556, que tem como característica o fato de que a corda superior é mostrada na linha inferior, e os trastes são indicados por números:

Este é o único exemplo escrito desse tipo do século XVI e é uma mera ninharia em comparação com as numerosas tablaturas para alaúde, mas é exatamente por isso que é um guia tão valioso para a reconstrução de uma *práxis* de execução que, de outra forma, estava à mercê da capacidade de leitura e da visão do artista (HOFFMAN, 2018, p. 112)⁵⁶.

FIGURA 16 – FAC-SÍMILE DE UMA TABLATURA ITALIANA PARA VIOLA DA GAMBA BAIXO



FONTE: Ganassi (1542)

⁵⁶ This is the only written example of its kind from the 16th century and is a mere trifle compared with the numerous lute tablatures, but that is precisely why it is such a valuable guide to the reconstruction of a performance praxis that was otherwise at the mercy of the performers sight-reading ability.

A tablatura italiana se diferencia da francesa que usava letras ao invés dos números para representar o local onde os dedos devem segurar as cordas, e este foi o modelo utilizado pelos ingleses nas composições de alaúde, viola da gamba e *lyra viol*⁵⁷.

A forma francesa de notação do alaúde, adotada pelos compositores ingleses, foi a mais bem-sucedida de todas as tablaturas do alaúde, e acabou substituindo as outras (mas não a da guitarra). Usava uma "pauta" de cinco ou seis linhas, na qual, como no livro de Milán, a linha superior representava a corda mais aguda. Os trastes, no entanto, foram escritos com letras e não numerados, sendo a corda solta 'a' ou 'A', o primeiro traste 'b' ou 'B' e assim por diante. (DART, *Tablature*, In: *Grove Music Online*)⁵⁸.

5.1.1 Tablatura na França

O primeiro relato de uma composição escrita em tablatura para viola da gamba na França foi descrito por Brossard (1655 - 1730), que afirma que a primeira *chanson* do livro de Gervaise de 1554 (perdido) é escrita em tablatura. Não há outros registros de composições francesas para viola da gamba no século XVI, tampouco em tablaturas:

(...) as tablaturas de Gerle e Weltzell mostram como essa música vocal secular poderia ser transposta para violas da gamba sem problemas, algo que o livro perdido de Gervaise só teria servido para confirmar. (HOFFMAN, 2018, p. 105)⁵⁹

A França e a Inglaterra compartilharam do uso da escrita em tablatura em momentos distintos e com aplicações diferentes, e influenciaram-se mutuamente. Da prática do alaúde francês para a Inglaterra, e da prática da viola da gamba inglesa para a França, o uso da tablatura foi modificado e adaptado para estes dois instrumentos.

Na França do século XVI, o alaúde foi um instrumento notório por sua popularidade, conforme visto no capítulo 3.2. Uma das escritas utilizadas para o instrumento era a tablatura, e quando a tablatura francesa (diferente da tablatura italiana) foi levada para a Inglaterra ainda neste século, tornou-se o modelo que os alaudistas ingleses passaram a adotar: “Phalèse (...)

⁵⁷ Esse termo significa tanto uma técnica de tocar viola da gamba caracterizada por scordaturas e notação em tablatura quanto um tipo de viola da gamba menor que a baixo normal.

⁵⁸ The French form of lute notation, adopted by English composers, was the most successful of all lute tablatures, and it eventually superseded the others (although not for guitar music). It used a five- or six-line ‘staff’ in which, as in Milán’s book, the top line represented the highest course. The frets, however, were lettered and not numbered, the open string being ‘a’ or ‘A’, the first fret ‘b’ or ‘B’, and so on.

⁵⁹ (...) the tablatures of Gerle and Weltzell show how such secular vocal music could be transferred to viols without problems, something that the lost book by Gervaise would have only served to confirm.

prestou um serviço importante, disponibilizando na tablatura francesa uma seleção de peças (...), através das quais muita música para alaúde chegou às ilhas britânicas” (NESS, Sources of lute music, In: Grove Music Online). Na Inglaterra, essa forma de notação foi incorporada ao repertório inglês (*lira way*) para viola da gamba do século XVII.

Quando o gambista francês Maugars chegou na Inglaterra em 1620, a música para viola da gamba de compositores como Christopher Simpson, John Playford e Tobias Hume estava no auge. Após quatro anos, retornou a França, levando músicas em tablatura para viola da gamba e transcrições de obras para alaúde. Até então, a notação em tablatura era pouco utilizada para as composições francesas de viola da gamba, “a música para viola da gamba é normalmente anotada em partitura comum, mas a tablatura é ocasionalmente encontrada, principalmente em trabalhos didáticos” (CHEW; RASTALL, Notation, In: Grove Music Online). Depois de Maugars, as músicas para viola da gamba solo na França passam então a ser escritas e ensinadas através da tablatura:

Além das peças originais para viola da gamba, também não é incomum encontrar transcrições do repertório do alaúde. Sua notação faz tanto uso de tablatura quanto de partitura (HOFFMAN, 2018, p. 235)⁶⁰.

A tablatura originada no alaúde passou a ser a maneira que ingleses e franceses escreviam para viola da gamba. A realização de transcrições de peças do repertório do alaúde para a viola da gamba era possível devido ao uso de trastes por ambos instrumentos. Os compositores utilizavam letras para designar os trastes e um conjunto de cinco ou seis linhas para as cordas. Essa fusão resultou no sistema anglo-francês de tablatura, conforme explica Hoffman (2018):

Na literatura para viola da gamba, é o sistema anglo-francês que é usado com mais frequência. Nesta forma de tablatura, seis linhas representam as seis cordas, a linha superior fica para a corda superior. Os trastes são designados por letras posicionadas sobre as linhas relevantes, com a letra 'a' representando uma corda aberta, 'b' para a primeira casa e assim por diante. O ritmo é mostrado acima das letras na forma de notas com ou sem cabeçalho (HOFFMAN, 2018, p. 362)⁶¹.

⁶⁰ Besides original pieces for the viol it is also not unusual to find transcriptions from the lute repertoire. Their notation makes as much use of tablature as it does of staff-notation.

⁶¹ In the literature for viol it is the Anglo-French system which is most frequently used. In this form of tablature six lines represent the six strings, the upper most line standing for the top string. The frets are designated by letters standing over the relevant lines, with the letter 'a' standing for an open string, 'b' for the first fret and so on. The rhythm is shown above the letters in the form of notes with or without note-heads

Durante a segunda geração de gambistas franceses, a viola da gamba empresta dos instrumentos de cordas dedilhadas técnicas específicas, compartilhando sua prática e favorecendo a intimidade entre as famílias. Nos manuscritos de Hotman e Dubuisson constam exemplos dessa escrita em tablatura para viola da gamba que passou a ser utilizada na França, e é nesse período que a viola da gamba se consagra como instrumento solo:

A viola da gamba agora tomou seu lugar merecido ao lado do alaúde como instrumento solo. Com o alaúde, ele também teve um próximo intercâmbio técnico, facilitado pelas similaridades dos padrões de dedilhado e pelo uso de tablaturas (HOFFMAN, 2018, p. 235)⁶².

Em resumo, a apropriação do uso da tablatura nos compositores dessa geração surgiu das influências da escola inglesa de *lyra-way* e com as transcrições das obras francesas de alaúde. Esta combinação colaborou para o desenvolvimento da viola da gamba na França, e motivou a utilização da tablatura na obra de De Machy.

De Machy utiliza uma parte generosa de seu *Avertissement* para explicar a escolha entre dois sistemas de notação, tablatura ou partitura. Essa quantidade de informações indica como a notação era uma questão importante naquele momento; logo no início do seu texto, o autor escreve sobre a ausência de publicações de livros de peças para viola da gamba e nos convida a acreditar que a escolha por uma notação era ainda contraditória entre os gambistas:

Em minha opinião, o principal motivo é que alguns querem peças em partitura e outros em tablatura. Isso implicaria num custo dobrado; ao passo que um ou outro seja suficiente para os outros instrumentos (DE MACHY, 1685, p.1)⁶³.

5.1.2 O uso da tablatura por De Machy

Para tocar peças solo na viola da gamba, De Machy explica que o uso da tablatura é a melhor escolha. O uso da tablatura sugere que o compositor conhecia obras estrangeiras para viola da gamba, que tinha uma aproximação com os instrumentos e os compositores de cordas dedilhadas e que estava preocupado em continuar o modelo de ensino que seus mestres utilizaram. O ensino da viola da gamba por meio da notação em tablatura é descrito por De Machy como a forma de ensinar em outros países e do seu mestre, Hotman:

⁶² *The viol now took its rightful place alongside the lute as a solo instrument. With the lute it also enjoyed a close technical interchange, facilitated by the similarities of fingering-patterns and by the use of tablature.*

⁶³ Conforme consta na tradução, página 43.

Os italianos, alemães, poloneses, suecos, dinamarqueses e ingleses, sempre seguiram essa máxima. O ilustre senhor Hautemant [Hotman] também usava a tablatura para ensinar, como pode ser provado por várias peças compostas por ele, encontradas em Paris e outros lugares (DE MACHY, 1685, p. 3)⁶⁴.

De Machy demonstra nas páginas do *Avertissement* a preferência pelo uso da tablatura para iniciantes, afirmando que para o aprendiz no instrumento essa é a melhor maneira de se iniciar no instrumento, por possibilitar um melhor entendimento do repertório do instrumento desde o começo. Com a tablatura, o iniciante no instrumento não teria como cometer erros em posições e acordes; por outro lado a partitura, segundo De Machy, induziria com facilidade a erros desse tipo. Para ele, outro obstáculo para iniciantes a ser evitado pelo uso da tablatura seria a ocorrência de trocas de armadura de claves:

Esse método permite que a pessoa pratique desde a primeira lição, porque ela pode aprender com a tablatura rapidamente: o mesmo não acontece com a partitura. (DE MACHY, 1685, p. 3)⁶⁵.

De Machy não escreveu apenas em tablatura, pois a necessidade de garantir compradores para o seu livro fez com que ele escrevesse suas *Pieces de Violle* tanto em partitura quanto em tablatura, satisfazendo assim os alunos que liam em apenas uma das notações: “Eu sempre compus para um sistema ou para o outro, de acordo com o desejo do aluno para quem eu tive a honra de ensinar” (DE MACHY, 1685, p.3)⁶⁶.

O seu livro também se destinava àqueles que quisessem tocar suas composições em outros instrumentos, já que grafia da tablatura de De Machy é semelhante à utilizada por mestres das cordas dedilhadas, e que a transcrição de peças era bem comum no universo da viola da gamba; com isso seu livro se tornou um exemplo inverso:

No mais, para dar total satisfação a todos os amantes desse instrumento, eu mandei imprimir algumas peças em partitura e outras em tablaturas, que estão contidas em dois livros separados, diferentes um do outro, em várias tonalidades (DE MACHY, 1685, p. 3)⁶⁷.

A precisão que a tablatura oferece na questão do dedilhado é uma vantagem encontrada por De Machy para compor nesse sistema, o gambista Ng explica:

⁶⁴ Conforme consta na tradução, página 43.

⁶⁵ Conforme consta na tradução, página 43.

⁶⁶ Conforme consta na tradução, página 44.

⁶⁷ Conforme consta na tradução, página 44.

Sem um dedilhado para indicar isso na notação em partitura, um gambista pode não necessariamente escolher a corda certa. Essa indicação seria especialmente importante para os músicos de instrumentos de cordas dedilhadas que desejassem aprender a viola da gamba (...) (NG, 2014, p. 35)⁶⁸

Quanto à notação em partitura para as composições não solistas para viola da gamba (*consorts* ou para acompanhar a si mesmo enquanto canta), De Machy explica que era “necessário aprender a notação musical tradicional [partitura]” (DE MACHY, 1685, p. 2)⁶⁹. Segundo o próprio gambista, ele não pretendia inovar em nada e buscava apenas uma maneira que agradasse o maior número de pessoas, buscando uma forma viável para publicar suas peças para viola da gamba solo. O lento processo de impressão aumentava a dificuldade dos autores em conseguirem publicar, conforme diz Marais: “mas como o processo de impressão é muito lento, esse fato me obrigou a privar o público dessa publicação até agora” (MARAIS, 1689, p.1). Já no início do *Avertissement*, De Machy fala sobre a dificuldade de publicar livros para a viola da gamba, e explica que as duas formas de notação é uma das dificuldades:

Várias pessoas de mérito me perguntaram por que, até agora, ninguém publicou um livro com peças para viola da gamba, como foi feito para outros instrumentos, especialmente aqueles harmônicos. Em minha opinião, o principal motivo é que alguns querem peças em partitura⁷⁰ e outros em tablatura. Isso implicaria num custo dobrado; ao passo que um ou outro seja suficiente para os outros Instrumentos (DE MACHY, 1685, p. 1)⁷¹.

Logo, a notação em tablatura é defendida por De Machy por facilitar a compreensão de suas ideias e técnicas musicais, por possibilitar um maior alcance de praticantes, entre eles os instrumentistas de cordas dedilhadas, e por evitar o erro de dedilhados que a notação em partitura pode ocasionar. Mesmo apresentando estes argumentos em favor da tablatura, o compositor deixou em aberto qual seria sua maneira preferida nas próximas composições, “esperando que o tempo possa revelar o resto [as outras peças]” (DE MACHY, 1685, p. 4)⁷².

5.1.3 O uso da tablatura após De Machy

⁶⁸ *Without a fingering to indicate this in staff notation, a violist may not necessarily choose the right string. This indication would be especially important for players of plucked instruments who wanted to learn the viol*

⁶⁹ Conforme consta na tradução, página 44.

⁷⁰ *Notação musical é o nome dado ao sistema de escrita que representa graficamente uma peça musical, existem diversos sistemas de notação dependendo do século, da região, país ou grupo étnico. De Machy quer estabelecer a diferença entre o sistema de notação da Tablatura e notação musical que se tornou padrão: a partitura.*

⁷¹ Conforme consta na tradução, página 43.

⁷² Conforme consta na tradução, página 44.

Na obra de Rousseau (1687) encontramos ideias sobre a notação de peças para viola da gamba. As declarações do gambista demonstram que o uso de tablatura não era o modelo apropriado a ser seguido para as composições para o instrumento, possuindo apenas uma finalidade didática, o que afirmou com um tom que pode ser interpretado como irônico:

Para dizer a verdade, deve-se dizer que a tablatura para a viola da gamba é o ABC, e que se Monsieur Hotteman [sic] e os outros mestres a usaram e ainda a estão usando, como eu estou usando atualmente, é para o bem daqueles que não querem ou não podem aprender por partitura (ROUSSEAU, 1688)⁷³.

De Machy, como já expusemos acima, também prefere o uso da tablatura para aqueles que estão iniciando no instrumento e defende que a partitura deveria ser utilizada por aqueles que tivessem aprendido pela partitura. Ignorando esse pensamento, Rousseau publicou em sua carta que De Machy, por motivo não declarado por Rousseau, pretendia menosprezar a partitura em favor da tablatura, dizendo “(...) mas sabemos o suficiente porque o autor do panfleto quer arruinar a partitura para reinar a tablatura” (ROUSSEAU, 1688, p. 8) e tomou as declarações de De Machy como ofensas pessoais:

A tablatura tem suas vantagens e falhas, e o autor do panfleto não entende que meu Tratado sobre viola da gamba está sendo feito apenas para ensinar os alunos. Eu estava certo ao dizer que não se podia distinguir na tablatura as claves naturais das transposições e o desafio a ensinar seus alunos do modo como ensino os meus através da partitura; mas sabemos o suficiente por que o autor do panfleto quer arruinar a música para fazer reinar a tablatura (ROUSSEAU, 1688, p. 8)⁷⁴.

Em suas cartas, Rousseau acusa De Machy de defender a tablatura em detrimento da partitura e que o seu uso era uma forma de afirmar que a viola da gamba tinha origens nos instrumentos de corda dedilhadas, o que para Rousseau era uma abominável comparação. Como sabemos, Rousseau não simpatizava com as opiniões de De Machy sobre as aproximações da viola da gamba com instrumentos de cordas dedilhadas. O que demonstra incoerência, pois seus próprios mestres (Hotman e Sainte Colombe), a quem Rousseau faz elogios, tocavam instrumentos de cordas dedilhadas e utilizavam a notação em tablatura.

⁷³ *To say the truth, one should say that the tablature for the viol is the ABC, and that if Monsieur Hotteman and the other Masters used it and are still using it, as I am presently using it myself, it is for the sake of those who either do not want, or cannot learn music; but we know enough why the pamphlet's author wants to ruin music in order to make the tablature reign.*

⁷⁴ *Tablature has its advantages and its faults, and the pamphlet's author does not understand that my Viol Treatise is being made only to teach learners, I was right to say that one could not distinguish from the tablature the natural keys of transpositions and I challenge him to teach them to learners as I teach mine through music (...)*

Infelizmente não sabemos quais foram as respostas de De Machy para Rousseau, pela razão de suas respostas nunca terem sido encontradas. As ideias de De Machy sobre notação são herança de um modo de escrita da geração influenciada pelos alaúdes, guitarras barrocas e teorba, e que foram abandonadas pela geração que o seguiu. O material que De Machy nos disponibilizou é, portanto, um raro exemplar desse modelo e suas palavras nos fornecem, atualmente, pistas do caminho que a viola da gamba traçou até chegar à geração que já não experimentou o uso da tablatura para suas composições.

5.2 JEU DE MELODIE E JEU D'HARMONIE

A afirmação de De Machy; “a verdadeira forma de tocar viola da gamba é tocar peças harmônicas”, onde o compositor explica no *Avertissement* ser essa a natureza do instrumento quando tocado solo, deu início a uma discussão que envolveu gambistas, tornando-se um tema recorrente no meio musical francês da época.

Os gambistas franceses no final do século XVII podiam ocupar postos de prestígio na corte, e eram procurados por pessoas da sociedade burguesa para aprender a arte de tocar viola da gamba. Este fato possibilitou um aumento considerável na publicação de livros e tratados a partir de 1680. Os compositores passaram então a buscar um estilo a ser seguido nas composições para viola da gamba baixo.

A maneira simples de compor era a utilização de melodias sem auto acompanhamento, e o modo que exigia mais habilidade envolvia o uso de acordes, semelhante às cordas dedilhadas. Foi então que De Machy escreveu seu livro, e no seu prefácio disse:

Eu pretendo instruir somente aqueles que, sem conhecimento dessas regras, desejam compor peças; porque cada um se orgulha disso hoje em dia. E para poder fazer isto bem, eu explico a diferença que há entre harmonia e melodia” (DE MACHY, 1685, p.10)⁷⁵.

De Machy na frase acima indica que havia interesse por parte dos gambistas em compor para o instrumento. Esses compositores buscavam identificar qual era o caráter da música instrumental francesa. Havia os que defendiam um estilo moldado na tradição vocal da *chanson*, e que devia ter na melodia sua principal característica. Por outro lado, havia os que defendiam um estilo no qual as tradicionais melodias francesas deviam ser preenchidas e auto-acompanhadas com harmonias.

⁷⁵ Conforme consta na tradução, página 48.

A possibilidade da viola da gamba tocar nos dois estilos é explicada pela natureza do instrumento, que pode tocar melodias e harmonias ao mesmo tempo. E De Machy foi o primeiro gambista francês a escrever sobre o assunto, afirmando que a viola da gamba é um instrumento capaz de desempenhar essas funções quando tocada solo, assim como os instrumentos com função harmônica:

Para entender isso é necessário distinguir dois tipos de instrumentos: uns costumam fazer somente a melodia, como a flauta, o violino, a viola da gamba soprano etc. aos quais, para torná-los harmônicos, adicionamos partes [vozes]. O que não é necessário com os outros instrumentos que fazem harmonia por si só, como o cravo, o alaúde, a teorba, a guitarra e a viola da gamba, quando tocada solo (DE MACHY, 1685, p. 10)⁷⁶.

Segundo De Machy, os gambistas estavam menosprezando essa possibilidade do instrumento para favorecer um estilo que outros instrumentos de natureza melódica já possuíam. Para o autor; “nunca foi o costume desse instrumento quando tocado sozinho [tocar apenas uma linha melódica]. Aquele que sabe fazer mais [tocar peças harmônicas] pode fazer menos quando quiser [peças melódicas]” (DE MACHY, 1685, p. 7)⁷⁷.

A maneira simples, onde apenas uma linha melódica é tocada pela viola da gamba, é defendida por Rousseau em seu tratado de 1687, que reagiu de forma hostil acerca das regras que De Machy defendeu no *Avertissement*. Na parte do livro que Rousseau dedicou para explicar os diferentes modos de tocar a viola da gamba, é percebida a importância que havia em diferenciar os estilos para tocar e compor para as *Pieces de Viole*. Entre os estilos por ele citados, os que mais causaram divergências entre Rousseau e De Machy são o *jeu de melodie* e *jeu d’harmonie*.

A princípio, foi Rousseau quem utilizou os termos *jeu de melodie* e *jeu d’harmonie* para designar os estilos de tocar a viola da gamba, e posteriormente foram adotados e seguiram a ser empregados no século XVIII. Cada estilo de tocar possui um capítulo na segunda parte do seu tratado, onde o autor declara a preferência pelo *jeu de melodie*: “(...) a viola é um instrumento onde a melodia deveria dominar preferencialmente a harmonia; porque a delicadeza do canto é seu espírito (...)” (ROUSSEAU, 1687, p. 58)⁷⁸.

A defesa de Rousseau do estilo melódico é claramente contrária ao pensamento harmônico de De Machy. Nesta parte, e em outras do tratado, Rousseau faz comentários

⁷⁶ Conforme consta na tradução, página 48.

⁷⁷ Conforme consta na tradução, página 46.

⁷⁸ *la Viole est un Instrument où la Melodie doit dominer preferablement à l'Harmonie ; parce que la delicatesses du Chant est son esprit*

dirigidos a De Machy da seguinte maneira, citando-o como “*l’Auteur de l’Avertissement*”. Em diversas oportunidades mostra-se insatisfeito com os conteúdos do prefácio de De Machy.

Rousseau entende que a voz é o aspecto principal de uma peça para viola da gamba (seu espírito): “e se temos grande prazer em ouvir uma bela voz sozinha, quando ela canta com todos os ornamentos da melodia, por que iremos ignorar o *jeu de melodie* da viola da gamba que a imita perfeitamente (ROUSSEAU, 1687, p. 58).⁷⁹ De Machy, ao contrário, garante ser a harmonia a alma da música: “Eu só explico isso para provar a necessidade de se fazer harmonia quando se toca sozinho, já que há uma concordância que ela [harmonia] é a alma da música” (DE MACHY, 1685, p. 10)⁸⁰.

Entretanto, no *Avertissement*, De Machy também concorda que a viola da gamba é o instrumento que melhor imita a voz, deixando claro que a sua intenção não era invalidar a essência da música francesa: “a voz é o modelo para todos os instrumentos e esse [viola da gamba] é o que a imita melhor” (DE MACHY 1685, p. 11). Portanto, De Machy também considerava que a voz era o modelo para todos instrumentos, mas não concordava que os acordes, um dos aspectos do *jeu d’harmonie* devessem atrapalhar o bom músico de tocar melodias perfeitamente. Na citação abaixo, De Machy sugere que os gambistas alegavam que o uso de acordes impedia essa aptidão melódica do instrumento:

Eles julgam dar boas razões afirmando que **os acordes impedem que façamos boas melodias e ornamentos** e por consequência não se pode tocar docemente. Tanto a viola soprano como os outros instrumentos da mesma natureza serão preferidos a todos aqueles que citei para a harmonia. Eles estão certamente enganados. Quando um homem domina bem a sua profissão, **os acordes não deveriam atrapalhá-lo ao tocar uma boa melodia** com todos os ornamentos necessários para tocá-la ternamente. (DE MACHY, 1685, p. 7, grifo nosso)⁸¹.

Para De Machy, portanto, o gambista deveria ter domínio sobre os acordes, parte essencial de sua profissão. Enquanto, para Rousseau, deveria haver precaução no uso do *jeu d’harmonie* que, por exigir muito conhecimento e a prática de muitos exercícios, seria capaz de tornar a música desagradável aos ouvidos, caso não estivesse bem elaborada e perfeitamente tocada.

Retomando o que De Machy considerava sobre as peças melódicas, o autor revelou que os compositores deviam escrever algumas peças nesse estilo sobretudo para satisfazer os alunos menos experientes, que não tinham habilidade suficiente para tocar peças harmônicas:

⁷⁹ *Et si on se fait un grand plaisir d’entendre une belle Voix seule, lors qu’elle chante avec tous les agréments du Chant, pourquoy ne voudra-t’on point sousfrir le Jeu de Melodie de la Viole qui l’imite parfaitement*

⁸⁰ Conforme consta na tradução, página 48.

⁸¹ Conforme consta na tradução, página 46.

Quando alguns alunos querem tocar peças com uma melodia simples para a sua própria satisfação, é bom dar-lhes algumas peças, principalmente quando eles não são capazes de outras coisas; mesmo para tocar dessa forma diante daqueles que os amam (DE MACHY, 1685, p. 10)⁸².

Rousseau, na defesa do estilo melódico em detrimento de composições no estilo harmônico, entendia que as composições neste estilo eram muito carregadas, o que prejudicavam a delicadeza na execução das peças:

(...) mas tomo a defesa das *Pieces de Melodie*, e aquelas em que a Harmonia nem sempre é seguida, o que ultrapassa infinitamente uma quantidade de peças compostas que são secas e de mau gosto (ROUSSEAU, 1687, p. 58)⁸³.

De Machy defendeu que as peças harmônicas eram a verdadeira maneira de se tocar viola da gamba, afirmando que as técnicas originadas nos instrumentos de cordas dedilhadas ainda eram exploradas pelos gambistas de sua geração, mesmo que esta forma de tocar estivesse entrando em desuso.

Na época, o uso do baixo-contínuo e de uma segunda viola para realizar o acompanhamento foram fatores que contribuíram para o estilo melódico. Os compositores buscavam explorar os recursos que as cordas mais agudas do instrumento podiam oferecer, e as composições de Marais demonstram essa tendência:

Seu uso da primeira corda, chamada de *chanterelle* na França, é resultado de um aumento gradual na linha melódica [...]. Marais não mostra virtuosismo acentuado em relação às notas extremamente agudas, nem em figuras rápidas nem em alterações acrobáticas entre extremos de registro. Seu uso do registro superior é quase exclusivamente vocal, no estilo e na tradição dos *maitres* de viola da gamba como Rousseau [...]. Marais, no entanto, alcançou neste registro uma expansividade na expressão dramática e emocional até então inexplorada pelos compositores para viola da gamba baixo (URQUHART, 1970, p.21)⁸⁴.

⁸² Conforme consta na tradução, página 48.

⁸³ *mais je prends la deffence des Pieces de Melodie, & de celles ou l'Harmonie n'est pas toujours suivie, qui surpassent infiniment une quantité de Pieces remplies qui sont seches & insipides*

⁸⁴ *His use of the first string, which is called la chanterelle in France, is either the result of a stepwise rise in the melodic line or a leap to the fifth or the octave, followed by a slow descant (Ex. 10). Unlike the English division writers, who it must be remembered were writing for the smaller division viol, Marais does not display any marked virtuosity in relation to the extremely high notes, neither in rapid figurations nor in acrobatic alterations between extremes of register. His use of the upper register is almost exclusively vocal in style and in the tradition of the maitres de violes like Rousseau who claimed that of all the instruments, the viol could best imitate the human voice. Marais, however, achieved in this register an expansiveness in dramatic and emotional expression hitherto unexplored by writers for the bass viol.*

De Machy parece estar alinhado ao grupo de gambistas que trouxeram características estrangeiras do instrumento para a França, misturando-as com as tradições da música local. Depois desse momento de fusão, os compositores que se dedicavam à viola da gamba solo encontravam-se em um dilema sobre a escolha de uma estética que agradasse ao público e que também estivesse dentro dos padrões do *bon-gout* da corte e da burguesia.

5.2.1 Questão do gosto

Em torno da querela que De Machy e Rousseau estiveram envolvidos havia, no final do século XVII na sociedade francesa, um debate sobre o *jeu de melodie* e o *jeu d'harmonie* na música para a viola da gamba:

Em certo sentido, então, os gambistas franceses haviam redescoberto dentro do domínio de seu esforço estético, dimensões de um debate (*jeu de melodie e jeu d'harmonie*) que preocupava a época. (BEECHER, 1987, p. 12)⁸⁵.

A viola da gamba não estava apenas presente na corte, também era cobiçada para o lazer da burguesia ascendente daquela época. Esse espaço era ocupado preferencialmente pelo alaúde, até a viola da gamba passar a ser considerada para este propósito pois podia também reproduzir harmonias e ornamentações. Este novo espaço conquistado, da música doméstica, viabilizou a publicação do livro de De Machy, que aproveitou o momento florescente de procura por peças para o instrumento:

Várias pessoas de mérito me perguntaram por que, até agora, ninguém publicou um livro com peças para viola da gamba, como foi feito para outros instrumentos, especialmente aqueles harmônicos (DE MACHY, 1685, p. 1)⁸⁶.

Com a intenção de satisfazer seus simpatizantes, os gambistas passaram a escrever peças direcionadas para o público que não dispunha de conhecimento avançado, e que por isso necessitavam de composições mais acessíveis. Por outro lado, De Machy não demonstrava ter a intenção de eleger a sua maneira virtuosística que tanto admirava, o estilo harmônico, como a única forma, e incluiu peças que não exigiam habilidades complexas: “Há algumas que são observadas das duas formas [peças melódicas e harmônicas], algumas das quais são menos [com menos harmonias], e outras repletas de harmonias” (DE MACHY, 1685, p 3)⁸⁷.

⁸⁵ *The striking aspect of their debate is that its underlying aesthetic terms relate to generic themes of the age*

⁸⁶ Conforme consta na tradução, página 43.

⁸⁷ Conforme consta na tradução, página 44.

Embora De Machy tenha escrito várias peças em que o modo harmônico (acordes) não prevalecia, afirmou que a viola da gamba tinha sua origem nos instrumentos de cordas dedilhadas e as composições deviam seguir as mesmas regras deles.

Esse foi um dos pontos do *Avertissement* que desagradou parte dos gambistas, possivelmente devido ao fato de que alguns alunos iniciantes, nobres e até gambistas – os que não tocavam instrumentos de cordas dedilhadas – encontravam dificuldades para tocar peças harmônicas. É possível inferir que esta foi uma das motivações para Rousseau criticar e depreciar a visão de De Machy, o que pode ter contribuído para o enfraquecimento de suas ideias.

Autores como Rousseau, que defendiam um estilo moldado no *jeu de melodie*, além de prestigiar uma tradição que segundo eles era a essência da música francesa, buscavam agradar um público que não objetivava despender seu tempo adquirindo habilidades que exigissem grande sacrifício dos dedos e ouvidos. Então publicaram tratados, escreveram cartas e provavelmente falavam diretamente às pessoas interessadas sobre qual caminho deviam tomar, procurando estabelecer qual seria a qualidade da viola da gamba a ser explorada para satisfazer seus praticantes e a plateia, Beecher (1987) destaca que havia três opções para defini-la; a primeira era impressionar através da destreza dos dedos e saltos do arco entre as cordas, obtendo assim admiração através de um virtuosismo agressivo (que era a maneira herdada da música inglesa); o segundo procurar todo tipo de efeito estranho através de figuras rítmicas elípticas, cromatismos, ornamentos elaborados, linhas angulares e cadências inesperadas, conquistando assim apreciadores através de uma demonstração de humor; e uma terceira opção, que era cantar árias simples e atraentes com o máximo de graça e charme, cortejando assim o ouvido através das afeições do coração com o uso de melodias que substituíssem os recursos harmônicos possíveis da viola da gamba. Portanto restava para os franceses “decidir se a viola da gamba era um instrumento mais adequado para a corte de imperadores sonolentos, para a camerata ou para o *boudoir*”⁸⁸. (BEECHER, 1987, p. 16).

As regras para “tocar bem a viola da gamba” e as “observações necessárias para compor peças” advertidos por De Machy, entre eles o modo harmônico que deveria ser prestigiado pelos gambistas, não ecoaram nas composições que o sucederam, pelo menos não da maneira que o autor pregou em seu livro. O estilo defendido por De Machy era considerado ultrapassado e discordava da forma mais simples que os alunos preferiam para seu lazer.

⁸⁸ A palavra *boudoir* tem várias traduções possíveis: alcova, camarim, quarto de vestir, suíte, vestiário, sala privada. Nesse caso, entendemos como sala privada.

Verificamos que a maneira admirada de tocar a viola da gamba por De Machy ainda persistiu nas mãos da geração seguinte, Marais e Forqueray que utilizaram de uma forma mais branda os recursos harmônicos, pois embora acordes são usados, o uso do baixo continuo elimina a necessidade de tocar seu próprio auto-acompanhamento, e todos que compuseram para a viola da gamba na França, sem exceção, seguiram o novo modelo para compor.

A determinação de De Machy em provar ao público que a viola da gamba desempenhava tão extraordinariamente harmonias e que o instrumento não deveria abandonar essa virtude, foi perdendo sua urgência e conseqüentemente foi sendo substituído por peças que exigiam menos recursos, entre eles acordes e saltos de registros. Pois essa era a preferência estética dos franceses do fim do século XVII, que almejavam uma retórica mais conveniente aos seus caprichos técnicos e de apreciação.

5.3 *PORT DE MAIN*

No sentido de ter a mão bem posicionada no instrumento, os gambistas no fim século XVII discutiram sobre a existência ou não de dois *port de main* (posição da mão). De um lado, De Machy defendia o uso de dois *port de main*; de outro, os alunos da escola do mestre Sainte-Colombe, incluindo Marais e Rousseau, defendiam o uso de apenas um *port de main*. O primeiro *port de main* que De Machy descreve no *Avertissement* é derivado dos instrumentos de cordas dedilhadas, o gambista demonstra sua habilidade e conhecimento técnico destes instrumentos:

(...) há dois *ports de main* para a viola, assim como para o alaúde, a teorba e a guitarra. O primeiro é colocar o polegar no meio do braço e o indicador oposto ao polegar, sempre arredondado, ao menos quando somos obrigados a deitar o dedo [pestando]. O pulso deve estar arredondado e o cotovelo um pouco levantado. Esse *port de main* é usado desde que não precisemos estender a mão (DE MACHY, 1685, p.5)⁸⁹.

De Machy indica que quando a mão se encontra no primeiro *port de main*, ela está relaxada e é possível colocar os dedos sobre os trastes de maneira confortável e sem esforço, proporcionando ao gambista que toque acordes com mais naturalidade, algo adequado para as composições em estilo harmônico.

Também o frequente uso do quarto dedo na execução de ornamentos na música solo de viola da gamba, colabora com a funcionalidade do primeiro *port de main*. Quando há

⁸⁹ Conforme consta na tradução, página 45.

necessidade de fazer ornamentos como trinados com o quarto dedo, a posição da mão desta maneira facilita a sua execução (NG, 2008).

O primeiro *port de main* é indicado para passagens com acordes, apontando uma relação com o estilo inglês de tocar viola da gamba (*lira-way*), que faz abundante uso dos mesmos. O gambista inglês Simpson em seu tratado comentou sobre a posição da mão esquerda, para ele, a mão “não deve segurar o braço da sua viola da gamba, como o violino; mas sim como aqueles que tocam alaúde, mantendo o polegar em oposição ao seu dedo indicador; para que sua mão tenha liberdade de se mover para cima e para baixo, conforme a ocasião exigir” (SIMPSON, 1665, p. 4).⁹⁰

Como vimos, De Machy assegurava ser a viola da gamba um instrumento harmônico, como o alaúde e o cravo, portanto seria necessário manter o *port de main* que seus antepassados utilizaram. A afirmativa acendeu a discussão travada entre De Machy e Rousseau, defensor das ideias de Sainte-Colombe.

Para o segundo *port de main*, De Machy o indica em passagens nas quais seja necessária a extensão do primeiro e quarto dedo. Nessa posição o polegar não pode estar atrás do dedo indicador, o quê impossibilitaria a extensão do primeiro dedo, e sim posicionando atrás do dedo médio. Segundo NG esse *port de main* é semelhante ao que Sainte Colombe ensinava para seus alunos (NG, 2008):

(...) onde devemos estendê-la, é necessário colocar o polegar mais próximo a borda do braço, **o segundo dedo em oposição ao polegar, com o primeiro dedo mais estendido**, a menos que um acorde obrigue deixar mais arredondado; o pulso nessa posição não é tão arredondado quanto no primeiro [*port de main*]. Quanto ao cotovelo, ele deveria ficar contra o quadril. Assim tudo que não dá para se fazer em um deve ser observado no outro [*port de main*]. E dessa forma é possível tocar tudo sem dificuldade (DE MACHY, 1685, p 5)⁹¹.

Conforme citado acima a proposta do primeiro *port de main* apresentado por De Machy foi recusado por gambistas em suas publicações. Marais em seu *avertissement* do seu livro de 1686 considera apenas um *port de main*, provavelmente uma resposta para as afirmações de De Machy:

⁹⁰ When you are to set your fingers upon the Strings, you must not grasp the Neck of your Viol, like Violin; but rather (as those that Play on the Lute) keep your Thumb on the back of the Neck, opposite to your fore-finger; so as your Hand may have liberty to remove up and down, as occasion shall require.

⁹¹ Conforme consta na tradução, página 45.

O port de main que faz toda a graça e facilita o tocar. Consiste em arredondar bem os dedos, não tensionar a mão e **posicionar o polegar em oposição ao dedo médio**. Com a posição confortável da mão, os dedos estarão bem posicionados para todos os acordes (...) (MARAIS, 1686, p. 5)⁹².

É provável que a proposta de Marais por um único *port de main*, se tenha dado por uma mudança de estilo e repertório. Na segunda metade do século XVII verificou-se um progressivo abandono da tablatura e as obras solo repletas de acordes foram substituídas por melodias acompanhadas por um baixo contínuo, o que gerou o abandono de um dos *port de main* utilizados por De Machy. Com isso houve uma drástica diminuição de acordes.




A recusa do primeiro *port de main* de De Machy ocasionou a perda dessa técnica por parte da geração seguinte de gambistas. No século XX, quando surgiu o redescobrimento da viola da gamba, o *port de main* adotado e difundido em métodos para viola da gamba foi o que Sainte-Colombe e seus discípulos estabeleceram.

Atualmente isso também é percebido quando violoncelistas se interessam em aprender viola da gamba. O desconhecimento do *port de main* que De Machy defendia faz com que a posição da mão esquerda dos violoncelistas⁹³ seja replicada sem as adaptações necessárias para a viola da gamba; as imagens abaixo demonstram os dois *ports de main* de De Machy, comparado com a posição da mão no braço do violoncelo:

⁹² *Le port de main, qui fait toute la grace et la facilite de l'exécution, consiste à arrondir le poignet et les doigts; à ne point creuser la main: et à placer le pouce vis-à-vis le doigt du milieu, par cette agréable position de main, les doigts se portent naturellement à tous les accords (...)*

⁹³ A técnica moderna do violoncelo indica que o polegar deve estar posicionado entre o dedo indicador e o anelar.

QUADRO 3 – COMPARAÇÃO ENTRE O *PORT DE MAIN* DA VIOLA DA GAMBA E DA POSIÇÃO DA MÃO ESQUERDA DO VIOLONCELO

Primeiro <i>port de main</i>	Segundo <i>port de main</i>	Posição do violoncelo
		
Polegar posicionado à frente do indicador.	Polegar posicionado à frente do dedo médio.	Polegar posicionado à frente do dedo médio.

FONTE: O autor (2020)

Como podemos observar, o primeiro *port de main* descrito por De Machy é diferente da posição da mão esquerda no violoncelo. O segundo *port de main* é semelhante a posição utilizada no violoncelo, com o polegar paralelo ao dedo médio. Desse modo, verifica-se que De Machy considerava as características harmônicas da viola da gamba, e defendeu uma posição específica relacionada ao uso de acordes.

5.4 TENUËS

Um recurso primeiramente explorado por alaudistas e posteriormente por cravistas e gambistas é conhecido por *tenuë*. Essa técnica é aplicada tanto nas cordas dedilhadas quanto na viola da gamba de maneira semelhante: o dedo apropriado da mão esquerda deve segurar a nota indicada pelo compositor até que a linha escrita abaixo ou acima do trecho termine. Outra maneira encontrada nas peças para viola da gamba para designar as *tenuës* é quando notas com valores longos são escritas juntas de notas de valores mais rápidos (cordas duplas).

De Machy indica que as *tenuës* eram utilizadas por autores para viola da gamba do passado e que a técnica continuava a ser conhecida por seus contemporâneos: “com relação às *tenuës*, se examinarmos as peças dos autores estrangeiros que foram famosos, veremos que elas são bem marcadas e conseqüentemente isso não deve ser uma novidade” (DE MACHY, 1685, p. 6)⁹⁴.

As *tenuës* foram amplamente utilizadas por gambistas, alaudistas e cravistas da geração de De Machy, e no *Avertissement* o autor esclarece: “quanto às *tenuës*, elas são detalhadamente observadas no alaúde, e outros instrumentos com braço, que fazem acordes, e também no cravo” (De Machy, 1685, p. 5)⁹⁵. Autores de tratados que sucederam a obra de De Machy também demonstram sua utilização:

Nós o chamamos de *Tenuë*, porque mantemos o dedo na corda que acabamos de tocar, até tocarmos todas aquelas [cordas ou notas] que estão encerradas em seu círculo [harmônico] é por esse meio que o **som e a harmonia são produzidos em todos os instrumentos de arco como de cordas dedilhadas (...)** (DANOVILLE, 1687, p. 44, grifo nosso).⁹⁶

A forma de escrever as *tenuës* entre os gambistas e instrumentistas de cordas dedilhadas também é semelhante, geralmente encontra-se uma linha oblíqua ou horizontal para representá-las. De Machy demonstrou dois tipos de *tenuës*: as *tenuës ordinaires* são sinalizadas por uma linha oblíqua, e as *tenuës de notes* são os valores das notas que determinam a duração pela qual o dedo deve ser pressionado.

Na página do *Avertissement* que explica detalhes sobre ornamentação, encontramos os sinais referentes à técnica de mão esquerda e arcada, entre eles estão os sinais de *tenuë ordinaire* e a *tenuë des notes*:

⁹⁴ Conforme consta na tradução, página 45.

⁹⁵ Conforme consta na tradução, página 45.

⁹⁶ *On l'appelle Tenuë, parce qu'on tient le doigt sur la Corde qu'on vient de sonner, jusqu'à ce qu'on ayt sonné celles qui sont enfermées dans son Cercle, c'est par ce moyen que le Son & l'Harmonie se tire sur tous les Instruments tant à l'Archet qu'à Pincer (...)*

FIGURA 17 – SINAIS DE TENUËS DA PÁGINA 13 DO AVERTISSEMENT



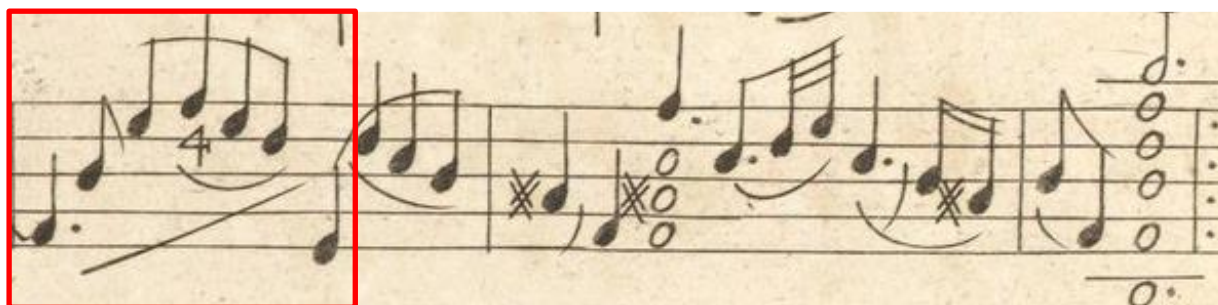
FONTE - De Machy (1685)

O resultado obtido nessa técnica é a sustentação harmônica, porém outras razões para uso são observadas por De Machy: “a primeira consiste em segurar os sons para manter a harmonia. O segundo é usado para evitar a cacofonia ou sons ruins: E a terceira é ter a mão posicionada onde ela precisa estar, e da mesma forma os dedos” (DE MACHY, 1685, p. 5)⁹⁷.

A primeira razão para o uso da *tenuë* é a da sustentação harmônica, que evita que a corda permaneça solta após o instrumentista retirar o dedo do traste, o que pode ocasionar a vibração por simpatia e a produção de uma harmonia não adequada para a passagem. Ao manter a corda presa, mantemos ela soando enquanto tocamos a sequência da frase em outra corda, permitindo um efeito harmônico na viola da gamba. Do mesmo modo, no segundo uso que De Machy indica, a cacofonia ou “sons ruins” (rangidos) que acontecem quando se movimentam os dedos podem ser evitados com o correto uso das *tenuës*. No terceiro uso, as *tenuës* serviriam para manter o dedo segurando a corda no específico traste, assim possibilitando um retorno para aquela nota com menos movimentação dos dedos, mantendo a forma da mão. De Machy não explicou qual das funções colocadas acima se referem às *tenuë ordinaires* e *tenuë des nottes*, portanto é possível supor que as razões servem para as duas *tenuës*.

A técnica da *tenuë* pode passar despercebida para o instrumentista moderno não acostumado com os refinamentos da música desse período. Expomos abaixo, um exemplo onde a linha da *tenuë* demonstra o trecho que o gambista deve manter o dedo 1 (indicador) na corda nos próximos três tempos ou até chegar na nota sol (na clave de fá). Esse sinal não é necessário na continuação (tempo 5 e 6), pois a nota sol do quinto tempo é uma corda solta, que resulta na reverberação natural sem a necessidade de manter o dedo na corda.

⁹⁷ Conforme consta na tradução, página 45.

FIGURA 18 – COMPASSO 7, 8 E 9 DA *COURANTE* DA SUÍTE 4 (PRIMEIRO LIVRO) EM SOL MAIOR

FONTE - De Machy (1685)

Os sinais de *tenuës* são utilizados com frequência em todas composições do livro de De Machy, assim como nas publicações dos gambistas após 1685 na França: “essa técnica, provavelmente derivada da tradição do alaúde, tornou-se parte integrante da técnica da mão esquerda de toda a escola francesa de viola da gamba” (NG, 2008, p. 99). De Machy inclusive comenta que nas composições para viola da gamba deve-se evitar os acordes em momentos onde sejam necessários *tenuës* e ornamentos, reforçando a sua importância:

“Eu retorno aos acordes. Pode-se deixá-los de fora, mas com prudência. Eles são muito agradáveis em várias combinações, quando sabe-se fazer. Deve-se evitá-los em todos os locais que solicitam *tenuës* e ornamentos, se eles não puderem ser tocados” (DE MACHY, 1685, p. 8)⁹⁸.

Em seu tratado, Rousseau criticou o que considerava ser inflexibilidades na utilização de *tenuës*, sugerindo que as regras de De Machy não deveriam ser obedecidas em todos os momentos. O seguinte trecho apresenta a ideia do autor sobre o assunto:

Os livros sacros e profanos nos ensinam que é algo possível, e até necessário, ignorar regras comuns, porque as regras são feitas para o homem, e não o homem para as regras. De acordo com esse princípio, admito, e todos os Mestres geralmente concordam que, para tocar um Instrumento que faz a Harmonia, é necessário observar os *Tenuës*, e aqueles que falham em fazê-lo não conhecem bem sua profissão; ou são negligentes. Mas dizer que a conformidade deve ser tão exata e rigorosa que nunca possa ser ignorada em favor de uma bela melodia ou de alguma outra coisa bonita não pode ser apoiada (talvez defendida fosse mais claro) e é contra o procedimento padrão em todas as artes, onde às vezes as liberdades são permitidas, desde que não sejam sem necessidade e sem substituí-los por algo belo que demonstre que sua omissão é intencional (ROUSSEAU, 1687, p. 61-63).⁹⁹

⁹⁸ Conforme consta na página 47.

⁹⁹ (...) les Livres sacrez & prophanes nous apprennent qu'il est quelquefois permis, & mesme necessaire de passer par-dessus les Regles ordinaires, parce que les Regles sont faites pour l'homme, & non pas l'homme pour les Regles. Suivant ce principe j'avouë, & tous les Maistres generalement en demeurent d'accord, que pour joüer d'un Instrument qui fait Harmonie il est necessaire d'observer les Tenuës, & que ceux qui ne les observent pas ne

De Machy por sua vez inicia o *Avertissement* com a seguinte frase: “Advertência muito necessária para Conhecer/aprender as principais regras que ensinam como tocar bem a viola da gamba” (DE MACHY, 1685, p.1). Essa defesa das regras que o gambista julgava ser essenciais para tocar e compor peças, foi criticada na passagem citada acima. É observado que Rousseau não concorda com as palavras de De Machy na sua abordagem sobre as *tenuës*.

No tratado de viola da gamba de Rousseau, encontram-se detalhes sobre as *tenuës*, e o autor diferencia dois tipos, *tenuës de bien-séance*¹⁰⁰ e *tenuës d’harmonie*. A primeira, segundo Rousseau:

“As *tenuës de bien-séance* consistem em nunca levantar os dedos desnecessariamente, e quando alguém pode mantê-los ocupados sem forçar a mão, porque a figura mais agradável da viola da gamba é: manter os dedos ocupados(...). As *tenuës de bien-séance* devem ser observadas em todas as maneiras de tocar” (ROUSSEAU, 1687, p. 56).¹⁰¹

Enquanto a *tenuë de bien-séance* deve ser utilizada em todas as maneiras de tocar, a *tenuë d’harmonie* deve ser utilizada quando há acordes: “as *tenuës d’harmonie* consistem em manter os sons que fazem parte da harmonia de outra parte, que causariam dissonância se os dedos forem levantados (...) (ROUSSEAU, 1687, p. 56).¹⁰²

Apesar de Rousseau ter criado uma distinção das *tenuës*, a explicação da *tenuë d’harmonie* se enquadra na primeira e a segunda razão de De Machy e a *tenuë de bien-séance* é equivalente à terceira razão indicada por De Machy. NG (2008) justifica que não havia necessidade de Rousseau criar o termo *tenuës de bien-séance*: “alguém poderia argumentar que a criação de Rousseau do termo *tenuës de bien-séance* é supérflua, uma vez que o termo *tenuës* já se refere à pressão dos dedos” (NG, 2008, p. 135)¹⁰³. Portanto, De Machy não viu a necessidade dessa diferenciação, pois na prática elas serviriam do mesmo modo.

sçavent pas parfaitement leur profession ou la negligent: mais de dire que cette regularité doive destre si exacte & si severe qu'on ne puisse jamais passer pas-dessus en faveur du beau Chant, ou de quelque beau Trait, c'est ce qui ne se peut soustenir, & que est contre l'usage de tous les Arts, où il est quelquefois permis de prendre des licences, pourveu que ce ne soit pas sans necessité, & sans la payer par quelque chose de beau, qui fasse connoistre que la chose est faite avec dessein

¹⁰⁰ A palavra *bien-séance* é de difícil tradução. Pode querer dizer decoro, conveniência, ou aquilo que convém fazer.

¹⁰¹ *Les Tenuës de bien-séance consistent à ne lever jamais les doigts qui sont placez, sans necessite, & lors qu'on peut les tenir occupez sans forcer la main, parce que la figure la plus agreable sur la viole, est d'avoir les doigts occupez; (...) Les Tenuë de bien-séance doivent estre observeés dans tout les Jeux de la Viole (...)*

¹⁰² *Les Tenuës d'Harmonie consistent à tenir les Sons qui font Harmonie contre une autre Partie, & qui causeroient des Dissonances si on levoit les doigts, outre que souvent les doigts sont portez pour les Notes suivantes*

¹⁰³ *One could argue that Rousseau's creation of the term tenuës de bien-séance is superfluous, since the term tenuës already refer to the holding down of fingers.*

Observa-se que o discurso de Rousseau estava muito próximo do de De Machy uma vez que ele admite o uso e diferencia os dois tipos de *tenuës*. A forma como De Machy observa o uso das *tenuës* em suas peças é pautada pela longa tradição que os gambistas tiveram na prática das cordas dedilhadas, tanto na ordem da colocação dos dedos, quanto sua importância para manter a harmonia nas frases. Esse recurso é questionado por Rousseau, que queria afastar essa herança: “[...] o autor do *Avertissement* deseja nos dar o alaúde, a teorba e a guitarra barroca como modelo para nos obrigar a praticar as *Tenuës* [...]” (ROUSSEAU, 1687, p. 64).¹⁰⁴

Mais uma vez, Rousseau desaprova as aproximações entre a viola da gamba e instrumentos de cordas dedilhadas, nesta que é uma técnica conhecida e praticada por alaudistas franceses desde o início do século XVII e mostra-se alinhado com a geração que buscava formar uma identidade própria e que distanciasse a viola da gamba das práticas em comum com as cordas dedilhadas. Entretanto não é possível identificar, nas publicações de gambistas franceses pós De Machy, alterações ou o abandono dessa técnica, que continuou a ser seguida de forma muito semelhante aos músicos que inspiraram De Machy.

5.5 ORNAMENTAÇÃO

A ornamentação é considerada um dos principais aspectos da música francesa do século XVII e XVIII e uma das responsáveis por garantir o caráter, o estilo e a graça da música deste período (NG, 2008). Embora a importância da ornamentação seja consenso entre pesquisadores da área, os registros dos ornamentos para a viola da gamba começaram a aparecer em publicações somente a partir da segunda metade do século XVII.

Os ornamentos específicos para a viola assim como seus símbolos e nomes ainda não estavam uniformizados no tempo de De Machy. Isso não significa que os gambistas não se utilizassem deste recurso expressivo e há motivos para acreditarmos que os ornamentos na viola da gamba eram “emprestados” dos instrumentos de cordas dedilhadas, principalmente do alaúde e teorba.

Devido à similaridade do braço da viola da gamba com o do alaúde, ambos dotados de trastes, unido ao fato de que muitos gambistas tocavam alaúde e vice-versa, é provável que tenha existido uma intensa interlocução relativa aos aspectos técnicos e ideias musicais em

¹⁰⁴(...) l’Auteur de l’*Avertissement* nous veut donner le Lute, le Thuorbe, & la Guitarre pour modelle, afin de nous obliger à la partique des *Tenuës*, (...)

ambos os instrumentos. Acredita-se, portanto que muitos dos ornamentos utilizados pelos gambistas tenham surgido a partir da ornamentação realizada pelos alaudistas.

No século XVII, a popularidade do alaúde na França foi determinante para o surgimento de várias publicações e informações acerca da ornamentação. Os compositores Ennemond Gaultier (1575-1651), Denis Gautier (1597 ou 1602-1672), Jaques Gallot (ca.1625-ca.1695), Charles Mouton (1626-1710) e Robert de Visée (ca.1655-1732/3) tiveram suas obras publicadas, e nelas foram utilizados símbolos e nomes para os ornamentos gerando uma certa uniformidade na grafia e uso, inspirando os gambistas e cravistas a buscarem também uma uniformização.

Apesar dos gambistas não terem tido muita conexão com os cravistas no que diz respeito a questões técnicas e ornamentais, vale lembrar que os cravistas foram os primeiros a criarem, organizarem e publicarem as Tabelas de Ornamentos (*Table des Agréments*) em meados do século XVII. Uma das primeiras tabelas foi a de Chambonnières, na qual ele apresentou os ornamentos com seu nome, símbolo e abaixo de cada um a sua realização.

FIGURA 19 – ORNAMENTOS DO LIVRO *PIECES DE CLAVECIN*



FONTE : Chambonnières (1670)

Essa forma didática e objetiva de exemplificar a ornamentação foi muito bem aceita pelos músicos e amantes da música na corte francesa, estimulando o surgimento de várias outras tabelas. É possível que De Machy tenha se inspirado nesse modelo para criar a tabela de ornamentos de seu livro, que pode ser considerada a mais complexa e abrangente tabela para viola da gamba. Gambistas anteriores como Hotman, DuBuisson e Sainte Colombe não deixaram registros sobre a ornamentação para a viola da gamba ou, se o fizeram, esses documentos não sobreviveram à ação do tempo para que tivéssemos acesso. Logo, o trabalho de De Machy continua sendo o primeiro registro comentado sobre ornamentação para viola da gamba na França.

De Machy transitou entre a viola da gamba e o alaúde e, assim como os gambistas da época, continuou a usar alguns sinais derivados da música para alaúde (GREEN, 1977). O seu círculo de amizades incluiu o já citado alaudista, teorbista e guitarrista barroco Robert de Visée com quem trocava informações segundo relatos de Rousseau. Foi a partir das técnicas adquiridas de seus colegas alaudistas que De Machy criou seus próprios sinais para ensinar ornamentação a seus alunos, de acordo com as concepções de que se praticava nas cordas dedilhadas:

Com o conhecimento das práticas de outras tradições instrumentais, fica claro que o início da ornamentação na viola da gamba está profundamente enraizado nas práticas dos alaudistas do século XVII. A influência desses alaudistas, sem dúvida, abriu caminho para os gambistas incluírem suas ideias sobre ornamentação em suas composições. Por exemplo, no *petit tremblement* de De Machy, ele se refere a uma técnica no alaúde para demonstrar seu ornamento. Embora isso possa ser confuso para os gambistas atuais, seria instantaneamente entendido pelo gambista da época, muitos dos quais também eram alaudistas (NG, 2008, p. 104).¹⁰⁵

Desde a publicação de *Pieces de Violle* de De Machy em 1685 até a publicação dos *Pieces de Viole* de Antoine Forqueray em 1745, todos os ornamentos da música francesa para viola da gamba foram cuidadosamente indicados nas partituras, embora nem sempre acompanhados de detalhes sobre a sua execução (GREEN, 1977). Em 1686, um ano após a publicação de De Machy, Marin Marais teve seu primeiro livro publicado e em seu prefácio apresentou a descrição dos sinais utilizados por ele para os seus ornamentos.

Comparado ao trabalho De Machy, Marais diminuiu o número de sinais de ornamentação em seu livro de *Pieces de Viole* (1686) e apresentou de forma escrita os ornamentos antes marcados com símbolos. Essa ornamentação “por extenso”, diretamente no pentagrama musical, foi uma ruptura importante com a prática tradicional do alaúde (URQUHART, 1970).

¹⁰⁵ With the knowledge of the practices of the other instrumental traditions, it is clear the beginnings of ornamentation on the viol are deeply rooted in the practices of the seventeenth-century lutenists. The influence of these lutenists has undoubtedly paved the way for violists to include their ideas on ornamentation into their compositions. For example, in De Machy's *petit tremblement*, he refers to a technique in the lute to demonstrate his ornament. While this may be confusing to present-day violists, it would be instantly understood by historical violist, many of whom were also lutenists.

As práticas de gambistas posteriores podem ter sido influenciadas por esse esforço inicial de De Machy. Por exemplo, embora Marais altere e reduza os símbolos usados em sua tabela de ornamentos e decida escrever por extenso a maioria de seus ornamentos, ele faz poucas adições às idéias originais de De Machy. Ele apenas acrescenta o *coulé de doigt*, *enflé* e *harpègement* (NG, 2008, p. 104)¹⁰⁶.

Outras obras relevantes publicadas após 1685 são os tratados para viola da gamba de Rousseau e Danovile, ambas de 1687. Escritos poucos anos após a publicação do livro de De Machy e Marais, não incluíam as ideias semelhantes sobre ornamentação de seus antecessores. Logo, observa-se que desde o início das composições para viola da gamba solo francesas até as obras mais tardias, nenhum autor conseguiu padronizar os sinais de ornamentação para o instrumento.

Em geral, os compositores franceses não forneceram instruções suficientes para seus ornamentos, e não foi diferente entre os gambistas. A falta de explicações suscita, nos músicos de hoje, dúvidas sobre como realizar os ornamentos de acordo com o pensamento de seus criadores:

A variedade de diferentes sinais de ornamento (*agrèments*) que os compositores franceses empregam em suas músicas pode ser uma fonte potencial de confusão para os músicos atualmente. Não apenas havia muitos sinais diferentes que representam o mesmo ornamento, mas também havia vários nomes diferentes para um único ornamento. Alguns compositores empregavam sinais familiares de ornamento sem maiores explicações; **apenas alguns compositores incluíram explicações sobre como os sinais que usavam deveriam ser interpretados**. Ainda adicionavam uma tabela de sinais de ornamento que se aplicavam à sua música. Outra fonte de confusão para os músicos de hoje surge do fato de que o ornamento que é essencialmente o mesmo, é marcado com um sinal diferente para a voz e para o cravo; os sinais de ornamento na música para viola da gamba solo também podem ser diferentes daqueles na música para violino (CYR, 2012, p. 107, grifo nosso)¹⁰⁷.

De Machy compreendeu essa necessidade em esclarecer os ornamentos. No *Avertissement*, o gambista mostra seu cuidado com um dos aspectos principais da música francesa instrumental apresentando, de maneira sem precedentes na literatura da viola da

¹⁰⁶ *The practices of later violists may have been influenced by this initial effort of De Machy. For example, although Marais changes and reduces the symbols used in his ornament table, and decides to write most of his ornaments out, he makes few additions to De Machy's original ideas. He only adds the coulé de doigt, enflé and harpègement.*

¹⁰⁷ *The array of different ornament signs (agrèments) that French composers employed in their music can be a potential source of confusion for players today. Not only were there many different signs that represent the same ornament, but there were often several different names for a single ornament. Some composers employed familiar ornament signs without further explanation; only a few composers included explanations of how the signs they used should be interpreted. Fewer still added a table of ornament signs that applied to their music. Another source of confusion for players today arises from what is essentially the same ornament being marked with a different sign for the voice than for harpsichord; ornament signs in solo viol music may also be different from those in violin music.*

gamba, um texto e quadro com os ornamentos, abundantes em informações, apesar de haver omitido como realizá-los (procedimento normal em todas obras semelhantes para o instrumento). Na tabela abaixo o gambista nos apresentava com onze tipos de ornamentos (números 1 ao 11) com instruções específicas de como executá-los ao longo de seu texto. Do número 13 ao 18 ele enumera aspectos técnicos sobre a mão esquerda e diferentes tipos de arcadas. Apesar de estarem incluídos no texto e tabela, não são considerados ornamentos.




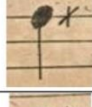



FIGURA 20 - TABELA DE ORNAMENTOS DO *PIECES DE VIOLLE*








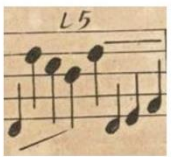


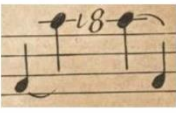


FONTE: De Machy (1685)

A partir da tabela acima, destacamos abaixo os ornamentos de De Machy, resumidos por Kristina Augustin e disponibilizados em forma de tabela, nos fornecendo a nomenclatura utilizada pelo autor e a explicação sob ótica contemporânea.

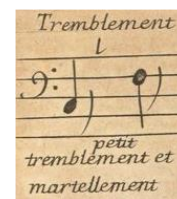
TABELA 1 - RESUMO DOS SINAIS DE DE MACHY, 1685

1.		TREMBLEMENT Trilo longo com apojetura superior.
2.		PETIT TREMBLEMENT Trilo curto.
3.		TREMBLEMENT SANS APPUYER Classificado como trilo, mas na prática é um vibrato. Raramente utilizado por De Machy. A virgula pode estar em cima ou embaixo da nota.
4.		MARTELLEMENT Mordente inferior.
5.		DOUBLE MARTELLEMENT Mordente inferior executado duas vezes
6.		PORT DE VOIX Apojetura ascendente.
7.		BATTEMENT Trilo que começa na própria nota. Raramente utilizado por De Machy.

8.		ASPIRATION Vibrato
9.		TREMBLEMENT ET MARTELLEMENT Toca-se primeiro o trilo e finaliza no mordente inferior.
10.		PETIT TREMBLEMENT ET MARTELLEMENT Toca-se o trilo curto e finaliza no mordente inferior.
..		PORT DE VOIX ET MARTELLEMENT
12.		SIMPLE UNISON Toca-se a nota utilizando o quarto dedo. Uníssonos simples.
13.		UNISON DOUBLE Tocar ao mesmo tempo a nota da corda solta e a nota presa com o quarto dedo.
14.		TENUE DE NOTES Os dedos são mantidos nas notas longas enquanto o arco toca as notas seguintes. Deve-se observar os dedos corretos na passagem, para que não precise movimentar aqueles que estão pressionando as notas longas e ter os que outros livres para as notas seguintes.
15.		TENUES ORDINAIRES Funciona como o <i>tenue de notes</i> em relação aos dedos e arco. Diferencia-se por não haver acordes.
16.		LIAISON Ligadura de duas notas iguais (aumenta o valor da nota)
17.		COULÉ D'ARCHET Ligadura: liga duas ou mais notas, geralmente graus conjuntos.
18.		COULÉ COUPÉ Indica região do arco, meio do arco, onde deve-se ter maior pressão para facilitar os saltos na mesma arcada. Não aparece nas tablaturas.

FONTE: Augustin (2020)

1 - Tremblement



O *tremblement* [trilo] é possivelmente o ornamento mais comum na música francesa para viola da gamba desse período e encontra-se com muita frequência nas *Pieces de Violle* de De Machy. Diferente de outros compositores que especificaram um único *tremblement*, De Machy descreve três tipos; *tremblement*, *petit tremblement* e *tremblement sans appuiër* (sic). Tal sistema pode ocasionar confusões no momento de realizá-los, pois não encontramos em outros compositores para viola da gamba esses sinais, sendo necessário buscar informações em tratados e composições para outros instrumentos e para a voz.

O trilo é nomeado de outras maneiras em obras do período; Rousseau, por exemplo, denomina-o *cadence*: “O trinado tinha vários nomes diferentes, sendo os mais comuns *tremblement* ou *cadence*” (CYR, 2012, p. 107-108). Quanto à utilização de sinais também havia diferentes formas de grafar:

“Os símbolos mais comuns para o trinado na música de cordas eram uma cruz (+ ou ×) ou uma marca em zigue-zague horizontal. Na música para viola da gamba, em particular, uma vírgula imediatamente após a nota também foi usada para indicar um trinado” (Idem)¹⁰⁸.

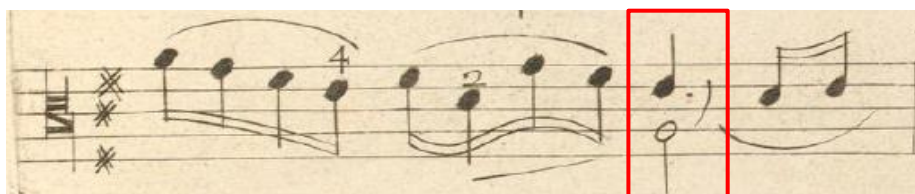
O *tremblement* nas *pieces* de De Machy é indicado por um sinal de vírgula grande e longo localizada após a nota. O autor descreve que “é necessário apoiar o *tremblement* segundo o valor da nota e o fazer igual” (DE MACHY, 1685, p. 8). Ao mencionar “apoiar”, De Machy refere-se a uma prática habitual da época, que era iniciar o ornamento a partir da nota superior à nota grafada na partitura e alternar essas duas notas de forma rápida, uniforme e regular, sem modificar o andamento. A explicação sobre qual a proporção da apoiatura no início da nota principal não é clara. Portanto, a duração da apoiatura dependerá do valor da nota à qual é aplicada, consequentemente notas mais longas exigirão uma apoiatura mais longa e notas com duração mais curta terão sua apoiatura com o valor reduzido, e suas oscilações deverão ser mais rápidas.

Quanto à regularidade do trinado, igualmente à sua denominação e duração da apoiatura, os compositores franceses tanto de música instrumental quanto vocal apresentam

¹⁰⁸ The most common symbols for the trill in string music were a cross (+ or ×) or horizontal zigzag mark. In viol music in particular, a comma immediately following the note head was also used to indicate a trill.

ideias distintas. Saint-Lambert (*fl.* 1700) assim o descreveu: “é mais bonito tocá-lo lentamente primeiro e acelerá-lo no final” (SAINT-LAMBERT, 1702, p. 43).¹⁰⁹ A maneira como os cravistas realizavam os trilos provavelmente não era a mesma maneira dos gambistas, e autores para cordas dedilhadas trazem informações acerca desse ornamento com maior afinidade às ideias de De Machy. Jacques de Gallot, no “Méthode” de suas *Pieces de Luth* (Ca. 1684), recomendou o uso de “ritmos uniformes o mais rápido possível”, enquanto Jean Le Gallois (1632 - 1707) diz que “não há nada que faça tocar de forma mais amável... do que trinar igualmente e sustentar o trinado” (KAH-MING NG, Ornamentation, In: Grove Music Online).¹¹⁰

FIGURA 21 – TRINADO NO COMPASSO 21 DA ALLEMANDE DA II SUITE DO PRIMEIRO LIVRO



FONTE: De Machy (1685)

EXEMPLO 1: SUGESTÃO DE REALIZAÇÃO DO TREMBLEMENT



FONTE: O autor (2020)

2 - Petit Tremblement



O *petit tremblement* é um outro tipo de trilo apresentado por De Machy: “o *petit tremblement* [pequeno trilo] que chamamos no alaúde de *tiret*, faz-se igual [que o *tremblement*]

¹⁰⁹ (...) *il est plus beau de le battre lentement d'abord, & de ne le presser qu'à la fin.*

¹¹⁰ (...) *rhythmically even trills as often as possible (...) there is nothing which makes playing more lovely ... than to trill equally and to sustain the trill'.*

só que ele não é continuado”¹¹¹ (DE MACHY, 1685, p. 8-9). Ele é representado por uma pequena vírgula após a nota.

A realização desse ornamento é descrita de diferentes formas por pesquisadores e gambistas. Mary Cyr descreve: “O trinado curto, geralmente composto de apenas quatro notas, foi tocado rapidamente e serve em muitos casos quando um ornamento era necessário em uma nota relativamente curta” (CYR, 2012, p. 109).¹¹² Ng (2008) conclui que o *petit tremblement* tem sua origem nos instrumentos de cordas dedilhadas, portanto realiza-se de forma semelhante, apenas toca-se a apojetura e não se repete as alternâncias de nota.

A alusão ao *tiret* do alaúde por De Machy na interpretação do *petit tremblement*, demonstra essa aproximação do vocabulário das cordas dedilhadas com a viola da gamba. Entretanto a realização do *tiret* pelo alaúde não corresponde exatamente o que acontece na viola da gamba: no alaúde o efeito de bater o dedo no traste puxando a corda com o próprio dedo permite que a nota inferior soe, e na viola da gamba não é necessário porque o som é sustentado pelo arco.

O alaudista Denis Gaultier afirma que uma vírgula após a letra (em tablatura) indica que: “é necessário puxar a corda com um dedo da mão esquerda”. Semelhantemente a essa recomendação, o alaudista Charles Mouton esclarece: “puxar a corda com a mão esquerda depois de tocá-la com a mão direita uma vez” (NG, 2008, p. 55)¹¹³.

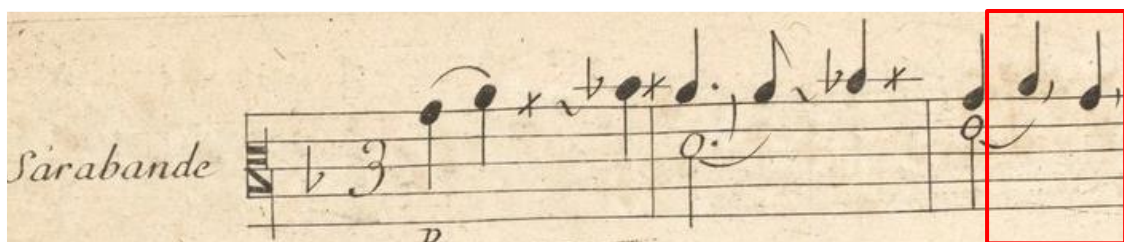
A falta de informações necessárias para entendermos como realizar o *petit tremblement* pode ocasionar múltiplas maneiras de tocá-lo. Verifica-se, portanto que pode haver diferentes interpretações por gambistas modernos para esse ornamento, a primeira sugestão foi escolhida por causa da possível aproximação de como ele é realizado pelas cordas dedilhadas, e a segunda sugestão trata-se de uma diminuição da quantidade de trilos, proposta por Cyr.

¹¹¹ *Le petit tremblement, qui est ce qu'on nomme un tiret sur le Luth, se fait de même, excepté qu'il n'est pas continué.*

¹¹² *The short trill, usually consisting of only four notes, was played rapidly and served in many cases when an ornament was needed on a relatively short note.*

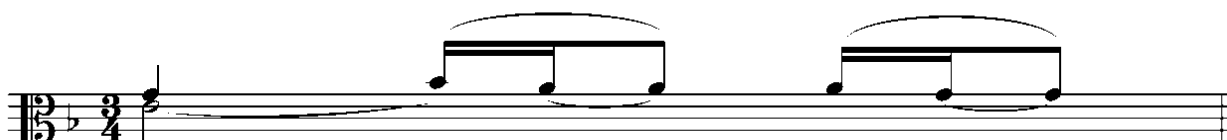
¹¹³ *Lutenist Denis Gaultier states that a comma after a letter (in tablature) indicates that 'it is necessary to pull the string with a finger of the left hand.' Lutenist Charles Mouton has a similar explanation for the comma: 'To pull the string of the left hand after having touched it with the right hand once.*

FIGURA 22 - *PETIT TREMBLEMENT* NO COMPASSO 3 DA *SARABANDE* DA III SUITE DO PRIMEIRO LIVRO



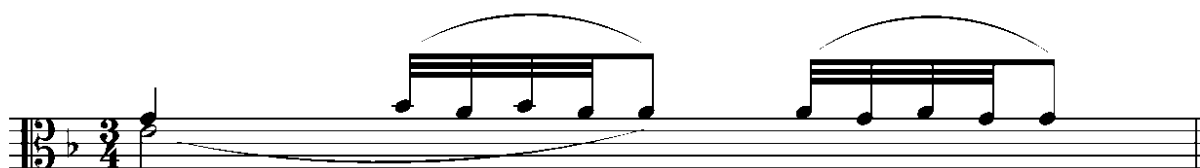
FONTE: De Machy, 1685

EXEMPLO 2 - SUGESTÃO DE REALIZAÇÃO DO *PETIT TREMBLEMENT*



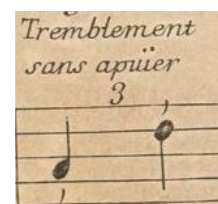
FONTE – O autor (2020)

EXEMPLO 3 - SUGESTÃO DE REALIZAÇÃO DO *PETIT TREMBLEMENT*



FONTE – O autor (2020)

3- *Tremblement sans appui*:



O terceiro sinal apresentado por De Machy é o *tremblement sans appui* [trilo sem apoio]. É sinalizado por uma pequena vírgula localizada bem abaixo da nota ou acima da nota, diferente dos outros *tremblements* em que a vírgula se localiza ao lado das notas.

O efeito desse ornamento é de um vibrato mais intenso, no qual um dedo está pressionando o traste e o outro está tocando a corda repetidamente muito próximo ao primeiro dedo, ou seja, “(...) é semelhante a um trinado, exceto que o trilo do dedo, toca a corda tão

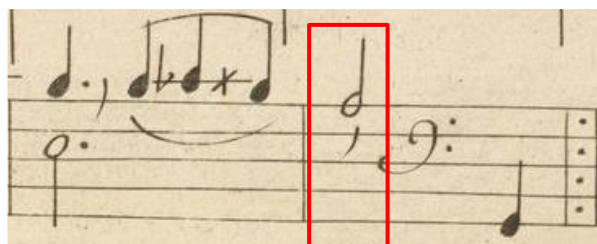
levemente e tão perto do dedo abaixo dela que na verdade não altera o tom” (HOFFMAN, 2018, p. 250).¹¹⁴

Este ornamento é semelhante aos trilos por causa das repetições dos movimentos dos dedos, embora outros gambistas atribuam outros nomes para a ação similar, como Marais que o chama de *pincé* ou *flatement*. A maioria dos ornamentos apresentados por De Machy são compartilhados com as cordas dedilhadas, entretanto o *tremblement sans apuier* é um ornamento idiomático da viola da gamba:

Diferentemente da viola da gamba, que é um instrumento de arco, o alaúde não produz sustentação adequada para executar o ornamento; tocar a corda acima do traste apenas silenciaria o som (NG, 2014, p. 60)¹¹⁵.

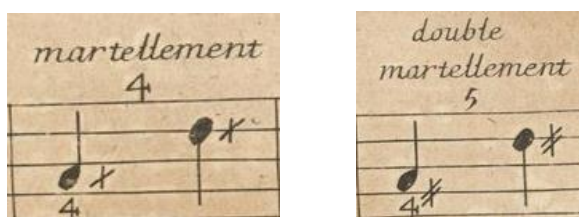
Esse ornamento é pouco utilizado por De Machy e geralmente é aplicado em notas de longa duração.

FIGURA 23 – TREMBLEMENT SANS APUÏER NO COMPASSO 24 DO DOUBLE DA III SUÍTE



FONTE - DE MACHY (1685)

4 – Martellement e 5 – Double Martellement



O sinal de *martellement* utilizado por De Machy e alaudistas como Gallot, De Visée e Mouton é usado para representar o que hoje chamamos de mordente inferior. Em outras obras

¹¹⁴ (...) is similar to a trill, except that the trilling finger touches the string so lightly and so close to the finger below it that it does not actually change the pitch.

¹¹⁵ Unlike the viol, which is bowed, the lute does not produce adequate sustain to execute the ornament; touching the string above the fret would only mute the sound.

de autores franceses pode ser também denominado por *battement* (Marais), *pince* (Danoville), *pincement* (Chambonnières).

O *Martellement* é um dos ornamentos mais frequentes nas suítes de De Machy, assim como na música francesa do século XVII e XVIII, e sobre o seu efeito Rousseau afirmou que “(...) nunca pode ter um efeito ruim, exceto quando for muito frequente” (ROUSSEAU, 1687, p. 105). Em conjunto com o *tremblement* são os únicos que permanecem sem modificações na tabela de Marais.

Na música para alaúde o *martellement* é encontrado desde o início do século XVII, e De Machy utiliza o mesmo sinal que De Visée, o que demonstra que esse ornamento foi claramente assimilado pelos gambistas:

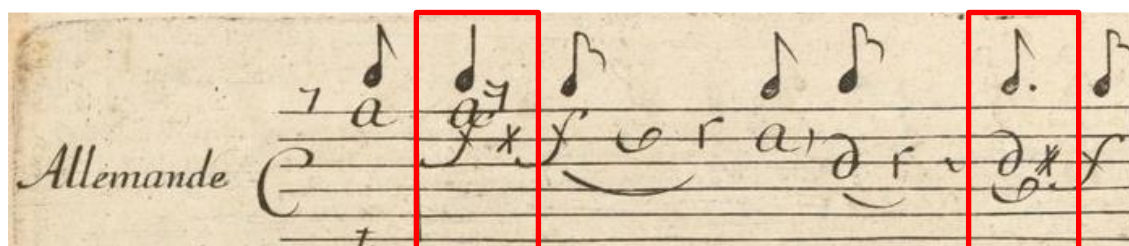
Os sinais utilizados por ambos [De Machy e Marais], para o trilo e o mordente, podem ser encontrados nas obras de compositores de alaúde e viola da gamba da França no século XVII, já na primeira década, por exemplo, nas obras de *Le Vieux Gautier* (URQUHART, 1970, p. 97).¹¹⁶

Segundo De Machy, para a sua realização: “*Le martellement* deve-se levantar o dedo da nota ou da letra [se for tablatura] assim que ela é tocada e o recolocar imediatamente” (DE MACHY, 1685, p.9). O sinal usado é de um (x) localizado ao lado da nota.

Sobre o *double martellement* [mordente duplo] é feito igual [*martellement* simples], porém é realizado dobrado, duas vezes o mesmo efeito e é indicado pelo sinal (≠) após a nota.

A semelhança com o sinal de sustenido (#) nas *Pieces de Violle* pode ocasionar equívocos, porém é necessário observar que o sinal do *martellement* nas suítes de De Machy se localizam após a nota e o sustenido antes.

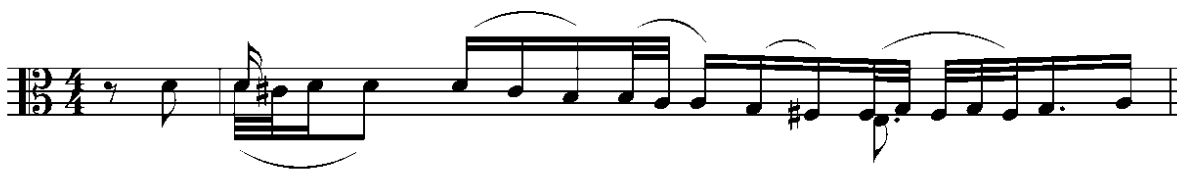
FIGURA 24 – MARTELLEMENT E DOUBLE MARTELLEMENT NO COMPASSO 1 DA ALLEMANDE SUÍTE II DO SEGUNDO LIVRO



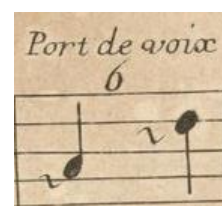
FONTE - DE MACHY (1685)

¹¹⁶ The signs used by both, for the trill and the mordent can be found in the works of lute and viol composers in France in the seventeenth century, as far back as the first decade, for example, in the works of *Le Vieux Gautier*.

EXEMPLO 4: SUGESTÃO DE REALIZAÇÃO DO MARTELLEMENT E DOUBLE MARTELLEMENT



FONTE – O autor (2020)

6- Port de voix

O *port de voix* é uma apoiatura inferior que antecipa a nota principal e De Machy o representa com o sinal (~) antes da nota. Segundo De Machy: “O *port de voix* [apoiatura longa] que chamamos de *cheutte* no alaúde e outros instrumentos, é feita pela antecipação de uma nota ou letra [tablatura] (DE MACHY, 1685, p. 9).

Instrumentistas e pesquisadores de hoje apontam que para De Machy o *port de voix* deve ser executado no tempo e não antes do tempo, e isso é revelado devido a sua proximidade com instrumentistas de cordas dedilhadas, fonte dos maneirismos que o gambista emprega em suas *pieces*. Assim como a viola da gamba, os autores de *pieces* de cravo também aplicaram técnicas das cordas dedilhadas: “(...) Chambonnières, ao transferir aspectos do estilo alaúde para o cravo, adotou procedimentos de ornamentação desse instrumento” (GREEN, 1977, p. 31).¹¹⁷

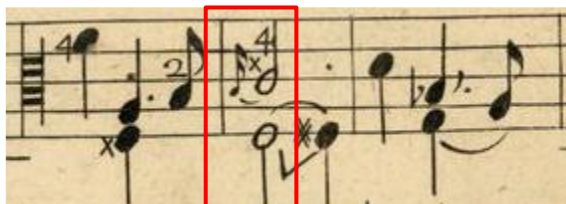
De Machy no *Avertissement* refere-se à *cheutte* [sic], que é o termo utilizado por alaudistas para representar o *port de voix*: “Mouton e Gallot denominam a apoiatura de *chute* quando antecipada por uma nota inferior e De Visée a chama de *cheutes*” (ROLFHANRE, 2010, p. 40). De Machy revela a origem da ideia desse ornamento, entretanto altera seu sinal para (~) e o chama de *port de voix*, termo não encontrado na literatura das cordas dedilhadas.

A maneira como Marais escreve o *port de voix*, com uma pequena nota ligada à nota principal resulta em uma realização igual à de De Machy e indica uma proximidade entre os gambistas, porém o sinal utilizado por De Machy os diferenciam. Abaixo, exemplos do *port*

¹¹⁷ (...) Chambonnières, in transferring aspects of lute style to the harpsichord adopted procedures of ornamentation from that instrument.

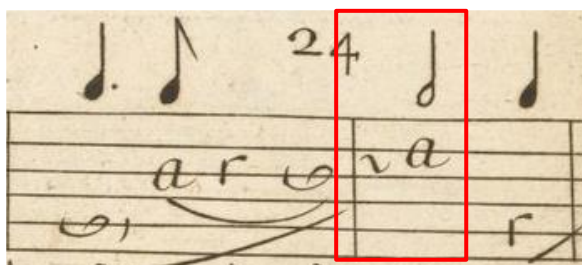
de voix de Marais e De Machy, embora grafados de maneira diferente o efeito obtido são o mesmo:

FIGURA 25 - *PORT DE VOIX* NO COMPASSO 7 NA COURANTE DA PÁGINA 17 DO PRIMEIRO LIVRO



FONTE - Marais (1686)

FIGURA 26 - *PORT DE VOIX* NO COMPASSO 16 - MENUET DA SUITE I DO SEGUNDO LIVRO



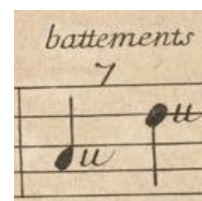
FONTE - De Machy (1685)

EXEMPLO 5 : SUGESTÃO DE REALIZAÇÃO DO *PORT DE VOIX*



FONTE – O autor (2020)

7 - *Battement*



Esse ornamento é na verdade um trilo que começa na nota principal e deve ser realizado como um *tremblement* sem *apoggiatura*. Em seu prefácio De Machy expõe: “o *battement* deve ser iniciado com o dedo levantado e continuar como o *tremblement*” (DE

Danoville provavelmente corresponde ao *plainte* de Marais porque suas explicações para o ornamento são semelhantes: os dois compositores usam o mesmo verbo balançar em suas descrições” (NG, 2014, p. 65)¹¹⁸.

O próprio De Machy reconhece o termo *plainte* utilizado por Marais para descrever o ornamento, o que possibilita uma aproximação de suas ideias para o ornamento. Danoville que descreveu as realizações de alguns de seus ornamentos, infelizmente deixou-o de fora, inviabilizando uma possível fonte para tocá-lo conforme os gambistas da época.

É comum encontrarmos o ornamento *aspiration* de De Machy com o nome de *plainte* ou *balancement*, eles provavelmente descrevem o mesmo efeito, porém encontramos outros sinais para o ornamento em obras de outros compositores. Etienne Loulié (1654 - 1702) descreve em seu manuscrito sobre viola da gamba (inacabado devido a sua morte) que: “o *balancement* são duas ou mais pequenas *aspirations* suaves e lentas que são [tocadas] em uma nota sem alterar seu tom” (LOULIÉ, [17- ?], p. 73). A descrição de Loulié é bastante próxima à de De Machy, o que nos faz acreditar que sua realização pode ser igual a encontrada no manuscrito abaixo:

FIGURA 29 - REALIZAÇÃO DO *BALANCEMENT* SEGUNDO LOULIÉ



FONTE - Ng (2014)

Os três próximos ornamentos apresentados por De Machy são ornamentos compostos, formado pela mistura de dois símbolos. No dizer de NG:

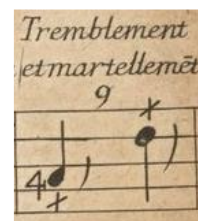
De Machy é o único gambista a combinar ornamentos. Isso torna a interpretação desses ornamentos um pouco mais complicada, pois não há ornamentos semelhantes de outros compositores de viola da gamba da época para serem usados como modelo para eles (NG, 2008, p. 93)¹¹⁹.

¹¹⁸ Danoville's *balancement de main* probably corresponds to Marais' *plainte* because their explanations for the ornament are similar: both composers use the same verb *balancer* in their descriptions.

¹¹⁹ De Machy is the only violist to ever combine ornaments. This makes the interpretation of these ornaments slightly more complicated, as there are no similar ornaments from other viol composers of the period to draw upon as a model for them.

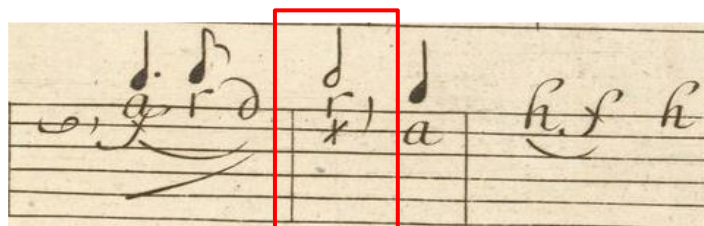
Os ornamentos compostos a que se refere Ng (2008) possuem nomes também compostos, que indicam uma combinação, e são eles o *tremblement et martellement*, *petit tremblement et martellement* e *port de voix et martellement*.

9 – *Tremblement et martellement*



No caso do ornamento composto *tremblement et martellement*, primeiro se executa o trilo, grafado pela grande virgula, seguido pelo mordente sinalizado pelo (x). De Machy explica: “Quando um *martellement* está com o *tremblement*, o *petit tremblement*, ou o *port de voix*, sempre deve-se começar a tocar pelo último sinal” (DE MACHY, 1685, p. 9).

FIGURA 30 – *TREMBLEMENT ET MARTELLEMENT* NO COMPASSO 27 DO MENUET SUÍTE I DO SEGUNDO LIVRO



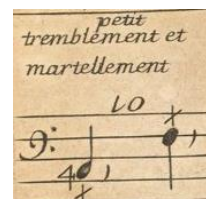
FONTE - De Machy (1685)

EXEMPLO 6: SUGESTÃO DE REALIZAÇÃO DO *TREMBLEMENT ET MARTELLEMENT*



FONTE – O autor (2020)

10 - *Petit tremblement et martellement*

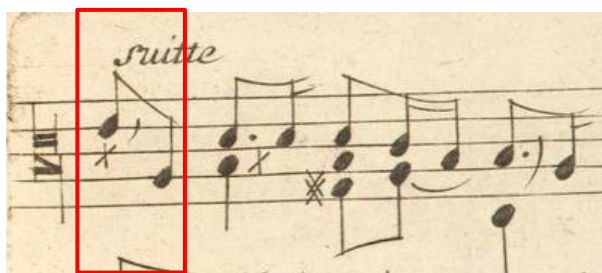


Este é um ornamento bastante recorrente nas peças de compositores da época de De Machy, no entanto outros gambistas como Marais marcavam em suas partituras de forma escrita

(*petites nottes perduës*). Para tocar esse ornamento é preciso realizar o *petit tremblement* (apojatura da nota superior), seguido do *martellement* (mordente rápido da nota inferior).

Seguimos neste ornamento a ideia do *petit tremblement*, com apenas uma apojatura e sem continuação do trilo, da mesma forma como o *tiret* das cordas dedilhadas.

FIGURA 31 – *PETIT TREMBLEMENT ET MARTELLEMENT* NO COMPASSO 17 DA *ALLEMANDE* SUÍTE I DO PRIMEIRO LIVRO



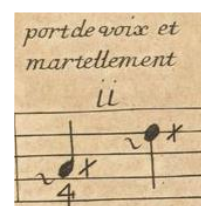
FONTE - De Machy (1685)

EXEMPLO 7 : SUGESTÃO DE REALIZAÇÃO DO *PETIT TREMBLEMENT ET MARTELLEMENT*



FONTE - O autor (2020)

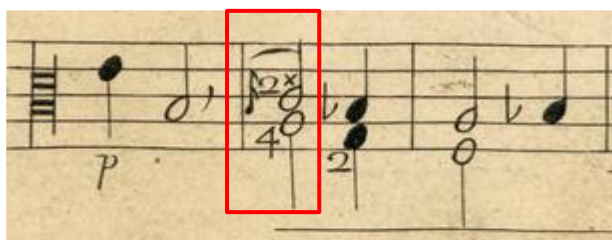
11 - *Port de voix et martellement*



Esta combinação de ornamentos está presente em muitas passagens da música de De Machy, e muitos gambistas utilizavam desse recurso. Rousseau o descreve: “o *martellement* é sempre inseparável do *port de voix*, porque o *port de voix* deve sempre terminar com um *martellement*” (ROUSSEAU, 1687, p. 87).¹²⁰ Marais também utilizou a mesma ideia que De Machy, com a diferença de que no seu livro o *port de voix* é representado por uma colcheia ou semicolcheia ligada à nota principal.

¹²⁰ *Le Martellement est toûjours inseperable du Port de Voix, car le Port de Voix se doit toûjours terminer par un Martellement.*

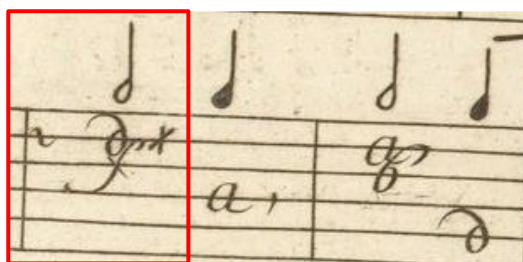
FIGURA 32 – *PORT DE VOIX ET BATEMENT* NO COMPASSO 10 DO MENUET DO PRIMEIRO LIVRO DE *PIECES DE VIOLLE* P.30



FONTE - MARAIS (1686)

De Machy representa o *port de voix et martellement* pelo sinal (~) anterior à nota principal e o sinal (x) na sequência. Ele consiste em uma apojatura inferior da nota principal, seguido por um mordente. No exemplo acima de Marais e abaixo de De Machy observamos a mesma ideia em que cada compositor representou à sua maneira.

FIGURA 33 – *PORT DE VOIX ET MARTELLEMENT* NO COMPASSO 17 DA *SARABANDE* SUÍTE I DO SEGUNDO LIVRO



FONTE - De Machy (1685)

EXEMPLO 8 : SUGESTÃO DE REALIZAÇÃO DO *PORT DE VOIX ET MARTELLEMENT*



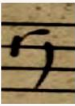
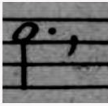

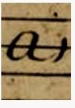
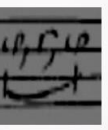

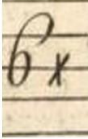
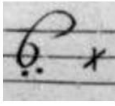

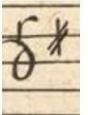
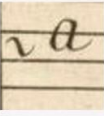
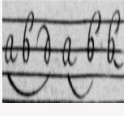




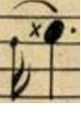
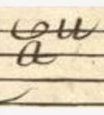

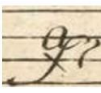


FONTE - O autor (2020)

Apesar de termos exemplos onde pesquisadores comentam a ornamentação de De Machy, poucos se arriscaram em descrever sua realização. A estranheza de alguns sinais requer um maior aprofundamento e conhecimento de como alaudistas, guitarristas barrocos e teorbistas realizam a ornamentação, dada a relação do autor com estes instrumentos.

Além disso, à época era comum encontrar nomes diferentes para um mesmo tipo de ornamento. Hans Bol (1976) mostra os seguintes nomes para designar, na música

francesa, a apoiatura inferior: “*Accent plaintif, Accent, Chute, Port de voix (en montant), Appoggiature ascendante*” e para a superior: “*Chute, Cheute, Coulé, Port de voix en descendant, Appoggiature descendante*” (BOL, 1976, p. 19, apud NG, 2014). Nos instrumentos de cordas dedilhadas e na viola da gamba, é possível também verificar nomes diferentes para sinais de ornamentos com funções semelhantes. Por esse motivo, apresentamos na página seguinte uma tabela elaborada a partir de De Machy, que busca relacionar os ornamentos do autor com os sinais das cordas dedilhadas de Visée e Gaultier e os utilizados por Marais, com a finalidade de ressaltar a semelhança entre eles:

TABELA 2 - COMPARAÇÃO ENTRE OS ORNAMENTOS DE MACHY, VISÉE E GAUTIER E MARAIS

	DE MACHY 1685	Sinais	R. DE VISÉE 1686 D. GAUTIER 1669	Sinais	MARIN MARAIS 1686 e 1689	Sinais
Trilo	<i>Tremblement</i>		<i>Tremblement</i>	*De Visé 	<i>Tremblement</i>	
	<i>Petit tremblement</i>		<i>Tiret</i>	*Gautier 	n/a	
	<i>Tremblement sans apuier</i>		n/a		n/a	
Mordente	<i>Martellement</i>		<i>Martellement</i>	*De Visée 	<i>Batement</i>	
	<i>Double Martellement</i>		n/a		n/a	
Apojatura	<i>Port de voix</i>		<i>Cheutte</i>	*De Visée 	<i>Port de voix</i> (Não existe o símbolo, Marais a chama de <i>note perdue</i> , a apojatura pode ser inferior também)	
Onamentos misturados	<i>Tremblement et martellement</i>		n/a		n/a	
	<i>Petit tremblement et martellement</i>		n/a		n/a	
	<i>Port de voix et martellement</i>		n/a		Marais utiliza o sinal do mordente e a apojatura por extenso	
Vibrato de dois dedos	<i>Battement</i>		n/a		<i>Pincé ou Flatement</i>	
Vibrato de um dedo	<i>Aspiration</i>		<i>Miolement</i>	*Visée 	<i>Plainte</i>	

FONTE: O autor (2020)

Em parte, o trabalho de Ng (2008) forneceu pistas de como gambistas dispostos à experimentar da música de De Machy podem tocar esses ornamentos. Outra fonte de informações sobre o assunto é escutar os gambistas que se dedicaram à gravação das suítes, e perceber as diferentes interpretações de Jordi Savall, Jhonattan Dunford, Romina Lischka, Toshiko Shishido e Paolo Pandolfo sobre estes ornamentos.

As ornamentações de De Machy, assim como de outros músicos franceses do século XVII, podem ter diferentes formas de interpretação, principalmente aquelas raramente encontradas. Por isso, quanto maior o número de gambistas, instrumentistas de cordas dedilhadas, de outros instrumentos e cantores puderem apreciar e interpretar esse repertório, outras possibilidades de esclarecimentos serão possíveis.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A viola da gamba reapareceu no início do século XX na Europa e Estados Unidos e teve, no decorrer do século, 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. É possível encontrarmos composições para viola da gamba do século XVI, XVII e XVIII, em gravações, edições modernas e fac-símiles em sites especializados e até mesmo disponíveis na internet, constituindo um rico e diversificado material de pesquisa e performance inclusive para música francesa para a viola da gamba.

Mesmo com essa redescoberta e divulgação da Música Antiga, não podemos considerar De Machy um personagem conhecido, inclusive por parte dos gambistas de hoje. A sua música e ideias por algum tempo foram mal interpretadas por pesquisadores e músicos, que enxergavam sua obra como rudimentar, em comparação à obra de seus sucessores. Por causa dessa visão, a obra de De Machy não teve um espaço similar que outros compositores tiveram, mesmo com a disponibilidade de seu livro de peças, com estrutura semelhante ao de seus contemporâneos, como por exemplo os livros de Marais e os manuscritos de Sainte-Colombe.

O caráter rudimentar atribuído à música de De Machy é considerado um estilo que, na França do século XVII, foi introduzido por gambistas que tiveram influências da música inglesa para viola gamba e alaúde. O estilo inglês, que era fortemente relacionado com as cordas dedilhadas, passou a não ser bem recebido pelos praticantes do instrumento na França daquela época. Isso ocorreu porque o estilo inglês foi então considerado algo difícil de ser tocado, tanto por seu caráter harmônico quanto pelo fato de representar uma maneira antiga de pensar a viola da gamba, autoacompanhada.

Os gambistas do século XVII, entre eles Hotman e Dubuisson, foram também alaudistas, teorbistas; ao contrário, a geração seguinte de gambistas que não desenvolveu essa versatilidade. De Machy, que segundo relatos teve relações próximas com De Visée, deixou publicado em sua obra a herança desse período, e foi possivelmente o último dos gambistas que considerou esse ecletismo.

No fim do século XVII as propriedades harmônicas da viola da gamba e as influências técnicas das cordas dedilhadas estavam sendo ultrapassadas, em parte pelo estabelecimento do baixo contínuo que contribuiu para a diminuição de composições solo para o instrumento.

No minucioso *Avertissement*, De Machy deixa claro que as regras que ele considerava serem de “muita importância” eram relacionadas com as conhecidas e praticadas por

compositores das cordas dedilhadas. As ideias nele encontradas tanto para ornamentação quanto às técnicas de mão esquerda foram criticadas por teóricos e não replicadas em peças de gambistas que o sucederam, mostrando que suas ideias entraram em desuso. A ruptura com essa maneira de conceber a música para viola da gamba contribuiu para o esquecimento de algumas práticas descritas por De Machy, que eram de conhecimento de seus contemporâneos, mas que para o gambista moderno são de difícil compreensão.

A análise do texto de De Machy demonstra sua preocupação didática, com explicações bem detalhadas e a defesa do modo de escrita em tablatura. A tablatura fornecia uma amplitude de alcance, para aqueles que não tinham conhecimento em partitura e todos os instrumentistas de cordas dedilhadas que tinham intimidade com essa notação. Os gambistas de hoje acostumados com a notação em partitura, mais recorrente que a tablatura, podem se sentir desconfortáveis com essa notação. Entretanto, essa escrita apresenta possibilidades de interpretação e uma riqueza de informações que torna essa leitura algo muito singular.

A leitura em fac-símile é uma oportunidade de compreender a obra diretamente a partir do texto musical original, sem o olhar intermediário dos revisores. Em meus estudos de violoncelo ou de viola da gamba nunca havia estudado por meio dos originais, algo que foi necessário neste trabalho. Com isso, pude verificar que o contato com o fac-símile possibilita um melhor entendimento das ideias do compositor. Ao tocar as peças de De Machy encontramos, em seus prelúdios, possibilidades de interpretação bastante livres; as letras da tablatura parecem nos indicar caminhos que a partitura moderna padronizada não nos indica. A precisão com que De Machy grafou seus símbolos para ornamentação são igualmente surpreendentes; destacamos a sutileza com a qual o gambista distingue o *tremblement* do *petit tremblement*, indicativo de um cuidado e refinamento que permeiam a sua obra.

A visão harmônica de De Machy acrescenta, ao repertório e à técnica dos gambistas, elementos que ampliam a sua interpretação e que ainda pode ser explorada pelos instrumentistas de hoje. A compreensão da relação entre viola da gamba com os instrumentos de cordas dedilhadas oferece, aos gambistas de hoje, alternativas para questões técnicas e interpretativas. A questão dos dois *port de main* é também desconhecida por parte dos gambistas, e muitos métodos modernos nem consideram essa possibilidade.

No decorrer dessa pesquisa houve, por vezes, dificuldades em encontrar referências sobre De Machy, mesmo em outros idiomas. A produção de artigos e trabalhos em português significa abrir um caminho quase inexplorado, que conta apenas com um trabalho acadêmico no país, colaborando para a pesquisa, difusão e apreciação da viola da gamba.

Em uma recente participação em um congresso de musicologia, apresentei um trabalho sobre viola da gamba, e o desconhecimento sobre o instrumento se mostrou bastante pronunciado. Muitos relataram que jamais ouviram falar sobre a viola da gamba, o que expressa a relevância de trabalhos em português, e que o instrumento possa fazer parte dos currículos de cursos de música. As opções de estudo, em se tratando de um ensino formal, são inexistentes na graduação e reduzidas na extensão ou em nível técnico. A viola da gamba oferece potencial para compor práticas de conjunto em cursos de graduação ou cursos de bacharelado e extensão das universidades brasileiras.

Apesar da especificidade do tema desta dissertação, espera-se que a viola da gamba esteja ao alcance da comunidade e que o interesse pelo instrumento cresça. A música de De Machy também foi composta para aqueles que buscavam iniciar no instrumento, mas se tornou nos dias de hoje uma sofisticada maneira de tocar. Espero que nosso trabalho contribua com aqueles que desejam se aventurar nesse instrumento e, parafraseando De Machy, que nos incentive a ir mais além.

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS

CHAMBONNIÈRES, J. C. **Les Pieces de Clavecin de Monsieur de Chambonnières**. Paris. 1670.

DANOVILLE. **L'Art de toucher le dessus et basse de Violle**. Paris, Ballard. 1687

DE MACHY. **Pieces de Violle en Musique et en Tablature**. Paris, Ballard, 1685.

GANASSI, S. **Regola Rubertina**. Veneza, 1542/1543.

JAMBE DE FER, P. **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.

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

_____. **Basse Continue des Pieces de Violes a une et deux violes**. Paris: 1689.

MAUGARS, A. **Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le premier octobre 1639**. Roma, 1639.

MERSENNE, M. **Livre Quatriesme: des Instrumens a Chordes**. Harmonie Universelle. Paris: Sebastian Cramoisy, 1936

_____. **Supplement du Parnasse François**. Paris: de J.-B.Coignard fils, 1732.

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

_____. **Réponse de Monsieur Rousseau**. Paris, 1688.

VISÉE, R. **Livre de Pieces de Guitarre**, 1686.

SAINT-LAMBERT, M. de. **Les principes du clavecin**. Paris, 1702.

SIMPSON, C. **The division-viol**. Londres, 1665.

FONTES SECUNDÁRIAS

AUGUSTIN, K. Tabela do resumo dos sinais de De Machy [mensagem eletrônica]. Mensagem recebida por andretartas@gmail.com em março de 2020.

AUGUSTIN, K. **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.

_____. **A defesa da Viola da Gamba contra as investidas do Violino e as pretensões do Violoncello.** Niterói: 2017.

_____. Marin Marais (1656-1728). De sapateiro a músico do rei. **Journal Mirabilia**. V. 27. Institut d'Estudis Medievals (UAB): 2018. Disponível em: <https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/27.06.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2019.

BASHFORD, C. 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.

BEECHER, D. Aesthetics of the French Solo Viol Repertory, 1650-1680. **Journal of the Viola da Gamba Society of America**, v.24, p. 10-21, 1987. Disponível em: <https://vdgsa.org/pgs/journal/vol24-1987.pdf>. Acesso em 25 Jul. 2019.

BERNSTEIN L. F. 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

BIANCONI, L. **Music in the seventeenth century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

CHENEY, S. **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.

CHENEY, S; COEYMAN, B. The Viola da Gamba Family. KITE-POWELL, J. **A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music**. Indiana University Press, 2012.

CYR, M. "Dans le gout du theorbe": How did french viol players pluck the viol? **Journal of the Viola da Gamba Society of America**, v. 48, 2014. Disponível em: <<https://vdgsa.org/pgs/journal/vol48-2013-14.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

_____. **Style and performance for bowed string instruments in French baroque music**. Ashgate Publishing, Ltd., 2012.

DOBBINS, F. François I [François de Valois; Francis I], King of France. **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010136>. Acesso em: 23 ago. 2019.

EDWARDS, W. Consort. **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06322>. Acesso em: 12 jun. 2019.

FIGUEIREDO, B. C. As tocatas para alaúde de Giovanni Girolamo Kapsperger e suas possibilidades interpretativas. 2011. 220f. **Tese (Doutorado em Música)** - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: http://web02.unirio.br/sophia_web/index.php?codigo_sophia=64734. Acesso em: 03 jan. 2020.

GREEN, R. A. Jean Rousseau and Ornamentation in French Viol Music. **Journal of the Viola da Gamba Society of America**, v. 14, p. 4-41, 1977.

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

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

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

KINNEY, G. J. Writings of the Viol by Dubuisson, DeMachy, Roland Marais and Étienne Loulié. **Journal of the Viola da Gamba Society of America**, v. 13, p. 19-57, 1976. Disponível em: <https://vdgsa.org/pgs/journal/vol13-1976.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2019.

KITE-POWELL, J. **A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music**. Indiana University Press, 2012.

LESURE, F. Une querelle sur le jeu de la viole en 1688: J. Rousseau contre Demachy. **Revue de musicologie**, v. 46, n. 122, p. 181-199, 1960. Disponível em: <https://symetrie.com/fr/titres/revue-de-musicologie/t-46-2-1960>. Acesso em 16 jun. 2019.

LINARDI, M. E. As Pièces de Clavecin en concert de Jean-Philippe Rameau e a escrita para cravo obbligato na França no início do século XVIII. 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.

NG, S. K. F. 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, S. K. F. Ornamentation in Marin Marais Pieces de Viole. **Tese de doutorado**. Universidade de Sydney/ Conservatório de Música, 2013.

PIRCHER, P. 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.

ROLFHAMRE, R. French baroque lute music from 1650-1700. **Dissertação de Mestrado**. University of Agder, Noruega, 2010. Disponível em: <<https://uia.brage.unit.no/uia-xmlui/bitstream/handle/11250/138498/Robin%20Rolfhamre.pdf?sequence=1>>

SADIE, J. Marin Marais and his contemporaries. **The Musical Times**, v. 119, p. 672-674, 1978.

SICARD, M. 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.

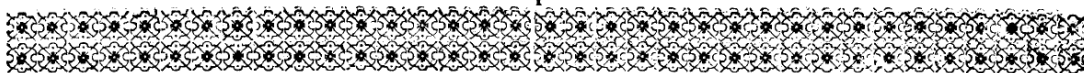
_____. The French Viol School: The Repertory from 1650 to Sainte-Colombe (ca. 1650). **Journal of the Viola da Gamba Society of America**. v.22, p. 42-55, 1985. Disponível em: <<https://vdgsa.org/pgs/journal/vol22-1985.pdf>>. Acesso em 27 mai. 2019.

TRANCHEFORT, F.R. **Guia da Música de Câmara**, Lisboa, Edições Gradiva Publicações, 2004.

URQUHART, M. Style and technique in the pieces de violes of Marin Marais. **Tese de Doutorado**, Universidade de Edimburgo, 1970.

WIGGINS, M. Dancing to the music of De Machy with Paolo Pandolfo. **Glossa Music**, San Lorenzo De El Escorial, mar, 2012. Entrevista. Disponível em: <<http://www.glossamusic.com/glossa/context.aspx?lang=esp&Id=69>> . Acesso em: 11 jul. 2018.

ANEXO 1 - FAC-SÍMILE DO AVERTISSEMENT DE PIÈCES DE VIOLLE DE DE MACHY (1685)



AVERTISSEMENT TRES - NECESSAIRE POUR connoître les principales Regles qui enseignent à bien jouer de la Violle, & à éviter les abus qui se sont glissés depuis quelque temps sur cet Instrument : Avec ce qu'il faut observer pour y composer des Pièces, outre les Regles ordinaires.



Plusieurs personnes de merite m'ont demandé pourquoy l'on n'avoit pas mis jusqu'icy au jour quel-
que Livre de Pièces de Violle, comme on a fait pour les autres Instrumens, particulièrement pour
ceux qui seuls font harmonie. La principale raison, à mon avis, est que les uns veulent des Pièces
en Musique, & d'autres en Tablature : Ce qui obligeroit de faire une double dépense ; au lieu que l'un ou
l'autre suffit pour les autres Instrumens.

Pour satisfaire aussi à la curiosité de quelques-uns qui sont en doute si l'on doit preferer la Tablature à la

tablature dans un moment : mais il n'en est pas de même de la Musique. Le chemin le plus court est toujours
le meilleur. Les Italiens, les Allemands, les Polonois, les Suedois, les Danois & les Anglois ont toujours sui-
vy cette maxime ; & l'illustre Monsieur Hautemant s'en servoit aussi pour enseigner, comme on le peut
justifier par plusieurs pièces écrites de sa main, qui se trouvent à Paris & ailleurs.

Après tout, la Tablature n'est-elle pas la Musique même, qui contient deux choses essentielles, l'Intona-
tion & la Mesure. Les Lettres de la Tablature sont pour la première, & les valeurs qui se trouvent au
dessus des Lettres, sont pour la seconde. J'ay toujours donné indifféremment l'une ou l'autre, suivant l'incli-
nation des personnes que j'ay eu l'honneur d'enseigner.

Pour ce qui est de ceux qui ont appris par la Musique, & qui en ont contracté l'habitude, il n'importe pas
de quelle manière ils apprennent les Pièces ; quoy qu'on s'y trouve quelquefois assez embarrassé, particulièrement
à l'égard de celles qui sont déclarées, que l'Auteur seul peut bien entendre. Mais par la Tablature tout est
à découvert.

Au reste, pour donner une entière satisfaction à tous les amateurs de cet Instrument, j'ay fait graver des
Pièces en Musique, & d'autres en Tablature, qui sont contenues en deux Livres, différentes les unes
autres, & sur plusieurs tons. J'ay choisi pour la Musique celles qui s'y peuvent mettre sans faire aucune peine :
Il y en a de remplies des deux façons, & d'autres qui le sont moins, & qui ne laissent pas de faire harmonie

Musique, pour apprendre à jouer de cet Instrument, je dis que l'on peut jouer de la Violle de trois manières,
aussi bien que du Tiorbe & du Clavecin. On peut pareillement la pincer ; ce qui pourroit passer pour une
quatrième : Mais la première & la plus ordinaire, est celle de jouer des pièces d'harmonie, qui est le propre de
tous les Instrumens qui doivent estre joués seuls. Et comme celle-cy a toujours passé pour la véritable manière
de jouer de la Violle, je commenceray par elle à dire mon sentiment là-dessus, & puis nous parlerons des
autres.

Je dis donc qu'il est très-certain que l'on peut beaucoup mieux apprendre cette manière par la Tablature que
par la Musique, sur tout les personnes qui ne la savent pas. Pour preuve dequoy l'on sçait que la Musique
est sujette à plusieurs changemens de Clefs ; qu'on y doit observer les b mols & les dièses ; deplus, les uni-
sons, non pas seulement des cordes qui sont à vuide, mais aussi de celles qui n'y sont pas ; outre que
bien souvent il faut les doubler sur celles qui sont à vuide. Et il se rencontre encore assez ordinairement des
accords sur une même corde, qu'il faut faire sur d'autres, qui causent un grand embarras, sur tout aux per-
sonnes qui commencent ; ce qui les rebute. Et c'est pour cette raison qu'on se sert de Tablature pour les Pièces
de Luth, de Tiorbe, de Guitare & des autres Instrumens qui sont à manche, & qui seuls font harmonie ;
d'autant que toutes ces difficultés ne s'y rencontrent pas.

Cette Methode met une personne en état de s'exercer dès la première leçon, puisqu'on peut apprendre la Ta-

4

depuis le commencement jusqu'à la fin. Avec des grandes & des petites Pieces, pour plaire à tout le monde. On peut jouer les Préludes comme l'on voudra, lentement ou vîte : Ils ne sont pas fort difficiles ny bien longs, excepté quelques-uns, pour ne pas diminuer le nombre des Pieces, n'ayant pas prétendu grossir mes Livres d'avantage.

Si j'eusse voulu suivre mon inclination, je n'aurois mis en lumière qu'un seul Livre de Pieces sur toutes sortes de Modes, tant transposés que naturels, mineurs & majeurs, même sur des accords differens ; & quelques Pieces à pincer : mais il faudroit avoir eu recours à la Tablature. Pour ne rien hasarder, j'ay pris le milieu, attendant que le temps puisse faire connoître le reste.

Quant à la seconde maniere de jouer de la Violle, qui consiste à s'accompagner soy-même, ou à chanter une Partie pendant que l'on joue l'autre, il la faut apprendre par Musique, d'autant que c'en est l'usage, comme pour la troisième qui est de jouer en Partie, ou sur la Partie, soit de la Basse ou du Dessus de Violle ; & je ne les ay jamais enseignées autrement. Ce que j'ay dit à l'avantage de la Tablature, n'est qu'à l'égard des Pieces qu'il faut jouer seules : C'est pourquoy il n'importe pas de quelle maniere on les apprend. Je ne pretens rien innover, je dis librement ma pensée.

Je passe aux regles qui sont nécessaires pour bien jouer de cet Instrument, parce qu'il y en a peu qui les sçachent. Pour en parler en general il faudroit un Volume entier, il suffit seulement de connoître celles qu'on est

6

Il est certain qu'en pratiquant exactement toutes ces regles, on ne peut manquer de bien jouer. Mais un de mes étonnemens est d'avoir remarqué qu'excepté quelques personnes qui sont habiles pour la Violle, il y en a peu de ceux même qui en font profession, qui aient entendu parler d'aucune de ces regles, qui sont si essentielles à l'Instrument. Au contraire ils les mépriseront, comme font ordinairement la plus grande partie de ceux qui sont ignorans. Ce qui a contribué de tout temps à la perfection de cet Instrument, est un défaut pour eux, quoique les plus illustres les aient toujours tellement recommandées, qu'ils n'ont jamais fait de Pieces qui ne fussent selon ces regles. Il ne faut pas juger des premieres, parce que l'on ne réussit pas ordinairement quand on commence ; mais bien de celles des derniers temps, & écrites de leur main.

Pour ce qui est des tenuës, si l'on examine les Pieces des Auteurs étrangers qui ont esté fameux, l'on verra qu'elles y sont bien marquées, & que par conséquent cela ne doit pas passer pour une nouveauté.

D'autres ne raisonnent guères juste, qui disent que chacun a sa maniere. Il est vray que chaque Auteur peut differer d'un autre en ses productions, & peut même avoir un caractère different pour le toucher, comme tout le monde differe dans l'écriture, & presque en toutes choses : mais pour les regles, elles doivent estre generales, & fondées sur les mêmes principes. Quiconque soutiendrait le contraire, se formeroit des principes qui ne rouleroit que sur le hasard & sur le caprice. Ce qui paroistroit au moment qu'il tomberoit entre les mains d'habiles gens.

5

indispensablement obligé de ne pas ignorer. Il est donc à remarquer qu'il y a deux ports de main pour la Violle, aussi bien que pour le Luth, le Turbe & la Guitarre. Le premier est de mettre le poulce au milieu du manche, & le premier doigt à l'opposite du poulce, toujours en rond, à moins qu'on ne soit obligé de le coucher. Il faut aussi que le poignet soit en rond, & le coude un peu levé. Celuy-cy se pratique lors qu'on n'est pas obligé d'étendre la main.

Et pour le second qui est celuy où on la doit étendre, il faut placer le poulce plus au bord du manche, le second doigt à l'opposite du poulce ; le premier doigt plus étendu, à moins que quelque accord n'oblige de l'avoir en rond ; le poignet dans cette position ne doit pas estre si en rond que dans le premier : Pour le coude, il faut qu'il soit contre la hanche. De sorte que tout ce que l'on ne peut faire dans l'un, se doit observer dans l'autre : Et par ce moyen on peut jouer toutes choses sans peine.

L'on doit prendre garde encore à se servir des doigts qu'il faut, en observant aussi les tenuës, qui sont très importantes pour trois raisons. La premiere consiste à garder les sons pour entretenir l'harmonie. La seconde sert pour éviter la cacophonie ou le mauvais son : Et la troisième pour avoir la main toute portée où il faut qu'elle soit, & pareillement les doigts.

Quant aux tenuës, elles sont fort ponctuellement observées sur le Luth, & sur les autres Instrumens à manche, qui sont harmonie, comme aussi sur le Claveffin.

8

Il tombe d'accord que ces difficultez se rencontrent dans les choses qui ne sont point faites exprés pour l'Instrument, comme dans les *Airs* de l'Opera & autres *Pieces*, & qu'il vaut mieux en ces occasions preferer le chant & les agrémens, aux accords qui empêcheroient d'en faire : mais dans les *Pieces* que l'on compose pour la *Violle*, l'on doit éviter, autant qu'il se peut, d'en interrompre l'harmonie. Ce n'est pas que je veuille que l'on fasse des profusions d'accords, qui ne servent de rien quand ils ne sont pas selon que les regles de l'Instrument le prescrivent, quoyque bonsquant à la *Musique*.

Il parle à ceux qui ne se soucient pas de mettre sur le papier tout ce qui leur vient dans l'idée, sans examiner si ce qu'ils font convient pour la main, l'Archet & le reste ; & qui croient se mettre à couvert de tous les reproches qu'on leur feroit, en disant seulement, que pourvu que ce qu'ils font plaise, cela leur suffit. Qui est une réponse sans aucun fondement, puisqu'on peut dire que l'on a de tout temps plus aimé le mal que le bien.

Il revient aux accords. On peut les détacher, mais que ce soit avec prudence. Ils sont fort agreables en plusieurs rencontres, quand on les fait bien prendre : Et l'on doit éviter tous les endroits qui demandent des tenuës & des agrémens, s'ils n'y peuvent estre.

J'ay crû qu'il seroit à propos d'expliquer icy comme l'on doit faire les agrémens & le reste. Il faut appuyer le tremblement selon la valeur de la note, & le faire égal. Le petit tremblement, qui est ce qu'on nomme un

9

rret sur le *Luth*, se fait de même, excepté qu'il n'est pas continué. Le tremblement sans appuyer, est de serrer un doigt contre un autre, sans appuyer que fort peu sur la corde. Le martellement est de lever le doigt de la note ou de la lettre, aussi-tôt qu'elle est touchée, & le remettre en même temps. Le double martellement se fait de même, estant redoublé. Le port de voix, qui est ce qu'on appelle cheutte sur le *Luth* & autres Instruments, se fait par anticipation d'une note ou d'une lettre à une autre. Le battement doit estre commenncé ayant le doigt levé, & continué comme le tremblement. L'aspiration qu'on nomme aussi plainte, se fait en variant le doigt sur la touche. Il y a des gens qui veulent que cela s'appelle miaullement par allusion. Quand le martellement est avec le tremblement, le petit tremblement, ou le port de voix, on le doit toujours faire le dernier. L'uni-son ordinaire ou simple, est le même son d'une corde à vuide, ou d'une autre. Quand il est doublé, ce sont deux cordes ensemble. La tenuë ordinaire se marque avec une ligne, pour montrer qu'il ne faut pas oster le doigt de dessus les notes ou les lettres, que toutes celles qu'elle comprend ne soient finies. La tenuë de notes se marque par les notes mêmes, comme au *Claveffin*, en tenant les doigts sur la plus longue en valeur, & ne les ôtant point que toutes celles qu'elle contient ne soient aussi finies. La liaison de notes est de supposer que deux noires font en valeur une blanche, & ainsi des autres.

Le coulé d'Archet est de faire plusieurs notes ou lettres, d'un seul coup, tant en poussant qu'en tirant ; & celui qui est coupé se fait en levant l'Archet à moitié, pour le porter sur d'autres cordes, en évitant celles qui sont entre

deux. La mesme chose se fait sur celles qui sont proche, quand on est obligé de le faire, particulièrement lors que les notes ou lettres sont pointées, & qu'il est nécessaire d'animer celles qui sont après les points, tant en poussant qu'en tirant, & sans reprendre le bras. Il faut toujours accorder le poignet avec le bras ; car qui ne joueroit que de l'un ou de l'autre, comme plusieurs font, ne feroit jamais rien qui vaille.

Je ne pretens instruire que les personnes qui, sans sçavoir ces regles, veulent composer des Pieces ; car chacun s'en pique aujourd'huy. Et afin d'y bien réussir, j'explique la difference qu'il y a entre harmonie & melodie. La melodie est un seul chant ; lequel estant accompagné d'une ou plusieurs Parties differentes, de voix ou d'Instrumens, s'appelle harmonie. Pour entendre cecy, il faut distinguer deux sortes d'Instrumens : Les uns ne font ordinairement seuls que melodie, comme la Flûte, le Violon, le Dessus de Violle &c. auxquels, pour les rendre harmonieux, l'on ajoute des Parties. Ce qui n'est pas nécessaire aux autres qui font harmonie d'eux-mêmes, comme au Claveffin, au Luth, au Turbe, à la Guitarre & à la Violle, estant jouez seuls.

Je n'explique cela que pour prouver la nécessité qu'il y a de faire harmonie quand on joue seul, puisque l'on convient qu'elle est l'ame de la Musique. Lors que quelques Ecoliers veulent des Pieces d'un chant simple, pour leur propre satisfaction, il est bon de leur en donner, sur tout quand ils ne sont pas capables d'autre chose ; & mesme d'en jouer devant ceux qui les aiment de cette façon.

Il me semble avoir suffisamment dit mon sentiment touchant les regles qui sont les moins connus & les

plus nécessaires ; il ne me resteroit plus qu'à faire le Panegyrique de la Violle : mais comme cela ne me conviendrait pas si bien qu'à une personne qui n'en feroit point profession, je n'en diray rien, sinon que la voix est le modele de tous les Instrumens, & que celui-cy l'imite des mieux.

Je declare enfin à toutes les personnes qui auront de mes Livres, & à ceux même qui n'en auront pas, qu'ils me feront honneur lors qu'ils voudront conférer avec moy sur mes Pieces, & sur ce que je mets en avant. Je seray tous les Samedys en état de les recevoir chez moy, depuis trois heures jusqu'à six, où je leur feray voir la pratique de toutes les regles dont j'ay parlé, & la nécessité qu'il y a de les observer sur la Violle, qui n'est pas moindre que les autres Instrumens où elles sont en usage.

Ma principale veüe dans ce dessein n'a point esté de m'ériger en critique, quoique j'aye fait un assez long discours, que j'ay crû nécessaire, estant le premier qui ait fait imprimer sur ce sujet ; mais de donner seulement de l'émulation à ceux qui sont habiles, pour suivre le chemin que je leur trace, & faire part au public de leur travail. Je me tiendray très-heureux & très-recompensé de mon petit essay, lors que je verray les effets que j'en attens ; & cela m'engagera encore à passer plus avant.

Démonstrations des Agréments, anissons, tenües, liaisons, Coulés d'archet, et autres.

13

Tremblement 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18

Tremblement, Tremblement sans appuyer, martellement, martellement double, Port de voix, battemens, aspiration, et martellement

tremblement et martellement, port de voix et martellement, Simple anisson, anisson double, tenües de Notes, tenües Ordinaires, liaison, Coulé d'archet, Coulé, Coupe'

Le p. Signifie poussé, et le t Tiré au Commencement de la premiere et Seconde partie de chaque piece, puis on n'a qu'à poursuivre l'explication des Lignes, des Lettres et de la valeur pour la Tablature. Les Lignes Representent les Cordes ; Sçavoir la premier den haut marque la Chanterelle et ainy des autres en descendant par ordre et les Lettres qui sont audessus de la Sixieme ligne demonstrent la Septieme Corde. L'a octave, le b. marqué la premier Touche, le C. la Seconde, et ainy des autres par Ordre Conrecutif. Et quand il se Rencontre d'autres lettres audessus de l'E qui demandent une huitieme ou neuvieme Touche plus, Il faut en avoir de mesme que sy elles y estoient, comme il arrive pour la Musique, lors que des Notes passent la Septieme Touche. La valeur en Musique est la mesme pour la Tablature, et les Lettres qui ne sont marquées d'aucune, gardent celles de la dernière Lettre qui en a une. On fait le C. et l'E. pour la Tablature autrement qu'à l'ordinaire.



Les Agréments, Liaisons et Coulés d'Archet des Pièces en Musique sont les mêmes pour celles de Tablature, les Lettres marquent naturellement les Unissons et les Tenues de Notes

Exemple

