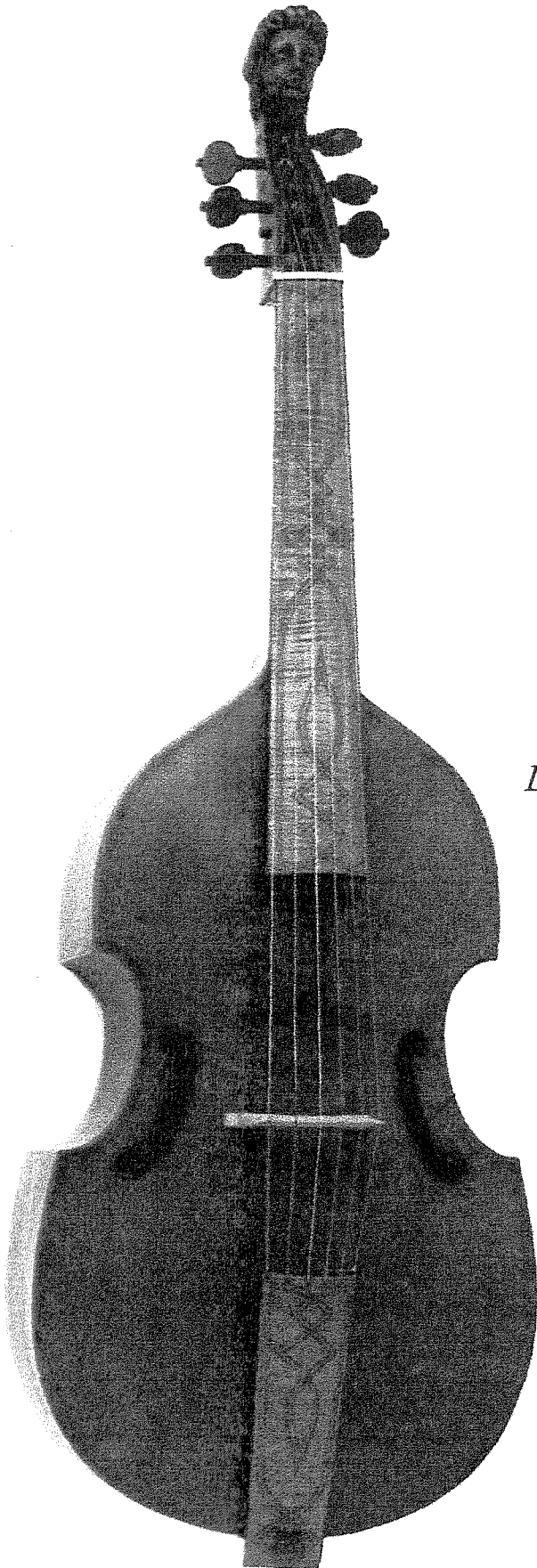


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES



*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 violoncel.*
Hubert le Blanc, Amsterdã 1740.

Kristina Augustin

Campinas 2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTR.
SEÇÃO CIRCULANT

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

*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 violoncel.*
Hubert le Blanc, Amsterdã, 1740.

Kristina Augustin

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Kristina
Neves Augustin e aprovada pela Comissão
Julgadora em 26/11/2001


Prof. Dra. HELENA JANK
-orientadora-

Dissertação apresentada no curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
Unicamp como requisito parcial para a
obtenção do grau de mestre sob a
orientação da Profa. Dra. Helena Jank.

Campinas 2001

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	Au45m
V	EX
TOMBO BC/	51790
PROC.	16-837-02
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	12/12/02
Nº CPD	

CM00177078-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

BIB ID 271591

Au45m	<p>Augustin, Kristina.</p> <p>Mais uma vez em defesa da viola da gamba : tradução e comentários à obra: Defense de la basse de viole contre les entréprises du violon et les prétensions du violoncel, Hubert le Blanc, Amsterdã 1740 / Kristina Augustin. -- Campinas, SP : [s.n.], 2001.</p> <p>Orientador : Helena Jank. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Le Blanc, Hubert . 2. Viola. 3. Música - Sec. XVIII. I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	---

*À Eunice Brandão,
que me ensinou os primeiros golpes de arco
e colocou em minhas mãos o pequeno livro de
Hubert le Blanc.*





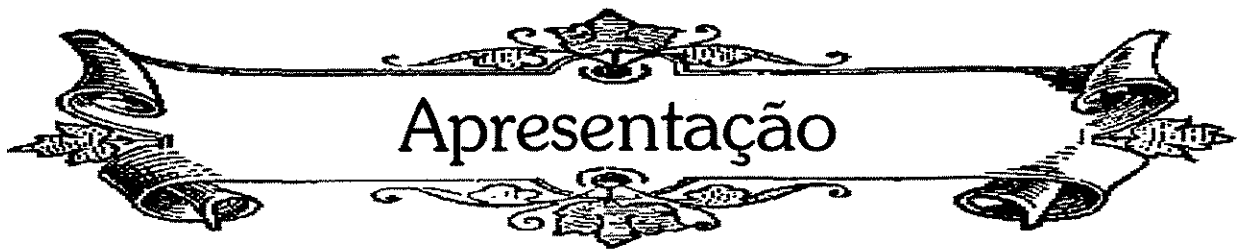
Uma dissertação não é fruto do trabalho de uma única pessoa. Começa pela idéia do mestrando, passa pelas mãos seguras do orientador, pelos atentos olhos dos amigos e finalmente por uma banca de doutores que darão legitimidade ao trabalho. É, sem dúvida alguma, um trabalho em equipe.

Agradeço sinceramente

a Helena Jank pelos conselhos e orientação,
a Edmundo Hora pelas valiosas sugestões,
a Luiz Wagner Biscainho e Marcos Holler pela leitura atenta,
a Dom Felix Ferrá pela tradução das expressões latinas,
a Luitbrand Augustin autor do gráfico,
a Maria da Glória Augustin pelos pontos e vírgulas,
e a Luiz Claudio B. de Magalhães pelo apoio e carinho.

A dissertação **Mais uma vez em Defesa da Viola da Gamba** consiste na tradução comentada do pequeno livro de Hubert le Blanc - *Defense de la basse de viole contre les entréprises du violon et les prétensions du violoncel* – editado em Amsterdã em 1740.

As pesquisas e estudos desenvolvidos para a realização da tradução permitiram-nos concluir que a evolução dos instrumentos viola da gamba, violino e violoncelo processou-se paralelamente, a partir de origens diversas, e que, diferentemente das interpretações mais comuns ao texto em questão, estes instrumentos não foram rivais. Conviveram pacificamente, embora tenham se tornado símbolos para o confronto dos estilos italiano e francês, que estimulou inúmeras discussões na França, em meados do século XVIII.



Apresentação

Já faz mais de cinquenta anos que a prática da música medieval, renascentista e barroca européia em solo brasileiro é uma realidade. Nessas cinco décadas, vários conjuntos apresentaram-se nas salas de concerto brasileiras e registraram seus respectivos trabalhos utilizando réplicas de instrumentos copiados das iluminuras ou dos originais europeus. Realizaram também recitais didáticos buscando esclarecer a origem e história não só desse repertório tão distante de nossa cultura como também dos próprios instrumentos. Com os concertos, festivais de música e gravações, o público, os músicos e os meios de comunicação vêm convivendo com essa sonoridade antiga, mas ao mesmo tempo nova para os ouvidos modernos.

O transcurso de várias décadas, as facilidades tecnológicas dos anos 90, a circulação das gravações no mercado internacional e as séries de concertos e cursos com a presença de músicos europeus e americanos proporcionaram um intercâmbio musical extremamente relevante e impuseram um padrão para as performances do repertório compreendido entre os séculos XII e XVIII. Todas essas inovações tecnológicas e atividades musicais atraíram, inclusive, os instrumentistas modernos interessados em compreender os diversos estilos musicais e, finalmente, o meio acadêmico. Tornou-se inegável a importância das excelentes gravações e das descobertas musicológicas dos últimos tempos, por isso inicia-se hoje um diálogo no meio acadêmico nacional.

Cada vez mais as universidades começam a abrir espaço para as técnicas de interpretação e prática dos instrumentos históricos. Como essas atividades são muito recentes no

Brasil a produção acadêmica ainda é muito limitada. Somente nos últimos anos começaram a surgir as primeiras teses voltadas especificamente para a performance histórica. A bibliografia específica como tratados, métodos e correspondências de época, pode ser adquirida na Europa ou Estados Unidos, mas além da questão linguística (são editadas nas línguas originais) o custo é elevado.

Por essa razão, julgamos importante e necessário oferecermos uma tradução com comentários da obra *Defense de la basse de viole contre les entrées du violon et les prétensions du violoncel*, de Hubert le Blanc. Numa primeira análise a referida obra trata de defender a viola da gamba que estava sendo preterida em favor do violino e violoncelo. Mas no universo da literatura específica para viola da gamba, o pequeno livro de Hubert le Blanc (1740) é uma obra bastante tardia, escrito num período em que a prática da viola da gamba estava em declínio. Não é, portanto, uma obra representativa da essência do estilo, da técnica e do repertório da viola como foram os tratados de Jean Rousseau (1687), Danoville (1687), De Machy (1686), os prefácios de Marin Marais e de outros gambistas.

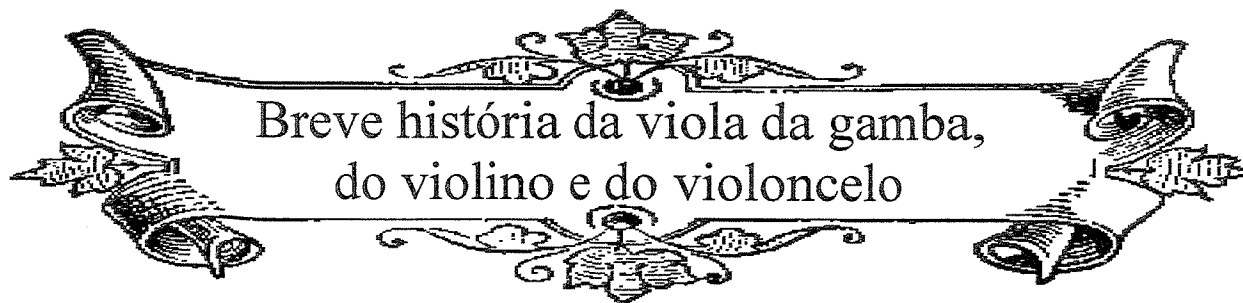
Esse fato não invalida a obra em questão. Pelo contrário, para defender a viola da gamba Hubert le Blanc descreveu o cenário musical da época. *O Defense de la Basse de Viole ...* é o registro do período de transição da música barroca para a clássica, é o testemunho do confronto das escolas musicais italiana e francesa. É, portanto, uma importante fonte de consulta principalmente para os instrumentistas de cordas e cravistas.

Para realizarmos a presente tradução comentada, fizemos estudos acerca da origem dos três instrumentos em questão – viola da gamba, violino e violoncelo. Como o objeto de estudo é a viola da gamba, pesquisamos como se deu a formação da escola francesa e o próprio contexto histórico-musical da França no período em que a obra em questão foi escrita. Após toda

essa pesquisa e a realização da tradução do obra de Hubert le Blanc, chegamos a algumas conclusões, apresentadas no último capítulo da dissertação.

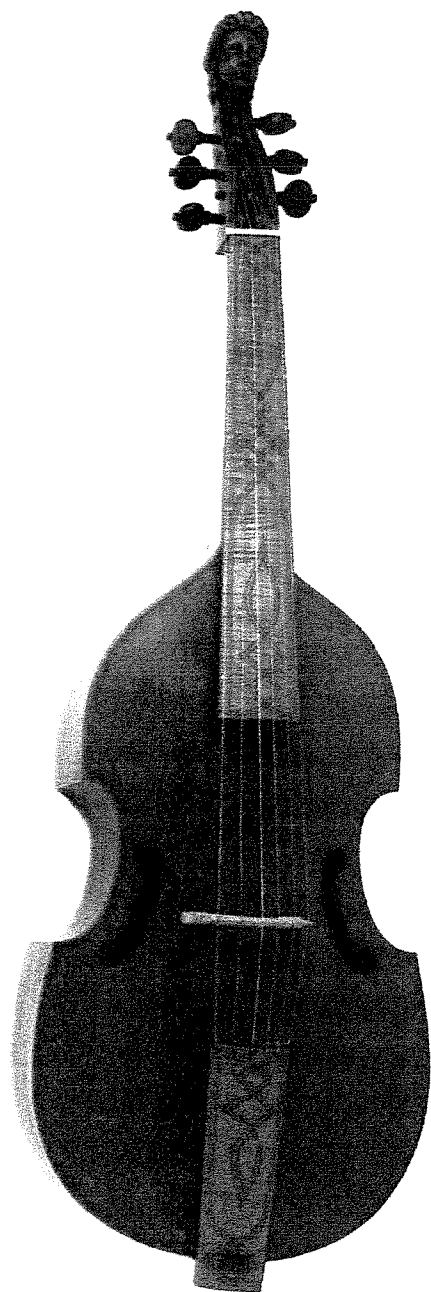
No caso específico dos instrumentos de cordas com arco, muitos no meio musical ainda acreditam, que o violoncelo é fruto da evolução da viola da gamba. Outros tantos, tendo como base o pequeno livro de Hubert le Blanc argumentam que a família da viola da gamba foi uma grande rival da família do violino. Acreditamos que com essa tradução comentada contribuiremos para desfazer esses equívocos históricos e para a formação e ou ampliação do acervo de textos antigos, praticamente inexistente nas bibliotecas brasileiras, auxiliando músicos e musicólogos.

Assim como Hubert le Blanc procurou defender a viola mostrando que não era um instrumento ultrapassado, que possuía uma sonoridade e linguagem próprias e propôs adaptá-la às tendências da época (tocar as “modernas” sonatas), a presente dissertação sai mais uma vez em defesa da viola da gamba, agora no Brasil. Não importa o século, se XVIII ou XXI, não importa o continente, europeu ou americano, o que importa é que existe uma cumplicidade de idéias: a defesa da viola da gamba ainda se faz necessária, nos dias de hoje.



Breve história da viola da gamba, do violino e do violoncelo

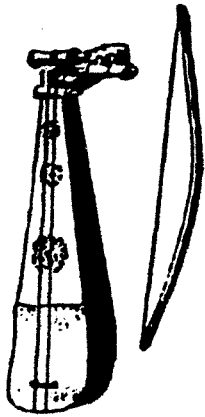
A Viola da Gamba



Viola da Gamba baixo.
Barak Norman, Inglaterra, 1692

Delicada, com formas arredondadas, a viola da gamba é normalmente associada ao sexo feminino. Como todas as damas, possui muitos ornamentos e preocupa-se com a aparência. Quando as suas seis ou sete cordas estão afinadas e os trastes bem colocados, as pessoas não sentem o tempo passar. Sua corda mais aguda chama-se *chantarelle*; em português, corda cantante. Sim, ela pode cantar, como nenhum outro instrumento! As cordas graves são sonoras, quentes e ressonantes. Sua sonoridade não é grande mas é muito rica em harmônicos. Com uma grande extensão – possui os graves do violoncelo, todas as notas da viola e alcança até a região mediana do violino – desempenha dois papéis: o de solista e o de acompanhamento.

Nascida na Península Ibérica no século XIV, fruto da união de um instrumento árabe – rebab – e um instrumento europeu – vihuela – foi levada para a Itália



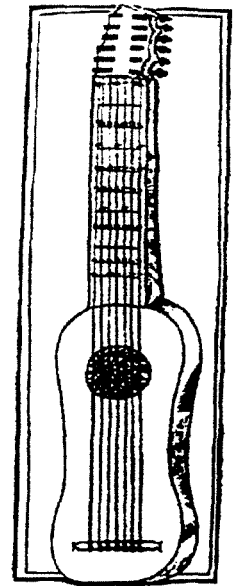
Rebab: Instrumento oriundo do norte da África que chegou à Europa pelas mãos dos árabes. O número de cordas variava entre duas ou três, era construído num único bloco de madeira, não possuía trastes e seu tampo era de pele animal. Em solo europeu sofreu algumas modificações, dando origem à rabeça medieval.

onde foi batizada. Do rebab herdou a técnica de arco e da vihuela, os trastes e afinação. O primeiro nome é Viola, mas se preocupa em não ser confundida com a viola da *braccio* (viola segurada pelo braço). Logo, o seu sobrenome é “*da Gamba*”. Gamba em italiano significa perna, viola sustentada pelas pernas e descende de uma família de nobres. Os mais íntimos chamam-na apenas de *Gamba*. Os alemães chamam-na de *Gambe*, já os ingleses de *Viol* e os franceses, buscando impedir os estrangeirismos lingüísticos, chamam-na de *Basse de viole*.

Homens e mulheres da aristocracia europeia tinham um especial carinho por ela. Era muito comum condes e condessas, príncipes e princesas, reis e rainhas pousarem e deixarem-se pintar com uma viola da gamba nas mãos. A convite do Rei Henrique VIII, viajou para a Inglaterra,

atravessou os portões do palácio real e conquistou o coração dos ingleses.

Mas não foi sozinha, partindo com toda a sua família: levou a sua irmã mais nova – a pequena viola soprano – sua irmã do meio – a viola tenor – e seu pai – o grande violone. Viviam em perfeita harmonia estimulando os compositores ingleses a criarem composições a quatro e cinco vozes para que fossem executadas pela família da viola da gamba. Se na Itália ela ganhara um nome, na Inglaterra ganhou um repertório e uma linguagem musical específica.



Vihuela: Instrumento de cordas dedilhadas predominantemente espanhol. Tinha as suas cordas distribuídas em pares (ordens) e o braço do instrumento possuía dez trastes de tripa. Sua origem e história está muito ligada à da viola da gamba. As fontes históricas espanholas mencionam dois instrumentos muito similares – *vihuela de mano* e *vihuela de arco* – cuja diferença basicamente seria o uso ou não do arco.

Mas, aos poucos, a recém-formada família do violino, nascida e criada em praças públicas, mercados e tabernas, iniciou um confronto com a aristocrática e estabelecida família da

viola da gamba. Nessa guerra dos defensores da viola da gamba contra os violinos houve de tudo: discussões e brigas nos concertos, reuniões musicais e debates por meio de palavras escritas. A pequena viola soprano e a tenor não resistiram ao confronto, restando apenas a viola baixo. Esta lutou bravamente e conheceu seu período de apogeu e glória nos salões e quartos íntimos de Luís XIV, Luís XV e de todos da família real francesa.

Após a morte de Luís XV, com o período da regência, os gostos vinham mudando e a pequena e intimista sonoridade da viola da gamba e seu repertório não satisfaziam mais. As suítes de danças pareciam fora de moda e todos queriam ouvir as "modernas" sonatas italianas, executadas pelos grandes violinistas e violoncelistas italianos. Aos poucos, a viola da gamba foi sendo esquecida, abandonada em algum lugar dos porões e sótãos dos castelos e palacetes. No final do século XVIII a família do violino, com seu som brilhante, com ataque e volume, conquistou o seu espaço definitivamente

Somente em meados do século XIX, em pleno romantismo europeu, alguns músicos começaram a revirar gavetas e baús e encontraram a viola da gamba. Um tanto suja, desarrumada, desafinada, faltando cordas, o instrumento novamente foi ganhando vida e voz nas mãos desses músicos. Não importava se era um instrumento antigo; o importante é que, de alguma forma, a sua música ainda tocava o coração dos homens modernos, razão pela qual foi ganhando novamente espaço nas salas de concerto do globo. Na segunda Guerra Mundial, foi trazida para a América do Norte e do Sul pelos imigrantes e exilados europeus.

O Violino



Violino, Anton Posch.
Viena. 1725

Instrumento pequeno, no dizer de Hubert le Blanc¹, um pigmeu, é normalmente associado ao sexo masculino. Como todos aqueles que não descendem de uma família nobre, não se importa muito com a aparência e raramente apresenta ornamentos em seu corpo. Socialmente desacreditado, marginalizado, o violino e sua família só encontravam público nas tabernas tocando canções e música de dança. Para a aristocracia, que tinha a música como passatempo e criados para levar e trazer os instrumentos, o violino era considerado impróprio por ser pequeno. “Para tocar, não tenho necessidade de muito espaço, apenas aquele que um jovem necessita para afastar os cotovelos e os joelhos perto da fogueira no acampamento” diz o violino no texto de Hubert le Blanc². Além disso, o violino por não possuir trastes que indicam onde se localiza cada semitom, exigia da nobreza diletante maior empenho e mais tempo de estudo.

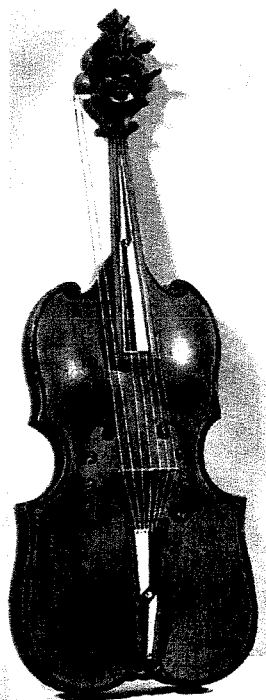
Sua origem ainda não é totalmente conhecida.

Supõe-se que o violino também é fruto de uma mistura de

¹ Blanc, Hubert le. Tradução comentada p.75.

² Blanc, Hubert le. Tradução comentada, p. 107.

dois instrumentos. Da rabeça teria herdado as três cordas e a afinação em quintas. Da lyra da braccio acredita-se que teria herdado a forma: o braço mais estreito na direção da cravelheira, e os ângulos mais salientes na região central do instrumento.³



Lyra da Braccio: Surgiu no início do século XIV e seu uso ficou restrito à Itália. Possuía 5 cordas afinadas em quinta, situadas no braço do instrumento, e mais 2 cordas para os bordões, fora do braço do instrumento, tocadas com um arco muito longo. A total inexistência de música escrita para a lyra da braccio leva a crer que era um instrumento que trabalhava essencialmente com a improvisação. Possivelmente era também utilizada para acompanhar as vozes. A presença de cordas fora do braço, certamente utilizadas como bordões e apoiando os cantores, reforça essa idéia.

Sem nobreza, solto no mundo, o violino foi adotado pelos luthiers italianos que resolveram seus problemas estruturais de nascença estabelecendo um padrão de construção e qualidade, fazendo crer que o violino era uma criação italiana. Assim como a viola da gamba que tinha uma grande família, os luthiers geram então dois irmãos para ele: a viola da braccio e o violoncelo.

Acreditando no potencial do instrumento, os compositores foram em seu socorro: novas composições exploraram a região aguda do instrumento, inovaram ao usarem os arpejos⁴ e cordas duplas, aventuraram-se a modificar a relação de afinação entre cada corda

(scordatura) e descobriram outra sonoridade com o pizzicato⁵. Os luthiers, para atender a essas novas necessidades técnicas de execução, buscaram adequar o instrumento, aprimorando-o mais ainda. Tudo isso fez com que o violino saísse da sombra e triunfasse nos salões nas últimas décadas do século XVI.

Durante todo o século XVII, lentamente mas de forma insistente, o violino e sua família penetraram nos palácios reais e casas nobres de toda Europa, conquistando a estima de todos,

³ BOYDEN, David D. "The Violin" In: Musical Instruments Through the Ages. Inglaterra: Penguin Books Ltd, 1969.

⁴ Acorde em que as notas são tocadas em seqüência e não simultaneamente.

⁵ Modo de fazer vibrar as cordas dos instrumentos de arco, não com o arco, mas com os dedos.

ganhando inclusive um repertório solo. Já na França, o único espaço conquistado foi na música de dança, formando o famoso conjunto *Les 24 Violons du Roi* (1626). Luís XIV, juntamente com Lully, estimulou a formação de uma identidade cultural puramente francesa e manteve com pulso firme essa diretriz. Evitava qualquer influência externa. Mas foi inevitável que, após sua morte, músicos italianos começassem a invadir Paris, e que músicos franceses buscassem formação fora de seu país. Aos poucos o estilo italiano foi vencendo a resistência e se mesclando ao estilo francês.

Quando a música instrumental escapou dos quartos e das salas privadas da aristocracia e ganhou as salas públicas mantidas pela burguesia, era necessário que o violino tivesse maior volume, uma sonoridade brilhante para preencher os grandes espaços e suplantar a orquestra que, aos poucos, vinha aumentando de tamanho. Prevendo uma mudança nos padrões estéticos musicais, antecipou-se e mais uma vez recorreu aos luthiers pedindo novas adaptações e ajustes no seu corpo sonoro. Para torná-lo mais adequado às exigências acústicas, o braço foi substituído por outro, mais longo e reforçado, ligeiramente inclinado para trás, contribuindo para aumentar a tensão das cordas. Para que o tampo pudesse suportar esse aumento de pressão, a barra harmônica e a alma⁶ foram engrossadas. O espelho⁷ foi estreitado na extremidade das cravelhas e alargado na extremidade próxima ao tampo, o comprimento foi alongado, e a forma, levemente arqueada (o espelho do violino antigo era plano). O arco tornou-se côncavo, mais pesado, e a quantidade de crina duplicou. Em 1820, Louis Spohr inventou a queixeira⁸, que passou a ser um dispositivo padrão em todos os violinos modernos.

⁶ Peças de madeira colocadas no interior dos instrumentos de corda com arco para reforçar e auxiliar na transmissão das vibrações ao restante do corpo.

⁷ Peça de madeira, geralmente preta, instalada no braço, sob as cordas. Durante a execução o violinista aperta as cordas, pressionando-as contra o espelho.

⁸ Peça de madeira encaixada no violino. Permite ao executante apoiar com mais firmeza o instrumento entre o queixo e o ombro, deixando a mão esquerda mais livre para facilitar a execução musical.

Sem dúvida alguma os italianos emprestaram toda a sua musicalidade e talento para aperfeiçoar e criar uma verdadeira escola de violino. Músicos de toda parte da Europa viajavam freqüentemente para Itália a fim de se aperfeiçoarem no instrumento. Violinistas italianos foram trabalhar em cortes alemãs e austríacas e, no final do século XVII, os violinistas germânicos já haviam se igualado aos italianos.

A proliferação dos conservatórios na Europa, no século XIX, e a circulação de métodos para estudo do violino contribuíram para a uniformização dos aspectos técnico-musicais. A partir desse momento, a história do violino passa a ser a história dos grandes intérpretes e compositores. O repertório só fez crescer em todos os cantos do globo terrestre, rompendo inclusive a fronteira do erudito e retornando, de uma nova forma, ao popular.

O Violoncelo

Na segunda metade do século XVI, o violino ganhou mais um irmão: o violoncelo.

Era muito semelhante a ele, tanto fisicamente como no sistema de afinação em quintas. Na história das famílias de instrumentos, quanto maior é o instrumento mais grave ele se torna e o violoncelo não fugiu a essa regra. Com uma voz bem mais grave que o violino, era bem maior e mais pesado impossibilitando aos músicos que o apoiasse contra o peito e o sustentasse com o braço. Tendo portanto que buscar uma nova posição de sustentação, inspirou-se na antiga e já estabelecida família da viola da gamba e passou então a ser sustentado entre as pernas.



Violoncelista: detalhe do quadro de Philip Mercier 1733.

Inicialmente os italianos chamaram-no de *basso di viola da braccio*, os alemães nomearam-no de *Bass kleingeig*, na França ficou conhecido como *basse de violon* e na Inglaterra era chamado de *bass violin*. Em torno da segunda metade do século XVII, o termo *violoncello* começou a ser utilizado na Itália e, algumas décadas mais tarde, os alemães adotaram-no. No início do século XIX esse termo foi aceito e incorporado pelos ingleses e franceses.

“O violoncelo, que até esse presente momento é visto como um miserável estudante preguiçoso e nulo, um pobre diabo cuja a condição é morrer de fome, agora vangloria-se que ocupará o lugar da viola da gamba, que receberá muitas carícias, desde já forjando uma

felicidade que o faz chorar de ternura.”⁹ Após o relato de Hubert le Blanc está clara a situação triste e miserável na qual o violoncelo se encontrava.

Do momento em que nasceu até cerca de uns 150 anos, o violoncelo custou muito para encontrar uma forma adequada. Eram grandes e grosseiros, possuíam um grande volume sonoro mas desequilibrado e, principalmente, os violoncelistas eram muito desafinados devido as limitações técnicas que o instrumento impunha. Leopold Mozart, ele mesmo violinista, reclamava da forte sonoridade do violoncelo alegando que encobriam os violinos e declarava a sua preferência pela viola da gamba¹⁰. Com som redondo e doce, capaz de tocar a linha do baixo sem ofuscar o violino e a flauta transversa, encantava a todos, solando com graça e requinte as suítes de dança francesas.

Quando os problemas básicos de construção foram resolvidos os violoncelistas puderam então desenvolver uma técnica mais eficaz e específica para o instrumento. Na Itália onde a viola da gamba reinou por um curto espaço de tempo, a técnica e o repertório do violoncelo permaneceu por muito tempo conectada a do violino. Foi exatamente nesse país que pela primeira vez o violoncelo saiu de sua condição de acompanhador para solista. Inspirando-se no violino e no seu repertório solista, o violoncelo adentrou então com segurança nos salões de toda Europa, conhecendo a glória na mãos do italiano Franciscello. Relatos da época sugerem que ele tocava com tal perfeição que seu instrumento parecia falar e cantar.

Talvez o maior segredo de seu sucesso e sua importância para a história da música foi o fato de ter adaptado para o violoncelo a técnica para a mão esquerda que já era utilizada

⁹ Blanc, Hubert le. Tradução comentada p. 79.

¹⁰ BAINES, Anthony. *Musical Instruments through the ages*, 1974, p.140.

para tocar a Trompa Marina¹¹. Essa técnica utilizava o dedão deitado sobre o braço do instrumento, encurtando assim a seção vibrante da corda, permitindo o músico tocar em várias tonalidades e na região aguda do instrumento com muito mais segurança e afinação.

As discrepâncias na técnica do violoncelo nos diversos países europeus gradativamente foram desaparecendo em meados do século XVIII, devido ao grande número de solistas italianos que circulavam em toda a Europa. Muitos deles instalaram-se definitivamente nas capitais européias como G. B. Cirri em Londres, B. Aliprandi e Dall'Abaco em Bonn, Graziani em Berlim, Vandini em Praga e Bastitin e Ferrari em Paris.

Após a Itália, foi na França que o violoncelo mais se expandiu, apesar da grande resistência por parte dos gambistas amadores e profissionais. Mas o talento dos violoncelistas Batistin e Berteau conquistou os franceses e formaram excelentes alunos transformando Paris no maior centro de concentração de violoncelistas. De certa forma, esses violoncelistas foram as responsáveis pelo lento desaparecimento da viola da gamba como instrumento solo.

Se o século XVII foi o século de melhorias do violoncelo em si, o século XVIII presenciou o desenvolvimento de uma técnica específica para o instrumento, e o século XIX trouxe um enriquecimento do repertório e viu o surgimento de notáveis violoncelistas. Entre eles, o belga Adrien François Servais que difundiu o uso do espigão, proporcionando maior volume e maior liberdade para a mão esquerda. Com o auxílio do espigão os músicos sentiram-se mais seguros para começarem a explorar a região aguda do instrumento, num registro e altura muito próximos do violino.

¹¹ Instrumento de arco com uma única corda de tripa esticada sobre uma caixa de ressonância triangular, com cordas no seu interior que vibravam por simpatia. A única corda aparente era apoiada sobre um cavalete vibratório, ou seja, um dos pés não encostava totalmente no tampo do instrumento. Quando o arco friccionava a corda, o pé do cavalete vibrava contra o tampo, produzindo uma sonoridade bastante metálica. Algumas vezes um pequeno pedaço de madrepérola, marfim ou ébano era colado embaixo do pé do cavalete que estava no ar. Quando o tampo entrava em vibração, o resultado sonoro era muito mais metálico e a trompa marina ganhava em volume.



Os gambistas franceses : formação de uma escola

Após uma breve explanação acerca da história dos três instrumentos personificados na obra de Hubert le Blanc – viola da gamba, violino e violoncelo – deixaremos de lado os dois últimos e nos concentraremos na viola da gamba, o nosso objeto de estudo. Não é nosso objetivo reconstruir e analisar toda a trajetória do instrumento em questão. Nos deteremos principalmente na escola francesa para compreendermos melhor a fase final de sua história.

Durante os séculos XVI e início do XVII, ao contrário da Inglaterra, a viola da gamba não era um instrumento muito popular na França. De acordo com Annette Otterstedt¹², não temos conhecimento de nenhum grande virtuose ou pedagogo que tenha desenvolvido uma técnica especial, e de nenhum compositor que tenha criado uma linguagem específica para o instrumento em solo francês.

Graças ao gambista italiano Alfonso Ferrabosco, que a convite de Henrique VIII mudou-se para Londres em 1543, os ingleses conheceram e apaixonaram-se pela viola da gamba. Trazendo a tradição do madrigal e da virtuosidade italiana, pai e depois o filho (Ferrabosco II) formaram uma escola e criaram uma geração de excelentes gambistas ingleses como Tobias Robinson, Tobias Hume, William Brade, John Jenkins, John Cooper (Coperario), Ch. Simpson entre outros.

¹² OTTERSTEDT, Annette. Die Gambe. Kassel: Bärenreiter, 1994.

As contínuas viagens desses gambistas ao continente trouxeram-lhes fama e reconhecimento nas diversas cortes europeias. Todos aqueles que queriam estudar viola da gamba profundamente, passavam uma temporada na Inglaterra sob a orientação de um desses gambistas.

O francês André Maugars não fugiu a essa prática: em 1620, instalou-se em Londres e lá viveu quatro anos, provavelmente estudando com John Coperario¹³ e trabalhando para o rei Jaime I. Segundo relatos da época, mesmo dotado de muito talento, ele não era um músico profissional. Além da música, interessava-se pela vida intelectual, literária e ainda exercia funções administrativas. Essas atividades não o impediam de continuar aprimorando-se na arte de tocar viola da gamba.

Devido as intrigas da corte, o cardeal Richelieu enviou-o para a Itália e, mesmo insatisfeito, Maugars aproveitou a estadia para fazer contatos com os melhores músicos italianos de sua época, assistir a concertos e realizar alguns recitais. Impressionou-o o refinamento da música italiana e a liberdade dos compositores diante das regras de composição (“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”); a quantidade da produção musical (“Faço questão de chamar atenção para o fato de que eles jamais cantam duas vezes os mesmos motetos. ... Podemos ficar seguros de que todos os dias escutaremos novas obras na igreja”); a qualidade dos cantores, que resumiu suas conclusões no conhecido texto/carta Resposta dada a um curioso sobre o sentimento da música italiana.¹⁴

¹³ Não sabemos ao certo quem foi o professor de Maugars. Tudo indica que foi Coperario: o professor dos filhos de Jaime I quando Maugars esteve a serviço desse rei.

¹⁴ MAUGARS, André. *Reponse fait à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* [Roma 1639]. Genebra: Minkoff, 1993, fac-simile, pp. 6-10. Tradução da autora.

Parece-nos que Maugars não teve alunos, mas deixou-nos o registro da qualidade de seus companheiros ingleses e um quadro geral do que ocorria musicalmente na Itália: “Quanto à viola, não existe ninguém no momento na Itália que seja excelente, e é muito pouco tocada em Roma. ... Não escutei ninguém [nenhum gambista] que possa ser comparado a Farrabosco [sic] da Inglaterra.”¹⁵ Se a Inglaterra foi um lugar importante na formação musical de Maugars, a Itália influenciou decisivamente na sua maturidade como músico. Na sua época, foi um dos raros franceses que reconheceu as qualidades da música italiana.

Ao comparar a produção musical de seu país com a Itália, Maugars reuniu pela primeira vez os elementos de uma briga que, 50 anos mais tarde, balançaria o mundo musical do século XVIII. As diferentes qualidades da música italiana e francesa foram o pivô de uma luta estética desses dois referidos países. Os instrumentos foram muitas vezes utilizados como símbolos dessa luta: viola da gamba, simbolizando a música francesa, e o violino, a música italiana. É exatamente esse momento belicoso que Hubert le Blanc tão bem retratou em sua obra.

Após Maugars, seguiram-se o padre André e Nicolas Hotman. Sobre o primeiro, pouco sabemos. O estado monástico impedia-o de realizar apresentações públicas que o projetassem como músico. Contamos apenas com os relatos de Jean Rousseau: “A lembrança das peças encantadoras executadas por ele faz com que seja admirado ainda hoje pelos mais ilustres de nosso tempo. Se ele tivesse podido se profissionalizar no instrumento, teria obscurecido todos aqueles de sua época”¹⁶.

Já Nicolas Hotman teve mais projeção e talvez possa ser considerado o primeiro gambista profissional francês. Original de Bruxelas, foi para Paris em 1620 e seis anos mais tarde naturalizou-se francês. Parece-nos que desde cedo Hotman alcançou uma reputação sólida.

¹⁵ Op. Cit. p. 17. Tradução da autora.

¹⁶ ROUSSEAU, Jean. *Traité de la viole* [Paris, 1683]. Genebra: Minkoff, 1975, fac-símile, p. 24. Tradução da autora.

Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1636) cita-o como o melhor gambista, e o mestre de Capela Gantz (*Entretien des Musiciens*, 1643) e refere-se a ele como o único em Paris. Após ter trabalhado para Henrique II de Lorraine e para o Duque d'Orleans, é nomeado músico de câmara do jovem rei Luís XIV, em 1661.

Hotman foi o primeiro gambista francês a firmar-se como compositor, escrevendo as primeiras *Pièces d'Harmonie* (peças harmônicas em que o gambista usa cordas duplas e arpejos), belas melodias que procuravam sempre imitar a voz humana.¹⁷ De acordo com Jean Rousseau, a ternura de sua arte ao tocar encantava todos que o escutavam. Essa arte era fruto do domínio e controle de suas arcadas, e essa técnica contribuiu para aperfeiçoar ainda mais a viola da gamba. Hotman teve ainda vários alunos, entre eles os gambistas Du Buisson, De Machy e Sainte Colombe.

Sainte Colombe ainda é até hoje um personagem bastante misterioso da história da música. Desconhecemos as datas de seu nascimento e morte, e seu sobrenome. Sabemos apenas que, em seu tempo, possuía uma reputação de virtuose excepcional, mas, por incrível que pareça, não possuía nenhuma colocação oficial na corte. De tempos em tempos apresentava-se ao lado de suas filhas nos salões particulares.

A forma como Sainte Colombe se expressou musicalmente deixou fortes impressões na lembrança daqueles que o ouviram, a ponto de Jean Rousseau escrever: “era capaz de imitar os mais belos ornamentos da voz humana, que é o único modelo para todos os instrumentos”¹⁸. É importante lembrarmos que a música instrumental nasceu a partir da música vocal renascentista e que as descobertas e conquistas vocais em termos de ornamentação deixaram traços duradouros no repertório instrumental. O ideal de todo instrumentista era igualar-se à voz, imitar com o

¹⁷ MILLIOT, Sylvette e LA GORCE, Jérôme. *Marin Marais*. França: Fayard, 1991, pg. 98.

¹⁸ ROUSSEAU, Jean. *Traité de la viole* [Paris, 1683]. Genebra: Minkoff, 1975, fac-símile, p. 24. Tradução da autora.

máximo de precisão o instrumento mais perfeito: a voz humana. É por essa razão que Hubert le Blanc, em sua obra, refere-se tanto à beleza das vozes das senhoritas Lemaure, Cassoni e Faustina.

Sainte Colombe, tendo como base diversas cores e dinâmicas da voz, foi capaz de criar um espírito, uma alma para a viola da gamba, que se impôs e perdurou nas gerações subseqüentes. Foi um dos primeiros que soube perceber e traduzir musicalmente o que veio a constituir as características sonoras próprias do instrumento: sonoridade nobre, solene, rica em ressonância, ora reflexiva ora reservada.

Sainte Colombe desenvolveu uma técnica específica para a mão esquerda, organizando seus movimentos e ordenando a colocação de cada dedo sobre os trastes. Rousseau atribui-lhe a invenção da sétima corda e da idéia de enrolar um fio de prata nas três cordas mais graves da viola. Desta maneira, tanto do ponto de vista técnico como estrutural, a viola estava pronta: chegara ao ponto mais alto de perfeição. 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.

Quando Marin Marais lançou seu primeiro livro em 1686, a viola da gamba era amplamente praticada, apreciada na Europa e principalmente na França. Marais encontrou um estilo e uma técnica específica para o instrumento deixados por Maugars e Sainte Colombe, um gosto cada vez mais forte pela música intimista, suave e, principalmente, um público consumidor.

A carreira de Marin Marais, aluno mais bem dotado de Sainte Colombe, situa-se em pleno período da guerra musical entre Itália e França. Por muito tempo a influência italiana foi duramente combatida por Lully e, após a sua morte em 1687, os partidários do estilo italiano foram introduzindo obras de Bononcini, A. Scarlatti e Stradella. Na ópera triunfaram os

malabarismos vocais, a ornamentação, um jogo harmônico que cada vez mais utilizava-se de cromatismos, dissonâncias e modulações.

Abertamente declarado anti-italiano, Marais não se deixou influenciar por essas inovações. Compôs quatro óperas no mais puro estilo francês, proposto por Lully, mas depositou toda a sua genialidade nos cinco livros para viola da gamba, onde explorou todas as possibilidades expressivas do instrumento. As

596 peças, reunidas em 39 suítes, foram compostas para viola da gamba com sete cordas trabalhando com toda a amplitude do instrumento, aproximadamente quatro oitavas. Elas são difíceis, o próprio Hubert le Blanc reconheceu que muitos desistiam diante da dificuldade das peças. As cordas duplas, acordes e passagens rápidas exigiam do intérprete um

certo grau de virtuosismo. Por outro lado, Marais foi bastante metódico e até mesmo didático ao introduzir, nos prefácios desses cinco livros, indicações valiosíssimas e muito precisas de cada ornamento utilizado e seus sinais correspondentes. Na própria partitura procurou ainda marcar o dedilhado e as arcadas.

Em 1689, dez anos após a nomeação de Marais como músico de câmara do rei Luís XIV, foi contratado mais um gambista: o jovem Forqueray. Com apenas 17 anos, Antoine Forqueray impressionava toda a corte e não foi necessário muito tempo para que se tornasse conhecido como grande solista e improvisador, não lhe faltando convites para apresentar-se nos salões franceses. Foi tão perfeito em sua arte que nenhum outro igualou-se a ele, a não ser Marin Marais.

Marin Marais



Em sua obra, Hubert le Blanc declarou que Marais tocava como um anjo e Forqueray, como um diabo. Essa observação ressalta as diferenças tanto do tocar como do compor dos dois gambistas. Eles defenderam escolas opostas: Marais tocava e compunha no mais puro estilo francês, por isso era um anjo, enquanto que Forqueray voltou-se para a escola italiana, que na visão de Hubert le Blanc era um gênero musical maligno. Mas, mesmo assim, Forqueray era tão bom em sua arte que o autor reconheceu que, se a viola da gamba teve uma boa sustentação com Marin Marais, com Forqueray ela teve uma base sólida.

Influenciado pelas sonatas e virtuosismo italiano, Forqueray queria realizar na viola da gamba o que os músicos italianos faziam no violino. Suas peças eram extremamente difíceis. Na época, as pessoas admiravam-nas, mas ao mesmo tempo lamentavam porque ninguém, com exceção de Antoine Forqueray e seu filho, era capaz de tocá-las.

Caprichoso, lunático e bizarro são as palavras utilizados por Hubert le Blanc para descrever Forqueray. Alguns relatos nos mostram que era uma pessoa muito difícil.¹⁹ Abandonou sua mulher, deixando-a na miséria enquanto vivia como um príncipe circundado pelas suas amantes com quem se embriagava. Seu processo de separação foi tema durante 10 anos na sociedade parisiense, foi condenado por ter abandonado a esposa e perdeu muito dinheiro. Se como gambista a sua vida foi um sucesso, a sua vida privada foi rodeada de confusões. Talvez isso explique porque não teve alunos, porque não deixou uma escola de seguidores. Sua vida privada foi tão complicada que talvez não tenha encontrado paz de espírito para lecionar; ou talvez sua personalidade difícil não incentivasse a permanência dos alunos ou ainda seu enorme ego o impedia de lecionar a sua arte.

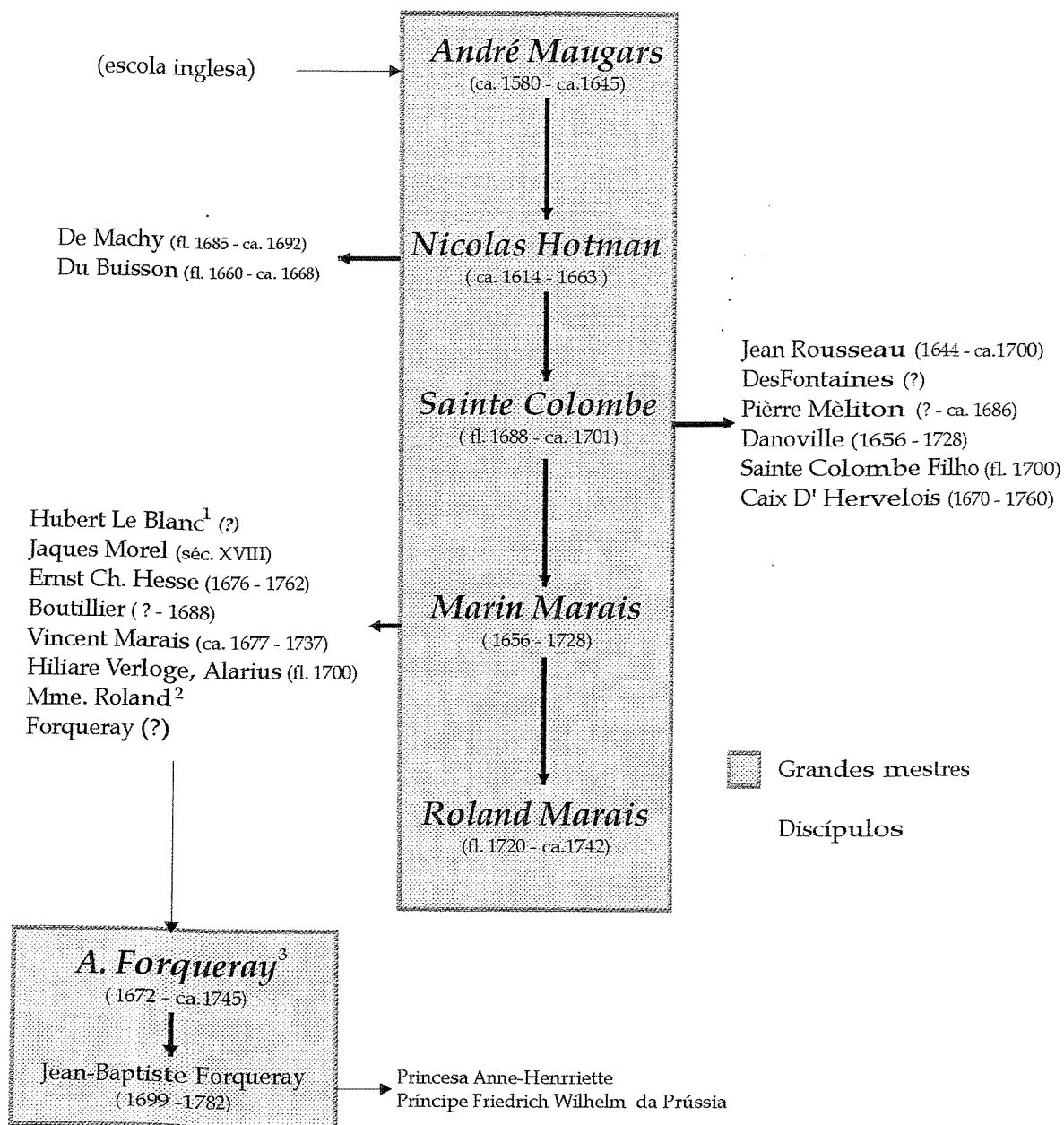
¹⁹ Libreto do disco: Pièces de Viole avec la basse Continuë (integral) Paolo Pandolfo, Guido Balestracci, Guido Morini, Rolf Lislevand, Eduardo Eguez. Glossa, 1995.

Nesse sentido, Hubert le Blanc faz uma crítica aos professores de viola da gamba, que como se fossem guardiões dessa ciência, fecharam-se em si mesmos, transmitindo essa arte apenas para os seus filhos. “A viola estaria perdida se o segredo dessa arte fosse efetivamente um segredo de família. Se os princípios tivessem se constituído na tradição oral, seria um empecilho para os estrangeiros, adeus rivalidade.”²⁰

Os gambistas Marin Marais, Antoine Forqueray e seus respectivos filhos foram os últimos expoentes da escola francesa de viola da gamba. Os ataques dos violinistas e violoncelistas eram cada vez mais fortes e, pouco a pouco, a viola da gamba foi sendo esquecida.

²⁰ Blanc, Hubert le. Tradução comentada, p.145.

ESCOLA FRANCESA DE VIOLA DA GAMBA



1 Tudo indica que Hubert le Blanc foi aluno de Marais ou pelo menos conhecia profundamente a sua escola.

2 Julie Anne Sadie diz que ora Marais a descreve como cantora, ora como bailarina e ora como gambista. Não sabemos quem foi ao certo, mas Marais dedicou-lhe as *Pièces en Trio*, 1692.

3 Alguns estudiosos como Julie Anne Sadie defendem a hipótese de A. Forqueray ter estudado com seu pai, um gambista medíocre; outros, que ele teria sido aluno de Marin Marais.



França ao tempo de Hubert le Blanc

Embora não tenhamos a data exata de quando Hubert le Blanc nasceu e morreu, seu próprio livro nos dá algumas pistas: nasceu no final do século XVII e viveu durante a primeira metade do século XVIII. Viveu portanto na fase final do reinado de Luís XIV, durante todo o período da regência e quem sabe presenciou a ascensão de Luís XV ao trono. Esse foi o período mais importante e fecundo da história da música francesa.

O início, desenvolvimento e auge da música barroca francesa deu-se sob a tutela de três reis da dinastia Bourbon – Luís XIII, Luís XIV e Luís XV – e três regentes – Maria de Medici, Anne da Áustria e Philippe de Orléans. Durante os reinados de Luís XIII (1610-43) e Luís XIV (1643-1715) todas as modalidades da arte foram oficializadas, protegidas e conduzidas pelos soberanos. Essas diferentes modalidades – pintura, gravura, escultura, cunhagem de medalhas, tapeçaria, arquitetura (com o modismo da construção de arcos, chafarizes e obeliscos), teatro, balé, ópera, literatura – foram sabiamente manipuladas e se constituíram numa importante ferramenta da máquina de propaganda real.

Durante a primeira metade do século XVII, parece-nos que a França não se destacou musicalmente e nem teve músicos do porte de Caccini, Monteverdi, Rossi, Cavalli, Carissimi ou Frescobaldi, entre tantos outros italianos. Apesar de obras e solistas italianos terem sido apresentados em solo francês, nesse primeiro momento não exerceram influência no desenvolvimento da música francesa barroca. Marin Mersenne, em sua obra intitulada *Harmonie Universelle* (1639), critica o conservadorismo francês alegando prejuízo aos artistas diante das novas idéias.

Os reis franceses encorajavam seus súditos a cultivar um estilo musical nacional, enquanto os regentes defendiam uma renovação do estilo nacional, através das influências externas, principalmente pela adoção da arte e música italiana. Quando o cardeal Mazarin sucedeu Richelieu no posto de primeiro ministro da França (1642) sob a regência de Anna de Áustria, foram finalmente abertas as portas para a música italiana. Amante da ópera, Mazarin autorizou a encenação de *Egisto* e *Orfeo*, compostas por Cavalli e Rossi, respectivamente. Produções extremamente dispendiosas, para pagá-las Mazarin criou um novo imposto: a primeira de várias medidas fiscais contra o povo. Seguiram-se várias outras encenações operísticas gerando gastos exorbitantes. Com a morte de Mazarin, inicia-se o declínio da cultura italiana na corte francesa e coincide o início da fama e poder de Jean-Baptiste Lully. Sua carreira reflete a íntima relação entre política e arte no século XVII, na França

Lully substituiu a música individualista, intimista e aristocrática por uma música de massa, com caráter nacional. Na época, acusavam-no de ter imposto uma uniformidade à música francesa. Pairava a nostalgia da doce sonoridade intimista das peças de alaúde, da sutileza sábia das árias da corte (*Airs de cour*), da variedade rítmica das danças e dos graves motetos. Mas a arte de Lully estava intimamente ligada ao movimento político-social centralizador, à disciplina cartesiana, ao sentimento universal de força e poder. Sua música expressava o orgulho, a glória e o poder da nação francesa através de grandes coros, dos estridentes trompetes, das sinfonias solenes e das magníficas óperas. “Ele foi o primeiro a admitir na ópera, nos concertos dos aposentos íntimos e até mesmo na música religiosa os oboés, os trompetes e até mesmo tambores e pratos” conta Titon du Tillet²¹

²¹ Parnasse Français, 1732. Éditions Gallimard, 1991, p. 60. Tradução da autora.

Com uma capacidade incrível de assimilação e adaptação, Lully não foi propriamente um renovador. Sua genialidade foi a de utilizar, simplificar engenhosamente os elementos da música de seu tempo dando-lhes forma definitiva.

“A ópera surgiu entre as mãos de Lully com toda a beleza e ornamentação que podemos desejar, e despertou não somente a atenção dos franceses mas também dos estrangeiros. Encontramos nos seus recitativos, nas suas árias, nos seus coros e em todas as suas sinfonias um caráter justo e verdadeiro, variedade maravilhosa, uma melodia e harmonia que encantam: esses cantos são tão naturais e insinuantes que uma pessoa que tenha o gosto pela música e o ouvido justo, depois de ter ouvido a melodia umas quatro ou cinco vezes, é capaz de guardá-la; mesmo as pessoas distintas e o povo cantarão a grande maioria das árias das óperas; os palácios e os mais belos apartamentos, as casas burguesas e as ruas também guardarão essas melodias” – escreveu Títou du Tillet²². A longa e duradoura ditadura musical de Lully, verdadeiro arquiteto da música francesa, permaneceu até mesmo após a sua morte e continuou orientando toda uma geração de músicos que se seguiu.

Com Luís XIV, Versailles tornou-se o centro irradiador do bom gosto e da boa educação. Foi um período de esplendor e glória que marcou o apogeu da monarquia francesa. Mas fora dos muros de Versailles, longe do palácio dourado e da magnificência real, a realidade nas ruas era outra: o povo vivia na miséria. Eram frequentes os aumentos de impostos para manter a política de prestígio e sustentar o luxo do monarca e de sua corte. Ao assinar o Édito de Nantes em 1685, Luis XIV provocou a saída de milhões de protestantes comerciantes e qualificados artesãos. Essa medida desestabilizou seriamente a economia francesa que, neste momento, estava comprometida com os débitos de guerra e altos impostos. Os que sobreviveram ao frio inverno de 1709 passavam fome, e os mais esclarecidos incitavam à revolução. O início

²² Parnasse Français, 1732. Éditions Gallimard, 1991, p. 59. Tradução da autora.

do século XVIII foi um período violento, de fermentação intelectual e social que levou à Revolução Francesa. Luís XIV exercia total controle da corte através de um elaborado código de etiquetas e extensiva burocracia que não deixava dúvidas quanto à função e lugar de cada súdito. O monarca não nutria muita afeição por Paris e só permanecia nesta cidade durante o período do carnaval. Preferia seus castelos em Fontainebleau, Versailles, Marly, Saint Germain e Chantilly. Um grande séquito de pessoas (nobres, empregados, músicos, militares) era obrigado a acompanhá-lo em seu circuito de viagens anuais. Essas viagens, de certa forma, difundiam a imagem do rei e firmavam o seu gosto estético.



Luís XIV foi um grande bailarino quando jovem. Entre 1651 e 1659 figurou em nove balés. A gravura mostra o rei vestido de Apolo (1654).

Os castelos transformavam-se em verdadeiros cenários para festas suntuosas, balés²³ e bailes de máscaras. Tornaram-se palcos para apresentações teatrais, musicais, para espetáculos com fogos de artifícios e exibição de espetáculos aquáticos. As festas reais eram verdadeiras demonstrações de exuberância, riqueza e poder. Os espetáculos e principalmente os balés eram um meio astuto e útil para glorificar o monarca, cuja figura estava sempre em cena, seja através de um personagem da mitologia (Júpiter, Apolo e o Sol) ou através de uma alegoria.

Em 1669, Luís XIV decidiu converter o castelo de caça de seu pai – Versailles – em um palácio magnífico.

²³ Um gênero de divertimento real que misturava poesia, teatro, música, dança e cenografia. Era comum iniciar com versos recitados, árias cantadas que eram respondidas pelos instrumentos. Depois seguiam-se cenas com dança, cuja temática poderia estar ou não relacionada com o que fora cantado anteriormente. Tudo isso estava envolto em cenários esplêndidos, maquinarias escondidas que criavam ambientes deslumbrantes. Geralmente eram os próprios reis, sua família ou os mais nobres da corte que desempenhavam os principais papéis.

Treze anos mais tarde, finalmente o rei e sua corte transferiram-se de Paris para Versailles. Para a comodidade da nobreza, o palácio foi provido com um grupo de exímios empregados. Os músicos do rei eram apenas mais um grupo desses qualificados empregados.

O setor musical constituía-se de três grupos: Capela Real (*Chapelle Royal*), Música de Câmara (*Musique de Chambre*) e Música da Cavalaria (*Écurie*). Dois corpos efetivos compunham a Capela Real: os eclesiásticos que celebravam a liturgia e eram os responsáveis pela execução do cantochão e do canto gregoriano²⁴, e os músicos profissionais, que tocavam os motetos, salmos e hinos.

Esses músicos eram dirigidos pelo Mestre de Capela (de preferência um eclesiástico) que tinha como obrigação compor e organizar a música para grandes eventos no recinto religioso, como casamentos, nascimentos e morte; ensaiar e dirigir os músicos e ainda eram responsáveis pela educação moral, religiosa e musical dos meninos²⁵. Esses jovens vinham dos arredores de Paris ou da província para receberem educação e cantar no coro, já que não eram permitidas as vozes femininas na igreja.

Conforme a religiosidade de Luís XIV aumentava e a própria música religiosa progredia para uma escrita cada vez mais polifônica e concertante²⁶, demandando mais massa sonora, o Estado foi ampliando o número de vagas, chegando ao total de 94 postos para cantores e instrumentistas. Os instrumentos inicialmente tinham apenas a função de dobrar as vozes ou sustentá-las com acordes realizados pelo baixo contínuo. Mas, aos poucos, por influência da

²⁴ Cantochão é uma melodia sem acompanhamento em que são cantados textos da liturgia católica romana. A modalidade tradicionalmente adotada é o canto gregoriano.

²⁵ Aprendiam gramática, latim, religião, canto e um instrumento (alaúde, órgão ou viola da gamba). Eram selecionados com cerca de 8 anos e no período da mudança de voz, em torno de 15 anos na época, deveriam deixar a igreja. Recebiam uma indenização e muito comumente retornavam, anos mais tarde, quando a mudança da voz se dera por completo, ou então procuravam trabalho como instrumentistas nas cortes, como foi o caso de Marin Marais. Ele era filho de um sapateiro e recebeu sua educação musical na igreja, como menino de coro.

²⁶ A palavra concerto, deriva do italiano e significa harmonia, acordo. Foi usada originalmente para descrever qualquer composição para mais de dois intérpretes em combinação harmoniosa. O adjetivo concertante é empregado para caracterizar determinada peça que usa vários instrumentos ou grupos de instrumentos contrastantes.

música italiana, os compositores confiaram aos instrumentos maior participação e criaram uma linha melódica própria para eles. Começaram então os diálogos das flautas doce e transversa, da viola da gamba com os cantores. Posteriormente, até mesmo os violinos juntaram-se a esse grupo sonoro, enriquecendo os motetos. De todos os instrumentistas, sem dúvida alguma, os organistas detinham o posto mais eminente e bem remunerado.

A Capela Real viveu seu apogeu entre os anos 1683-1715. As décadas que se seguiram esboçaram o declínio de uma instituição que não fortificava mais um Estado outrora rico, poderoso e muito católico.

Ao contrário da Capela Real em que os músicos trabalhavam diariamente, os músicos de câmara (alaúdistas, gambistas, flautistas e cravistas) só se apresentavam quando convocados pelo rei. Para organizar todas as atividades musicais era escolhido um diretor musical: um grande músico, e sobretudo, um homem que tivesse *bon goût*²⁷. Luís XIV não economizava no seu “cardápio de prazeres” e trabalho não faltava para os músicos. A atividade era tão intensa que o cargo de diretor musical (*Surintendant*) era dividido entre dois músicos: cada um assumia a direção em um semestre. Cabia à eles escolherem os balés, as cantatas, as suites, as tragédias líricas, organizar os ensaios educar musicalmente os príncipes, verificar a assiduidade dos músicos e administrar a verba que o tesouro lhes confiava para pagamento dos salários dos músicos e viagens.

Os músicos atuavam tanto como solistas ou como cameristas, tocando num pequeno grupo, vocal ou instrumental. De acordo com a vontade do rei, a sua recreação particular poderia contar apenas com a música de um instrumento solo, como um alaúde, um cravo ou uma viola da

²⁷ Em francês, le bon goût, é um conceito indefinível. Nenhum tratado o ensina e cada época possui o seu, cada corte dita um perfil. Alguns acreditavam que era um saber inato, outros defendiam que o bom gosto era obtido pelo controle do instinto pela razão, e tantos outros admitiam ser uma superação da linguagem da alma pela ciência.

gamba, ou de um conjunto. Poderia também escolher um cantor acompanhado por um instrumento para divertir-se ouvindo uma ária da corte (*Air de cour*) ou alguma cantata da moda.

Foi exatamente nesse cenário elegante e requintado, com uma música delicada e intimista, que as mulheres puderam penetrar no universo musical. Até então o ambiente musical era predominantemente masculino: tanto a Capela Real quanto a cavalaria eram setores musicais que não admitiam mulheres.

Com o início dos concertos nos elegantes apartamentos privados da nobreza, a mulher encontrou um espaço adequado para expressar-se musicalmente. Inicialmente o instrumento escolhido foi o cravo e, logo em seguida, os alaúdes e violas da gamba passaram às mãos femininas. Anne de la Barre, filha do organista do rei, recebeu aplausos e aprovação da corte. Elizabeth Jacquet de la Guerre foi uma extraordinária cravista e uma das poucas mulheres citadas por Titon du Tillet. Marie-Françoise Certain, aluna de Lully (citada inclusive por Hubert le Blanc), brilhava ao cravo. Com o tempo, tornaram-se profundas conhecedoras do fazer musical e começaram a igualar-se aos músicos profissionais. Algumas delas chegaram, inclusive, a ultrapassá-los em sua arte. Por essa razão, na obra de Hubert le Blanc a opinião feminina é tão importante. São elas que através de um julgamento escolherão o melhor instrumento: a viola da gamba ou o violino.

O prazer pelos espetáculos e desfiles ao ar livre impunha ainda a existência de um terceiro departamento: os músicos das cavalaria (*Écurie*), aqueles que tocavam instrumentos de sopro e percussão. Acreditamos que essa denominação provém do fato de que normalmente os músicos tocavam montados a cavalo ou, mais raramente, caminhando.

Cerca de 40 instrumentistas de sopro – metal e madeira – e alguns percussionistas acompanhavam sua majestade nos eventos públicos e em suas viagens pelo interior da França e exterior. Montados nos primeiros cavalos que puxavam a charrete do rei ou da rainha,

anunciavam a entrada destes nas cidades francesas; tocavam no transporte de bandeiras e recepcionavam com música os embaixadores; tocavam na festa do primeiro dia do ano; acompanhavam o rei em suas caçadas ou tocavam para o monarca no canal de Versailles; forneciam a música militar e, finalmente, acompanhavam com muita fanfarra, da cozinha até o salão, os pratos do banquete. Quando solicitados, poderiam reforçar a orquestra nos grandes motetos, nos balés e nas óperas.

Além dos Mestres de Capela, dos diretores musicais, os dos músicos, o setor musical do palácio contava ainda em seu quadro com uma imprensa que imprimia não só partituras mas também os libretos das óperas e convites. Devido ao alto custo da edição, era imprescindível o trabalho dos copistas que organizavam todas as partituras, faziam cópias individuais para cada instrumento e uma geral para o diretor musical. Existia ainda funcionários para organizar e zelar pela biblioteca e pelos instrumentos do rei. Enfim, era um exército de cantores, instrumentistas, compositores, bailarinos, libretistas, unidos aos costureiros e cenógrafos que trabalhavam arduamente para oferecer à corte e ao rei diversão digna de um monarca.

Após a morte de Luís XIV, a França viveu um período de regência nas mãos do Duque de Orleans, por ser o sucessor ainda de menor idade. Todos esperavam que a regência trouxesse a liberação do despotismo. Aberto a novas idéias, o Regente tinha como objetivo principal, no que diz respeito à política internacional, manter a paz com os ingleses. Na esfera social lutou por um renascimento da nobreza, e na esfera econômica apoiou as iniciativas privadas.

O Regente transferiu-se para Paris e os membros da nobreza espalharam-se por seus castelos e palacetes com apartamentos ricamente decorados. Dissolveu temporariamente a corte, que, nesse momento, deixa de ser o centro da França, o núcleo irradiador das opiniões, hábitos e

costumes. Os Salões, Clubes e Cafés lentamente vão se tornando centros de reuniões sociais e reduto dos intelectuais e artistas.

O abandono da política mercantilista e a introdução da iniciativa privada (*laissez-faire*) coincidindo com a ausência de guerras levou a burguesia a encontrar novos rumos e prosperar. O período da regência foi a época de ouro do comércio e o otimismo imperava. Instaurou-se a certeza de que o dinheiro fora inventado para ser gasto, e não economizado. O gosto pelo luxo excessivo caracteriza uma época que mais parecia uma sucessão ininterrupta de festas. O tempo dos grandiosos e ostensivos espetáculos reais terminara, e a produção artística agora estava diluída entre as casas e palacetes parisienses dos príncipes e nobres.

Se durante o reinado de Luís XIV e sob o pulso forte de Lully a música francesa esteve salva da influência “maligna” da música italiana, já no período da regência houve uma certa abertura para as influências estrangeiras, principalmente a italiana; cada vez mais os músicos e a própria música italiana foram conquistando espaço no cenário musical francês. Prova disso foi o glossário elaborado por Sébastien de Brossard (1695), expandido mais tarde num dicionário (1703), com traduções e afrancesamento de termos italianos utilizados na música. Em 1716, o *Nouveau Théâtre Italien* e a *Comédie-Italienne* deram início as suas atividades, apresentando tanto peças teatrais como concertos no mais puro estilo italiano. Enquanto isso, a *Académie Royale de Musique* se esmerava em reviver as tragédias líricas e óperas-balés de Lully, na tentativa de manter o *bon goût* francês. A publicação de sonatas para violino dos italianos Mascitti, Piani e Corelli estimularam jovens compositores violinistas franceses como Duval, Dandrieu e Sanailé a imprimir as suas composições, aumentando a tensão entre os dois estilos musicais. Em 1702, François Ragueneau e Leclair de La Viéville iniciaram um debate, através de correspondências, sobre os pontos fortes e fracos da música italiana e francesa.

Em 1725, Luís XV assume o trono e impõe o retorno da corte a Versailles. Novamente o belo palácio volta a ser o centro da França. Mas era impossível que a vida cultural em Paris regredisse. No mesmo ano foi criado o *Concert Spirituel* no palácio Tulherias, marcando o início da era dos grandes concertos abertos ao público. O palácio tornou-se o ponto de encontro da alta sociedade parisiense e local de demonstração de talentos dos músicos. Rapidamente, a fama desses concertos espalhou-se por toda Europa, tornando-se imperativo aos músicos a inclusão em suas turnês européias de um recital no *Concert Spirituel*. Esses concertos só terminaram em 1791, devido ao panorama social e político em que a França se encontrava, após a revolução francesa.

Musicalmente, as portas foram abertas para a influência estrangeira e os concertos tornaram-se intimistas com apresentações de sonatas, cantatas e eventualmente pequenas sinfonias. Os músicos eram sustentados pela classe burguesa e cada vez mais eram requisitados para ensinar os filhos dessa rica burguesia a tocar, cantar e compor. Nesse período o número de composições e obras publicadas foi muito grande.

A postura filosófica da época apontava para um novo Humanismo. Privilegiou-se o racionalismo crítico, baseado na rejeição às soluções ou métodos que não fossem sedimentados pela razão. A tendência era examinar os conceitos à luz da razão para a obtenção de conclusões práticas do ponto de vista moral, social e econômico. Esse espírito encontrou a sua expressão principalmente nos relatos de viagens e nos grandes tratados, mas atingiu sua expressão mais forte com as enciclopédias e dicionários: grandes obras de caráter coletivo destinadas a registrar e difundir o “saber”, combater a ignorância e contribuir para o futuro da humanidade.

Esse período foi marcado pelos grandes debates ideológicos, pela paixão por teses e teorias e pelos ataques e defesas que invadiam todos os gêneros literários, inclusive o meio musical. Assistiremos a uma proliferação de tratados, métodos, diálogos, dicionários de termos

musicais e enciclopédias de música. É exatamente nesse ambiente de **ebulição** de idéias que nasceu a obra de Hubert le Blanc. Momento em que o estilo nacional francês lutava para se impor contra a invasão de um estilo estrangeiro (italiano). Infelizmente (ou talvez felizmente), o autor não viveu o suficiente para verificar que não houve a supressão de um gênero de música por outro, e sim uma acomodação dos dois estilos.



Hubert le Blanc e sua obra

Hubert Le Blanc, advogado, apaixonado por música e particularmente pela viola da gamba, é ainda, para nós pesquisadores, um personagem bastante enigmático e pouco conhecido na história da música. Escreveu apenas dois livros²⁸ e o *Defense de la basse de viole...* foi a sua única contribuição teórica em música.

As únicas fontes que conhecemos que referem-se à Hubert Le Blanc são *Biographie Universelle des Musiciens* (François Joseph Fétis, 1867) que o descreve como excêntrico; e Paul Louis Roualle de Boisgelou²⁹ que a ele se referiu como: “um velho louco que eu conheci na minha infância”. Mais afirma: “dentre várias extravagantes idéias podemos encontrar algumas bastante interessantes”.

Segundo Fétis, Le Blanc não encontrou nenhum editor em Paris que quisesse editar sua obra e comenta: “assim que recebeu a notícia de que Pierre Mortier consentira em imprimir, Hubert Le Blanc foi tomado por uma tão grande alegria que partiu para a Holanda no estado em que se encontrava, ou seja: com um robe de chambre, pantufas e o gorro de dormir.” Infelizmente não podemos comprovar se esse fato foi verídico, ou se foi a forma encontrada por Fétis para ilustrar a alegria de Le Blanc.

²⁸ Segundo John Rutledge (“Hubert Le Blanc’s Concept of Viol Sound”. In: VdGS, 1980) em 1741 Le Blanc publicou uma segunda obra, também com Pierre Mortier, chamada *Le Czar Premier en France*. O autor nos oferece uma seqüência de diálogos fictícios entre pessoas de várias correntes: filosófica, ética e moral. Referências musicais são raras, mas quando surgem estão em harmonia com as idéias expostas na *Defense da la basse de viole...*

²⁹ Boisgelou (1734-1806) fez várias compilações de material musical da Biblioteca Real francesa. Mencionou Hubert le Blanc duas vezes: *Table biographique des Auteurs et Compositeurs de Musique* (escrito entre 11791 e 1800) e *Division du Catalogue de Musique pratique* (1803).

O fato é que o autor francês publicou sua primeira obra em Amsterdã e não em Paris, onde vivia. Alguns pesquisadores já se perguntaram quais teriam sido os motivos, mas até o presente momento só existem suposições. A mais simples de todas elas é que talvez Hubert le Blanc e Mortier fossem conhecidos e até mesmo amigos. Uma outra possibilidade foi o fato de a Holanda ter se tornado um importante centro editorial e, principalmente, livre da censura francesa. O trabalho tipográfico de Pierre Mortier era altamente reconhecido, razão por que vários músicos e escritores europeus o procuravam. Uma outra probabilidade é que, devido ao declínio da popularidade da viola da gamba, os editores parisienses temiam não alcançar uma vendagem suficiente de cópias que justificasse a impressão da obra em questão.

No tempo de Hubert le Blanc, associar música à literatura era uma maneira de tentar explicar uma manifestação artística tão volátil e tão pouco duradoura como o é a música: ela só acontece de fato quando sai da partitura e após tocada, esvai-se. Por esse motivo, Hubert le Blanc utilizou-se desse método, não científico, baseado na sua experiência auditiva e teceu uma relação entre as formas musicais – sonatas e suites – com a forma poética – prosa e poesia. Os instrumentos são comparados constantemente às vozes humanas e os compositores aos poetas.

Dividindo sua obra em três partes, Hubert le Blanc aborda várias questões musicais. Na primeira parte, explica o conflito musical e cultural entre França e Itália; a oposição entre as peças das suites francesas e as sonatas italianas. Confronta os dois diferentes estilos e salienta o contraste entre a música baseada na harmonia e aquela fundamentada na melodia.

Na segunda parte, o autor personifica os instrumentos, dando-lhes vida e sentimentos. Nessa parte o texto assume grande teatralidade com o confronto musical entre a senhora viola da gamba e o senhor violino. Nas entre linhas, por detrás dessa imaginária rixa entre os dois instrumentos, o autor chama atenção para a incrível popularidade das sonatas italianas para violino na França e observa o considerável declínio da viola da gamba. Relata

ainda a drástica mudança na vida cultural de sua época, como o uso de grandes salas para a realização dos concertos. As duas salas que Hubert le Blanc menciona são a sala *Suisse* no palácio da Tulherias, onde tiveram início os *Concerts Spirituel* em 1725, e *Temples*, um complexo de pequenas construções em anexo ao palácio de Louis-François de Bourbon onde aconteciam os concertos.

Num primeiro momento, essa mudança pode nos parecer apenas uma questão estética mas modificou completamente o cenário musical. A produção musical francesa era toda voltada para uma música intimista executada em pequenos ambientes, valorizando os instrumentos com sonoridade delicada e pouco volume. Acusticamente falando, as grandes salas não eram o espaço ideal para esse gênero de música sutil. Elas pediam uma música com grandes contrastes e instrumentos com uma sonoridade brilhante e maior volume sonoro. Assim, a música sai dos aposentos íntimos da realeza para as grandes salas, e passa das mãos dos amadores nobres para as mãos dos músicos profissionais.

Parece-nos então que o objetivo principal da *Defense de la basse de viole...* não era destruir o violino, até mesmo porque em 1740 isso seria impossível, pois ele já era um instrumento estabelecido. Observa-se sim a intenção de mostrar as diferentes características de cada instrumento – viola da gamba e violino – e designar os ambientes acústicos que lhes fosse adequados, ideais às suas características individuais. Desta forma, um não roubaria os espaço do outro, cada qual ficaria em seu território, de acordo com as suas características sonoras. Como concluem as damas na obra de Hubert le Blanc: a viola da gamba era ideal para os quartos íntimos e o violino para as grandes salas.

Quanto ao violoncelo que é citado no título da obra, não representava uma ameaça ao império da viola da gamba, segundo Hubert le Blanc. O autor raramente menciona-o e quando o faz fala da dificuldade ao pressionar as suas tensas cordas, da impossibilidade de se tocar afinado

e da incapacidade dos violoncelistas de tocarem na região aguda do instrumento. Segundo Le Blanc, o violoncelo tinha apenas pretensões, o verdadeiro adversário era o violino.

Ao longo de sua obra, Le Blanc discute longamente sobre o caráter dos sons. O ponto principal gira sempre em torno dos efeitos que um som pode ter em um amplo ou pequeno espaço. Para tal, toma como exemplo os sinos, dedicando longas linhas descrevendo a proporção entre a qualidade da matéria (metal), o espaço e o resultado sonoro. Em outro momento, talvez influenciado por Ovídio que escreveu sobre as quatro idades do mundo – Idade de ouro, de prata, de bronze e de cobre – desenvolve a idéia de que a música também tem a sua hierarquia sonora: sons de ouro, de prata e de bronze. Finalmente afirma que a música possui harmonia feminina e masculina. Acreditamos que ele esteja referindo-se mais aos efeitos sonoros do que a harmonia em si. Mais uma vez, é apenas uma questão de emissão de som em um determinado espaço e o resultado de sua propagação.

Como exemplo Le Blanc diz que a flauta transversa e o violino possuem uma harmonia masculina. Soam desagradáveis quando estamos próximos de sua embocadura ou do arco, mas à distância o som é belo. Já a flauta doce como a viola da gamba são instrumentos de harmonia feminina: são doces e suaves de perto, mas não têm muito efeito de longe.

Na terceira e última parte de seu livro, fornece importantes informações sobre estilo e técnica utilizados pelos gambistas da época. Mas talvez o ponto mais interessante para os leitores de hoje seja a discussão sobre dinâmica, fraseado musical, articulação e métodos de afinação.

O autor remarca ainda que, com exceção das novas obras para viola compostas por Antoine Forqueray o repertório para o instrumento estava tornando-se obsoleto, peça de museu,

faziam-se necessárias composições atualizadas, mais de acordo com o gosto do momento. Defende então que as modernas sonatas italianas poderiam ser adaptadas para viola da gamba³⁰.

Critica ainda a própria metodologia de ensino. Afirma que os grandes mestres guardavam para si os segredos da arte do tocar viola da gamba, não transmitiam sua experiência para os alunos. Parece-nos que guardavam o conhecimento para si e só transmitiam-no para seus filhos para que eles pudessem, no futuro, substituí-los profissionalmente. Lecionavam apenas para amadores da nobreza que tinham a música como divertimento e para eles representava uma fonte de renda segura. Quando morriam, os mestres levavam consigo todo o conhecimento apreendido.

Através do relato Titon du Tillet³¹, sabemos que Sainte Colombe foi professor de Marin Marais e que após seis meses de aula percebeu que o aluno poderia ultrapassá-lo. Disse então ao jovem Marin Marais que não tinha mais nada para ensiná-lo, mandando-o embora. Marais por sua vez, sabia que ainda tinha muito o que aprender com o mestre. Por isso escondia-se embaixo do pequeno barracão onde Sainte Colombe costumava tocar só, buscando aprender os golpes de arco e ornamentos que o mestre utilizava. Não fugindo à tradição, Marais teve vários alunos, mas preparou seu filho Roland para substituí-lo na corte. Forqueray, por exemplo, parece que só transmitiu os “segredos e mistérios” da arte de tocar viola da gamba para o seu filho. Não conhecemos nenhum outro aluno seu.

Com o início da impressão dos tratados e métodos, a arte de tocar viola da gamba foi saindo das mãos centralizadoras dos mestres e foi se democratizando lentamente. É quando começam a surgir mais gambistas profissionais e, conseqüentemente, o mercado de trabalho em

³⁰ Durante toda a terceira parte, Le Blanc sugere várias soluções técnicas, regras para que tudo possa ser tocado na viola baixo e soprano.

³¹ TITON, du Tillet Évrard. *Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du règne de Louis Le Grand* (extrato do *Le Parnasse François*, 1732/ 1743/1755). França: Le Promeneur, 1991, p. 84.

toda a Europa começa a ficar mais competitivo. Todavia, mesmo havendo alguns métodos de ensino disponíveis, Jean Rousseau, autor de importante método, tenta valorizar a figura do professor no processo de aprendizagem: “é impossível o aprendizado de um instrumento sem a ajuda de um mestre e, mesmo com a minha obra, conhecerás a necessidade de recorrer àquele que leciona, afim de aprender a prática e regras a que eu me refiro teoricamente.”³²

O *Defense de la basse de viole...* foi escrito num estilo grandiloquente e embora pareça que Hubert le Blanc exagere em determinadas passagens e que as infinitas comparações com os deuses ou poetas sejam demasiadamente enfáticas, é preciso notar que tais procedimentos fazem parte do estilo literário da época..

Prova do valor inestimável da obra em questão é a sua transcendência. É inegável o fato de que ela continua estimulando e norteando pesquisas e debates na atualidade.

³²Traité de la viole. Paris, 1687. Fac-símile, Introdução, tradução das autora.



Notas à tradução

O livro *Defêense de la basse de viole ...* foi traduzido para o alemão nos anos 60 por Albert Erhard, e nos anos 70 para o inglês por Barbara Jackson. O confronto das duas traduções com o texto original revela alguns problemas em ambos os trabalhos. Mas, merecem menção e crédito, as notas de rodapé e os comentários realizados pelos dois tradutores que juntos se complementam.

A tradução para a língua portuguesa foi feita com base no fac-símile e ocasionalmente, as outras duas foram consultadas. Procuramos ficar o mais próximo possível do texto original, mantendo a poesia e as alegorias da linguagem do barroco francês. Nos momentos em que isso não foi possível, optamos pela clareza do conteúdo. As interpolações entre colchetes são brevíssimos comentários da tradutora que não pertencem ao texto original. Para compor as explicações contidas nas notas de rodapé, foram de grande auxílio as duas traduções anteriormente citadas, artigos, dicionários e enciclopédias. Igualmente importante foram os libretos dos CDs, com textos altamente informativos, merecendo serem relacionados no item discografia.

É recorrente no fac-símile o uso excessivo de letras maiúsculas e do itálico nos nomes próprios e em diversos substantivos. Deixamos em itálico somente os nomes das obras poéticas ou musicais e todas as letras maiúsculas que não faziam sentido na língua portuguesa tornaram-se minúsculas. Para não descaracterizar as relações hierárquicas do texto original, mantivemos o tratamento formal e o uso da segunda pessoa, tanto no plural como no singular.

No texto de Hubert le Blanc todos os nomes de artistas ou figuras históricas que não eram de origem francesa foram afrancesados, como: Achylle, Christophe Colomb, Virgile, Michel Ange entre outros. Mantivemos os nomes franceses em sua forma original, com exceção de Forqueray. No original está grafado Forcroi, utilizamos apenas a grafia atual. Traduzimos todos os outros nomes que eram passíveis de serem traduzidos para o português.

Quanto ao nome dos instrumentos na primeira e terceira parte, aparecem grafados em letra minúscula. Somente na segunda parte, quando o autor os personifica, adotamos então a letra maiúscula. Lançamos mão do uso do travessão para os diálogos entre os instrumentos, as damas e a musa da música, no sentido de auxiliar o leitor. Ainda nessa segunda parte, algumas vezes traduzimos a palavra *madame* por senhora e outras deixamos no original para reforçar o sentido irônico com que muitas vezes é empregado na língua portuguesa.

Pensando sempre no leitor brasileiro que não está muito familiarizado com os textos antigos e, principalmente, com a mitologia e os artistas da antigüidade, buscamos sempre que possível, explicar nas notas de rodapé quem são os deuses gregos ou romanos, os semi-deuses, os grandes poetas e os filósofos e guerreiros do mundo antigo. No universo musical também tivemos a preocupação de explicar os termos técnicos, mesmo que para os músicos às vezes possa parecer um pouco redundante e óbvio.

DEFENSE
DE LA BASSE
DE VIOLE

Contre les Entréprifes du

VIOLON

Et les Prétentions du

VIOLONCEL

Par MONSIEUR

HUBERT LE BLANC

Docteur en Droit.



A AMSTERDAM,
Chez **PIERRE MORTIER,**
MDCCL.

Defesa da
VIOLA DA GAMBA
contra as investidas do
VIOLINO
e as pretensões do
VIOLONCELO

*

Pelo Senhor Hubert le Blanc
Doutor em Direito

*

Amsterdã, Pierre Mortier 1740

A
SON EXCELLENCE
MONSEIGNEUR,
JEAN FREDERIC
PHELIPEAUX,

COMTE DE MAUREPAS,
MINISTRE D'ETAT, CON-
SEILLER DU ROI EN TOUS
SES CONSEILS, SECRETAI-
RE D'ETAT ET DE SES
COMMANDEMENTS,
AYANT LE DEPARTE-
MENT DE LA MARINE,
COMMANDEUR DES OR-
DRES DE SA MAJESTE
TRES CHRETIENNE.

MONSEIGNEUR,

*L'Accueil, que Votre
DEDICACE.*

*Grandeur fait aux Muses,
engage celle de l'Harmonie
à mettre entre vos mains les
intérêts de la Basse de Vio-
le. Celle-ci prend la li-
berté de Vous adresser la
défense qu'elle produit au-
jourd'hui de ses droits. Pour
un si grand avantage, que
celui de votre Protection,
hélas! elle n'a à Vous of-
frir que de contribuer par
la douceur de ses accords
à votre délassement de tant*

*de soins & même de fati-
gues que l'Etat vous cou-
te. Qui est-ce qui peut
autoriser la Viole dans sa
hardiesse de chercher à
s'introduire elle-même au-
près de Votre Grandeur,
si ce n'est l'imitation des
Peuples, qui pour l'ant de
bontés dont le Roi LOUIS
XV les comble, n'ont à
lui donner que leurs louan-
ges, & ne lui demandent
pas permission de le louer.
Je suis avec un très pro-
fond respect,*

MONSEIGNEUR,

DE VOTRE EXCELLENCE

Le très humble &
très obéissant Ser-
viteur,

HUBERT LE BLANC.

A SUA EXCELÊNCIA SENHOR
JEAN FREDERIC PHELIPEAUX³³

Conde de Maurepas, Ministro de Estado, Conselheiro do Rei em todos os seus Conselhos,
Secretário de Estado tendo a seu comando o Departamento da Marinha, Comandante de ordens
de sua Majestade Cristã.

Dedicatória

Meu Senhor,

a acolhida que Vossa Grandeza deu às musas levou a musa da harmonia a depositar em
vossas mãos os interesses da viola da gamba. Ela mesma tomou a liberdade de Vos transmitir a
tarefa de defender os direitos que aqui apresenta. Em troca da grande vantagem que é a vossa
proteção, vedes só, ela apenas pode Vos oferecer, através da doçura de seus acordes, o
relaxamento das preocupações e fadigas que o Estado vos impõe.

Quem mais poderia ter autorizado a esperta viola a se aproximar de Vossa Grandeza a não
ser o precedente criado pelo povo que louva o Rei Luís XV por tantas bondades que lhes
concede, sem Lhe pedir permissão?

Muito respeitosamente,

Meu Senhor,

De Vossa Excelência,

O muito humilde e muito obediente servo,

Hubert le Blanc


³³Jean-Frédéric Phelipeaux (1701-1781) foi um hábil administrador do Ministério da Marinha nos anos de 1723 a 1749, quando teve um desentendimento pessoal com Madame de Pompadour que o fez perder seu posto. Não sabemos exatamente qual foi a relação existente entre Hubert Le Blanc e Phelipeaux.

DEFENSE
DE LA BASSE
DE VIOLE
Contre les Entréprifes du
VIOLON
Et les Prétentions du
VIOLONCEL.



PREMIERE PARTIE.

*Dissertation sur les Pièces & les
Sonates.*

 A Divine Intelligence, parmi plusieurs de ses dons, avoit distribué aux Mortels celui de l'Harmonie. Le Violon étoit échu en partage aux Italiens, la Flute aux Allemands, le Clavecin aux Anglois, & aux François la Basse de Viole.

Le Père *Marais* étoit si habile dans son genre, avoit une composition si épurée, & une exécution si châtiée, réduite en règles qui ne se démentoient jamais, qu'il soutenoit, en *Ajax* de la Musique de deça les Monts, les assauts que venoient livrer à la France, les Romains, les Vénitiens, les Florentins, & les Napolitains, dans des Concerts particuliers.

Monseigneur le *Duc d'Orléans*, depuis Régent, honoroit de sa présence, les Combats de l'Harmonie Françoisise & de l'Italienne, & tenoit la porte lui-même,

Defesa da
VIOLA DA GAMBA
contra as investidas do
VIOLINO
e as pretensões do
VIOLONCELO

PRIMEIRA PARTE

Dissertação sobre as Peças³⁴ e as Sonatas

A divina inteligência, dentre muitos de seus dons, presenteou os mortais com o dom da harmonia. Aos italianos foi dado o violino, aos alemães a flauta, o cravo aos ingleses e a viola da gamba aos franceses.

O pai Marais³⁵ era tão hábil em seu gênero, compunha de forma tão apurada e possuía uma execução tão refinada, sedimentada em regras que não se contradiziam jamais, que resistiu como um Ajax³⁶ da música do lado de cá dos montes aos assaltos dirigidos contra a França pelos romanos, venezianos, florentinos e napolitanos³⁷ nos concertos privados.

Meu Senhor, o Duque de Orleans³⁸, enquanto regente, honrava com sua presença os combates musicais entre a música francesa e a italiana e controlava, ele mesmo, a porta deixando

³⁴ As peças (pièces) eram composições curtas que juntas formavam a Suíte de dança francesa. Até o início do século XVIII a suíte foi a forma musical dominante da literatura instrumental da música francesa.

³⁵ Marin Marais (1656-1728) foi um grande gambista, compositor e professor. Além dos 5 livros para viola da gamba e baixo contínuo, compôs peças em trio (flauta transversa ou violino, viola da gamba e cravo) e óperas. Dentre seus 19 filhos, 4 foram bons gambistas, destacando-se Roland, que em 1735 e 1738 publicou 2 livros para viola da gamba e baixo contínuo. É interessante notar que Le Blanc não o menciona em seu tratado.

³⁶ Nome de dois heróis gregos na guerra de Tróia.

³⁷ Nessa passagem estão representadas as 4 escolas italianas: a romana que é a tradicional com seu maior expoente que foi Palestrina; a veneziana que desenvolveu a polifonia instrumental principalmente com Gabrieli; a florentina que voltou-se para a música de câmara com a Camerata Florentina e, finalmente, a napolitana que foi o berço das sonatas e de onde surgiu os grandes violinistas.

³⁸ Phillip II, Duque de Orleans (1674-1723), foi o regente durante a minoridade de Luís XV (1715-1723). Grande amante da música, principalmente depois que estudou com Charpentier, dedicou-se ao estudo da flauta transversa, organizou vários concertos e escreveu uma ópera que foi encenada no palácio real.

pour ne laisser entrer que les Amateurs infignes, ou l'élite de ceux qui exécutent : si bien que *Forcroi* le Père s'estima très heureux que son Altesse Royale voulût bien le laisser en dehors.

Le Père *Marais*, *Lully*, *Corelly*, & Mr. *Michel* font le *Quatuor* qui a rencontré l'Harmonie la plus mélodieuse, ils font des Oppositions, des Quadratures, & des Conjonctions de Tons qui entrent en rapport le mieux proportionné à l'Atmosphère, sur laquelle avec peu de Notes ils ont grand effet, causent des tremoulemens de parties aux vases d'airain, & des vibrations aux Corps sonores : pendant que les autres Compositeurs, avec trois fois plus de Notes, font un tintement à l'oreille, qui la remplit moins.

Le Père *Marais* fut en possession de jouer ses Pièces, non sujet à être inquieté, d'exécuter celles des autres, ni les Sonates ; & en vénération singulière, comme vraiment Original dans la bonne composition & la belle exécution. Sans être restreint, il se restreignit à ses Pièces ; & lui, qui possédoit la plénitude de l'Harmonie, ne fut point censé renfermé par les bornes qu'il sçut se prescrire.

Cependant, si la Basse de Viole avoit un beau soutien en la personne du Père *Marais*, elle en eut un solide en celle de *Forcroi* le Père. Il considéra très sérieusement que tous les *Galbazzons*, avec leur entêtement de faire jouer des Pièces, avoient grand tort de ne pas prendre exemple sur le Luth, la Harpe, la Guitare, & le Timpanon, qui étoient hors d'usage. C'en étoit assez pour conclure que tous Instrumens restreints aux Pièces,

entrar apenas os mais notáveis amadores ou a elite dos músicos. Se bem que Forqueray³⁹, o pai, sentiu-se muito feliz quando sua Alteza Real quis deixá-lo do lado de fora.

O pai Marais, Lully, Corelli e o senhor Michel⁴⁰ formam o quarteto que encontrou a harmonia mais melodiosa. Fazem oposições, quadraturas e conjunções de sons musicais que entraram em acordo de forma proporcional na atmosfera e, com poucas notas, obtêm grande efeito, causando tremores em vasos de bronze e vibrações em corpos sonoros enquanto que os outros compositores, com três vezes mais notas, fazem um tilintar nos ouvidos que proporciona menos satisfação.

O pai Marais tocava com desenvoltura suas peças e não se preocupava em tocar as de outros compositores nem as sonatas. Era particularmente venerado por ser verdadeiramente original na boa composição e na bela execução. Sem se tornar limitado, limitou-se às suas peças e, possuindo a plenitude da harmonia, não foi cerceado pelas normas que soube prescrever para si próprio.

Enquanto isso, se a viola da gamba teve uma boa sustentação na figura do pai Marais, com Forqueray pai ela teve uma projeção mais sólida. Forqueray acreditava muito seriamente que todos os galbavons⁴¹, com a obsessão de tocar peças, cometiam o grande erro de não tomarem para si o exemplo dos instrumentos como o alaúde, a harpa, a guitarra e o dulcimer⁴², que estavam fora de uso. Conclui-se então que o destino de todos os instrumentos

³⁹ Antoine Forqueray (1671-1745) provavelmente era o maior gambista vivo quando Le Blanc escreveu *La Defense*. Aos 17 anos foi contratado para integrar o quadro de músicos de Luis XIV e no período da regência também esteve vinculado ao Duque de Orleans. O único livro publicado com peças de Forqueray se deu após a sua morte, graças à iniciativa de seu filho Jean-Baptiste, que recolheu e organizou algumas das composições do pai.

⁴⁰ Lully e Corelli eram os principais representantes e modelos exemplares do estilo francês e italiano. Michel Mascitti (Miquel ou Michelly) nasceu em Nápoles e foi aluno de Corelli. Chegou em Paris em 1708 e lá viveu até a sua morte, em 1760, aos 96 anos.

⁴¹ Eram os seguidores do imperador romano Galba, que prometera uma boa recompensa financeira para aqueles que o ajudassem a chegar ao poder. Le Blanc sutilmente diz que os músicos que optavam pelas peças eram preguiçosos e acomodados, queriam pão e dinheiro sem se esforçar, preferiam manter a sede do ócio ao invés da luta.

⁴² Instrumento de origem persa e iraquiana (ca. século XI) cujo corpo é constituído por uma caixa de ressonância com três orifícios e três séries de cordas metálicas esticadas sobre o tampo que são repercutidas com baquetas.

ont le fort d'aller au grénier en lit : là ils sont couverts, comme les gros *in folio* des Bibliothèques, d'une poussière d'autre nature que celle où gisoit le Corps d'*Achille* renversé par un coup lâche & malheureux, qui ne lui ôta rien de sa gloire.

Ayant examiné pourquoi les Instrumens ci-dessus étoient tombés, *Forcroi* trouva qu'on se lasse d'être Ecolier toute sa vie. Lorsque les Dames sont mariées, elles quittent le Clavecin, si elles ne savent que des Pièces : au contraire, si elles ont appris, étant Demoiselles, l'accompagnement, le Mariage ne les empêche nullement de continuer l'exercice de la Musique, ou même elles surpassent en habileté les jeunes gens les mieux instruits à Paris, lorsqu'ils n'ont travaillé que superficiellement, comme il n'est que trop ordinaire sous les maîtres de Basse de Viole. Ainsi Madame la *Marquise* de *St. André* & Mademoiselle de *Montrivié* à Grénoble, Madame la Comtesse d'*Avelin* à Lille, Madame *Pigouff* à Rouen, Mademoiselle *Caze* d'Aras, ne reconnoissent d'égalité en science parmi les Messieurs, que dans les *Virtuozes*, tels que Mr. le Chevalier de *Guigne* sur la Flute, Mr. de *Bellemont* sur la Viole, Mrs. les Ingénieurs en chef *Demoulceau*, *Chevalier*, & Mr. *Le Blanc*, qui en possède le manche à fonds, c'est-à-dire trois Transpositions, outre la position naturelle, comme qui diroit quatre Claviers, où pour jouer les memes T'ons, on place les doigts en tous différens endroits.

restritos às peças são os sótãos em tempo de paz ou um leito com dossel: lá eles serão cobertos como os grandes in-folios⁴³ das bibliotecas por uma poeira de outra natureza, como aquela do corpo de Aquiles⁴⁴, abatido por um golpe covarde e infeliz que não lhe tirou nada de sua glória.

Tendo examinado por que os instrumentos citados acima caíram no esquecimento, Forqueray achava que era maçante ser estudante durante toda a vida. Assim que as damas se casavam abandonavam o cravo caso soubessem apenas tocar peças. Já aquelas que, enquanto solteiras, aprenderam a acompanhar, o casamento não constituía um impedimento ao exercício da música. Eram capazes de até mesmo ultrapassar em habilidade os jovens mais bem instruídos de Paris, porque estes trabalhavam de forma superficial, prática comum entre os mestres de viola da gamba. Logo a senhora Marquesa de St. André, a senhorita de Montrivié, em Grenoble; a senhora condessa de Avelin, em Lille; a senhora Pigoust, em Rouen e a senhora Caze de Aras⁴⁵ são reconhecidas e comparadas somente aos grandes virtuosos como o senhor cavalheiro Guigne na flauta e o senhor de Bellemont⁴⁶ na viola, o chefe engenheiro cavalheiro Demoulceau e o senhor Le Blanc⁴⁷, que conhece o braço [da viola] profundamente, isto é, as três transposições, além da posição natural⁴⁸, ou seja quatro teclados [oitavas], onde para tocarmos as mesmas notas colocam-se os dedos em lugares diferentes.

⁴³ Folha de impressão que, tendo sido dobrada uma vez, forma duas folhas ou quatro páginas.

⁴⁴ O mais famoso herói no cerco de Tróia. Quando nasceu, sua mãe Tétis mergulhou-o nas águas do Estígio, tornando-o invulnerável, exceto no calcanhar por onde o segurava. Foi morto por Páris, que arremessou uma flecha envenenada exatamente no calcanhar.

⁴⁵ Nenhum dos nomes das senhoras pôde ser identificado com certeza. Acredita-se que a Marquesa de Saint André era a marquesa Ihaon de Revel, mãe de Charles François, um distinto cavalheiro de uma ilustre e antiga família. A senhorita Caze de Aras parece ter sido uma das filhas de Gaspard-Hyacinthe de Caze.

⁴⁶ Gambista que freqüentemente tocava com Forqueray. O compositor perpetuou o nome de seu amigo ao dedicar-lhe uma giga com seu nome: La Bellemont.

⁴⁷ Dentre todos esses virtuosos somente Le Blanc pode ser identificado: é o próprio autor.

⁴⁸ Posição natural é a atual primeira posição. As outras três provavelmente devem ser a segunda, terceira e quarta posição em linguagem atual.

Lors donc que le Père *Marais* a recommandé, pour bien jouer, d'exercer chaque quinzaine toutes les Pièces, ceux qui se sont fentis la hardiesse de l'exécution, l'ont laissé dire, & se sont embarqués à voiles déployées sur la Mer immense des Sonates, quoiqu'il déclamât contre, & malgré les Couplets chantés à leur désavantage par une prénière Dame à Grenoble, ils se réduisent à ce qu'il est plus aisé & plus court de mépriser la Science profonde, que de l'aquerir, & nous donnent occasion d'examiner la nature de la Sonate, & si les railleries de Madame de C***, & les mépris affectés qu'en faisoit le Père *Marais* ont un fondement solide.

Mr. de *Voltaire* a bien raison d'avancer, que nous étions obligés de reconnoître les Italiens pour nos maitres en beaucoup de choses. Car en peut-on douter, lorsqu'on voit dans leur *Galilée* un *Christophe Colombe* naviger le premier par la substance éthérée, pour accrocher, sonder & mesurer les Corps immenses qui voguent parmi, d'autre grandeur que les Cyclades auxquelles *Virgile* compare les Vaisseaux d'*Actium*. Quand on rencontre dans un de leurs Médecins l'inventeur du Thermomètre, pour éprouver le degré d'une fièvre par celui de l'effervescence de la liqueur. Lorsqu'on trouve que ce climat a produit les Princes de l'Architecture, *Michel Ange*, le *Palladio*, & *Scamozzi*; ceux de la Peinture, *Raphaël*, le *Titien*, & le *Corrège*. Quand on continue sa route on se sent arrêté, sans pouvoir passer outre, par *Carrelli* (*).

Desde que o pai Marais recomendou que para se tocar bem era preciso praticar a cada quinzena todas as suas peças, aqueles que sentiram a dificuldade da execução deixaram-no falando e embarcaram com as velas desfraldadas sobre o mar imenso das sonatas, mesmo que ele [Marais] tenha se declarado contra. Apesar de a primeira dama de Grenoble cantar-lhe as desvantagens, confinaram-se ao que era mais fácil e ao caminho mais rápido de desprezar o conhecimento profundo, ao invés de adquiri-lo. Deram-nos a chance de examinar a natureza da sonata e de verificar se os gracejos da senhora de C*** e se o desprezo que o pai Marais sentia por ela, tinham algum fundamento sólido. O senhor de Voltaire⁴⁹ tem muita razão ao afirmar que nós temos a obrigação de reconhecer os italianos como nossos mestres em muitas coisas. Disso não podemos duvidar quando vemos em seu Galileu um Cristovão Colombo, o primeiro a navegar pela substância etérea para se apreender, fundar e medir os corpos imensos que vagam por aí, de outra grandeza que as ciclades⁵⁰ ao qual Virgílio⁵¹ compara aos navios de Actium⁵². Quando encontramos um de seus médicos que inventou o termômetro para medir a temperatura de uma febre através da efervescência do licor. Vemos ainda que esse clima [da Itália] produziu os príncipes da arquitetura, Miguel Ângelo, Palladio e Scamozzi; aqueles da pintura, Rafael, o Ticiano e o Corregio. Quando continuamos nesse caminho, não podemos seguir em outra direção a não ser passando por Corelli: Tu que ao cansaço me levas, oh Corelli, és o maior de todos.

⁴⁹ Poeta e filósofo francês (1694-1778). Sua influência literária e social foi muito grande. Escreveu tragédias, contos, epopéias, críticas e biografias.

⁵⁰ Grupo de ilhas em torno do arquipélago de Delos.

⁵¹ Poeta italiano (c. 70 – 19 a.C.) teve uma origem modesta, estudou em Roma e Milão e começou a brilhar no ilustre círculo de Anísio Polião. Estabeleceu-se em Roma onde publicou as *Geórgias* (39-29 a.C.). Empreendeu em seguida a elaboração de uma grande epopéia nacional romana, Eneida, mas não viveu o bastante para terminá-la. Imitador dos gregos, Virgílio não deixa de ter as suas características pessoais pelo seu amor à natureza e pela absoluta perfeição de seu estilo. Foi imensa a sua influência não só na literatura latina como na literatura ocidental de um modo geral. Todo um ciclo de lendas se formou em torno de sua memória.

⁵² Célebre batalha naval do Áccio em que Octávio e Agripa destroçaram as esquadras de Antônio e Cleópatra.

Il est question si cet Inventeur de la Sonate n'auroit pas tout d'un coup saisi le bon, dans la Musique Instrumentale; & de même qu'*Homère* ne trouvant dans le passé personne qu'il imitât, il ne se rencontra non plus à l'avenir personne dont il fut imité.

Pour éclaircir ce fait consistant dans le mérite de la Sonate, & par conséquent de celui qui y a excellé, il y a deux remarques à faire très importantes. La première que dans la Musique, de même que dans le Discours, il y a à distinguer Poésie & Prose. La seconde est la notable différence entre l'Harmonie & le Chant. Les Italiens recherchent par dessus tout, l'une, & les François sacrifient tout à l'autre.

Le caractère de la Poésie Musicale est le Chant. Il se trouve dans toutes les Pièces Françoises de Viole & de Clavecin.

L'appanage de la Prose Musicale est l'Harmonie, sans laquelle la Sonate ne se tire pas de pair d'avec la platitude d'une Musique d'Enfant de Chœur.

Quoique le Père *Marais* eût cette idée des Sonates, & qu'on pouvoit en faire tant qu'on vouloit, il ne faut pas l'en croire, non plus que *Virgile*, sur la nature des Ames. Il est besoin d'un Génie heureux pour parvenir à une vraie beauté, & incontestable dans certaines Sonates. *Corelly* & *Mr. Michel* sont les *Bossuets*, les *Fénétons*, les *Démotbènes* & les

A questão é se esse inventor da sonata não teria criado, de um só golpe, o melhor da música instrumental, assim como Homero⁵³: não foi encontrado no passado ninguém que ele tivesse imitado e não se encontrará jamais no futuro uma pessoa que o tenha imitado. Para esclarecer esse fato que consiste no mérito da sonata e, conseqüentemente, daquele que nela foi excelente, existem dois importantes aspectos a serem ressaltados.

O primeiro é que na música, assim como no discurso, é preciso distinguir entre poesia e prosa. O segundo é a notável diferença entre harmonia e melodia. Os italianos buscam acima de tudo a primeira, e os franceses sacrificam tudo pela segunda⁵⁴.

A característica da poesia musical é a melodia. Ela se encontra em todas as peças francesas para viola e para o cravo. Já a da prosa musical é a harmonia, sem a qual a sonata seria semelhante à platITUDE de uma música de meninos de coro.

Embora o pai Marais tivesse essa idéia das sonatas, e poderia pensar desta forma o quanto quisesse, não é preciso acreditar nele, assim como em Virgílio sobre a natureza das almas. É necessário um gênio feliz para alcançar a verdadeira beleza de algumas sonatas. Corelli e o senhor Michel são os Bossuets⁵⁵, os Fenelons⁵⁶, os Demóstenes⁵⁷ e os

⁵³ Poeta épico grego. Acredita-se que foi o autor de Iliada e Odisséia, mas alguns estudiosos chegaram até mesmo contestar a sua existência e afirmarem que Iliada e Odisséia eram uma espécie de resumo de contos populares dos aedos. A tradição apresenta-o como um velho cego vagando de cidade em cidade, declamando seus versos. Suas obras foram recitadas em festas solenes e ensinadas às crianças, exercendo grande influencia sobre escritores e filósofos.

⁵⁴ Essa afirmação é bastante polêmica. Acreditamos que Le Blanc entenda prosa como uma forma musical que expressa, através de jogos harmônicos, os sentimentos na música. Já a poesia associa aos ornamentos musicais, às melodias extremamente ornamentadas. Por isso afirma que os italianos buscavam a prosa harmônica e os franceses abandonavam tudo em favor de uma melodia ornamentada.

⁵⁵ Prelado francês, escritor e orador sacro (1627-1704). Em Paris, foi o mais reputado orador religioso de seu tempo. Apoiou a política religiosa de Luís XIV combatendo os protestantes e o quietismo defendido por Fenelon. Os sermões e suas obras históricas e polemicas fazem dele um dos grandes escritores clássicos.

⁵⁶ Prelado e escritor francês (1651-1715) foi nomeado preceptor do neto de Luís XIV. Escreveu para ele fábulas em prosa, Diálogos dos Mortos e as Aventuras de Telêmaco. Esta última obra, cheia de críticas indiretas à política de Luís XIV, fez com que caísse em desgraça. O seu constante atrito com Bossuet levou a sua condenação pela igreja que obrigou-o a se retirar da corte e ir para Cambrai. Foi um escritor hábil, com um estilo delicado e florido, alimentado de recordações da Antigüidade clássica.

⁵⁷ Orador e homem político (ca 384 – 322 A. C). De acordo com a lenda, tinha um problema de fala superado a duras penas com exercícios em que deveria falar com uma pedra na boca. A imaginação, o vigor e a sensibilidade foram sabiamente misturados, fazendo com que o nome Demóstenes se tornasse sinônimo de eloqüência, da grande retórica.

Cicérons de la Musique, dont les Oeuvres font assaut avec les Pièces de *Marais* & de *Couperin*, comme la Prose divine de ces illustres Orateurs & Prélats à la Poésie d'*Homère* & de *Virgile*.

On a écrit premièrement en Poésie les Hymnes aux Dieux. Les Oracles qu'on leur faisoit rendre ont commencé par être en Vers.

En la même sorte on a commencé dans la Musique par les Airs & les Pièces, dont la propriété dans les ricochets & tours de gosier, la recherche dans les positions de plusieurs Doigts difficiles à placer dans de certains rapports : ou le passage à des Cordes éloignées, sans toucher les intermédiaires ; l'imitation des Animaux, Rossignol, Sauterelle, Coucou, &c ; la peinture, en Notes de Musique, des Passions de l'Homme dans la tempête de *Léandre & Héro* ; celle qu'essuia le Père *Marais*, rendue dans *Alcyonne* ; les Cyclopes en Notes de Musique, frappées au Nombre Dactilique ; l'imitation de la Danse par des dispositions de Tons, en assemblage de plusieurs figures, comme les entrelacemens des pas dans les Danses figurées ; la régularité dans un certain nombre de mesures ; un refrain sur quoi on retombe d'une manière naturelle, d'où dérive le Rondeau, chute si triviale en Musique par où l'on revend tant de fois la même Marchandise, & l'Auditeur la voit si souvent repasser devant lui ; tout cela a formé ce qu'on appelle des Pièces, lesquelles sont une vraie Poésie dans la Musique.

Cíceros⁵⁸ da música cujas obras concorrem com as peças de Marais e Couperin como a prosa divina dos ilustres oradores e prelados⁵⁹ com a poesia de Homero e Virgílio.

Foram escritas primeiramente em poesia os hinos aos deuses. Os oráculos é que os fizeram escritos em versos. Da mesma maneira, a música começou pelas árias e peças. A habilidade da execução dos *ricochets*⁶⁰ e *tours de gozier*⁶¹; a procura de posições para diversos dedilhados difíceis de realizar, onde ocorrem passagens de cordas afastadas sem tocar as intermediárias; a imitação dos animais: rouxinol, gafanhoto, cuco, etc; a pintura expressa em notas musicais; a paixão dos homens na tempestade de *Leandre & Hero*, como aquela que o pai Marais experimentou em *Alcyone*⁶²; os ciclopes⁶³ expressos musicalmente por notas de ritmo dactílico⁶⁴; a imitação da dança pela disposição dos sons em conjunto com várias figuras, como os entrelaçamentos dos passos nas danças com coreografias; a regularidade de um certo número de compassos; um refrão ao qual se retorna de maneira natural, de onde deriva o rondó tão trivial em música, como a mesma mercadoria que revendemos várias vezes, o ouvinte vê o refrão tão freqüentemente passando diante dele; tudo isso formou o que chamamos de peças, aquelas que fazem a verdadeira poesia na música.

⁵⁸ Político e orador italiano (106-43 a.C.). Atuou como advogado e cônsul dedicando sua vida totalmente à política. Segundo a história parece-nos que foi um político mediocre, vaidoso em excesso e sem escrúpulos mudando constantemente de uma partido para outro, desejando sempre estar entre os mais poderosos. Levou a eloquência latina ao apogeu com os seus discursos e brigas políticas. Sem rival na eloquência judiciária, pela riqueza de sua imaginação, pelo seu espírito sedutor e pela habilidade de sua dialética, Cícero representa a suprema expressão do gênio latino e seu estilo serviu de modelo a toda retórica ocidental.

⁵⁹ Título honorífico de dignitário eclesiástico.

⁶⁰ Golpe que utiliza a elasticidade natural do arco. Ao se atirar uma bola de borracha ao chão, ela salta determinado número de vezes, de acordo com a força e a altura de que é lançada. Neste golpe, o arco salta de maneira similar sobre a corda. Deve-se tomar cuidado e controlar o rebote por um número determinado de notas.

⁶¹ Um ornamento vocal. Segundo Montéclair (1736) é um ornamento de 5 notas que gira em torno dele mesmo, começando e terminando na mesma nota. Depois de uma pausa na primeira nota, o cantor canta as 3 do meio, leve e rapidamente, mas com um trilo sutil na segunda.

⁶² Uma das mais famosas óperas de Marais encenada pela Académie de Musique em 1706. Marais foi um dos primeiros a representar musicalmente a tempestade.

⁶³ Eram gigantes monstruosos com um só olho no meio da testa.

⁶⁴ Verso ou ritmo formado por uma sílaba longa e duas breves.

Que la Poésie soit plus frappante, prévienne plus en sa faveur que la Prose, & par conséquent les Pièces que les Sonates, cela ne conclut pas ce qu'on pourroit croire en faveur de la première au desavantage de la seconde, & n'a pas empêché qu'elle n'ait été mise hors du commerce ordinaire de la vie, comme incommode, jusques-là même que la Prêtresse des Oracles, quoiqu'elle eût peu à dire dans ses réponses, se secoua du joug comme importun d'avoir à mesurer ses paroles.

Qu'auroit-ce été, grand Dieu! si la rime eût dû se trouver au bout des Vers, & se succéder masculine & féminine. Par une expérience toute pareille, on a vu qu'on se trouvoit bien des Sonates à l'usé, parce qu'on y lie la conversation des Doigts, qui dure longtems sans tomber. Au lieu que dans les Pièces, on a recours aux saillies, qui ne sont bonnes qu'à l'extraordinaire. Ainsi avec les Sonates, le commerce de la vie se soutient mieux à parler qu'à chanter, comme sont censés faire tous Joueurs de Pièces, lesquels ressemblent à celui qui cherche à briller en compagnie, caractère plus ennemi qu'ami du doux lieu de la Société; dès qu'il s'étudie à être imposant.

Les Pièces, pour s'attirer l'admiration & une espèce de vénération, sont réduites à ne paroître que peu souvent, & peu de tems, recourant comme les Reliques, à ne se faire voir que par un trou. Mais avec les Sonates on éprouve combien le rôle est plus gracieux, de mêler ses plaisirs avec ceux d'une Dame aimable, qui exécute, que de donner du plaisir à une Auditrice fastueuse & volage, qui régale sa curiosité une fois de la Musique par ostentation, pour s'acquérir le droit de mépriser ce qu'elle affectera dédaigner r'entendre.

D'ailleurs à l'égard des Pièces, trop d'artifice nuit dans un assemblage de beautés, trop de recherche fatigue dans le train ordinaire: on se dégoute d'avoir toujours à chauffer le Brodequin, on

Que seja a poesia mais tocante, ganhe mais pontos a seu favor do que a prosa, e conseqüentemente as peças atraem mais que as sonatas, isso não quer dizer que a primeira seja melhor que a segunda, e não impede que a poesia possa ser excluída do dia-a-dia de nossas vidas como algo inconveniente, até mesmo nas previsões das sacerdotisas dos oráculos. Mesmo que elas tenham pouco a dizer em suas respostas, buscam se livrar do importuno fato de terem de medir suas palavras.

Como teria sido, grande Deus, se a rima tivesse que ser empregada no final de cada verso e sucederem-se [as terminações] masculina e feminina? Traçando um paralelo, vimos que podemos encontrar muitas sonatas acessíveis, pois nelas se faz a conversação dos dedos que dura bastante tempo sem cessar. Ao contrário, nas peças recorre-se às frases espirituosas que só são boas se extraordinariamente bem tocadas. Assim com as sonatas, o comércio da vida se mantém melhor falando do que cantando, como fazem todos os tocadores de peças, que se assemelham àqueles que almejam brilhar num determinado círculo, caráter mais inimigo que amigo, característica mais negativa do que positiva no doce seio da sociedade, desde o momento em que se propõe a ser importante.

As peças, para despertarem admiração e uma espécie de veneração, ficaram limitadas a aparecerem com pouca freqüência e por um breve momento, como as relíquias que se fazem deixar admirar apenas através de um orifício. Mas, com as sonatas, experimentamos o quão mais graciosas elas o são, ao combinarem suas delícias com o prazer de uma dama amável que a executa, ao invés de dar prazer a uma audiência suntuosa e volátil que diverte sua curiosidade com a música através da ostentação, para ela mesma conquistar o direito de desprezar o que ela pretende de antemão ouvir de novo.

No que diz respeito as peças, o exagero de artificios incomoda num buquê de belezas, o excesso de refinamento cansa a existência cotidiana: é detestável ter sempre que se

répugne à ne jamais marcher que monté sur des échaffes. En place des Pièces ont donc été adoptées les Sonates, comme humanisant plus leur stile.

On ne se lasse jamais de rejouer les troisième & deuxième Livres de Mr. *Michel*, incomparables Sonates, qui sont, à l'égard des Pièces, semblables au ramage du Rossignol, bien éloigné de dégénérer au trivial des airs sifflés par la Linotte.

Corelly s'est jetté tout du côté de l'Harmonie. Les puissans efforts de sa Muse portent tous en ce sens. Il n'y a point d'affectation de sa part de Chant figuré, par où l'Auteur ait cherché à se préconiser. Peu soucieux qu'on prît garde à lui, il a lancé tous les feux de son génie sur la Musique, pour en bien éclairer les beautés: meilleure méthode, afin de les faire parfaitement appercevoir, que de garder des raions pour soi, à la manière de *Cicéron*. D'autant plus resplendissant eut été *Corelly*, Orateur, Musicien, d'autant moins l'auroit paru la Musique, telle qu'est celle où l'on sacrifie l'Harmonie au Chant, lequel n'est ni sonore, ni ne remplit l'oreille en Musique.

La Nation Française, avide d'Honneur, s'est livrée entièrement à ce qu'on appelle le *Chant*, c'est-à-dire un compartiment dans l'atmosphère que forme la figure dans une Pièce à jouer ou à chanter, comparable au Compartiment de Lignes en Buis, d'où résulte un dessein dans le Parterre des Thuilleries. Il est arrivé delà qu'on a admiré l'Artiste, c'est ce qu'il cherchoit passionnément: l'Harmonie y est absorbée par l'invention, c'est de quoi l'Auteur n'a ni cure ni souci; & l'Auditeur qui a envie de

passar por comediante⁶⁵, é repugnante só caminharmos auxiliados por suportes como pernas de pau. No lugar das peças foram então adotadas as sonatas, humanizando mais seu estilo. Nunca deixamos de tocar e retocar o terceiro e o segundo livro⁶⁶ do senhor Michel, incomparáveis sonatas que, comparadas às peças, são como o canto do rouxinol, bastante distante das árias triviais trinadas pelo pintarroxo.

Corelli voltou-se completamente para o lado da harmonia. Os fortes poderes de sua musa levaram-no a essa direção. Não existe de sua parte nenhuma afetação, falta de naturalidade ao ornamentar a linha do canto. O compositor não buscou se fazer reconhecer através da ornamentação.⁶⁷ Pouco se importando com a opinião alheia, utilizou todo o fogo de sua genialidade na música para melhor evidenciar a sua beleza, para encontrar um melhor método a fim de torná-la mais facilmente perceptível, ao invés de guardar os raios para si próprio, à maneira de Cícero. Quanto mais resplandecente foi Corelli, orador, músico, menor parecia a música, aquela onde se sacrificava a harmonia em detrimento da melodia, que não era sonora, nem preenchia os ouvidos com música.

A nação francesa, ávida de honra, voltou-se totalmente para o que chamamos de melodia, isto é um compartimento na atmosfera que define a forma da peça a ser tocada ou cantada, comparável às divisões feitas pelos caixotes de madeira que demarcam os desenhos geométricos no jardim das Tulherias. É daí que provém a admiração pelo artista, admiração essa que ele buscou apaixonadamente: a harmonia nela [a melodia] é absorvida pela criatividade e nesse caso o compositor não tem cura e nem preocupação. O ouvinte que a todo custo quer se

⁶⁵ Brodequin significa sapato de tecido ou pele usados pelos comediantes da antiguidade. No texto original a expressão *chausser le Brodequin* quer dizer atuar como comediante, fazer parte da comédia.

⁶⁶ Michel Mascitti, *Sonata da Camera a violino solo col violone o cembalo (Opera seconda, 1706 e opera terza, 1707)*.

⁶⁷ Parece-nos que até então Le Blanc não tinha conhecimento ou talvez desaprovasse as sonatas ornamentadas de Corelli editadas por Roger em torno de 1715.

passer pour avoir de la Science, fruit de l'éducation & non d'en posséder effectivement, s'applaudit d'avoir accroché quelques lambeaux de Chant qui s'attrapent par routine, & se retiennent par mémoire.

Il n'en est pas de même de l'Harmonie, il la faut posséder toute entière, ou bien l'on ne paroît rien. Le par-cœur n'y est pas de recette. L'Oreille de Phylomèle & l'étude d'application sont nécessaires. Les jeunes Rossignols écoutent attentivement les vieux. Parmi eux il n'y a pas de Gentilshommes, ou de Petits-maitres, qui se flattent de tout savoir sans avoir jamais rien appris.

On peut hardiment conclure que cette préférence donnée au Chant, est une suite du génie superficiel, qui croit que passer pour savant & l'être, sont une même chose. Au contraire, l'amour de l'Harmonie a sa racine dans le fonds moileux de la chose. Tout pour l'effet, rien à la parade.

Ainsi les Italiens font, à la Démosthène, admirer les accords de la Musique, & la beauté du Violon. Elle porte au cœur: pendant que les François cherchent, à la manière Cicéronienne, à faire admirer le Compositeur par sa Méthode de traiter les sujets: elle part de l'esprit. On s'écrie en Italie, ha! Que la Musique est touchante! & en France, ha! que le Musicien est amusant!

Pour imposer à une Compagnie où l'on se trouve rarement, ou pour faire voir au Microscope son propre mérite à des personnes considérables, devant qui on n'a à paroître que quelques momens, les Pièces sont parfaitement votre affaire. Mais pour jouer souvent, ou longtems, avec les Dames dont il y a nombre d'habiles sur le Clavecin, alors les Pièces laissent leur cultivateur sur le sable, il montre bientôt le tuf. Delà viennent les Quin-teux & les Capricieux, les excuses qu'on n'a jamais été moins

passar por culto, fruidor de uma educação que não possui, efetivamente se regozija por ter detectado pedacinhos da melodia que se aglomeram por rotina e permanecem na memória.

O mesmo não se dá com a harmonia: é preciso dominá-la completamente, caso contrário não servirá para nada. A memorização não é a receita. O ouvido de Filomela⁶⁸ e o estudo aplicado são necessários. Os jovens rouxinóis escutam atentamente os mais velhos. Dentre eles não existem gentis-homens ou pequenos mestres que se gabam de tudo saber sem nunca nada terem estudado.

Podemos arduamente concluir que essa preferência dedicada à melodia é uma fuga do gênio superficial que acredita que, fazer-se passar por conhecedor e ser de fato um são a mesma coisa. Ao contrário, o amor da harmonia tem sua raiz num profundo solo tenro. Tudo pelo efeito, nada para a ostentação.

Desta forma os italianos, assim como Demóstenes, admiram os acordes da música e a beleza do violino: ela vai direto ao coração. Enquanto os franceses procuram, à maneira de Cícero, admirar o compositor pela forma com que ele tratou o argumento musical: esse enfoque apela à inteligência. Na Itália se escreve: Ah! Como a música é comovente! Na França: Ah! Como o músico é agradável!

Para impor-se a um determinado grupo que freqüentamos raramente ou para fazer ver ao microscópio o seu próprio mérito às pessoas importantes, diante das quais só aparecem por alguns minutos, as peças desempenham perfeitamente o seu papel. Mas para tocá-las freqüentemente e por um longo tempo com as damas que são muitas e talentosas na arte do cravo, as peças deixam o seu cultivador na areia e os tufos aparecem rapidamente. É daí que provém os mal humorados, os caprichos, as desculpas que não se esteve de pior humor, os

⁶⁸ Filha de Pandion, rei de Atenas, foi violentada por seu cunhado, Tereu, que em seguida lhe cortou a língua para que não revelasse o crime. Filomela conseguiu enviar para sua irmã uma tela onde pintara a sua desventura. Como vingança, mataram o filho de Tereu e deram-no a comer ao pai. Perseguidas por ele, as duas irmãs foram salvas pelos deuses que as metamorfosearam: Filomela em rouxinol e sua irmã em andorinha.

d'humeur, les protestations qu'on n'est du tout pas en main, & les évasions par où l'on se dérobe à la poursuite des amateurs qui pressent l'homme aux Pièces: Hélas! ils le prient de son deshonneur, ils ne savent pas que si on l'a déjà entendu c'est l'inviter aux redites. La fontaine est tarie, l'eau a été ramassée à longs traits, mais ne coule pas de source.

Forcroi le Père, jaloux de tirer la Viole hors de page, comme elle y avoit été jusqu'à lui, & hors de pair des instrumens bornés aux Pièces, fit la guerre au *Par-cœur*, comme à l'ânerie la plus signalée, quand on en faisoit le fondement du savoir, laquelle rendoit l'esprit émouffé, non entreprenant, & tenoit la main dans l'engourdissement. Il regarda toujours le tems comme perdu, qu'on emploie à apprendre par mémoire, de même que les Sermons dès qu'on a disposition à la grande exécution ou à la composition.

Chez les Anglois, on a sagement pris le parti de prêcher papier en main. L'Empereur *Auguste* le pratiqua à l'égard de ses Discours, qu'il lisoit sans façon.

Le bon usage du travail est de contracter l'habitude de bien faire à Livre ouvert, sans préparation, avec aisance: la main en vaut infiniment mieux, & vient à surpasser celle de ces Enchanteurs par-cœur, qui ordinairement dans les Sonates, & assez souvent dans les Pièces, sont pris au défaut de la cuirasse, faute de s'être bien persuadés que les agrémens se tirent infiniment moins à flatter, (comme il leur arrive dès le commencement de leurs études, où ils font les agréables de trop bonne heure), qu'à tirer la douceur de la force, ainsi que fit *Samson*, le vrai adoucissement venant en conséquence d'avoir souvent mâtiné

argumentos de que a música não está completamente nos dedos e as evasões por onde se escapa da perseguição do público que nos empurra para as peças. Vejam só! Lamentam-se pelo seu próprio descrédito, não sabem que essas desculpas já foram ouvidas, e que estão sendo redundantes. O chafariz secou, a água foi tragada por uma grande corrente e não jorra mais da fonte.

Forqueray pai, ansioso para tirar a viola do papel convencional que havia desempenhado até então e também para diferenciá-la dos demais instrumentos limitados à execução das peças, declarou guerra contra a execução de cor, considerada por ele a suprema ignorância. Essa prática, geralmente considerada como o fundamento do saber, deixa o espírito doente e a mão em torpor. Via sempre como tempo perdido quando era gasto para decorar a música assim como os sermões, uma vez que poderia ser utilizado numa boa execução ou na composição.

Na Inglaterra decidiu-se sabiamente a pregar com o papel na mão. O Imperador Augusto⁶⁹ também assim o fazia quando lia seus discursos. Uma boa forma de trabalhar é desenvolver o hábito de ler bem à primeira vista, sem preparação prévia e com desenvoltura: a mão o prefere infinitamente e ultrapassa os encantadores que tocam de memória as sonatas, e muito freqüentemente as peças. São pegos pela fresta da armadura, por culpa do convencimento de que os ornamentos têm como função a bajulação (como acontece com eles desde o início dos estudos, agradando rapidamente ao ouvinte), em vez de tirar a doçura da força, assim como fez Sansão⁷⁰. A verdadeira doçura vem como consequência das misturas das

⁶⁹ Imperador romano (63 A.C. – 14 D.C.). Com uma política extremamente centralizadora, reorganizou a administração das províncias, realizou inúmeras expedições militares com sucesso e patrocinou generosamente as letras e as artes. O reino de Augusto foi o período mais brilhante da história de romana

⁷⁰ Juiz dos Hebreus, célebre pela sua força prodigiosa. Várias circunstâncias de sua vida são objetos de alusões literárias, entre elas a traição de Dalila que cortou seus longos cabelos (sede de sua força) e entregou-o, adormecido e fraco, aos seus inimigos.

l'Instrument, dont le son soutenu étant rendu continu, à la manière de celui de la voix, on se trouve maître de le diminuer imperceptiblement, comme au sujet du trait, que l'on fait passer d'une grosse filière à une moindre, ensuite à une petite.

L'élégance du Discours Musical vient de ce qu'on fait succéder à propos l'amaigrissement à un renforcement, ainsi que dans la jambe bien faite d'une Dame, que la Reine de *Navarre* conte avoir tant de pouvoir sur le cœur de l'Homme. On emploie l'enfilé à chaque sens, auquel finit une phrase de Musique. On amaigrit les particules conjonctives, lesquelles prononcées seules, ne sauroient former un sens, & ne servent que de liaison. On varie le reste, comme savoit si bien le faire Mr. *Matot* de chez le Roi.

On concevra plus aisément combien la manière de jouer à la *Sonate* (tirant un son continué, comme la voix, lequel on est maître de figurer ainsi que l'argile sur le tour du potier, en mouvement) est plus propre à la variété & noblesse du jeu, que celle de jouer les Pièces, *tic-tac*, par les coups d'archet enlevés, & tout en l'air, qui tiennent si fort du pincé du Luth & de la Guitarre, sur le modèle de quoi le Père *Marais* a composé ses Pièces, auxquelles, quoiqu'il les ait variées de six coups d'archet différens, on peut reprocher une partie du manque l'expression du Clavecin, qui en souffre une éclipse centrale, en ce qu'ils sont *Simple*s (donnans leur coup sur la corde de la Viole, comme fait le Sautereau sur celle du Clavecin), & non pas *Complexes*, tels que ceux à l'Italienne, où l'Archet par le tiré & le poussé, unis & liés, sans qu'on apperçoive leur

técnicas instrumentais, cujo som sustentado tornou-se contínuo seguindo o exemplo da voz, grande mestra em diminuir o som imperceptivelmente, como uma linha que passa por um grande tubo de metal, depois por um médio e logo após por um pequeno.

A elegância do discurso musical consiste na propriedade de se fazer um som decrescer ao invés de crescer, assim como uma perna bem torneada de uma dama, que a rainha de Navarra acreditava possuir enorme poder sobre o coração do homem. Utiliza-se o *enflé*⁷¹ nos dois sentidos ao final de cada frase musical. Diminuem-se as partículas conjuntivas que, quando pronunciadas sozinhas, não formam um sentido e servem apenas como ligação. Varia-se o resto, como sabe fazer tão bem o senhor Matot⁷², músico do rei.

Verificaremos mais facilmente que a maneira de se tocar a sonata (buscando um som contínuo, como a voz, aquela que é mestra em dar forma ao movimento, assim como a argila nas mãos do ceramista) é a mais indicada pela variedade e nobreza da execução do que aquela usada pelas peças – tic-tac – oriunda dos golpes de arco no ar que mais se assemelham à sonoridade do alaúde e da guitarra⁷³, modelo esse que o Pai Marais utilizou para compor suas peças. Mesmo tendo variado em seis tipos de diferentes golpes de arco, podemos notar em parte a falta de expressão do cravo, que sofre um eclipse central. O que eles fazem é simples: dão os golpes sobre a corda da viola, como fazem os saltarelos nas cordas do cravo e não complexos como os italianos, onde os arcos através do *tiré* e do *poussé*⁷⁴, unidos e ligados, sem deixar perceber a

⁷¹ Sinal de dinâmica geralmente aplicado em notas longas, muito comum em instrumentos de sopro e arco. Inicia-se uma determinada nota piano (volume baixo) e cresce-se sobre a mesma, inflando-a. No meio musical essa palavra não é traduzida.

⁷² Nenhuma referência foi encontrada sobre esse músico.

⁷³ Le Blanc faz alusão à antiga técnica de arco utilizada em torno do século XVI, quando a maioria dos gambistas tocava alaúde e vice-versa.

⁷⁴ Tiré: movimento do arco sobre a corda no sentido do talão (parte final do arco perto da mão) para a ponta. Poussé: movimento do arco sobre a corda no sentido da ponta para o talão. No meio musical esses termos não foram traduzidos e são utilizados mundialmente por todos os gambistas.

succession, produit des roulades de Sons multipliés à l'infini, qui n'en paroissent qu'une continuité, tels qu'en formoient les gosiers de *Cassini* & de *Faustina*.

Par ce moyen, il ne résulte pas sur la Virole une continuité de Son, dont on fasse ce que l'on veut, de même qu'il arrive sur le Violon, où l'Archet prenant sur la corde donne une colonne de Son maniable, comme la colonne d'eau l'est au sortir du Jet-d'eau sur la bouche duquel on tient la main, qui est maîtresse d'en lâcher tant, ou si peu qu'elle veut, ou la détourner par-tout où il lui plaît. De quelle beauté seroit le jeu de Violon, qui auroit en sa disposition la force du Jet-d'eau de *St. Cloud*! Quel enflé ou diminué il y auroit à faire? Comment on seroit capable de soutenir une ronde ou plusieurs, qui est l'échouement du Violon, & le triomphe de la Voix & de la Flute.

Par compensation, il résulte de la composition & de la manière de jouer du Père *Marais*, une nature de Son harmonieux, en résonnance de timbres de Pendule, qui sort de la Basse de Virole, après quoi on ne se plaît à entendre la mélodie tirant sur la voix, non plus qu'ensuite de l'excellent Vin de Beaune, on ne sauroit guère boire d'aucune sorte de Vins rouges, sans commencer par faire la grimace.

En récompense, cette première répugnance étant vaincue, que cause le passage des Pièces aux Sonates, celles-ci tiennent compagnie plus fidèle.

Forcroy le Père, après avoir écouté le Père *Marais*, s'étant donc formé un beau Stile, où l'on parle sans cette préparation gênante d'Écolier, fonda une autre École d'un jeu de Sonates le plus correct, où l'on tire un Son pétillant d'un goût persillé, conciliant l'Harmonie Française de résonnance à la Mélodie Italienne de la voix. L'*Andante* étant le caractère des Sonates, ceux qui les avoient épousées, l'attrapotent à

sucessão de um e de outro, produzem cascatas de sons, multiplicadas infinitamente, parecem ser contínuas como aquelas formadas pelas vozes de Cassoni e Faustina⁷⁵.

Desta forma, na viola, não há o resultado de uma sonoridade contínua para fazermos o que queremos, como acontece com o violino quando o arco sobre a corda produz uma coluna de som maleável, como uma jato de água controlado pela mão que é mestra em deixar fluir muito ou pouco, ou ainda, se for o desejo, fechar totalmente a saída da água. Como seria a beleza do som do violino se tivesse à sua disposição a força do jato d'água do chafariz de Saint-Cloud! Como seria o *enflé* e o *diminué*⁷⁶ que ele seria capaz de fazer? Como sustentaria o violino uma nota longa ou várias notas longas? Essa é a limitação do violino e o triunfo da voz e da flauta.

Em compensação, resulta da composição de Marais e de seu modo de tocar uma natureza de som harmonioso, em ressonância com os timbres do pêndulo, que sai da viola da gamba, após o qual ninguém querera ouvir a melodia executada pela voz. Ninguém, após ter bebido do excelente vinho de Beaune⁷⁷, desejará beber um simples vinho tinto sem fazer caretas. Em recompensa, tendo sido vencida essa primeira relutância que causa o abandono das peças e à adoção das sonatas, sendo que essas últimas possuem companheiros mais fiéis.

Forquerey pai, após ter escutado o Marais pai, educou-se em um bom estilo que permitia-o expressar-se sem as amarras típicas de um discípulo. Fundou uma outra escola de interpretação das sonatas de forma mais correta, na qual tira-se um som cintilante de um gosto maduro, conciliando harmonia francesa fundamentada na ressonância à melodia italiana da voz. Desde que o andante tornou-se a principal característica da sonata, aqueles que a abraçaram

⁷⁵ Famosas cantoras italianas.

⁷⁶ É feito contrário do *enflé*. Se no primeiro inflamamos a nota no *diminué* começamos com ela forte e vamos diminuindo o seu volume sonoro.

⁷⁷ Um famoso vinho tinto da cidade de Beaune.

Livre ouvert , & jouoient avec cette agréable aisance dont parloit l'Avocat *Du Mont* : il n'étoit pas besoin d'enflure de gosier , comme pour le tragique , d'où afin de se bien tirer , il est nécessaire d'étudier son rôle , & dès-là on donne atteinte au naturel. Ce qui est d'admirable , est que les joueurs de Pièces , avec leur goût emphatique & leur Stile empoulé , n'attrapent du tout point le Naturel , ni à Livre ouvert , ni par étude , parce qu'ils n'ont de prix , qu'ayant chauffé le Cothurne.

Ceux qui jouent de l'abondance du cœur , ce qu'ils trouvent dans un Livre , & qui s'expriment en belle prose sur la variété immense des sujets qui se présentent , ne seront-ils pas préférables , avec l'Orateur *Cochin* , à celui qui ne saura que par cœur quelques belles Scènes de *Racine*.

On sent mieux à la Cour qu'à la Ville , combien le Naturel a d'attraits par dessus le contraint & l'étudié , deux Climats ou *Pontheuil* , & *Beaubourg* changeoient l'un avec l'autre de réputation , & où l'éloquence militaire de *César* dispute les suffrages à l'art étudié de *Cicéron*.

liam-na à primeira vista e tocavam-na facilmente, como bem notou o advogado Du Mont: não era necessário abrir a garganta, como nas tragédias, mostrando que se estudou o papel, o importante era dedicar atenção ao natural. O que é admirável é que os tocadores das peças, com o seu gosto afetado e estilo empolado, não alcançam de forma alguma o natural, nem lendo à primeira vista ou estudando. Só obtêm algum resultado quando calçados com sapatos de cothurne⁷⁸.

Aqueles que freqüentemente tocam de cor o que está contido nos livros e aqueles que se expressam em bela prosa abordando uma grande variedade de assuntos apresentados não serão preferíveis, como o orador Cochin⁷⁹, àqueles que só sabem de cor algumas belas cenas de Racine⁸⁰? Percebe-se melhor na corte [Versailles] do que na cidade [Paris] o quanto o estilo natural atrai mais do que os efeitos da obra estudada: dois climas entre Ponthieu e Beaubourg⁸¹ trocam sua reputação um com o outro, a eloquência militar de César disputa os votos de aprovação da arte estudada por Cícero.



⁷⁸ Sapatos elevados que os antigos atores gregos utilizavam para ficarem mais altos em cena.

⁷⁹ Acreditamos que se trata de Charles Nicolas Cochin, o jovem (1715-1790). Foi nomeado por Luís XV desenhista da corte, fazendo ilustrações, vinhetas, em medalhões, frontispício de enciclopédias, sempre com traços leves e espirituosos. Representava ainda em algumas cerimônias e festas da corte.

⁸⁰ Poeta dramático francês (1639-1699) rival de Corneille. Órfão foi recolhido pelas religiosas do Port-Royal. Depois de tentar conciliar suas aspirações literárias com a carreira eclesiástica, voltou-se totalmente para o teatro. Seu grande sucesso que lhe deu reputação foi a tragédia Andrômaca. Nomeado historiógrafo do rei, renunciou ao teatro, mas encorajado pela senhora de Maintenon decidiu voltar à arte dramática. Seu teatro pinta a paixão como uma força infernal que destrói quem dela está possuído. Apresenta uma ação simples e clara, cujas as peripécias nascem das paixões dos próprios personagens.

⁸¹ Ponthieu é uma região na Picardia, e Beaubourg, uma rua em Paris. O autor quer enfatizar o contraste entre campo e cidade.

DEFENSE
DE LA BASSE
DE VIOLE
Contre les Entréprifes du
VIOLON
Et les Prétentions du
VIOLONCEL.



SECONDE PARTIE.

A qui de la Basse de Viole ou du Violon doit-on la préférence. Mandége de ce dernier pour l'emporter.

L'Empire de la Viole étoit fondé & puissamment établi par le Père *Marais*, qui comme *Simon*, à l'égard de celui d'Athènes, l'avoit formé de belles Pièces en bon nombre. *Forcroi* le Père, un autre *Sélim* Premier, venoit d'ajouter à l'Empire autant qu'il y avoit auparavant, ayant donné & subjugué les Sonates, conquêtes prodigieuses, qui faisoient entrer la Viole dans les travaux des autres compositeurs, la rendant participante à ce que tous les jours ils tirent du néant. Enfin les *Décains* avoient procuré un solide appui du côté de l'accompagnement, par une manière dégagée de manier l'Archet, qui faisoit tirer à leurs Ecoliers un Son de la plus belle nature. En cette sorte, l'Empire de forme triangulaire, de même que l'Afrique ou la Sicile, se trouvant reparable des trois côtés où il pouvoit être attaqué, se promettoit une durée éternelle, sans trop se flatter; mais le Ciel se plait à confondre les projets d'ici bas, prenant expressément les plus petits sujets pour en tirer les plus grands effets.

Defesa da
VIOLA DA GAMBA
contra as investidas do
VIOLINO
e as pretensões do
VIOLONCELO

SEGUNDA PARTE

**A preferência deve ser pela viola da gamba ou pelo violino.
Estratagema do último para obtê-la.**

O império da Viola da gamba foi fundado e poderosamente estabelecido pelo pai Marais que, como Simão⁸² aos olhos dos atenienses, criou belas peças em bom número. Forqueray pai, um outro Selim I⁸³, veio adicionar ao império, mesmo já existindo anteriormente, subjogou as sonatas, uma conquista prodigiosa que resultou na inclusão da viola no trabalho de outros compositores, fazendo-a participar nas composições de todos os dias. Finalmente, Decaix⁸⁴ procurou buscar um sólido apoio ao lado do acompanhamento, através de uma maneira livre de manusear o arco que permitia aos seus alunos tirar um som da mais bela natureza. Desta forma, o triangular império, como a África ou a Sicília, estava protegido dos três lados em que poderia ser atacado, prometendo-se uma duração eterna sem se envaidecer. Mas os céus se divertem em confundir os projetos traçados aqui em baixo, tomando expressamente os menores sujeitos para traçar os grandes feitos.

⁸² A tradutora inglesa Barbara G. Jackson acredita que ao invés de Simão o autor deve estar se referindo à Sólon: legislador da Grécia (640-558 A.C.) que diminuiu os impostos dos cidadãos pobres atenienses e restabeleceu a harmonia da cidade, criando uma constituição mais democrática. O seu nome passou a ser sinônimo de sábio e legislador. Parece-nos que a comparação de Marais com Sólon fica mais adequada.

⁸³ Sultão turco que viveu no século XVI, brilhante na arte militar, dobrou a extensão do seu império durante o seu curto reinado.

⁸⁴ Louis de Caix d'Hervelois (1670-1760), famoso gambista e compositor.

Sultan Violon, un Avorton, un Pygme, se met en tête d'en vouloir à la Monarchie universelle. Non content de l'Italie son partage, il se propose d'envahir les Etats voisins, & rendre à la Basse de Viole à son tour, ce qu'elle avoit prêté aux Luths, Thuorbe & Guitarre, sans même excepter la Harpe du Roi *David*, qui étoient anéantis par le charme des Pièces du Père *Marais*. Aspirer, & se mettre en devoir d'exécuter fut la même chose. Précisément dans le cas de *Porto-Carrero*, Gouverneur de Dourlans, qui, au dire du Père *Daniel*, avoit dans un corps de Nain l'ame d'un Géant, celui-ci se trouve pourvu de l'ame d'Encelade, petit de corps, où il réside un force surprenante, il ne parle que d'écraser les autres Instrumens ses Emules, d'enterrer tout vifs ses adversaires, & d'ensevelir généralement toutes les compositions emmiellées sous les monts, sur qui il prétend établir l'aigu & le piquant de la sienne. Il n'est douce persuasion coulant des lèvres, comme un ruisseau de lait, qui tienne, il veut l'emporter par des torrens de Notes voluptueuses.

Le Violon poussé d'un esprit de *Bélieu*, comme *Dante* le dit de Pierre *Gradénige*, lors qu'il changea le Gouvernement à Venise, tint Conseil avec ses Adhérens aux Thuyleries, dans une Salle énorme en grandeur, qui méritoit le sort de celle où les gueux des Pays-Bas tinrent le leur, comme on va le voir; il y domine à présent. Il y proposa pour lors qu'il aimoit autant être anéanti que de ne pas se faire introduire chez le plus grand Monarque de la Chrétienté; que l'Italie avec ses Princes ne lui sentant plus rien, il veut nager en grande eau.

Les deux Acolytes de Sultan Violon s'appelloient Messire *Clavecin* & Sire *Violoncel*. Il se les étoit associés pour tempérer son piquant, dont sans eux la pointe se feroit trop sentir, semblable au

O sultão Violino, um mostrengo, um pigmeu, colocou na cabeça obter a monarquia universal. Não satisfeito com a Itália, propôs-se invadir os estados vizinhos e devolver à Viola da Gamba em contrapartida, o que ela fizera com os Alaúdes, Teorbas, Guitarras, sem abrir exceção para a Harpa do Rei David, que foram todos apagados pelo charme das peças do pai Marais. Aspirar e se impôr o dever de executar são a mesma coisa. Precisamente no caso de Portocarrero⁸⁵, governador de Dourlans, que no dizer do pai Daniel, tinha no corpo de um anão a alma de um gigante, o Violino se encontrava provido de uma alma de Encelade⁸⁶, corpo pequeno onde reside uma força surpreendente, e só fala em arruinar os outros instrumentos seus rivais, enterrar seus adversários todos vivos e sepultar todas as melosas composições abaixo das montanhas sobre as quais pretende estabelecer o agudo, o picante de suas composições. Não é uma doce persuasão correndo de seus lábios, como um rio de leite que gostaria de ter: quer arrebatá-lo com uma corrente de notas voluptuosas.

O Violino empurrado por um espírito belicoso, como Dante⁸⁷ diz de Pierre Gradénige⁸⁸: logo que mudou o governo de Veneza, reuniu o conselho com seus adeptos na Tulherias, uma sala de enorme grandeza que merece a sorte das pessoas e dos mendigos dos países baixos. Como veremos, o Violino domina no momento. Expôs então que seria destruído se não fosse introduzido ao grande monarca da cristandade [o rei da França]. A Itália, com seus príncipes, não lhe despertava mais sentimento algum, queria nadar no grande oceano.

Os dois cúmplices do sultão Violino chamavam-se Senhor Cravo e Senhor Violoncelo. Os dois se associaram para acalmar o ânimo mordaz, pois sem eles a estocada seria

⁸⁵ Luis Manuel Fernández de Portocarrero (1635-1709) foi cardeal e político espanhol, tomou partido na candidatura do duque d'Anjou e participou do grupo que assumiu o poder durante a menoridade Luis XV.

⁸⁶ Na mitologia grega o Deus Enceladus foi um dos titãs que lutou contra Zeus. Foi abatido por Athena, que o transformou em pedra, criando a ilha da Sicília.

⁸⁷ Político e poeta italiano (1265-1321) é considerado o pai da poesia italiana. Escreveu os sonetos nos quais celebra sua paixão por Beatriz. Sua obra mais conhecida é a Divina Comédia.

⁸⁸ Pietro Gradenigo (1251-1311).

Sel ou à l'Épice, qui doivent, pour assaisonner, faire qu'on ne regrette pas qu'ils manquent ; mais ne pas trop faire appercevoir de leur présence.

Le Violon se tâtant le poulx, avoit senti que ses Cordes étant courtes & grosses, l'Archet y mordoit avec peine, il étoit besoin d'une pression qui le rendoit fatiguant au Joueur ; & la tension extraordinaire des Cordes ayant peu d'étendue, le rendoit criard. Si l'on faisoit des Cadences, il falloit écacher la corde pour vaincre sa résistance, elles ne pouvoient jamais être perlées comme celles de la Flute. Il se trouveroit encore inférieur à la Viole, si dans un endroit convenable on dispuoit d'Harmonie ; il entreroit plus à propos en lice avec la Trompette Marine, laquelle de même que lui est toute en voix, sans résonance. Une pareille Emule ne faisoit pas le compte du Violon. Il se propose de rayer du nombre des Acteurs de Musique, la Basse de Viole & la Flute, & de s'établir sur leur ruine. Voici la route qu'il tint pour la procurer.

Attaquer la Viole, éclater par dessus, parler plus haut qu'elle en même tems ; lui sauter dessus le corps : Sultan Violon l'auroit fait volontiers, s'il n'eût été besoin que de cela pour la surmonter, mais il falloit donner bien des combats, sur-tout livrer des assauts aux places où la Viole étoit établie de longue main en pais ami. Il seroit difficile à un nouveau venu de pénétrer chez les grands ses protecteurs. Les préliminaires sont si disgracieux de s'y servir à soi-même d'introducteur, leur liaison dans ce Royaume étant comme celle d'une charpente, on passe toujours pour un corps étranger si l'on n'est placé de bonne main.

Le Violon qui n'étoit pas Sultan alors, ni si fier qu'il est, aborde humblement le Clavecin, & le Violoncel, & leur dit. Beaux Sires, le premier de vous a déjà un établissement auprès des Dames, que lui procurent les Pièces de Couperin : l'autre est rélégué aux Thuyles chez les enfans

muito mais sentida, semelhante ao sal ou ao condimento que para temperar devem fazer com que não lamentemos a sua falta mas, por outro lado, que não deixem perceber a sua forte presença.

O Violino, tomando o próprio pulso sentiu que suas cordas eram curtas e grossas, o arco as mordida com dificuldade, era necessário uma pressão que deixava cansado o músico e a extraordinária tensão das cordas com pouco comprimento deixava-o estridente. Quando as cadências eram tocadas, era preciso pressionar as cordas para vencer a resistência, e não poderia jamais ter um som perolado como o da Flauta. O Violino se achará ainda mais inferior à Viola se, em um espaço conveniente, disputarem a harmonia. A propósito, travaria um combate mais apropriado com a Trompa Marina⁸⁹ que, assim como o Violino, é toda voz sem ressonância. Mas um rival semelhante não convinha ao Violino. Propôs-se a riscar um número de atores da música, como a Viola da Gamba e a Flauta, e estabelecer-se sobre a ruína deles. Esse é o caminho que tenta buscar.

Atacar a Viola, brilhar mais, ao mesmo tempo falar mais alto que ela, pular sobre o seu corpo, o sultão Violino o teria feito com prazer se somente isso fosse necessário para a suplantá-la. Mas é preciso haver o combate, principalmente libertar os países amigos onde ela se estabeleceu. Será difícil a um novato penetrar no meio dos grandes que a protegem. As preliminares foram tão desastrosas ao tentar se introduzir: as uniões dentro desse reino são como as vigas de um prédio, permanecem sempre como um corpo estranho se não forem distribuídas sabiamente.

O Violino, que não era ainda sultão nem tão convencido como agora, abordou humildemente o Cravo e o Violoncelo e lhes disse:

- Caros senhores, o primeiro de vós já estais estabelecido junto às damas que procuram para vós as peças de Couperin; o outro está relegado ao Thuyles com as crianças de

⁸⁹ Ver nota de rodapé da página 13.

de cœur, où il n'a que leur touché délicat pour tout flatté. Il ne tiendra qu'à vous, l'un de faire fortune, & le premier d'augmenter la sienne. Je vous propose de vous associer à moi, & de nous porter pour les trois Instrumens seuls nécessaires en Musique, avec lesquels on peut se passer de tous les autres, & dont l'absence ne sauroit trouver rien d'équivalent qui la répare.

Ils le remercièrent *affettuoso*, delà vient son origine, lui firent compliment qu'il étoit l'*Alexandre* des Instrumens, à meilleur titre que *Rodilard* celui des Chats. Ils le saluèrent d'avance commel'*Attila*, le fleau de la Basse de Viole, & l'exterminateur de tous les Instrumens Mulâtres : là-dessus ils entrèrent en propos sur les moyens qu'il avoit à employer.

Le Violon répond, Ils sont tout prêts: avec les Concerts de ma composition nous contrebalancerons l'Opera dans les grands Auditoires; & avec les Sonates *Duetti & Trio*, je veux anéantir tous les Concerts Asthmatiques, & tarir une bonne fois pour toutes la source de ces expressions. Ah! je ne suis pas en main. Eh! je ne me suis jamais senti moins d'humeur pour les Pièces, sur-tout de Viole, sans compter les protestations contre le défaut de mémoire. Moi, Violon, fais profession qu'on ne me prendra jamais sans verd, à me faire prier, ou à m'excuser mal à propos.

Le Violoncel, qui jusques là s'étoit vu misérable cancre, haire, & pauvre Diable, dont la condition avoit été de mourir de faim, point de franche lipée, maintenant se flatte qu'à la place de la Basse de Viole, il recevra maintes caresses; déjà il se forge une félicité qui le fait pleurer de tendresse.

Le Clavecin se félicite de devenir un Instrument de commerce. Les Dames dont, lors des Pièces, il ne faisoit que l'amufette jusqu'à ce qu'elles fussent mariées, ne lui donneront plus son congé

coro, onde só há um toque delicado para agradar a todos. Caberá somente a vós, um de fazer fortuna e o primeiro aumentar a sua. Proponho-vos associarem-se a mim e juntos seremos os três únicos instrumentos necessários para a música, podemos viver sem todos os outros, e em caso de nossa ausência não será encontrado nenhum outro equivalente que nos substitua.

Agradeceram-no afetosamente e fizeram-lhe um elogio dizendo que era o Alexandre dos instrumentos, um título melhor do que Rodilard⁹⁰, o rei dos gatos. Depois, saudaram-no como Atila⁹¹, o flagelador da Viola da Gamba, o exterminador de todos os instrumentos. O Violino respondeu:

- Estamos todos prontos. Com os concertos de minha autoria nós nos igualaremos à ópera nos grandes auditórios e com as sonatas, duetos e trios quero aniquilar todos os concertos asmáticos e terminar de uma vez por todas com as expressões como: Ah! Eu não estou em forma. Oh! Eu nunca estive com tão pouca disposição para as peças, principalmente as de Viola; sem mencionar os protestos contra os lapsos de memória. Eu, Violino, prometo que jamais serei pego despreparado, pedindo que intercedam por mim ou me desculpendo de forma inapropriada.

O Violoncelo, que até o presente momento é visto como um miserável mau aluno, um pobre diabo cuja condição é de morrer de fome, agora vangloria-se que ocupará o lugar da Viola da Gamba, que receberá muitas carícias, desde já forjando uma felicidade que o faz chorar de ternura.

O Cravo está feliz por tornar-se um instrumento comercial. As damas que se divertiam tocando peças até o momento de se casarem, agora após o casamento não mais o

⁹⁰ Rodilard foi um gato nas fábulas de La Fontaine (1621-1695).

⁹¹ Rei dos Hunos em 445 A.C. Venceu vários imperadores e assolou várias cidades da Galiléia conquistando fama de devastador e sanguinário.

après le mariage, quand les Sonates prévaudront. Et, de même qu'*Héloïse & Sapho*, elles surpasseront leur maître *Pindare* pour le fonds, comme pour la propriété dont elles étoient déjà en possession.

Le Violon avoit entendu dire quelque part, [il a des Ouyes], que *Thémistocles* ne pouvant se faire admettre dans le lieu d'exercice des Nobles d'Athènes, ou qui étoient issus de Père & de Mère Athéniens, trouva le secret d'enoblir le lieu d'exercice des Métices, du nombre desquels il étoit, en y menant les principaux Citoyens, & s'y exerçant avec eux.

Le Violon ne pouvant donc disputer à la Viole la délicatesse de son touché, & son Harmonie fine de résonnance dans les endroits propres à examiner de près ses attraits, & leur permettre de faire impression, s'avisa de transporter la Scène dans une Salle d'espace immense, où il arriveroit nombre d'effets aussi nuisibles à la Viole que favorables au Violon.

Il y avoit déjà du tems que le Père *Marais*, ce grand Athlète contre la Musique Ultramontaine, ne paroïssoit plus dans le Monde Musical: on n'entendoit plus parler d'aucun exploit de sa part. L'*Arabesque*, sa dernière production, faisoit voir la grandeur de la perte dans un tel personnage, qui joignoit à l'expérience, par où il donnoit des compositions si correctes, le feu le plus vif d'une jeunesse remplie d'activité & d'attraits.

Le Héros disparut. Les Monstres commençoient à reparoitre, savoir les miaulemens dans l'exécution, les signolemens, les agrémens mis à tort ou à droit. L'irrégularité dans les compositions, où une idée démentoit l'autre, le goût devenu variable, on employoit une année des expressions contraires à celles qu'on suivoit la précédente. Les Scélérats, qui suppriment la moitié du peu de science qu'ils ont, ne découvrant qu'un bras ou une jambe de leur

abandonarão, enquanto as sonatas prevaleceram. E assim como Heloísa e Safo, elas superarão seu mestre Píndaro⁹² em qualidades, como também na elegância que naturalmente já possuem.

O Violino ouviu dizer em algum lugar, ele tem ouvidos⁹³, que Temístocles⁹⁴, não podendo ser admitido no ginásio dos nobres de Atenas, ou por aqueles que nasceram de pai e mãe ateniense, encontrou o segredo de como enobrecer o ginásio dos mestiços, do qual fazia parte, levando os principais cidadãos para ali se exercitarem com eles.

O Violino não podendo então disputar com a Viola a delicadeza de seu toque e sua fina harmonia de ressonância nos lugares adequados para se examinar de perto seus atrativos e permitir impressionar, comunicou que a cena do combate seria transferida para uma imensa sala cujos vários efeitos seriam prejudiciais à Viola e favoráveis a ele.

Já fazia tempo que o pai Marais, esse grande atleta contra a música transalpina, não estava mais no mundo da música: não se escutava mais falar de nenhuma ação de sua parte. A *Arabesque* (1725), sua última composição, deixou-nos ver a grandeza da perda de um tão grande personagem, que unia a experiência de suas composições tão corretas ao fogo mais vivo de uma juventude repleta de atividade e encanto.

O herói desapareceu. Os monstros começam a reaparecer, basta observarmos os miados e os ornamentos colocados a torto e a direito, a irregularidade das composições, em que uma idéia desmente a outra, e o gosto, que se tornou variável.⁹⁵ Durante um ano utilizamos expressões contrárias àquelas do ano precedente. Os canalhas suprimem a metade da pouca ciência que possuem, só mostram um braço ou uma perna do seu saber, e isso proporcionalmente

⁹² Príncipe dos poetas líricos gregos (521-441 A.C.).

⁹³ Ouyes ou Ouïes em francês significa ouvido ou, no universo musical o nome dos dois orifícios localizados no tampo de instrumento de corda com arco.

⁹⁴ General estadista ateniense (ca. 525-460 A.C.).

⁹⁵ Le Blanc assinala a perda do bom gosto na ornamentação. Esse fato também é sentido no tratado de Rousseau de cujas 30 páginas, um quarto é dedicado à prática da ornamentação que, segundo ele, é a raiz da melodia.

favoir, & ce, proportionnellement à un vil intérêt particulier, & non à celui de la Musique, comme si c'étoit un art où il ne tint qu'à affronter, se mettoient tout de nouveau à revendre leur Mitridate.

Forcroi le Père s'étoit trop fait valoir en de certaines occasions, où il avoit affecté d'être quinteux, fantafque, & bisare, par un désir de gagner trop hautement, lequel il ne concilia pas assez avec les intérêts de la Viole. Il n'avoit point fait d'Elèves, & l'occasion s'approchoit où il en eût fallu bon nombre pour rehausser les Levées, entretenir les Dignes, élever des Moles, qui missent à couvert la Viole dans des Ports, pendant les inondations effroyables que préparoit le Violon, avec les forces réunies tant de deça que delà les Monts; & la Mer n'ayant formé ni Généraux, ni Capitaines, pour s'en aider au besoin, il venoit de terminer ses inégalités par une éclipse centrale, reconnoissant trop tard, & quand il n'étoit plus tems, qu'inutilement peut-être voudroit-il apporter du remède. Quelle résistance pouvoit-il faire assez grande contre tant d'assauts livres de toutes parts, restant seul Généralissime sans Troupes?

Le Violon, plein d'un malin vouloir contre la Viole, prit justement ce tems qui étoit si peu favorable à une belle défense, pour le mettre à exécution, en attaquant avec toutes les machines de guerre & les engins d'*Archymèdes*.

Sur le point de commencer l'entreprise, il fit sa prière (comme *Sylla* prêt de succomber contre *Telestinus*), adressant ses vœux à la Nouveauté, en cette sorte.

a um vil interesse particular e não ao interesse da música, como se fosse uma arte onde eles só têm que afrontar, dedicando-se de novo a revender seu Mitrídate⁹⁶.

Forqueray pai, em algumas ocasiões, procurou valorizar-se muito ficando conhecido como caprichoso, lunático e bizarro, movido por um desejo de ganhar muito, o que não se conciliava muito com os interesses da viola. Não chegou a ter alunos, e o momento se aproximava em que era preciso ter tido um bom número de gambistas para preparar o aterro, manter os diques, levantar barreiras e colocar em segurança a Viola em um cais durante a inundação que preparava o Violino com as forças reunidas daqui e de lá dos montes. O mar, não tendo formado nem generais nem capitães para se ajudarem num momento de necessidade, viu terminar suas desigualdades por meio de um eclipse central⁹⁷, reconhecendo tarde demais, quando não tinha mais tempo, que talvez [Forqueray] pudesse ter trazido o remédio. Que grande resistência poderia ele ter feito contra os assaltos vindos de todas as partes, ficando sozinho o generalíssimo sem tropa?

O Violino, cheio de um maligno desejo contra a Viola, tomou justamente esse momento, que era tão pouco favorável a uma bela defesa por parte da Viola, para colocá-la em execução, atacando com todas as máquinas de guerra e com o engenhosidade de Arquimedes⁹⁸.

No momento de começar o seu empreendimento fez seus votos (como Sila⁹⁹ orou antes de sucumbir contra Télefo¹⁰⁰) dirigindo suas preces da seguinte maneira:

⁹⁶ Mitrídate VI, rei de Pontus. De acordo com a lenda ele não acreditava em ninguém, matou seus próprios amigos e bebeu uma grande quantidade de veneno para ficar imune a qualquer envenenamento.

⁹⁷ Acreditamos que esse eclipse é uma alegoria à ida de Forqueray para uma pequena cidade perto de Nantes, em 1736.

⁹⁸ Ilustre sábio da antigüidade (287 a 212 A.C.). Descobriu as formulas que medem o volume do cilindro e da esfera e inventou vários dispositivos mecânicos como alavanca, roldana, rodas dentadas, entre outros.

⁹⁹ Ditador romano (136-78 A.C.). Colega e depois rival de Mário, cônsul em 88, chefe do partido aristocrático e depois senhor de Roma e da Itália. Proscreeu os seus inimigos, reformou a constituição romana em sentido favorável ao senado. No apogeu do seu poder, abdicou inesperadamente (79) e morreu no ano seguinte.

¹⁰⁰ Rei da Mísia. Ferido pela lança de Aquiles, curou a ferida com a ferrugem da mesma lança. Os escritores fazem freqüentes alusões a essa circunstância mitológica para caracterizar algo que traz em si mesmo o remédio ao mal que pode causar.

Déesse toute-puissante en ces Climats , qui êtes dans une action continuelle, ainsi que la Roue de fortune sur la terre, & les Minéraux dans ses entrailles, si avec vous on passe naturellement du mauvais au médiocre, & du commun au bon, en fait de goût, la Nation avance toujours chemin sur le changement qui est un Globe, vous avez nécessairement l'autre qualité d'engager à passer de l'excellent au détestable. C'est cette seconde de vos qualités que j'invoque, pour qu'il ne serve de rien aux François d'être bien, s'ils ne le sentent pas, & de se trouver dans le vrai sur l'article de la Musique; si l'inquiétude les sollicitant de se tourner d'autre côté, ils succombent à l'envie de changer, faites qu'elle les prenne bientôt, & que ce soit en ma faveur, fussent les Timbales & les Trompettes en profiter, & travestir à l'Allemande la Musique Française: commencez par opérer qu'elle le soit à l'Italienne.

Rempli de ces pensées, il dicta l'Affiche à placarder dans Paris, & ne fut que trop exaucé.

Les Affiches annonçoient un plaisir résultant de l'assemblage de ce qui étoit le plus excellent, Flute, Violon & Violoncel, non seulement de Paris, mais de delà les Monts, & par delà la Mer, d'où arrivoient les fameux Athlètes des Nations, comme à de nouveaux Jeux Olympiques.

La Reconnée, telle que la décrit *Virgile*, marchoit devant *Somis*, *Geminiani*, & *Lancetti*: elle débitoit du faux, comme du vrai, sur les miracles de l'Art qu'elle en rapportoit (*).

A cette Batterie du dehors se joignit l'attaque du dedans, par le désir qu'inspire la nouveauté de faire entrer la Musique dans le faste Seigneurial. *Alexandre* ayant refusé de lutter contre autres que des Rois, les Grands à son imitation ne voudroient plus entrer en lice: ils l'honoroient jadis comme Acteurs même couronnés, dorénavant ils s'en rejouiroient en Auditeurs juges d'un plaisir dont le Public fourniroit l'entretien, & le faste prendroit le divertissement.

- Deusa toda poderosa desse país que está em ação contínua, assim como a roda da fortuna sobre a terra e os minerais dentro das entranhas, se com a senhora passamos naturalmente do mau ao sofrível e do comum ao bom, formando um gosto, a nação avança sempre pelo caminho da transformação do globo. A senhora tem necessariamente outra qualidade, de fazer passar do excelente ao detestável. É essa segunda de vossas qualidades que invoco, porque não serve de nada aos franceses se sentirem bem, se encontram dentro do verdadeiro valor da música se não o percebem. Se a inquietude os solicita a virarem-se para um outro lado, sucumbem ao desejo da mudança. O fato é que agora não querem tomar partido ao meu favor. Permitam que os tímpanos e trompetes aproveitem e vistam à moda alemã a música francesa¹⁰¹: comece a trabalhar para que ela seja à italiana.

Repleto por esses pensamentos e muito exaltado, o Violino ditou o cartaz a ser pregado em Paris. Os cartazes anunciavam um prazer resultante da reunião daqueles que eram os mais excelentes, Flauta, Violino e Violoncelo, não somente de Paris, como do outro lado do mar, de onde chegavam os famosos atletas das nações como nos novos Jogos Olímpicos.

A fama, tal como a descreveu Virgílio, marchava diante de Somis, Geminiani e Lancetti: carecia-se do fogo e da verdade, sobre os milagres da arte a que ela fazia menção (soava ao mesmo tempo acabada e incompleta).

A essa bateria de fora se juntaram ao ataque os de dentro, movidos pelo desejo inspirador da novidade de fazer a música entrar no fausto senhorial. Alexandre recusou-se a lutar contra outros que não fossem reis. Os grandes, copiando-o, não quiseram mais lutar; foram honrados no passado como atores e até mesmo coroados. De agora em diante se alegrarão como ouvintes, juízes de um prazer em que o público fornecerá o pagamento e o rico se divertirá.

¹⁰¹ Sabemos que no final do século XVII a Orquestra de Mannheim era uma referência na vida musical européia e exerceu uma forte influência principalmente na música instrumental francesa. Segundo Albert Erhard o primeiro programa de concerto parisiense que traz o nome de um compositor alemão data de 1738.

La Musique vit empirer sa condition d'Art libéral sur-tout dans les Capitales de Province, où les uns payeroient, & quelques autres danseroient. La dépense que chacun craignoit de supporter en particulier, d'avoir à récompenser un habile homme, tous seroient charmés d'en voir le Public chargé. La Musique ne fut fournir de contrepoids à ses Amateurs, capable de résister à se laisser emporter à l'intérêt, & à donner pour satisfaction au faste de commander un Art plutôt que d'y déférer; deux foibles par où la nouveauté prit les hommes, ainsi que l'Electeur de *Saxe* fut tenté du côté des biens temporels dans le changement auquel il prêta l'oreille.

L'esprit du monde, c'est-à-dire cet art sorti des enfers, de s'arroger les travaux des autres, les traitant encore au bout d'artisans nés pour être asservis, trop heureux qu'on leur commande de l'ouvrage, fit cette plaie à la Musique, que les *Sophocles*, les *Platons*, les *Epaminondas* ne trouveroient plus de successeurs parmi les gens de qualité, qui ne rougissent pas de chauffer le Cothurne: la Musique, comme on ne verroit que trop, passeroit du Cabinet Royal au Vestibule.

Ainsi le Violon emporta le point le plus important de déployer sa voix dans un grand endroit. Il avoit réparé son infériorité de vrai mérite, comme quand on supplée au défaut de mauvaises Troupes par l'avantage du lieu, lorsqu'on s'en défie. Bien pis, il s'étoit fait assigner un Champ de Bataille, où une aimable Rivale étoit hors de portée de faire appercevoir ses charmes (où l'épée qu'avoit *Turnus* ayant volé en éclats, on menaçoit quiconque lui rendroit la sienne), ses défauts de lui

A Música viu imperar sua condição de arte liberal sobretudo nas capitais do interior, onde alguns pagarão e outros dançarão. A despesa que cada um temia em ter de arcar sozinho, de ter que recompensar um hábil homem, todos gostariam de ver o público encarregado delas. A Música não soube fornecer um contra peso aos amadores, capaz de resistir a deixar levar por outros interesses, a dar por satisfação o luxo de comandar uma arte ao invés de respeitá-la. A novidade pega o homem. O delegado do conselho municipal de Saxe foi tentado, por parte dos bens temporais, ao emprestar seus ouvidos às mudanças.

O espírito do mundo, ou, melhor dizendo, a arte saída do inferno, apodera-se do trabalho dos outros tratando-os como artistas nascidos para serem assalariados, tão felizes quando lhe encomendam uma obra, fez essa ferida à Música.

Que os Sófocles¹⁰², os Platões¹⁰³ e os Epaminondas¹⁰⁴ não encontrarão mais sucessores no meio de pessoas qualificadas, que não erubescem ao calçarem ao altos sapatos usados nas tragédias. A Música, como veremos, passará do gabinete real ao vestibulo.

Quando o Violino encontrou o momento mais importante para soltar a sua voz dentro de um grande espaço, reparou a sua inferioridade com mérito, como quando se suprimem os defeitos das companhias teatrais ruins pela vantagem do espaço, desde que se deseje. Bem pior, fez-se reconhecer no campo de batalha onde uma amável rival estava pronta para demonstrar seus encantos (como a espada de Turno¹⁰⁵ que, tendo voado em cacos pelo espaço, ameaçava qualquer um que quisesse lhe emprestar a sua própria espada) e os defeitos dele, o Violino, de

¹⁰² Célebre poeta trágico grego (497 a 405 A.C.) de quem restam apenas sete peças, todas consideradas obras-primas.

¹⁰³ Discípulo de Sócrates, depois da morte do seu mentor, Platão começou a escrever uma série de diálogos filosóficos em que o protagonista era sempre Sócrates preservando e reabilitando a reputação do filósofo. Além de conter parte da filosofia nunca antes escrita, os diálogos foram belamente escritos e muitos estudiosos acreditam que eles contêm a prosa mais elegante de toda a língua grega.

¹⁰⁴ Célebre general e estadista (ca. 418-363 A.C.), um dos grandes chefes da democracia de Tebas. Foi ferido mortalmente na batalha de Mantinea apesar de ter derrotado o inimigo. A grandeza e hegemonia de Tebas desapareceram com ele.

¹⁰⁵ Turno – rei lendário dos Rútulos na Eneida, morto por Eneias em combate singular.

Violon, d'être perçant & dur, lui tournoient en bonnes qualités dans un endroit vaste, ou sa dureté étoit noyée par celle du Violoncel, qui portoit toute l'iniquité; & son manque de résonnance supplée par les cordes à vuide du Clavecin. Enfin sa nature de son aigu gaignoit de l'attendrissement au milieu de la ferraille du Clavecin. Ainti entre les Boucs de l'ancienne Loi chargés des péchés d'autrui, lui Violon leur laissoit tout le mauvais air, & prenoit le bon, savoir de passer pour un Instrument moieux, & non dépourvu de délicatesse, quoique ce ne fût qu'une dureté déguisée, qui s'étant fait mettre beaucoup de moilon sur le corps, ne laissoit transpirer au travers qu'une diminution de rudesse.

La Salle immense fut remplie, on étoit accouru de tous côtés au Concert qui fut nommé spirituel; néanmoins l'Harmonie délicate en étoit bannie: il est plus matériel qu'autrement.

Pendant que le Violon joua, sans se donner patience qu'il eût fini, on cria au miracle. Le beau Son! Qu'il est rond! Quelle beauté dans cette voix claire du Violon, qui est entre l'Argentine & le Son d'Or, car elle n'a pas d'aigreur dans sa force, & la hauteur d'un tel Ton.

Jouant à la nouvelle manière, il se fit admirer, comme il n'avoit pas fait du tems de *Lally*, où les coups d'Archet étoient hachés, & le coup de hache marqué à chaque mesure, ou tout au moins à chaque sens.

Ici on ne démêloit ni le tiré ni le poussé. Un Son continu se faisoit entendre, qu'on étoit maître d'enfler ou diminuer, comme la voix. Le Violon se trouva propre à exciter les grandes passions,

sonoridade aguda e dura. Transformou então seus defeitos em boas qualidades num lugar amplo, onde a sua dureza foi diluída na do Violoncelo, que trazia toda a injustiça, e sua falta de ressonância foi superada pelas cordas livres do Cravo. Enfim, sua natureza de som agudo ganhou suavidade no meio das ferragens do Cravo. Desta forma, entre os bodes expiatórios culpados da antiga lei, acusados dos pecados dos outros, ele, o Violino lhes deixou todas as culpas e tomou-se por bom, fazendo-se passar por um instrumento aveludado, sem ser desprovido de delicadeza, embora apenas fosse uma dura máscara a que foi preciso colocar muita pedra de construção sobre o corpo, deixando transpirar apenas uma diminuição de rudeza.

A imensa sala foi preenchida e todos estavam espremidos em todos os cantos, nesse concerto que foi nomeado *Concert Spirituel*¹⁰⁶; nem mesmo a harmonia delicada foi banida: é ainda mais material.

Enquanto o Violino tocava, sem ao menos ter a paciência para esperá-lo terminar, já se bradava o milagre.

- Que belo som!
- Como ele é redondo!
- Que beleza nesta voz clara do Violino, que está entre a prata e o som de ouro,

porque não é ácido [desagradável] no forte e na região aguda.

Tocando à nova maneira, fez-se admirar como não havia feito no tempo de Lully, quando os golpes de arco eram picados e marcavam cada compasso, e, de certa forma, acentuavam o todo.

Aqui não se separa nem o *tiré* e nem o *poussé*. Um som contínuo faz-se escutar, que seja mestre em crescer e diminuir, como a voz. O Violino encontrava-se pronto para excitar as

¹⁰⁶ O primeiro *Concert Spirituel* ocorreu na semana santa de 1725 e foi o início da era dos grandes concertos abertos. Era o ponto de encontro da alta sociedade parisiense e local onde os melhores músicos demonstravam seus talentos. Rapidamente a fama desses concertos espalhou-se por toda a Europa, terminando em 1791, com a revolução.

comme la *Le Couvreur* déclamant tout *Racine*, & une partie du grand *Corneille*; & la *Viole*, avec son tendre, fut jugée bonne à exprimer les *Bergeries de Racan*, ou des *Elegies*.

Cependant, malgré tous ces avantages, le Violon rencontra dans la Flute traversière une Emule, au point où il ne s'attendoit pas, & qui rabattoit bien de la bonne opinion qu'il avoit conçue de son propre mérite, & donnée aux autres sur la nature du Son qu'il tiroit. La Flute se trouva mieux déclamer que le Violon, être plus maîtresse d'enfler ou faire des diminutions. Après la fin du Concert on en remporta cette opinion, que la Flute jouée par un *Blavet*, s'entend, est préférable au premier Violon, lorsqu'il s'agit d'imiter la Voix, qui ne sauroit, comme chacun fait, faire plusieurs Tons à la fois.

Le Violon voulant dominer, à quelque prix que ce fût, & anéantir la Flute, aussi bien que la Viole, s'il se pouvoit, fit des efforts surprenans pour cela. Ils allèrent jusqu'à faire des compositions par accords, lesquelles furent injouables à la Flute & fatigans au-delà de l'imagination pour la Viole, à cause que ces accords sont en rapport avec le *Re* & le *Sol* à vuide du Violon, & qu'il est besoin d'un remplissage de Cordes qui restent nécessairement de surcroit dans les intervalles sur la Viole, montée en Quarte & en Tierce à l'égard des Compositions faites pour un Instrument monté en Quinte.

Les trois XII^{mes} Sonates des Livres de Mr. *Le Cler* étalèrent en pompe la Majesté de Jeu du Violon, & la justesse des accords

grandes paixões, como a senhorita Couvreur declamando Racine e uma parte do grande Corneille¹⁰⁷. A Viola, com som doce, foi considerada ideal para declamar poesias pastorais de Racan¹⁰⁸ ou as elegias.

Mas, apesar de todas as suas vantagens, o Violino encontrou na Flauta Transversa uma rival, num momento em que não esperava. Roubou a opinião favorável que ele havia conquistado com o seu próprio mérito e dava aos outros o som natural que ele [o violino] proporcionava. A Flauta declamava melhor que o Violino, dominava com maestria os crescendos e diminuendos.

Após o final do concerto, chegou-se à opinião de que a Flauta tocada por Blavet era preferível ao primeiro Violino, que se tratando de imitar a voz, como ninguém faz, a Flauta tocava várias cores ao mesmo tempo.

O Violino, querendo dominar a qualquer preço e destruir completamente a Flauta e sobretudo a Viola, fez esforços impressionantes para atingir tal objetivo. Chegou inclusive a fazer composições com acordes que fossem intocáveis na Flauta e cansativas além da imaginação para a Viola. O fato de a Viola ser afinada em Ré e o violino em Sol faz com que haja necessidade de um preenchimento de cordas que se cruzam com os intervalos da Viola, afinada em quartas e terça, e em comparação com as composições feitas para um instrumento afinado em quintas, como o Violino.

Os três livros com doze sonatas do senhor Leclair¹⁰⁹ expuseram com pompa a majestade do tocar do Violino e a justeza dos acordes que era capaz de executar, ao contrário do

¹⁰⁷ Poeta dramático francês (1606-1684). Filho de advogado foi encaminhado pela família para a advocacia, chegou a defender algumas causas, mas desde a juventude se apaixonara pelo teatro. Iniciou escrevendo algumas comédias mas soube manter o aplauso do público quando dedicou-se às tragédias. Corneille afastou por um tempo do teatro e quando voltou a escrever, suas peças pareciam complicadas para um público já conquistado pela simplicidade de Racine.

¹⁰⁸ Honorat de Bueil Racan (1589-1670) grande poeta e militar. Suas poesias pastorais celebram a natureza e os poemas, apesar da forma rigorosa, trazem uma emoção sincera pois nele transparece um amor infeliz do poeta.

¹⁰⁹ Jean-Marie Leclair (1697-1764) violinista e compositor francês, aluno de Somis.

dont il est susceptible, à l'exclusion de l'Orgue & du Clavecin, où il se fait des juremens execrables, lors du passage du Ton Mineur au grand Ton Majeur.

Il fut d'abord jugé, que ce procédé du Violon à l'égard de la Flute, sentoit son avoir abandonné la grande route du droit Jeu, pour se jeter dans les égarées; que le Jeu de Mr. *Blavet* étoit au-dessus des atteintes qu'avoit prétendu lui donner la méthode d'introduire les accords. Les Voix de *Faustina* & *Coffuni* étoient précisément dans le même cas de ne pouvoir former qu'une succession de Sons, sans *Groupé*, comparée à la ligne qui est une continuation de points.

Le Clavecin se révolta ouvertement contre le Violon, se plaignant, de le voir chasser sur ses terres toutes semées d'accords; &, qui plus est, d'affécter de triompher en ce genre, à quoi le petit nombre de ses Cordes le rendoit si peu propre, ses accords ne pouvoient être qu'affamés, réduits à l'espace d'un si petit manège; que la fausse Quinte & sur-tout la Tierce qu'elle prépare étoit la meilleure partie de son vaillant, avec des Harpegés, où quelques accords s'aidans des Cordes à vüide, faisoient un tapage imposant par la force du Son des Cordes, si violemment comprimées, mais destitué en effet d'un remplissage d'accords, dont le Clavecin étoit la Mer immense, le vaste Océan.

Le Clavecin fut relevé de bonne sorte. Le Violon lui tomba sur le rable par le ministère de Mr. *Le Cler*, qui n'a pas son pair dans une exécution de la dernière justesse des accords. La sage précaution de poser les doigts avec cette espèce de pudeur, que *Cicéron* exige de l'Orateur, qui commence un Discours, fait paroître son Jeu un peu nonchalant: mais combien cette retenue envers la justesse parfaite si chatouilleuse à blesser le moindrement, n'est-elle pas préférable à ce Jeu que j'appelle effronté, & non pas hardi, qui ne sondant jamais le guet, ne manque pas de croquer, c'est-à-dire de mentir avec assurance sur la justesse, & ne prend pour dupe que le Peuple, envers qui l'audace du débité a toujours été imposante dans la Musique, comme dans l'Eloquence.

órgão e do Cravo, que fazem combinações execráveis, desde a passagem do tom menor para o grande tom maior.

É preciso primeiro ressaltar que esse procedimento do Violino em relação à Flauta, a vontade de abandonar a grande via do tocar correto para lançá-la num mau caminho, não incluía a execução do senhor Blavet que estava acima de questão. Pretendia inclusive, dar-lhe um método para que ele introduzisse os acordes. As vozes de Faustina e Cossoni também estavam precisamente no mesmo caso, formavam uma sucessão de sons, sem quebra, comparada a uma linha que é uma continuação de pontos.

O Cravo revoltou-se abertamente contra o Violino queixando-se de que ele tinha lhe caçado sobre a terra todas as possibilidades de acordes e mais, de fingir triunfar nesse gênero, no momento em que seu pequeno número de cordas não lhe convinha, seus acordes só poderiam ser desnutridos, reduzidos a um espaço tão pequeno de treinamento. A falsa quinta e sobretudo a terça que ele prepara é a melhor parte de sua coragem, com os arpejos onde alguns acordes ajudados pelas cordas soltas fazem um barulho tumultuado imposto pela força do som das cordas tão violentamente comprimidas mas destituídas de um efeito de enchimento dos acordes no qual o Cravo é um mar imenso, um vasto oceano.

O Cravo foi dotado de mais sorte. O Violino o atacou pelas costas pelo ministério do senhor Leclair, que não tem igual na execução com extremada justeza dos acordes. A sábia precaução em colocar os dedos com uma certa espécie de pudor, que Cícero exige do orador que inicia um discurso, faz parecer a sua arte de tocar um pouco displicente. Mas o quanto essa postura em relação à justeza perfeita, tão suscetível a ferir os menores, não é ela preferível à arte de tocar que eu chamo de desaforada, que só faz espreitar, que não pára de dilapidar, de mentir com segurança sobre a justeza e engana o povo, ao invés da audácia do recitante que sempre foi imposta pela música, assim como na eloquência.

Tâchez sans qu'il y paroisse, une justesse, pour la rendre parfaite, ensuite appuiez tant que vous voudrez, vous ne tirerez que douceur; mais l'exécution est plutôt brutale que véhémence, qui commence par appuier avec audace: la justesse se rencontre par hazard, si elle peut, on passe outre, arrête, dis-je, le défaut couvert vaut-il donc le n'en point avoir?

Mr. *Le Cler* repoussant l'arrogance du Clavecin, qui vanteroit la main levée qu'il a de tous les accords, lui posa ces faits. De tant de Tierces que le Livre du plaisir des Enfans de Latone qualifie être si aimables, vous & l'Orgue en avez les trois quarts de fausses. Une Oreille fine ne sauroit chez vous entendre le joueur (pour rendre justice à deux qu'il y a d'habiles), qu'en s'imposant silence sur le défaut de justesse dans l'Instrument, & au rapport que fait l'oreille de tant d'accords qui impatientent l'Auditeur délicat, plutôt que de le flatter.

Le Clavier est tout semblable à ce Discours aux antipodes du stile laconique, aussi s'en moquent-
on à Sparte, le milieu rend faux le commencement, & la fin le milieu, quand on accorde. Si l'on objecte qu'on accorde à la fois, il est assuré que les derniers Tons auxquels on touche, dérogent aux premiers. Et, o comble de malheur! on n'a pas la faculté d'y retoucher dans un Concert, au lieu que sur les Instrumens à Chevilles mobiles, on ajuste l'accord sur chaque Ton, où l'on va jouer, & non sur la selle à tous chevaux d'un Ami l'a donné.

L'Art divin de Mr. *Blavet* est de réparer sur la Flute, par le moyen de l'haleine modifiée. Ainsi les Ecolières de Clavecin, lorsqu'elles s'applaudissent qu'il est toujours d'accord, ne sentent pas qu'il n'y est jamais.

La Viole, après qu'on eut fait tant d'entreprises pour la desservir, sans qu'elle en fût rien, pendant son absence, retourna d'un voyage tel que le fait *Junon* dans

Para deixar a afinação perfeita tateia-se sem que se perceba e, logo em seguida, apóia-se tanto o quanto se queira para obter um doce som. A execução é muito mais brutal e veemente quando se começa a apoiar com audácia. Eu pergunto: a justeza [afinação perfeita] encontrada por acaso, o defeito encoberto, vale a pena possuí-lo?

O senhor Leclair repelindo a arrogância do Cravo, que vangloriava-se de ter à mão todos os acordes, mostrou-lhe seus feitos. Tanto que as terças que o livro dos *Prazeres das Crianças* de Latone qualifica serem tão amadas, o senhor e o Órgão têm três quartos de desafinação. Um ouvido fino não poderia, com os senhores, escutar aquele que toca sendo obrigado a manter silêncio sobre a falta de afinação do instrumento. Tantos acordes impacientam o ouvinte sensível, ao invés de lisonjeá-lo.

O Cravo é muito semelhante àquele discurso aos antípodas do estilo lacônico e também zomba à espartana. Quando afinamos o meio do instrumento, a parte inicial já está desafinada, e quando chegamos à parte final do teclado, o meio já desafinou. Se objetamos que se afine por si mesmo, é certo que as últimas notas que tocamos derrotam as primeiras. Oh, excesso de infortúnio! Não temos a possibilidade de reafiná-lo durante um concerto, ao passo que nos instrumentos de cravelhas móveis, podemos ajustar os acordes sobre cada tonalidade que iremos tocar.

A arte divina do senhor Blavet é de corrigir a afinação na Flauta utilizando-se de diferentes maneiras de soprar. Desta forma os alunos do Cravo aplaudem-no porque pensam que ele [o cravo] está sempre afinado e não percebem que jamais esteve.

Durante a ausência da Viola da Gamba, após terem feito tantas investidas para prejudicá-la sem conseguirem, retornou de uma viagem assim como fez Juno¹¹⁰ na *Ilíada*¹¹¹, ou

¹¹⁰ Esposa de Júpiter, filha de Saturno, deusa do casamento. Na literatura, ela simboliza o orgulho, o ciúme e a vingança.

¹¹¹ Obra-prima da poesia épica atribuída a Homero. Narra a guerra de Tróia oferecendo-nos um quadro vivo da antiga civilização grega.

l'Iliade, où lorsque *Jupiter* détourne les yeux sur les Scythes, qui vivoient de lait, auxquels il ne falloit pas tant de mets & d'entremets qu'à nous pour exciter l'appétit, c'est-à-dire donner au Canon plus de charge qu'il ne lui convient de porter.

Il arriva à la *Viole*, après son retour, l'aventure d'*Hermodorus*. L'Ame de celui ci, sujette à faire de longs voyages, laissoit son corps sans sentiment, pire que dans l'Epilesie où du moins le poulx bat. Un jour que la fête avoit trop duré, quand l'Ame revint, l'épée ne retrouva plus son Foureau, on avoit brulé le corps à la manière antique. Il en fut de même de tous les endroits où la *Viole* étoit bien reçue avant le voyage, on lui fit par-tout où elle s'alla présenter, la réponse uniforme, admirable dans sa laconicité, *Nescio vos.*

Quelques-uns des plus charitables la renvoyèrent à la Sale des exercices, pour y faire valoir son droit, en rafraichir les attaches, ou le voir discuter, de même que la Reine Anne renvoya le Prince *Eugène* à Utrecht dès qu'il cessa de parler en son propre nom, sous lequel il avoit reçu le plus grand accueil.

La *Viole* ne tarda pas, comme on peut croire, à être informée du détail de tout ce qui s'étoit passé en son absence; elle s'en courut chez *Forcroi* le Père à Mante, le fémondre de faire les derniers efforts, où les Généraux font bon marché de leur personne, quand tout seroit perdu sans cela, comme *Jule César* à Munda.

quando Júpiter¹¹² desviou os olhos para os Citas¹¹³ que viviam de leite, para os quais não era preciso tantas iguarias e sobremesas como nós, que precisamos delas para abrir o apetite. Isto é: dar ao canhão tanta carga que ele não será capaz de suportar.

O que sucedeu à Viola após a sua volta foi como na aventura de Hermodorus¹¹⁴. A alma desse indivíduo que fazia grandes viagens, deixou seu corpo sem piedade, pior que na epilepsia, em que ao menos a pulso bate. Um dia, quando a festa havia durado muito, quando a alma retornou, a espada não encontrava mais sua bainha, o corpo havia sido queimado à maneira antiga. O mesmo deu-se em todos os lugares onde a Viola fora bem recebida antes de sua viagem, ela recebeu em todos os lugares onde se apresentou, uma resposta uniforme, admirável em seu laconismo: não vos conheço.

Alguns dos mais caridosos a enviariam de volta à sala de exercícios, para ali fazer valer seu direito, renovar as ligações da mesma forma que fez a Rainha Anne. Desde que príncipe Eugène parou de falar em seu próprio nome, para vê-lo discutir, enviou-o a Utrecht, onde recebeu uma grande acolhida.

A Viola não tardou, como podemos acreditar, a ser informada de tudo o que aconteceu em sua ausência. Correu então para Forqueray pai em Nantes¹¹⁵, o único capaz de fazer os últimos esforços, assim como os generais que não se valorizam, quando tudo seria perdido sem a presença deles, como Júlio César¹¹⁶ em Munda. Forqueray respondeu que entrara

¹¹² O pai e soberano dos deuses na mitologia romana. Venceu os titãs e escapou ao destino de ser devorado pelo seu pai, Saturno. Quando casou com Métis (prudência) essa ministrou um medicamento à Saturno que o fez vomitar seus filhos. Júpiter, juntamente com seus irmãos, rebelou-se contra Saturno, destronou-o e dividiu os domínios paternos com seus irmãos.

¹¹³ Povo nômade, notável na arte e na guerra, desaparecido por volta do século II A.C.

¹¹⁴ Não foram encontradas referências.

¹¹⁵ Forqueray retirou-se em 1727 para uma pequena cidade chamada Fontenay-Saint-Père, situada ao Norte de Nantes, onde faleceu em 1745.

¹¹⁶ Célebre general romano. Hábil, enérgico, eloquente e político engenhosíssimo foi um dos mais ilustres homens da antigüidade.

Forcroi répondit qu'il entroit dans une peine plus grande que celle d'*Achille*, lorsque se trouvant sans armes il se voyoit pressé par *Thétis* de secourir le corps de l'infortuné *Ménéciade*. Quel moyen de se résoudre à produire le mérite de la Viole & de le faire sentir, lorsqu'on affecte de donner pour Champ de bataille la vaste concavité d'une Sale énorme en grandeur, où il est impossible qu'elle eût la force de poumon de fournir!

La Viole, plus en colère du procédé des François, que de l'inaction de *Forcroi*, ne put éviter d'essuyer le mortifiant de se trouver devant la Sale, où l'on devoit faire un troisième Concert spirituel, & d'y représenter sous le rôle de visage inconnu, qui, s'il entroit, seroit peut-être de trop, ou qu'il n'étoit pas trop sûr qui eût le mérite de se faire admettre.

Le sujet des Lamentations étoit pathétique, tel que de *Marius* sur la ruine de Carthage, lorsqu'il mit en opposition la lienne comme y faisant face, & face suffisante. La Viole s'étoit vue favorisée par le Roi *Louis XIV* dans ses Nourissons, le Père *Marras* pour les Pièces, & *Forcroi* le Père pour les Préludes tirans sur la Sonate. L'un avoit été déclaré jouer comme un Ange, & l'autre jouer comme un Diable. Le Régent du Royaume avoit cultivé sa possession; & le Monarque *Louis XV* avoit fait cas de sa jouissance. Le souvenir lui restoit encore de la douce épreuve de s'être senti délicieusement passer par-dessus l'Archet Royal. Falloit-il, au sortir de tant d'avantages, tomber dans le néant. Quelle chute! Y en eut-il jamais une pareille? La chute de *Phaëton*, & celle de *Vulcain*, qui fut encore de plus haut, car il mit plus de tems à arriver en terre par une si dangereuse route, font-ce, disoit la Viole, autres que foibles images de la mienne.

numa profunda dor comparada àquela de Aquiles, quando, encontrando-se desarmado viu-se pressionado por Tétis¹¹⁷ a socorrer o corpo do infortunado Meneciade¹¹⁸. Que forma de conseguir provar o mérito da Viola e fazer escutá-la, no momento em que lhe dão por campo de batalha a vasta concavidade de uma sala enorme em grandeza, onde é impossível que tenha a força de um pulmão para preenchê-la!

A Viola, mais encolerizada pelo procedimento dos franceses que pela inação de Forqueray, não pôde evitar o sofrimento mortificante de encontrar-se diante da sala onde deveria ser realizado o terceiro *Concert Spirituel*, e apresentar-se em cena para rostos desconhecidos que, se entrassem, talvez seriam demais ou talvez não estivessem totalmente seguros se possuíam méritos para serem admitidos.

O tema das lamentações era patético, tal qual Mário sobre as ruínas de Cartago, assim que ele colocou em oposição a sua, como se fazia, face a face. A Viola foi privilegiada pelo Rei Luís XIV em suas refeições, o pai Marais pelas suas peças, e Forqueray pai pelos seus prelúdios tirados das sonatas. De um declarou-se que tocava como um anjo e do outro tocava como um diabo. O regente do reino cultivou a sua posse; e o monarca Luís XV levou em consideração o prazer que a Viola lhe proporcionava. Ainda restava à ela a doce lembrança de se sentir tocar deliciosamente pelo arco real. Será preciso, após tantas honrarias, cair no nada? Que queda! Já existiu uma queda semelhante? A queda de Phäeton¹¹⁹ e aquela de Vulcano¹²⁰, que foi ainda mais alta, pois precisou de muito mais tempo para chegar à terra por um caminho tão perigoso, são elas, diria a viola, outras quedas que seriam imagens da minha.

¹¹⁷ Divindade marinha, mãe de Aquiles.

¹¹⁸ Não foram encontradas referências.

¹¹⁹ Um dos filhos do sol.

¹²⁰ Deus do fogo e do metal. Quando nasceu era tão feio que sua mãe atirou-o para fora do Olimpo. O infeliz caiu na Ilha de Lemnos e ficou coxo. Fixou então moradia embaixo do vulcão Etna.

Sur ces entrefaites le Violon & le Violoncel arrivèrent à la porte du Concert. Ils n'avoient pas besoin de pieds pour s'y voirurer, ils couloient sur l'horison, glissans de bout à la manière des Anges dans *Milton*; & la parole leur sortoit du ventre, comme du corps de ces Possédés, qui quelquefois ont articulé sans remuer les lèvres.

Dame Basse de Viole arrêta Sultan Violon comme il alloit entrer au Concert spirituel. Elle avoit bonne envie de s'entretenir avec lui dans une allée de ces Jardins si au-dessus de ceux d'*Aly-noüs*, pour tâcher de le porter à un accommodement à moindre bruit. Mais Don Violon, sentant ses avantages, se montra intraitable, tel que le Peuple d'Athènes aux Lacédémoniens, quand il avoit quelque avantage: il affecta d'inviter la Viole d'entrer avec tout le *Gracioso* dont il est susceptible, ajoutant: Madame, quand on est charmante comme vous l'êtes, on l'est par-tout & en tous lieux.

La Musique intéressée à ce que la Basse de Viole ne fût pas proficrite, de même que la Grece à ce qu'Athènes ne fût pas détruite, c'eût été perdre un œil, descendit de l'Olimpe, & se montrant à la Viole, sans que le Violon l'avît, ni l'entendît: gardez-vous bien, lui dit-elle, de commettre votre ancienne gloire à exercer vos talens dans un grand endroit aussi favorable au Violon qu'il vous l'est peu: alléguez les deux *Minerves* d'Athènes, & distinguez les Harmonies des deux espèces. Elle disparut à ces mots.

La Basse de Viole refusant d'entrer, dit au Violon: beau Sire, je ne m'attendois pas à discuter mon Droit comme une Harangère à la porte; mais vous n'y regardez pas de si près; vous jouez à l'air dans les vastes lieux, séjours de l'Opera, de la Comédie, ou des Théâtres ambulans, sous l'axe nud du Ciel (*).

Neste momento o Violino e o Violoncelo chegam à porta do concerto. Não têm necessidade de pés para se transportarem. Corriam sobre o horizonte, deslizando de pé à maneira dos anjos em Milton, e a palavra lhes saía do ventre, como dos corpos dos possuídos, que algumas vezes articularam sem mover os lábios.

A dama Viola da Gamba parou o sultão Violino quando ele ia entrar no *Concert Spirituel*. Estava bem intencionada, queria conversar como numa das aléias do jardim sob os Alcinos, esforçando-se em levá-lo a um lugar menos barulhento. Mas don Violino, sentindo suas vantagens, mostrou-se intratável, como o povo de Atenas aos Lacedemônios. Quando teve alguma vantagem, fingiu convidar a Viola para entrar com toda a graça que lhe era suscetível, dizendo:

- Senhora, quando se é charmosa como a senhora o é, se é por toda parte e em todos os lugares.

A Música, interessada em que a Viola da Gamba não fosse proscrita, assim como a Grécia não queria que os atenienses fossem destruídos, sem perder nada de vista, desceu do Olimpo e mostrou-se à Viola sem que o Violino a visse nem a escutasse e lhe disse:

- Protegei-vos, disse ela, de mostrar a vossa antiga glória e vosso talento num grande espaço tão favorável ao Violino e tão pouco favorável a vós. Invoque as duas minervas de Atenas e distingua a harmonia das duas espécies. Ela desapareceu com essas palavras. A Viola da Gamba, recusando-se a entrar, disse ao Violino:

- Famoso senhor, não discutirei meus direitos como uma mexeriqueira à porta. Mas não me olheis assim de tão perto. Tocais livremente nos grandes espaços, nas temporadas de óperas, na comédia ou nos teatros ambulantes, sobre o eixo nu do céu (e sob o eixo gélido do céu).

Madame, lui répondit le Violon, vous avez toujours eu la parole plutôt que la main à commandement, pour exciter à vous rechercher, comme vous y parveniez jadis, en faisant la renchérie, usant de toutes les minauderies d'une précieuse. Vous cherchez aujourd'hui à décliner la juridiction, & esquiver l'attaque.

Les Seigneurs & grandes Dames, qui venoient au Concert, prenans plaisir au différend, y prêtèrent aussi volontiers l'oreille qu'ils eussent fait à la Musique. On leur apporta des sièges pour entendre & décider, à la manière dont les Régimens Suisses tenans Conseil de Guerre sur la place de Lille, instruisent un procès, portent le jugement, & voyent exécuter la sentence sans sémater.

Si vous aviez un vrai mérite, poursuivit la Viole, emploiriez-vous, comme vous faites, le manège? Charles XII fut-il un *Alexandre*, dès lors qu'il chercha à suppléer par la négociation à la force?

Ou recourt-on moins au manège, répartit le Violon, qu'à attaquer son adverfaire en tous tems, & en tous lieux, ainsi que j'en use à votre égard, n'alléguant jamais comme vous que je n'aye pas de main, que je ne sois pas en humeur, que j'aye froid, que je manque d'exercice, ou que la mémoire me faille.

Qu'est-ce autre, répliqua la Viole, que le plus odieux manège, de faire consister le mérite dans un Instrument à remplir le concave d'un vaste endroit, où vous avez introduit qu'on en déploiroit le volume. Quoi! nous laissera-t-on confondre la force de poumon avec la bonté des railons. Les coups fins à la Paume cèdent-ils au Jeu forcé? Stentor, avec son haleine de Borée, a-t-il remporté l'estime des Grecs sur les raisonnemens au naturel ou avec véhémence de *Démades* & *Démotribènes*, qui n'avoient pas ainsi une poitrine de fer & un gosier d'airain, de même que vous & la Trompette.

- Senhora, respondeu-lhe o Violino, sempre tivestes a palavra como preferência ao invés da mão para o comando, para excitar a vossa busca, como acontecia outrora, fazendo-vos de difícil, usando de todas as denguiças de grande preciosidade. Procurais hoje escapar à jurisdição e esquivar-vos do ataque.

Os senhores e grandes damas que vieram ao concerto divertiam-se com a discussão e emprestavam de bom grado seus ouvidos. Foram-lhes trazidas cadeiras para ouvirem e decidirem, como faziam os regimentos suíços ao realizarem o conselho de guerra na praça de Lille, instruindo um processo, levando-o ao julgamento e assistindo à execução da sentença.

- Possuísseis um mérito verdadeiro, prosseguiu a Viola, utilizaríeis, como fizestes, de artimanha? Foi Carlos XII um Alexandre quando o mesmo procurou substituir a negociação pela força?

- Recorrendo menos às artimanhas, retomou o Violino, prefiro atacar o adversário ao mesmo tempo e em todas as partes. Ainda em vossa consideração, não alego jamais, como vós, que não tenho mão, que não estou bem humorado, que estou frio, que me falta exercício ou que a memória me falha.

- O que não é outra coisa, respondeu a Viola, a não ser a mais odiosa artimanha, que concentrar o mérito de um instrumento no fato de preencher o côncavo de um grande espaço, onde introduzistes uma exibição de volume. Que! Nós deixaremos então que nos confundam a força de um pulmão com a bondade da razão? Os golpes delicados da palma da mão cederão lugar à execução forçada? Estentor¹²¹, com seu hálito do vento do norte, não trouxe de volta a estima pelos gregos com o raciocínio natural ou com a veemência de Démades e Demóstenes, que não tinham nem sequer um peitoral de ferro e um protetor de goela de bronze, da mesma forma que o senhor e o trompete?

¹²¹ Estentor – arauto grego cuja voz valia por cinquenta.

Il s'éleva un grand cri d'applaudissement. Les Seigneurs battirent des mains, & les Dames auxquelles appartenoit de faire grace, de même que les Vestales au cirque, prononcèrent par la bouche d'une d'entre elles, que les bonnes raisons débitées avec modestie ne cèdoient à l'assurance d'en préférer hardiment de mauvaises, qu'au jugement du Peuple, mais non aux yeux éclairés des Rois & de leurs Cours, qui n'avoient jamais été si faciles à surprendre par le bruit, à y déférer, ni s'y laisser entraîner.

Les Dames donnèrent donc à la Basse de Viole de ces encouragemens si célèbres en Angleterre.

La Viole poursuivant donc en conséquence, usa de cette comparaison. Deux Maitres à Athènes firent chacun une *Minerve*. Estant portées sur la Place devant le Peuple, l'une avoit les traits si grossiers qu'elle excita plutôt l'indignation, que l'admiration ; & l'autre mignone qu'elle étoit reçut des applaudissemens infinis. Le Sculpteur, qui n'avoit par les rieurs pour lui, alléguait que la Convention portoit de juger des *Minerves* posées en place. Or c'étoit au haut d'un édifice. Elles n'y furent pas plutôt guindées, que la Statue laide de près fut rendue charmante par le lointain, & les traits de la mignone furent effacés.

Voilà ce que fait le Violon, il cherche à se procurer un grand espace, d'où se tenant loin des Auditeurs, il puisse les flatter, ou son ton aigu être absorbé par la multitude de leurs habits. Mais s'entend-il que la fine gravure de la *Cornaline* du Roi, appelée le Cachet de *Michel Ange*, d'autant qu'elle doit être considérée de près, doive perdre son prix à l'encontre de la grosse sculpture d'un portail, qui souffre & même exige d'être regardé de loin. Pourquoi donc préconiser avec une espèce d'acharnement le dur de la mélodie du Violon contre le

Elevou-se um grande grito de aplausos. Os senhores batiam as mãos e as damas que possuíam o dom da graça, como as vestais¹²² no circo, pronunciavam sussurrando entre si que boas intenções recitadas com modéstia cedem lugar às ruins proferidas com ousadia, no julgamento do povo, mas não aos olhos iluminados dos reis e de suas cortes, que nunca deixaram-se facilmente surpreender pelo barulho, nunca o levaram em consideração nem se deixaram arrebatados.

As damas deram então à Viola da Gamba aqueles votos de encorajamento, tão célebres na Inglaterra.

A Viola prosseguindo então, utilizou-se dessa comparação.

- Dois mestres em Atenas fizeram, cada um, uma Minerva. Tendo sido levadas à praça diante do povo, uma tinha os traços tão grosseiros que atraía muito mais indignação que admiração. A outra era tão graciosa que foi recebida com aplausos infinitos. O escultor que não recebeu a aprovação da maioria alegou que a convenção deveria julgar as Minervas colocadas em seus devidos lugares, ou seja, no alto do edifício. Foram então alçadas, e a estátua que de perto era feia tornou-se encantadora de longe, e os traços da graciosa foram apagados.

Isso é o que faz o Violino. Procura promover-se num grande espaço, onde, mantendo-se distante dos ouvintes, possa tocá-los, onde a sua sonoridade aguda possa ser absorvida pela imensidão das roupas. Mas em seguida a fina gravura em cornalina¹²³ do Rei, chamada de sinete de Miguel Ângelo, deve ser apreciada de perto e deve perder seu valor, ao contrário da grande escultura de um portal, que tolera e mesmo exige que seja olhada de longe. Por que então preconizar com uma espécie de obstinação a dureza da melodia do Violino contra

¹²² Sacerdotisas de vesta, deusa romana do fogo.

¹²³ Variedade vermelha da agata, usada em bijuterias.

tendre de la Viole ? Qui est-ce qui le rend imposant à l'égard de toute la Nation, si ce n'est la boutade d'un passage au changement.

Les Dames écoutèrent avec satisfaction les raisons de la Basse de Viole, d'autant plus que doublement utile elle se marie si bien avec leur voix, ou en *Solo* avec un Clavecin, sous leur touché si délicat.

Le Violon en fut outré de dépit, & recourut aux injures contre la Viole en ces termes offensans. Madame la Boite à peruque de grand étalagé, & de peu d'effet, il vous faut autant de place dans un Jubé pour vous escrimer, qu'à un Porte-aumuche pour tirer la Maniche ; & , entre la grosseur de votre ventre & le Son qui en sort, se trouve la proportion gardée entre la Montagne dans les travaux de l'enfantement, & une Souris dont elle accouche : à l'opposite, il sort du mien qui a les qualités contraires au vôtre, un Son prodigieux en petit volume d'Instrument ; & pour jouer, je n'ai pas besoin de plus de terrain qu'en a un Cadet pour écarter les coudes & les genoux auprès du feu dans un Corps-de-garde.

Parmi les Animaux, répartit la Viole, le Loup emporte l'Agneau au fonds des forêts, & puis le mange, sans autre forme de procès. Le Lion de quatre parts a choisir, en prend seulement quatre. Et chez les Hommes, il n'est que trop besoin de l'air déterminatif. Ces mauvais exemples vous ont gâté le jugement. Non-seulement en *César* vous ne voulez point reconnoître de supérieur, mais en *Pompe* vous ne voulez point souffrir d'égal. Vous avez telle envie de dominer, que pire qu'*Hérode*, qui craignoit d'être Roi sans Peuple, vous voulez régner seul sans Sujets, ayant usé de proscriptions triumvirales

a doçura da Viola? O que é mais imponente ao olhar de uma nação, se não é que um repente espírituoso de uma passagem para mudanças?

As damas escutavam com satisfação as razões da Viola da Gamba, instrumento mais que duplamente útil: casa muito bem com a voz, ou em solo com o cravo, sob o seu toque tão delicado.

O Violino ficou indignado com o despeito e utilizou-se de injúrias contra a viola da gamba nos seguintes termos ofensivos:

- Senhora caixa de peruca de grande ostentação e de pouco efeito, falta-vos muito espaço no coro¹²⁴ para vos exercitar, como um criado para tirar suas luvas. Entre a grandeza de vosso ventre e o som que dele sai encontra-se a mesma proporção entre a grande montanha em trabalho de parto e o camundongo que é parido. Em oposição, o que sai de mim tem características opostas às vossas. Um som prodigioso num pequeno tamanho de instrumento. Para tocar, não tenho necessidade de muito espaço, apenas aquele que um jovem necessita para afastar os cotovelos e os joelhos perto da fogueira no acampamento.

- Entre os animais, retoma a Viola da Gamba, o lobo conduz o cordeiro para o fundo das florestas e depois o come, sem outra forma de procedimento. O leão, que tem quatro partes a escolher, toma somente quatro. A moderação é grande. E nos homens não é muito necessário o ar determinativo. Esses maus exemplos vos fizeram estragar o julgamento. Com exceção de César, vós não quereis de forma alguma reconhecer os superiores, mas em Pompéia quereis sofrer igualmente. Vós, com tanta vontade de dominar, pior que Herodes¹²⁵, que acredita ser rei sem povo, quereis reinar sozinho, sem indivíduos, tendo usado de proscricções vulgares contra o

¹²⁴ No original Jubé: grande grade, seguida de uma galeria que separa o coro da nave em algumas igrejas, servindo às leituras e ao canto litúrgico.

¹²⁵ Acreditamos que o Herodes a quem o autor faz referência, seja Herodes, o Grande, rei da Judéia que nasceu no ano 39 A.C. e viveu até o nascimento de Cristo. Foi prisioneiro do romanos e responsável pela degolação dos inocentes.

contre le Luth, la Guitarre, & la Harpe, lesquels par dérision vous avez traités par la bouche de *Lully* de concert des Mouches. Si votre voracité étoit écoutée, il est assuré que votre grand appétit feroit comprendre la Basse de Viole & le dessus de Viole dans l'arrêt de suppression. Mais vous avez beau faire, ni la raison du plus fort ne sera la meilleure dans la symphonie; ni la fausseté ne sera de recette en Musique, tant pis pour le Violoncel. Oui, vous Violon, avec tous les avantages d'un Son mâle que vous avez, vous ne devez néanmoins point effacer les charmes de l'Harmonie femelle qu'à la Basse de Viole.

Les Seigneurs & les Dames furent surpris de cette expression, remirent au prochain Concert à en éclaircir la distinction, à prendre un parti sur les services qu'on pouvoit tirer de la Basse de Viole, & sans offenser le mérite du Violon, résolurent de rendre justice à celui de la Viole, dépendant, (comme d'une condition sans laquelle), du lieu & des circonstances, de même que celui d'un Tableau d'être mis à son jour.

La Musique descendit de l'Olimpe, vu l'importance des points qu'on alloit agiter. S'agissant de tempéramens à garder, ni le Violon ni la Viole n'étoient propres à les prendre à cause de leur partialité. Elle prit la figure de *Melle. Certain*; & l'Assemblée étant complète, parla en ces termes.

Avant que de donner l'éclaircissement promis, une observation est essentielle à faire sur la nature du Son des Instrumens.

Il se rencontre des *Sons d'Or*, des *Sons d'Argent*, & des *Sons d'Airain*. La politique est très grande à garder pour qu'ils se succèdent à propos.

Le Luth est le Prince de toute l'Harmonie dorée, après qu'on a entendu le Son d'Or qui en sort, le passage à d'autres Instrumens cause de la répugnance à l'oreille, & fait faire la grimace de *Thersyte* quand il reçut d'*Ulysse* un coup de Sceptre sur sa bosse.

Alaúde, a Guitarra e a Harpa, os quais por escárnio tratais, através da boca de Lully, de concerto de moscas. Se a vossa voracidade fosse escutada, é seguro que vosso grande apetite colocaria a Viola da Gamba baixo e a Viola soprano num estado de supressão: Mas haveis bem feito, nem a razão do mais forte será a melhor na sinfonia, nem a falsidade será a receita na música, pior para o Violoncelo. Sim, vós, Violino, com todas as vantagens de um som masculino que tendes, não deveis contudo apagar o encanto da harmonia feminina que a Viola da Gamba possui.

Os senhores e as damas foram surpreendidos por essa afirmação, esperaram pelo próximo concerto para esclarecer a distinção, para tomar partido dos serviços que podemos tirar da Viola da Gamba sem ofender o mérito do Violino. Decidiram fazer justiça à Viola, dependendo (como uma condição) do lugar e das circunstâncias, como um quadro a ser colocado no seu lugar.

A Música desceu do Olimpo, viu a importância dos pontos a serem ventilados. Sabendo das personalidades fortes que deveriam defendê-lo, nem o Violino nem a Viola estavam aptos a fazê-lo, devido à sua parcialidade. A Música transformou-se na figura da Senhorita Certain¹²⁶ e esperou que a assembléia estivesse completa, e falou nos seguintes termos.

Antes de dar os esclarecimentos prometidos, é essencial fazer uma observação sobre a natureza do som dos instrumentos. Existem sons de ouro, sons de prata e sons de bronze. Grande protocolo é requerido para fazer com que eles se sucedam apropriadamente.

O Alaúde é o príncipe de toda a harmonia dourada. Depois que escutamos o som de ouro que dele sai, a sonoridade dos outros instrumentos causa repugnância aos ouvidos e faz fazer a careta de Tersites¹²⁷ quando ele recebeu de Ulisses¹²⁸ um golpe de cetro sobre a corcunda.

¹²⁶ Marie Françoise Certain (1662-1711) foi uma grande cravista francesa, aluna de Lully.

¹²⁷ Personagem da *Iliada*, corcunda, manco, deformado, desbocado, foi descrito por Homero como o grego mais feio de Tróia e na literatura passou então a simbolizar a covardia insolente.

¹²⁸ Rei lendário de Ítaca e um dos principais heróis do cerco de Tróia, onde destacou-se pela sua prudência e sagacidade. O regresso de Ulisses à pátria constitui o tema do poema épico *Odisséia*, atribuído à Homero.

Lorsqu'au Son du Luth on fait succéder celui du Clavecin, c'est au sortir du Vin de Volnai, présenter à boire dans des Coupes de cuivre du Vin de Nolay, condamné par Arrêt de Parlement à servir aux Etuvées. Le passage de la divine douceur des Cordes à boyau, tendues sur une concavité profonde, au féraillage & Son de mitraille des Cordes de fer & de Laiton, a l'effet de l'absinthe. Tous les *ha* d'exclamations de *Gallus* envers *Lycoris* suffisent à peine pour rendre l'aigre maigreur du tact de la plume de Corbeau, comparé au moileux du pincé des Doigts d'une Dame, qui donnent sur le Luth des Sons ronds & charmans, & font des cadences perlées, qu'on croit voir jaillir les Perles des Tonneaux de la Duchesse *Grognon* quand elle faisoit dessus *toc-to..*

Le Violon a un Son d'Argent arrondi.

La Viole a le Son demi-rond, perçant, quoique non aigu, qui pince auprès des Instrumens de Crémone. Il n'y a qu'à ne pas la jouer avec, ou d'abord ensuite, non plus que ceux-ci après le Luth. En recompense, la Viole a sa revanche sur le Clavecin, il est vrai que lorsqu'elle l'appelle *Paquet de Clés*, il lui répond fort bien par *Madame la Chaudière*.

Mais le nœud de la question ne consiste pas dans la nature du Son, puisqu'on ne joueroit que du Luth, néanmoins on l'a abandonné. Il faut donc tirer d'ailleurs la raison de décider.

Elle se tire de la distinction importante à faire en *Harmonie Moile*, dure de près, ronde & moileuse de loin, résultant de corps difficiles à ébranler, sans vibration de cordes ou tremoussement de parties, d'où s'ensuive une résonnance après le coup donné. Cette Harmonie tire sur celle de la voix.

Logo após o som do Alaúde sucede-se aquele do Cravo, é como depois de beber vinho de Volnai¹²⁹ passar para o vinho de Nolay, trazido num copo de cobre, condenado pela sentença do parlamento a servir nas estufas. A passagem da divina doçura das cordas de tripa, esticadas numa concavidade profunda, para as ferragens e o som de metralhadora das cordas de ferro e de latão, tem o mesmo efeito de absinto. Todos os ah! de exclamação de Galo para Licoris¹³⁰ bastavam somente para deixar uma acre magreza de juízo na pluma do corvo, comparado ao aveludado do toque dos dedos de uma dama que produz no Alaúde sons redondos e encantadores, cadências peroladas semelhantes ao toc-toc das pérolas pulando no baú de jóias da Duquesa Grognon .

O Violino tem um som de prata arredondado. A Viola tem o som semi-redondo, penetrante, embora não agudo, que se assemelha aos instrumentos de Cremona [violoncelos]. Não se deve tocar a Viola com ou imediatamente após o Violino. Nenhuma outra pessoa a não ser vós deveis tocar após o Alaúde. Em recompensa, a Viola teve a sua revanche sobre o Cravo. É verdade que logo que ela o chamou de Pacote de Chaves, ele prontamente respondeu chamando-a de Madame Caldeira.

Mas o nó da questão não consiste na natureza do som, pois não tocaremos somente o Alaúde, já que este já foi abandonado. É preciso então tirar de outro lugar a razão da decisão.

A decisão é tomada através da importante distinção a ser feita entre Harmonia Masculina, dura de perto, arredondada e aveludada de longe, resultante de corpos difíceis a pôr em movimento, sem vibração de cordas ou agitação das partes, de onde se segue uma ressonância depois que o golpe de arco foi dado. Essa harmonia foi baseada na da voz. Já a

¹²⁹ O vinho de Volnai é um dos melhores da Burgúndia. O outro provavelmente deve ser de qualidade inferior.

¹³⁰ Cornélio Galo, poeta latino e amigo de Virgílio, cujas Elegias perderam-se. Apaixonou-se por Licoris, uma bela atriz.

Et en *Harmonie Fémelle* demi-ronde, comme les Limes qui ont ce nom, ayant moins de voix, mais étant toute de résonnance, le frémissent de parties faciles à émouvoir durant longtems.

Des exemples sont nécessaires pour tirer cette idée au clair.

La Flute traversière a l'Harmonie mâle, parce qu'elle est dure de près: il n'est nullement agréable d'être tout proche de l'embouchure; mais elle a le son rond & moieux quand on s'en éloigne.

Au contraire la Flute à Bec, jouée par Mr. *Castagno* d'Anvers, est d'Harmonie Fémelle, tendre & sonore de près, il semble qu'elle ait une résonnance: telle étoit la Voix de Melle. *Quenel* si célèbre à Lille en Flandre; pendant que la voix d'un enfant de Chœur & de *Patchini* à la vérité plus rondes, mais aussi plus dures, sont brouillées avec la résonnance. Elles n'en rappellent non plus le souvenir que ces Coins d'acier inégaux, dont les Tons sont réglés sur la longueur des Lingots; on en joue comme du Tympanon. Ils donnent lieu à une remarque très propre à rendre l'idée nette de ce qu'on avance ici. Ces Régales, c'est ainsi qu'on les appelle, causent un tintement si destitué de résonnance, qu'il devient assomant par la continuité, & seroit effectivement un supplice à une Oreille amie du frémissent ou des vibrations du Corps sonore, si elle étoit condamnée à les entendre longtems.

A l'opposite, les Timbres à pendule d'Allemagne, d'Angleterre, ou de Blois, leur seroient un soulagement dans les peines, & un surcroit dans tous leurs plaisirs. Un Carillon pareil se fera entendre voluptueusement plus d'heures de tems, que ces Coins d'acier, de minutes. Par une même suite de la conséquence, les personnes de distinction s'acharnent à jouer bien plus longtems de la Violle que du Violon, c'est un fait, on y perce les nuits quand les Dames touchent de leur Clavecin. La Violle est donc un Instrument plus flatteur que le Violon.

Harmonia Feminina, semi-redonda, como as limas que têm esse nome, tem menos volume de voz, mas é só ressonância, a agitação das partes fáceis a comover durante um longo tempo.

Dois exemplos são necessários para esclarecer essa idéia. A Flauta Transversa tem a harmonia masculina porque é dura de perto: é completamente desagradável quando se está muito próximo da embocadura, mas possui um som redondo e aveludado quando nos afastamos. A Flauta Doce ao contrário, tocada pelo senhor Castagno de Anvers, tem uma harmonia feminina, terna e sonora de perto, e nos parece que tem uma ressonância como a voz da senhorita Quenel, tão célebre em Lille, em Flandres; enquanto que a voz de uma criança de coro e a voz de Pacini¹³¹ são verdadeiramente mais redondas, mas também mais duras e brigam com a ressonância. Eles não se lembram mais de seus cantos de aço irregulares, cujos sons são regulados pelo comprimento dos lingotes; como o Dulcimer. Dão lugar a uma observação muito própria que deixa a idéia simpática àquele que avança até aqui. Os regales [órgãos portáteis], também assim chamados, causam um tinido tão destituído de ressonância, que se tornam maçantes pela continuidade, e será um suplício a um ouvido amigo o agitar ou as vibrações do corpo sonoro se for condenado a ouvi-los por muito tempo.

Por outro lado, os timbres dos pêndulos da Alemanha, da Inglaterra ou de Blois lhes serão um alívio em seus sofrimentos e um acréscimo em seus prazeres. Um carrilhão semelhante será escutado voluptuosamente mais nas horas completas do que nos cantos de aço, os minutos. Em consequência, as pessoas distintas teimam em tocar mais tempo a Viola ao invés do Violino, é um fato, e noites são atravessadas na companhia das damas que tocam Cravo. A Viola é então um instrumento mais lisonjeiro que o Violino.

¹³¹Antonio Pacini surgiu antes de 1707 no cenário musical real e morreu em 1745. Nessa citação de Le Blanc, o autor sugere que o cantor era um castrato.

La Viole & le Clavecin ont l'Harmonie fémelle, & sont en proportion d'épaisseur de la table, qu'elles ont délicate & les cordes fines, avec le Violon & la Basse de Crémone, comme les cloches de l'Abbaye St. Germain des Prés de Paris avec la Cloche de l'horloge du Palais de Paris, ou avec la Cloche de St. *André de Grenoble*, & le Porte-joie de Besançon, (qui ont des voix comme *La Desmâtin*, continues, sans qu'on entende le coup de Bataille: elles sonnent élégamment de même que si Mademoiselle *Le More* formoit des sons sans articuler), ou avec la grosse Cloche du Béfroi de Gand. La voix pareille à celle des Basses-contre appellées Dogues, grossit le coup, étant donné, & ne paroît que que plus moileuse de loin, semblable à celle du gros *Tifene* enrôlé sous les étendarts de la Musique par *Lully* ravi, enchanté, extasié de l'entendre jurer avec une mélodie sans pareille contre les Chevaux qu'il conduisoit, qui n'avançoient point. *Tifene*, les délices de *Louis XIV*, lequel il auroit ruiné en vin, si le grand Monarque n'eût été inruinable: il falloit une machine de Marly pour entretenir plein l'énorme canal d'un gosier de telle circonférence.

Les Cloches de l'Abbaye St. Germain ont un frémissement si charmant, que des Majestés, des Sérénités, & des Excellences se sont levées la nuit pour les entendre. *Lully* avoit pris son logement auprès, pour qu'elles fissent sur lui l'effet d'*adducite mibi psaltem*. La diminution du Ton qui suit, le coup de bataille étant donné, est en Quarte. Il en arrive que la moindre de St. Germain fait dans son Ton diminué Quinte à la grosse, & celle-ci fait Tierce à sa Sœur, ainsi voilà le Carillon le plus parfait:

A Viola e o Cravo possuem a harmonia feminina e ambos apresentam a mesma espessura do tampo, delicadas e finas cordas. Se compararmos proporcionalmente o Violino e o baixo de Cremona [violoncelo], eles se igualam em proporção aos sinos da Abadia de St. Germain des Prés de Paris, ao sino do relógio do palácio de Paris, ao sino de St. André de Grénoble e ao Porte-joie de Besançon (que têm as vozes como a de Desmátin, contínua, sem que se escute o golpe da batalha: soam igualmente da mesma forma que a voz da Senhorita Le More, que emite sons sem articulá-los) ou ainda ao grande sino do Bésroi de Grand. A voz semelhante àquelas dos contrabaixos, chamadas de bull-dog [o nome do cão], aumentam o golpe depois que foi dado e não parecem que são tão aveludadas de longe, semelhantes àquela do grande *Tisène*¹³² alistado sob o estandarte da música por Lully. Enlevado, encantado, extasiado ao escutá-lo praguejar com uma melodia sem igual contra os cavalos que conduzia e que não avançavam mais¹³³. *Tisène*, o deleite de Luís XIV, que o poderia ter arruinado com o vinho, como se o grande monarca fosse arruinável, seria preciso uma máquina de Marly¹³⁴ para encher completamente o enorme canal de uma garganta com tal circunferência.

Os sinos da abadia de St. Germain têm um tremor [movimento] tão charmoso que majestades, serenidades e excelências se levantam durante a noite para escutá-los¹³⁵. Lully escolheu o seu quarto perto deles para que exercessem sobre ele o efeito de *adducite mihi psaltem*¹³⁶. A melodia que se segue, quando o golpe da batalha foi dado [o golpe do badalo], é em quarta. Acontece que o menor sino de St. Germain faz uma quinta menor e esse aqui uma terça com a sua irmã; eis então o carrilhão perfeito.

¹³² Não foi encontrada nenhuma referência. Parece-nos que ele foi um cantor.

¹³³ Acreditamos que “os cavalos” são os músicos da famosa orquestra de Lully.

¹³⁴ A máquina de Marly refere-se a uma das bombas hidráulicas de Versailles. Nessa passagem Le Blanc faz um comentário irreverente a grande capacidade de beber do Monarca.

¹³⁵ Segundo Barbara Jackson (JVdGS, 1974) esse parece ter sido um dos prazeres do Duque de Orleans.

¹³⁶ Levai-me a salmodiar - início da melodia de um salmo.

Cette Quarte est affectée aux Cloches d'Harmonie femelle, Emmanuelle de Lille en Flandre, & la grosse d'Auxerre.

Les Cloches épaisses, fortes d'étoffe, donnent pour Ton diminué une Tierce ordinairement mineure.

Sire Violon craignant que le tendre de l'Harmonie si agréable dans les Cloches de l'Abbaye ne fit impression en faveur de la Viole, qui leur ressemble certainement mieux que lui, fit cette observation curieuse, que les Cloches où le Métail étoit le plus parlant, & par conséquent le mieux employé, étoient comme lui Violon en *Esimi*. Il y avoit apparence que c'est la proportion qui entre en consonance avec la densité de l'atmosphère, de même que le calibre des Pièces de Canon de 24 est la dépenſe en poudre employée le plus à propos. L'incomparable Cloche de St. *Bénigne* de Dijon, pesant dix mille, épaisse de demi-pied sur cinq de diamètre, avoit été l'*Esimi* du Royaume le mieux étoffé, faisant bien autre effet que les deux plus pesantes qui lui ont succédé, comme ceux à qui elle servoit de Timbre d'Horloge en font assez l'expérience.

Dame Viole répondit que cet *alta voce* très à rechercher dans une Horloge pour avertir, devenoit très méſéant dans un Instrument, dont joue un galant homme pour se desſennuyer, & non divertir les autres; que le Son de la Basse de Viole, tirant sur le Ton d'une voix d'Amballageur, qui n'est pas haut, & même narzarde un peu, étoit bien plus convenable; que les Monarques, & Princes de France avoient sagement jugé ainsi en faveur de la Viole, lui ayant donné place dans leur Cabinet, dans leur Chambre, proche de leur auguste Personne, pendant qu'ils avoient laissé jusqu'ici le Violon au vestibule, ou relegué à l'escalier, Théâtre des Amours des Chats, d'où Mrs. *Mitis* font entendre les accords charmans de leur Musique, de même que fait le Violon la sienne par un ménagement à sa place, crainte de ce son aigu qui se fait abhorrer de près par un tintement criard sans résonnance, seulement propre à épargner aux curieux la peine d'être aux écoutes, mais capable de donner dans le timbre à l'Acteur, qui s'assourdit lui-même.

Essa quarta é destinada aos sinos de harmonia feminina, Emanuelle de Lille em Flandres e o grande sino de Auxerre. Os sinos espessos, aqueles que têm muito material, normalmente dão uma terça menor quando o som vai diminuindo.

Senhor Violino, acreditando que a tenra harmonia tão agradável dos sinos da abadia impressionava em favor à Viola, que certamente mais se assemelhava com os sinos que ele, fez então essa observação curiosa de que os sinos onde o metal fala mais facilmente consequentemente é o mais utilizado, é como ele, o Violino, um exímio. Parece que é a relação proporcional que entra em consonância com a densidade da atmosfera, assim como no calibre das peças do canhão 24, é a quantidade de pó [pólvora] utilizada mais apropriadamente. O incomparável sino de St. Bénigne de Dijon, pesando 10 mil¹³⁷, com espessura de meio pé sobre cinco diâmetros, foi o melhor do reino, o mais rico, fazendo mais efeito que os dois outros mais pesados que lhes sucederam, que serviram de campainha para relógios em toda a sua existência.

Dama Viola respondeu que esta alta voz, tão procurada num relógio para prevenir, é muito desapropriada para um instrumento. Um homem galante toca para se distrair e não para divertir os outros. Disse ainda que o som da Viola da Gamba, inspirando-se na voz de embaixador, não tão alta e até mesmo um pouco nasal, é muito mais conveniente. Os monarcas e príncipes da França julgaram sabiamente em favor da Viola, dando-lhe lugar em seus gabinetes, quartos, próximo de sua augusta pessoa, enquanto até aqui deixaram o Violino no vestíbulo, ou relegado às escadarias, teatro dos amores dos gatos, onde os senhores Mitis tocam os encantadores acordes de sua música. Por sua vez, o mesmo faz o Violino com deferência de sua parte, confiante no seu som agudo, execrável de perto com um tinido berrante sem ressonância, somente próprio para poupar aos curiosos a dor de escutá-lo, mas capaz de fazer mal aos ouvidos dos atores e ensurdecer a ele mesmo.

¹³⁷ No original não está escrito a unidade de medida.

Je me pique, répartit le Violon, d'adoucir autant que la Viole peut le faire, & par conséquent d'être un Instrument autant de condition, que se pique d'en être Madame *Honestà* avec son Ton de Carmelite. Je puis supporter l'épreuve d'être entendu de près, & me voir entre les mains d'un galant homme.

Vous sortez de votre caractère, répliqua la Viole, lorsque vous affectez le plus l'adoucissement de Sons presqu'imperceptibles. Le Loup empruntant une voix papellarde, ne contrefaisoit pas mieux la sienne au bicquet; car justement vous avez besoin alors d'une force plus grande (de celle des embrassemens d'*Hercule*), pour que l'Archet prenne sur la Corde, & empêche qu'elle ne crie, comme il arrive quand la Lime ne mord pas sur le fer. Si on favoit l'effroyable tension que vous exigez, & prenez soin de déguiser, on auroit horreur de vous prendre en main. Vous entassez, comme *Encelade*, la multitude des Notes sur le goût François, pour l'étouffer & affadir la tendresse de ses Sons par la multiplicité des Tons dont *Somis* en fait trente non résonnans, ainsi que le Flageolet, pendant que le Père *Marais* & *Forcroi* le Père ne donnoient qu'une Note, mais s'attachoient à la rendre sonore, comme la grosse Cloche St. Germain, jouant en l'air ainsi qu'ils le recommandoient, c'est-à-dire ayant donné le coup d'Archet, ils laissoient lieu à la vibration de la Corde. pendant que le Violon avec son trainé non relevé se pâme à attendrir dans la Sonate par accords, ou pousse brutalement des bottes dans les Concerts pour emporter dans son tourbillon les Contreparties qu'il entraîne, & arracher, enlever les suffrages, plutôt que se les attirer. Avec tout cela, qu'est-ce que cette imitation du Flageolet par le Violon dans les dessus par delà le Ciel empiré, sinon des Sons sans résonnance, dont la petitesse ne ri-

- Pouco me importa, recomeçou o Violino, adocicar tanto o meu som. A Viola conseqüentemente é um instrumento com tantas restrições. Que se dane de ser a Senhora Honesta com seu som de carmelita!¹³⁸ Eu posso suportar a prova de ser escutado de perto e me ver entre as mãos de um cavalheiro.

- Fugis de vosso caráter, replicou a Viola, no momento em que dissimulais e abrandais os sons quase imperceptíveis. O lobo emprestando-se de uma voz fingida [beata, carola], não engana à pequena cabra, e justamente vós necessitais de uma força muito grande (daquela dos braços de Hércules¹³⁹) para que o arco toque a corda e a impeça que grite, como acontece com a lixa quando não morde o ferro. Se soubessem a assombrosa tensão que exigis e tentais disfarçar, teriam horror de vos tomar na mão. Vós empilhais, como Encelade, uma multiplicidade de notas no gosto francês, para abafar a ternura dos sons pela multiplicidade de tons que Somis faz, trinta não ressonantes, como o Flageolet¹⁴⁰. Enquanto isso, o pai Marais e Forqueray só tocariam uma nota, mas se preocupariam em deixá-la sonora, como o grande sino de St. Germain, soltando-a no ar assim que a registra, quer dizer, tendo dado o golpe de arco, deixam espaço para a corda vibrar, enquanto que o Violino, com uma nota prolongada, esforça-se em amaciar a sonata através dos acordes ou empurra brutalmente feixes de notas nos concertos para trazer no seu turbilhão as contrapartidas que arrasta e disputa, preferindo enlevar os sufrágios a por eles ser atraído. Com tudo isso, o que é essa imitação do Flageolet pelo Violino na região do soprano acima dos domínios do céu, senão um som sem ressonância, cuja

¹³⁸ As irmãs da ordem Carmelitas vivem em reclusão e seguem as leis do silêncio, só usando a voz para orar e cantar no serviço religioso.

¹³⁹ Semideus grego. Juno, rainha dos deuses e esposa oficial de Júpiter sempre foi hostil aos filhos do marido com mulheres mortais, como era o caso de Hércules. Odiou-o desde o dia de seu nascimento e colocou duas serpentes no berço para matá-lo, mas a criança estrangulou-as com suas próprias mãos. Através das artimanhas de Juno, Hércules ficou sob a guarda de seu irmão Euristeus que obrigou-o a realizar tarefas perigosas que ficaram conhecidas como Os Doze trabalhos de Hércules.

¹⁴⁰ Instrumento de sopro de origem francesa. Da família da flauta doce, possui um tubo (semelhante à forma de uma pequena piteira) que conduz o ar para uma espécie de cápsula onde está alojada uma esponja que evita o condensamento do ar permitindo, dessa forma, que o músico toque por muito tempo nas festas populares sem que o instrumento entupa.

me pillement à la rondeur des Tons renfermés dans le manche. Au contraire la Viole en montant à la *Le Cler*, (*sic itur ad Astra*), ne perd rien de son agrément: elle est charmante au-delà des touches, ses Tons sont parfaitement égaux, étant sonore par-delà le manche, pendant que le Violon ressemblant à un Flageolet enté sur une Flute (bien pis c'est un Son de Flageolet qui succède à celui de Violon), ne sauroit manquer d'avoir un mauvais effet. Eh! dit la Basse de Viole, que vos Sons soient de la même espèce, prorogez une seule nature de Son, ou ne vous vantez pas tant.

La Viole est donc plus propre que le Violon pour la Chambre, puisque l'on n'y a que faire de Sons trop maigres d'Harmonie, tels que du Flageolet cousus à d'autres de Trompette marine.

Bien loin que ces Sons de deux différentes espèces dans le Violon soient compensés l'un par l'autre, on tombe de fièvre en chaud-mak. Il faut plus d'unité dans le caractère pour la douceur du commerce de la vie, l'égalité de la Viole est plus convenable à l'usé d'un galant homme, il y trouve un aimable lien de Société, soit qu'une Dame chante, joue du par-dessus, soit qu'elle fasse la Basse sur le Clavecin.

Le Violon ramassant ses forces, tira son Courrier, posant pour maxime certaine & assurée, que la diminution du Son des Timbres de Pendule & des grosses Cloches peu épaisses s'exhale en espèce de fumée. *Emmanuelle* de Lille en Flandre n'a rien de meilleur ni d'étoffé de loin, elle qui a une si belle voix de près tire dans le lointain sur la Cloche de Méhun. La Viole & le Clavecin sont précisément dans le cas. Le Son de la Viole entendu de loin, ou dans un grand espace, rempli de personnes avec leurs habits, ressemble à la vapeur de l'esprit de Vin qu'on jette en l'air, dont il ne retombe rien, pendant que la Basse de Crémone, comme la

pequenez não rima de forma alguma com a redondeza dos sons que estão guardados no braço do instrumento?

Ao contrário, a Viola sendo tocada ao gosto de Leclair (desse modo indo aos astros), não perde nada de seu atrativo: é encantadora na região fora dos trastes, seus sons são perfeitamente iguais, são sonoros para lá do braço, enquanto o Violino parece um Flageolet enxertado numa Flauta (bem pior é o som de Flageolet quando sucede ao Violino) não lhe faltará um efeito ruim.

- Eh! Diz a Viola da Gamba, que os seus sons sejam da mesma espécie, prorrogados numa só natureza sonora, ou não vos vanglorieis tanto.

A Viola é então mais própria que o Violino para os aposentos íntimos, porque nesses recintos não é preciso fazer sons muito magros de harmonia, como o do Flageolet, comparável a outro, o da Trompa Marina. Bem longe que esses sons de duas espécies diferentes, no violino, sejam compensados um pelo outro, cai-se na febre do mal de calor. É necessário mais unidade no caráter para a doçura do comércio da vida. A igualdade da Viola é mais conveniente à utilização de um homem galante. Nela ele encontrará um amável vínculo social, seja quando uma dama cantar ou quando tocar a Viola Par-dessus, ou seja, quando ela fizer o baixo no Cravo.

O Violino, reunindo suas forças, tirou seu corcel¹⁴¹, depositando a máxima certeza e segurança em que a diminuição de som dos timbres dos pêndulos e dos grandes sinos pouco espessos exalam em espécie de esfumaçado. *Emmanuelle de Lille* [o sino] em Flandres não tem nada de aveludado ou abafado de longe, ela que tem uma tão bela voz de perto supera de longe o sino de Méhun. A Viola e o Cravo encaixam-se precisamente nesse caso. O som da Viola, escutado de longe ou num grande espaço, preenche as pessoas com suas vestes, assemelha-se ao vapor do espírito do vinho que jogamos ao ar, e não cai nada, enquanto que o baixo de Cremona

¹⁴¹ Acreditamos que a expressão “tirar seu corcel” quer significar tirar o cavalinho da chuva em português.

Cloche de Gand, le Violon & la Flute traversière, de même que les Cloches ci-dessus en *Esimi*, envoient dans l'éloignement un Son moileux & étoffé, comparable au Damas de l'ancienne fabrique de Lion à l'égard du Satin d'aujourd'hui.

La Viole fut obligée de convenir du peu d'effet de l'Harmonie tendre de loin ; mais cela n'ôte rien de son mérite de près, bien plus c'en est le principe, lequel consiste dans la facile émotion des parties du corps sonore, qui s'ébranlent aisément à un touché léger, d'où s'enfuit de près un flattement de l'oreille par le frémissent qui cause la résonnance. Tel est l'attraient de l'Harmonie tendre, pendant que la grossièreté du touché qu'exige l'Harmonie dure, est rebutante de près, on ne l'en lavera jamais.

Qu'en conclure ? sinon que le Violon est le lot d'un grand Artiste, qui se donne une peine sans relâche, telle que la souffre le soie de *Prométhée*.

Le Violoncel est celui d'un enfant de Chœur porphyrogénète dans le travail rebutant. Plus grand est le nombre des personnes devant qui ils jouent, mieux ils y trouvent leur avantage.

La Viole restera le partage d'un galant homme, qui fait prévenir l'ennui même, se procurer du plaisir, mais pas en donner aux autres : bon pour mêler les siens à ceux d'une Dame aimable, touchant le Clavecin à merveille.

Mais qui est-ce qui poussera la conséquence à ce qu'il faille abroger la Viole à cause que ce n'est pas un Instrument de la grande bande, sinon des Provinciaux Animaux moutonniers, qui s'empresrent de faire chez eux ce qu'ils auront ouï dire quelque part à Paris, laissant la mode décider sur les Instrumens, comme sur la façon des habits. Mais dès que tout est jouable sur la Viole, & ce par une science de galant homme acquise une fois pour toutes,

[violoncelo], como o sino de Gand, o Violino e a Flauta Transversa, assim como os sinos acima em Esimi, enviam ao longe um som aveludado e abafado, comparável ao damasco das antigas fábricas de Lion em relação ao cetim de hoje.

A Viola foi obrigada a concordar quanto ao pouco efeito da harmonia suave de longe, mas esse fato não tira em nada o seu mérito de perto, bem melhor é o seu princípio, qual consiste na fácil emoção do corpo sonoro que se põe facilmente em movimento com um leve toque, de onde se segue de perto uma carícia nos ouvidos pelo leve tremor que causa a ressonância. Tal é o atrativo da harmonia suave, enquanto que a grosseria do tocar que exige uma harmonia dura é repelente de perto, ninguém a escutará jamais.

O que concluímos então? Que o Violino é um grande artista, que se martiriza sem relaxar e sofre tanto como Prometeu.¹⁴² O violoncelo é aquela ex-criança do coro de uma família real com um trabalho repulsivo. Quanto maior é o número de pessoas diante dos quais eles tocam, melhor descobrem suas vantagens [isto é: eles descobriram que são mais adequados às orquestras]. A Viola restará como companheira de um cavalheiro que previne o tédio e busca o prazer, mas não para dá-lo aos outros: bom para misturar o seu prazer com aquele de uma dama amável, tocando o cravo maravilhosamente.

Mas quem assumirá a conseqüência de abrogar a Viola pelo fato de não ser um instrumento orquestral, se não foram os animais montanheses da província, que procuram fazer em suas casas o que ouviram dizer em algum lugar em Paris, deixando a moda decidir sobre os instrumentos, como fazem com as vestimentas? Mas no momento em que tudo é passível de ser tocado na Viola, e é por meio de uma ciência de homem galante que é aprendida de uma vez

¹⁴² Prometeu, o titã que deu o fogo aos homens, foi punido por Zeus ao ser banido para o monte Caucasus onde um abutre vinha comer seu fígado todos os dias. Seu fígado era constantemente renovado e desta forma seu tormento não tinha fim.

combien n'est-elle pas préférable aux Instrumens qui demandent un art asservissant, tels que le Violoncel sur qui la fausseté est à combattre dans un degré effrayant, faussetés renaissantes à chaque pas qu'on les surmonte, telles que les Têtes de l'Hydre. Le défaut de vibration dans les Cordes, vrais cables de Navire, demande des Doigts bottés pour s'en rendre maître.

La résistance toujours à vaincre dans les Cordes courtes & grosses extrêmement tendues du Violon, exige un exercice continu pour en domter la dureté, & des Doigts ferrés. A cet effet Nature fecourable fait venir au bout, de la Corne, comme aux Bêtes de charge ou voiture, un Sabot.

Le Ton élevé & le Son éclatant du Violon ne sentent du tout point la personne de qualité, ni une éducation noble. La belle chose que ç'auroit été qu'*Achille* surpris par les Ambassadeurs d'*Agamemnon*, jouant du Violon, se donnant en spectacle à son voisinage, faisant de sa chambre un Cloché, se mettant dans le cas de se dire à lui-même: Ah! que ne suis-je à demi-lieue de moi pour m'entendre avec plaisir; au-lieu qu'*Achille* parut dans un état décent, la Lyre en main, semblable à une Viole, avec laquelle on peut chanter les louanges des Héros, & non avec le Violon, de qui l'*alta voce* affecte si fort de dominer qu'il auroit effacé ceux dont il est célébré la mémoire.

Achille ne quitta point brusquement la Lyre, mais fit deux tours de chambre, la tenant encore. Il étoit à propos en pareille occasion de paroître non desœuvré, non ennuié, non à charge à foi; mais non pas se réjouissant, & encore bien moins divertissant les autres, se les donnant au loin pour juges.

Par conséquent la Viole qui a si bien les qualités de la Lyre, &

para sempre, o quanto não é ela preferível aos instrumentos que demandam uma arte serviçal, tal como o Violoncelo, cuja desafinação a ser combatida é assustadora, desafinações que, renascem a cada vez que se toca na região aguda, assim como as cabeças da Hidra?¹⁴³ O defeito de vibração das cordas, verdadeiros cabos de navios, exige dedos calejados para domá-los com maestria.¹⁴⁴

A resistência sempre a ser vencida nas cordas curtas e grossas extremamente tensas do Violino exige um exercício contínuo para dotar os dedos de dureza e mantê-los afiados. Com isso, a natureza segura faz vir à tona os calos, como nas bestas de carga das carroças, um casco.

O som alto e brilhante do Violino não mostra de forma alguma uma pessoa de qualidade, nem uma educação nobre. A mais bela coisa que poderia ter acontecido seria se Aquiles fosse surpreendido pelos embaixadores de Agamenon tocando o Violino, dando um espetáculo à vizinhança, fazendo de seu aposento um campanário, sendo necessário dizer a ele mesmo: Ah! Antes tivesse eu meia perna arrancada do que me escutar com prazer. Ao invés disso, Aquiles apareceu decentemente, com a Lira na mão, como uma Viola, com a qual se pode cantar em louvor dos heróis e não com o Violino, que a alta voz domina tão fortemente que teria apagado aqueles cuja memória queria celebrar.

Aquiles não largou bruscamente a Lira, mas fez duas voltas no aposento segurando-a. A propósito, nesse momento, parecia não estar desocupado, não estar aborrecido, nem preocupado consigo, mas também não estava se divertindo, e muito menos divertindo os outros, dando-lhes espaço para julgarem-no. Conseqüentemente, a Viola, que tem as qualidades

¹⁴³ Hidra de Lerna, segundo a lenda, era uma serpente monstruosa com sete cabeças que renasciam à medida que eram cortadas. A destruição desse monstro constitui um dos doze trabalhos de Hércules.

¹⁴⁴ Quando Le Blanc fala da falsidade do violoncelo e do defeito de vibração das cordas, certamente está se referindo aos problemas de afinação dos instrumentos sem trastes.

encore de meilleures, est mieux convenable à un galant homme que le Violon.

Les Dames auxquelles il appartient le mieux de sentir ce qui est bienséant, & de juger de ce qui ne l'est pas, donnèrent la palme à cette comparaison. Elles rirent de l'idée de la Chambre d'*Achille*, s'il l'eût convertie en Cloché, jouant du Violon. Des Clochers, du tems d'*Achille* ! dirent-elles, la pensée est charmante, telle que l'idée du *Titi*, d'avoir mis aux Pèlerins d'*Emmaüs* à leur côté des Chapelets. Mais sa peinture étant bien faite, fit passer le trait ; & la vôtre, qui est très dans le vrai, doit faire goûter vos raisons, quoique plaisamment débitées, à la manière dont *Caton* disoit de *Cicéron*, au sujet des bons mots qui lui échappoient sur le point même de livrer bataille à *César* : *Nous avons un plaisant Consul*. Effectivement personne ne trouve à foi ni aux autres, sinon un filet de voix proche d'un Carillon qui sonne ; ainsi le Violon, qui fait le même tort à la Viole, ne prouve pas plus contre elle.

Le Prononcé des Dames fut donc que la Viole seroit rétablie dans tous ses droits à huis clos, & qu'on abandonnoit au Violon l'Audience publique.

Le Violon se porta pour mécontent de ce jugement, quoique si équitable, qu'avoient donné les Dames. Il fut jaloux que la Viole convînt mieux à leur service que lui, d'autant qu'elle fait la Basse quand les Dames chantent, & le dessus quand elles touchent le Clavecin. La *Cantate* d'*Orphée* est charmante, exécutée à deux Violes : l'endroit, *Monarque redouté*, y est de la der-

tão semelhantes à da Lira e ainda outras melhores, é mais conveniente a um cavalheiro que o Violino.

As damas, que possuem melhor o dom de sentir o que é mais decente e de julgar o que não o é, bateram palmas a essa comparação. Riram com a idéia do quarto de Aquiles, se o tivesse convertido num campanário, tocando Violino.

- Campanário do tempo de Aquiles, disseram elas.

A idéia é interessante, tal como a idéia de Ticiano ter colocado os peregrinos de Emaús¹⁴⁵ ao lado de um rosário. Mas a sua pintura foi bem feita, atingiu o objetivo, e o vosso, que é bastante correto, e as vossas razões deveriam ser apreciadas, mesmo que espirituosamente recitadas, à maneira como Catão¹⁴⁶ falava de Cícero, a propósito das boas palavras que lhe escapavam no momento mesmo de declarar guerra a César:

- Nós temos um cônsul agradável.

De fato, ninguém pode decidir por si próprio ou pelos outros quando ouvem uma voz fina como um carrilhão. Esses argumentos do Violino, que acusa a Viola dos mesmos erros, não prova nada contra ela.

O pronunciamento das damas foi então de que a Viola seria restabelecida em todos os seus direitos em recintos fechados e que se abandonasse o Violino à audiência pública.

O Violino ficou insatisfeito com esse julgamento tão imparcial que as damas haviam decidido. Estava com ciúmes da Viola, que convinha melhor ao serviço delas que ele, uma vez que a Viola faz o baixo quando as damas cantam e o soprano quando elas tocam Cravo. A *Cantata de Orphée* é charmosa quando executada a duas violas: no trecho intitulado *Monarque*

¹⁴⁵ Quadro intitulado *Cristo e Emaús*, pintado por Ticiano em torno de 1530. Em 1627 foi vendido a Carlos I da Inglaterra e não se sabe como chegou às mãos de Luís XIV, permanecendo desde então no Louvre. Certamente Le Blanc conhecia o quadro.

¹⁴⁶ Catão de Utica, bisneto do célebre Catão o antigo. Nasceu 95 A.C. e defendeu a liberdade e o senado contra César.

nière justelle. *Alphée & Artibuse* enchantent.

Il suscita donc deux champions, un de delà les Alpes, & l'autre d'au delà de la Mer, lesquels étoient transcendans. On les élevoit come le *non plus ultra*, de ce que les Doigts & l'Archet peuvent faire en Musique. Ils étoient à la tête de tous les *Virtuoses* de la Terre habitable. Leur arrivée se notifia, comme celle des Frélons, & les Affiches annoncèrent un concert où leur éloquence Musicale devoit tonner contre nos François, comme celle de *Démofthènes* contre *Escbine*.

Les Dames, sans crainte que la révision de leur Prononcé tournât mal, furent hardiment pour le soutenir. Elles commencèrent par établir qu'il n'est pas juste de décider du mérite entre le Violon qui fleurit par Mr. *Le Cler & Guignon*, & la Basse de Viole qui a passé de fleur. Les Coriphées des pièces & de la Sonate n'étant plus pour la défendre, la différence est grande de leur tems d'avec le nôtre. La Musique aujourd'hui est farcie d'innombrables Notes en petit espace, ce qui jette de la poudre aux yeux. La leur fournie de Notes mieux posées en moindre nombre étoit plus satisfaisante à une oreille fine, mais moins frappante à l'égard d'un Tympan vulgaire.

Il est besoin de s'aider d'une supposition qui n'est pas mensonge. On doit mettre en ligne de compte pour la Basse de Viole, qu'il peut survenir des Maitres qui y pouffent à perfection le goût d'à présent, dans la composition de Sonates sur la Viole, supérieures à celles du Violon, ce qui leur seroit loisible, parce que la Viole a deux Cordes de plus

rédouté é a justiça final. *Alfeu & Aretusa*¹⁴⁷ encantam.

Isso provocou dois campeões, um do outro lado dos Alpes e outro do outro lado do mar¹⁴⁸, ambos sublimes. Eram tidos como não mais além, daquilo que o arco e os dedos podem fazer na música. Eram os primeiros de todos os virtuosos da terra habitável. A sua chegada foi notificada, como a das vespas, e os cartazes anunciavam um concerto onde a eloquência musical desses músicos deveria virar-se contra os franceses, como a de Demóstenes contra Esquino¹⁴⁹

As damas, não acreditando que a revisão de seu julgamento pudesse terminar mal, defenderam veementemente a manutenção do concerto. Começaram estabelecendo que não é justo decidir entre o mérito do Violino que floresce nas mãos do Senhor Leclair e Guignon¹⁵⁰ e a Viola da Gamba que passou da sua floração. Os corifeus¹⁵¹ das peças e das sonatas já não estão mais aqui para defendê-las, a diferença é grande entre a época deles e a nossa. A música de notas mais bem colocadas e em menor quantidade será mais satisfatória aos ouvidos refinados, mas menos tocante para um tímpano vulgar.

É melhor se ajudar com uma suposição e não com uma mentira. É preciso levar em conta, no que diz respeito à Viola da Gamba, que possa surgir mestres que criem com perfeição, no gosto presente, sonatas para Viola superiores àquelas do Violino, o que é bastante possível

¹⁴⁷ Conta a fábula que um dia Aretusa foi banhar-se nas águas de Alfeu e foi perseguida pelo deus do rio. Pediu então auxílio à Diana que a metamorfoseou em uma fonte.

¹⁴⁸ O autor se refere a Somis da Itália e Geminiani da Inglaterra. Essa informação está clara na pg. 131 da tradução comentada.

¹⁴⁹ Célebre orador ateniense. Esquino atacou verbalmente seu rival Demóstenes que saiu-se vitorioso: Esquino foi exilado. Comparando com a viola da gamba, o violino está com ciúmes das vantagens que ela obteve e lutará para obter sua ruína e exílio.

¹⁵⁰ Pierre Guignon (1702-1774) nasceu em Turim e, como Lully, foi para a França muito jovem, tornando-se um dos maiores virtuosos franceses apresentando-se nos *Concerts Spirituels*.

¹⁵¹ Corifeu é o dançarino que lidera o corpo de baile ou aquele que exercia o papel de destaque no coro das tragédias e comédias antigas. No caso, Le Blanc considera Marais e Forqueray como os principais expoentes, atuando como verdadeiros líderes.

dans le bas , qui ouvrent un champ plus vaste à l'Harmonie, comme il est déjà plus fécond en accords.

Ces préliminaires étant posés *Somis & Géminiani* firent la Pièce.

Géminiani, d'autant qu'il faut commencer par le Jeu le plus fin, se fit admirer aussi bien que les Sonates de *Corelly*, qu'il exécuta. Elles fournirent le fondement de l'Harmonie la plus capable d'é-mouvoir, qui ébranle à la voix les Corps sonores. *Géminiani* fit des remplissages de Notes de son crû à toutes sortes de desseins. L'esprit étoit charmé, l'oreille étoit satisfaite. Les belles Auditrices étoient prêtes à tomber en défaillance, l'ame leur venoit sur les lèvres, & ne savoit où accourir porter remède à des blessures faites à la manière d'*Ovide*. Les Sons de *Géminiani* étoient des Timbres d'Angleterre & d'Allemagne.

On se reposa pour ruminer le Son d'or potable, qui venoit de s'infuser par l'oreille, comme dans quelqu'une de nos Planètes, où l'on mange par l'ouïe des mets apparemment proportionnés à l'organe. On conféra, entendit des rapports, lut quelques observations, fit des remarques, pour savoir ce qu'on auroit à opposer, quand on feroit droit sur le tout.

Somis parut sur les rangs. Il étala le majestueux du plus beau coup d'Archet de l'Europe. Il franchit la borne, où l'on se brise, surmonta l'écueil où l'on échoue, en un mot vint à bout du grand œuvre sur le Violon; la tenue d'une ronde. Un seul tiré d'Archet dura, que le souvenir en fait perdre haleine quand on y pense, & parut semblable à un cordage de soie tendu, qui pour ne pas ennuyer dans la nudité de son uni, est en-

porque a Viola tem duas cordas a mais no baixo que abrem um campo muito vasto à harmonia, é muito mais rica em acordes.

Tendo sido colocadas as questões preliminares, Somis¹⁵² e Geminiani¹⁵³ tocaram a peça. Geminiani, uma vez que era necessário começar pelo mais fino tocar, tocou as sonatas de Corelli, e tanto o seu desempenho musical quanto as sonatas foram admiradas. Elas fornecem o fundamento da harmonia mais comovente que põe em movimento corpos sonoros como a voz. Geminiani ornamentou as notas de sonoridade crua com todas as formas de desenhos. O espírito era encantador, os ouvidos estavam satisfeitos. As belas ouvintes estavam prestes a desfalecer, a alma lhes vinha aos lábios e não se sabia onde acudir, aonde levar remédio para as feridas feitas à moda de Ovídio¹⁵⁴. Os sons de Geminiani eram os timbres da Inglaterra e da Alemanha.

Uma pausa para ruminar o som de ouro potável¹⁵⁵ que acabou de fazer uma infusão pela orelha, como qualquer um de nosso planeta que come com os olhos alimentos aparentemente mais aconselháveis ao organismo. Alguém terá confessado, escutado relatos, lido algumas observações, feito alguns comentários, para saber a que tem que se opor quando alguém quiser ser totalmente correto.

Somis apareceu no palco. Ostentava a majestade de possuir o mais belo golpe de arco da Europa. Transpôs o marco onde se quebra, ultrapassou o recife onde se fracassa, em uma só palavra: venceu o grande desafio do Violino – manter uma nota muito longa. Num só golpe de arco sustentou uma nota longa cuja lembrança nos faz perder o ar quando pensamos nisso. Parecia se assemelhar a uma grande corda de seda tencionada, que, para não incomodar a nudez

¹⁵² Giovanni Battista Somis (1686-1763), famoso violinista, aluno de Corelli e professor de Le Clair.

¹⁵³ Francesco Geminiani (1674-1762), expressivo virtuose no violino e compositor.

¹⁵⁴ Poeta latino brilhante, amigo de Virgílio e Horácio, foi exilado no ano 9 D.C. por motivos que ainda não foram descobertos e morreu no exílio

¹⁵⁵ Importante remédio, gelatinoso, vendido pelos farmacêuticos da época.

touré de fleurs, de festons d'argent, de filigranes d'or entremêlés de Diâmans, de Rubis, de Grénats, & sur-tout de Perles. On les voyoit lui sortir du bout des doigts.

La Musique descendit de l'Olimpe, & ayant son dessein, mit dans l'esprit aux Dames de faire accueil à *Somis*. Il fut donc reçu tantôt chez les unes, tantôt chez les autres, & ce l'espace d'un mois, sans que durant ce tems il fût mention de porter un jugement où l'on songeât seulement à lui opposer de rival.

Mais ce terme ne fut pas révolu, que comme s'il avoit été fatal, & qu'il eût fallu partir la veille pour prévenir le quart d'heure d'ennui, les Dames sentirent un accablement, & éprouvèrent une lassitude de l'entendre.

Elles se défièrent que ce fût fantaisie de leur part, mais le sentiment étoit uniforme, il falloit qu'il procédât d'une même cause qui le fit naître. Cette cause enfin se trouva consister en ce que les agrémens étoient isolés, pouvoient se détacher du sujet qu'on traitoit, & être appliqués également à d'autres. A la vérité c'étoient Pleurons, Fleurs de Diamans, Unions de Perles à la *Cléopâtre*, Emeraudes, &c.; mais mises en œuvre sur un fonds très laid, savoir une composition qui fournissoit de vilains chatons à de si grands brillans.

Ces agrémens faisant plusieurs corps à part, les Dames se faisoient signe, qu'ils avoient déjà plusieurs fois passés devant elles, & que ce Concert, espèce d'Audience de congé, en étoit comme la revue générale.

On rebuttoit & rebouchoit contre cette manière de jouer. Comme on est humain, sur-tout envers les Etrangers, les Dames accusèrent encore une fois de légèreté la Nation & l'amour du changement, de rendre las jusques des bonnes choses. Elles eurent recours à la pierre de touche, d'engager Mr. *Blavet* à jouer, pour éprouver si tant de fois

do som limpo, era torneada de flores, com grinaldas de prata, com filigranas de ouro entremeadas de diamante, de rubis e grenás e sobre tudo de pérolas. Viu-se tudo isso sair das pontas dos dedos.

A Música desceu do Olimpo vestindo o seu disfarce e convenceu as damas a acolher Somis. Foi então recebido tanto no lar de uma das damas e pelas outras no espaço de um mês, sem que durante esse tempo fosse mencionado o julgamento ou que fosse sonhado um rival que se opusesse a Somis. Mas o prazo não foi revogado, e era inevitável que ele partisse para a vigília para prevenir o quarto de hora de chateação. As damas caíram em depressão e experimentaram a prostração e a lassidão de ouvir outros músicos.

Perguntavam-se se não fora fantasia da parte delas, mas o sentimento era geral: era preciso que se conhecesse a causa que o fizera nascer. Essa causa finalmente foi encontrada e consistia no fato de que os ornamentos eram isolados, poderiam ser separados do tema e serem aplicados igualmente a outros. Na verdade eram jóias, flores de diamantes, unidas às pérolas de Cléopatra¹⁵⁶, esmeraldas, etc. mas empregadas em um fundo muito feio, para compreender uma composição que fornecia um vergonhoso engaste de anel para um tão grande brilhante.

Esses ornamentos, formando várias seções separadas, já haviam passado várias vezes diante das damas. Fizeram então um sinal entre elas de que esse concerto, com uma espécie de audiência em licença, era como se fosse uma inspeção geral.

Essa maneira de tocar foi repelida e obstruída. Como somos humanos, sobretudo para com os estrangeiros, as damas acusavam ainda mais uma vez de leviandade da nação o amor pela mudança e o abandono das boas coisas. Recorreram então a uma maneira de a por à prova engajando o senhor Blavet para tocar, para provar se tantas vezes que elas haviam

¹⁵⁶ Nome de sete rainhas do Egito. A mais conhecida foi Cleópatra VII (69- 30 A.C.) . Célebre por sua beleza e astúcia, conquistou sucessivamente César e Marco Antônio. Matou-se após a derrota de Marco Antônio no Áccio.

qu'elles l'avoient entendu, ne l'erra-
pêcheroient, comme les Grecs le
disoient d'*Homère*, de se faire é-
couter avec des graces toujours
nouvelles. Mr. *Blavet* prit pour
fonds l'admirable composition de
Mr. *Michel*, la deuxième Sonate
du second Livre. Dans le Prélude
il fit des remplissages de l'une
à l'autre Note par compartimens,
lesquels, l'Harmonie étant con-
servée toute entière, prévenoient
seulement l'ennui d'une trop gran-
de simplicité, comme qui diroit
de la part des Sculpteurs Romains,
habiller les Statues au-lieu d'en fai-
re de nues à la Greque.

Il remplit l'oreille de Sons moi-
eux, étoffés d'une rondeur sans
pareille, déclamés avec dignité, a-
vec affection, d'une beauté ra-
vissante.

La noblesse de l'expression se
trouva répandue dans toute la ma-
nière de jouer, dont on ne pou-
voit rien détacher qui affectât un
mérite particulier : lorsqu'en es-
prit on s'attachoit à quelque en-
droit, on sentoit que cela faisoit
partie d'un beau tout, mais qu'il
n'en résultoit non plus une figu-
re isolée, que si on détachoit
quelque morceau de la divine Fa-
çade du Louvre, il feroit soupçon-
ner mille fois plus (par la raison de
la proportion générale dans le tout,
marque d'une supériorité de gé-
nie dans un plus grand genre),
que ne diroit aux yeux la plus
charmante figure la mieux tour-
née en yvoire à Dieppe : *cici est
joli, l'autre annonce le grand.*

Les Dames s'écrièrent d'une
commune voix : ce jeu-ci est frap-
pé au coin du visage si plein de
Majesté de *Jupiter*, travaillé
par *Phylocte* dans *Télémaque*,
qu'il est au dessus d'un tissu d'a-
grémens.

On n'a jamais dit du grand air
à la Danse, d'une démarché ma-
jestueuse, de la noblesse dans la
taille, qu'elle soit sujette à ré-
pétition, lorsqu'elle se reproduit
plusieurs fois : on la revoit avec
un nouvel enchantement, le Spec-
tateur trouve toujours sa propre

escutado não as impediriam, como os gregos diziam de Homero, de escutá-lo sempre com graça renovada. Senhor Blavet tomou como base para a sua apresentação a admirável composição do senhor Michel, a segunda sonata do segundo livro. No prelúdio, preencheu [ornamentou] de uma nota a outra por seções, tendo sido preservada a harmonia, prevenindo o enfado de uma grande simplicidade, como se diz dos escultores romanos, que vestem as suas estátuas ao invés de esculpi-las nuas como os gregos.

Preencheu os ouvidos com um som aveludado, enriquecendo com uma sonoridade redonda sem igual, declamado com dignidade, com afetação, de uma beleza arrebatadora. A nobreza da expressão estava refletida em toda a maneira de tocar, da qual não poderíamos tirar nada pois poderia afetar um mérito tão particular. Logo que um espírito se prende em algum lugar, sentimos que faz parte de um todo belo, mas que não resulta de forma alguma numa figura isolada, que, se separamos alguma parte da divina fachada do Louvre, ele será suspeito mil vezes mais (pela razão da proporção geral do todo que marca uma superioridade genial do maior gênero), nada dirá aos olhos da mais charmosa figura mais bem torneada em mármore de Dieppe: essa aqui é bonita, a outra anuncia a grande arte. As damas exclamaram em uma só voz:

- Esse tocar toca o canto do rosto tão pleno de majestade como Júpiter; é como a obra de Fílocle¹⁵⁷ sobre Telêmaco¹⁵⁸, que é tão superior como um tecido ornamentado.

Nunca foi dito da grande ária de dança, de uma marcha majestosa, da nobreza do tenor, sujeitos a ensaios, no momento em que se repetem diversas vezes, a cada vez são ouvidos com um novo encantamento. O espectador encontra sempre sua própria imaginação inferior à

¹⁵⁷ Poeta e dramaturgo grego cujo estilo tendia mais para o cômico.

¹⁵⁸ Filho de Ulisses e Penélope. Foi a procura do pai, guiado por Minerva que tomara a aparência de Mentor (amigo de seu pai e seu preceptor).

imagination inférieure à l'élégante sublimité de pareil model ; mais jamais le mignon , le Colfichet n'a si pleine victoire, ses conquêtes lui ont été plus aisées à faire qu'à garder.

On ne put voir le Phénix Cisalpin si heureusement mis en opposition au transcendant ultramontain, sans songer à quelqu'un qui fit paroli à *Géminiani*. On fut obligé d'opposer à l'action présente du Violon entre ses mains, la description de ce qu'avoit été *Forcroi* le Père. On la jugeroit froide, comme est tout Narré comparé à l'Acte, néanmoins la mémoire de ce Grand-homme ne fut point insuffisante à faire contrepoids à la présence d'Athlètes si redoutables. Après Dieu Mr. *Blavet* lui étoit en partie redévable de ce goût correct, franc, & ennemi des miaulémens & signolemens de faux aloi. *Forcroi* le Père avoit joué avec nombre de Dames présentes au Concert, qui avoient toujours eu un plaisir charmant de l'accompagner du Clavecin, ou même d'apprendre de ce divin Maître les dessus sur la Viole. Il avoit laissé quelques Ecoliers sur la Viole, n'en faisant pas profession, qui n'avoient pas leur pair dans tous ceux du Violon.

On convint donc que si unedes plus belles choses à entendre, étoit un *Adagio* de *Corelly* joué à la *Géminiani*, rendant justice à qui elle étoit due, on étoit forcé de tomber d'accord que jamais homme au monde n'avoit joué d'un aussi grand goût, aussi pur, aussi correct, les Sonates de Mr. *Michel*, que *Forcroi* le Père, & d'une nature de Son le plus dégagé de bois: il sembloit entendre la Lyre d'Or qu'*Achylle* gagna au pillage de *Lyrnesse*.

L'arrêt définitif des Dames fut, que rien n'équivaut dans le monde à deux Basses de Viole en parallèle, pour s'aquitter parfaitement du dessus & de la basse entre les mains du Père *Marais* quand il jouoit ses Pièces, accompagné de Mr. *De St. Félix*; & de *Forcroi* le Père, exécutant les Sonates, accompagné de Mr. de

elegância sublime de um modelo semelhante, mas jamais a graciosa bijuteria tem uma vitória completa, suas conquistas mais fáceis de ganhar do que de manter.

Não podemos ver o fênix¹⁵⁹ desse lado dos Alpes [Blavet] contente em fazer oposição ao sublime do outro lado das montanhas [Somis] sem pensar em mencionar Geminiani. Fomos obrigados a comparar a ação presente do Violino entre as suas mãos à descrição do que foi com Forqueray, o pai. Nós a julgaremos fria, como as narrativas comparadas com o ato, no entanto a memória desse grande homem foi suficiente para fazer o contra-peso à presença de atletas tão formidáveis. A Deus, o senhor Blavet devia o seu gosto correto, franco e inimigo de miados e caprichos de falsos quilates. Forqueray, o pai, tocou com um grande número de damas presente no concerto, que sempre tiveram grande prazer em acompanhá-lo ao Cravo, ou mesmo em aprender com esse divino mestre a Viola soprano. Deixou alguns alunos gambistas que não se tornaram profissionais, que não se assemelhavam com os alunos de Violino.

Devemos concordar então que uma das mais belas coisas a ser escutadas é o Adagio de Corelli, tocado por Geminiani, fazendo justiça a quem é devida. Mas somos forçados a concordar que jamais homem algum no mundo tocou com um tão grande bom gosto, tão puro, tão correto as sonatas do senhor Michel como Forqueray o pai, com uma natureza do som o mais seguro da madeira. Parecia escutar a lira de ouro que Aquiles ganhou da pilhagem de Lirnessos¹⁶⁰.

A conclusão das damas foi que nada no mundo equivale a duas Violas da Gamba lado a lado, tocando perfeitamente o soprano e o baixo entre as mãos de Marais quando tocava as peças, acompanhado do senhor St. Félix e de Forqueray o pai, executando as sonatas,

¹⁵⁹ Ave fabulosa. Segundo as antigas lendas, quando sentia avizinhar-se a morte, construía um ninho com plantas aromáticas que os raios do sol incendiavam e nele deixava-se consumir. Da medula de seus ossos nascia então um verme que a transformava em outra fênix.

¹⁶⁰ Foi uma das cidade da Mísia conquistada por Aquiles antes da guerra de Tróia.

Ce parallélisme l'emporte dans le particulier sur l'union d'aucune autre sorte d'Instrumens appareillés ; car le Violon & le Violoncel coupent trop par la distance de leurs Tons à la double Octave. L'accompagnement de la basse en taillé par une Viole envers une autre Viole, est plus rempli de charmes & d'attraits, il en résulte une douceur d'Harmonie sans égale. Le Violon, au milieu du Clavecin & du Violoncel, a l'effet de la petite Octave dans le Clavecin, laquelle, malgré le Son fluté dont elle est l'occasion, bien des gens néanmoins désapprouvent & proscrivent.

Si l'on objecte que le Clavecin se suffit seul à lui même à exécuter dessus & basse, & même par delà fournit le remplissage, on répondra vrai quand on dira, que pour vouloir tout faire il ne fait rien bien. Car de quelle manière pose-t-il un sujet où il faut user d'une espèce de déclamation ? & comment le poursuit-il quand il s'agit de traiter les grandes passions, ou les gros vaisseaux du corps humain devant souffrir un gonflement, il est besoin, dans le Son de l'Instrument, d'enflés prodigieux, & de diminutions à propos qui l'excitent ? Le Clavecin n'est donc propre qu'à badiner, ou faire tapage, ne sachant que pincer, flatter, ou cadencer, comparable au client de *Démofbène*, lequel en qualité d'Avocat consulté par cet Homme qui vient se plaindre à lui de sang froid d'avoir été battu, répond d'un sang pas plus échauffé : *Vous vous moquez, on ne vous a pas battu.* Comment ! répond le complainant, haussant la voix & le Ton : *Je n'ai point été battu.* Alors il se fait ajouter foi, quand on lui voit enfler la veine jugulaire. Croit-on donc en être quite envers des Instrumens, en disant : il ne leur manque que l'expression.

acompanhado pelo senhor de Bellemont.

Nesse caso particular, esse duo ultrapassa a união de qualquer outro instrumento. O Violino e Violoncelo têm uma grande lacuna entre eles devido à distância de duas oitavas. O acompanhamento do baixo com uma outra viola na região do tenor é muito mais rica em encanto e atrativo, resultando numa harmonia doce sem igual. O Violino no meio do Cravo e do Violoncelo tem o efeito da pequena oitava do cravo e apesar do som flautado, muita gente desaprova e proscreeve.

Se as objeções são que o Cravo se basta, que sozinho pode executar a linha do soprano e do baixo e ainda fornece o enchimento harmônico, será correto responder que por querer tudo fazer, não faz nada bem. De que forma expõe ele um tema se é necessário utilizar uma espécie de declamação? Como procede quando se trata de expor as grandes paixões ou os grandes vasos do corpo humano após terem sofrido um inchamento, não é necessário no som do instrumento um inflar prodigioso ou um diminuir refletindo os sentimentos que o incitam? O Cravo só é adequado para gracejar ou fazer algazarra, não fazendo que só beliscar, lisonjear ou cadenciar, comparável ao cliente de Demóstenes, que, na qualidade de advogado, consultado por um homem que veio se queixar de ter sido espancado a sangue frio, respondeu, com sangue não muito quente:

- Vós estais zombando, vós não fostes surrado.
- Como! respondeu o queixoso, levantando a voz e o tom, eu não fui espancado?

Então ele se fez acreditar quando [Demóstenes] viu inchar a veia jugular. As damas diziam:

- Acreditai então que estais quite com os outros instrumentos? O que vos falta é expressão.

Ha !
oui, ce sont personnes à qui il ne manque pour être belles que les nés au milieu du visage.

Le Luth, le Thuorbe, avec leur pincé, ont aussi dans le manque d'Archet le défaut essentiel de ne pas exprimer. Leur incomparable Harmonie se jette toute en résonnance, & ne laisse rien du tout à la voix. Au contraire, le Violon par la tension extraordinaire de ses Cordes courtes & grosses, sacrifie tout à la voix.

La Viole tient le juste milieu avec son Archet & ses cordes flexibles, elle donne à la voix sans ôter à la résonnance.

Les Pièces du procès instruit de la sorte ayant été portées au Roi *Louis XV*, le Monarque a conservé à la Viole le Tabouret dans son cabinet.

Par conséquent ses partisans ne se flatteront pas sans fondement que Sa Majesté qui fait joter de la Viole, la juge préférable dans la Chambre à tout autre Instrument, même au Violon, quoique l'Empereur *Joseph* le possédât au point d'avoir composé dessus *Aria Cesarea*. Son Altesse Royale, Monseigneur le Régent, dont nous tenons d'excellentes positions sur la Viole, lui auroit aussi été favorable.



- Ah! Existem pessoas que para serem belas só lhes falta um nariz no meio do rosto.

- O Alaúde, a Teorba, com suas cordas dedilhadas também possuem o defeito essencial de não serem expressivos pela falta de arco. A incomparável harmonia desses dois instrumentos está toda concentrada na ressonância e não deixa nada para a voz. Ao contrário, o Violino, com a tensão extraordinária de suas cordas curtas e grossas sacrifica tudo em prol da voz.

- A Viola está justamente no meio, com o seu arco e suas cordas flexíveis, ela fornece a voz sem abrir mão da ressonância.

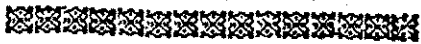
As peças do processo, instruídas de que seriam levadas ao Rei Luís XV, fizeram com que monarca conservasse a Viola no banquinho do seu gabinete. Por consequência, seus partidários vangloriaram-se com razão porque sua Majestade, que toca Viola, julgou-a preferível para seus aposentos a todos os outros instrumentos, até mesmo ao violino, apesar do Imperador José¹⁶¹ ser um mestre no instrumento a ponto de ter composto para ele a *Aria Caesare*. Sua Alteza Real, o senhor Regente¹⁶², considerado um excelente gambista, também foi favorável à Viola.



¹⁶¹ José I (1678-1711) rei da Hungria, foi um excelente músico cujas composições foram preservadas.

¹⁶² São muito poucas as referências alusivas ao fato de o Duque de Orleans tocar viola da gamba.

DEFENSE
DE LA BASSE
DE VIOLE
Contre les Entréprifes du
VIOLON
Et les Prétentions du
VIOLONCEL.



TROISIEME PARTIE.

*Pratique pour rendre tout jouable sur
la Viole, & le dessus. Précautions
à prendre pour la monture, &
méthode d'accorder.*

LA première qualité dans
un Instrument de Musi-
que pour qu'il soit de
commerce, & ne puisse
être proscrit, consiste à n'être
borné à aucun égard, ni haut, ni
bas, ni manque de demi-Tons.
Ce terme *borné* s'entend à l'égard
des Sonates, qui sont la Prose de
la Musique, laquelle Prose tous
Instrumens de commerce qui as-
pirent à l'Immortalité, doivent
savoir parler aisément, avec faci-
lité, comme se parlent la Langue
Franke au Levant, le Langage
Malais aux Indes Orientales, &
le Latin dans le Septentrion.

Plusieurs Maitres ont à la bou-
che, lorsqu'il vient à se présenter
du difficile à exécuter: *Cela n'est
pas fait pour la Viole.*

C'est une grande lâcheté en-
vers la Viole de lui mettre sus sa
propre ignorance. Il n'y a Musi-
que au monde, dont elle ne soit
capable de venir à bout. & par
conséquent il ne se trouve rien
qui ne soit fait pour elle.

Ce malheureux *Ditium* est une
première cause qu'on ne s'est pas
livré à plein colier à devenir sa-
vantissime sur la Viole, comme si
on en pouvoit épuiser la science,
& non pas celle du Violon.

La seconde cause du retard de
la Basse de Viole a été l'opinion
qu'on a eue longtems, qu'elle étoit

Defesa da
VIOLA DA GAMBA
contra as investidas do
VIOLINO
e as pretensões do
VIOLONCELO

TERCEIRA PARTE

**Regras para que tudo possa ser tocado na viola baixo e soprano.
Precauções a serem tomadas para tocar na região fora dos trastes e
método para afinar a viola.**

A primeira qualidade de um instrumento musical para que seja comerciável e que não seja proscrito, consiste no fato de não ficar restrito à região aguda ou à grave e que possua os semi-tons. Esse termo restrito está relacionado com as sonatas, que são a prosa da música, aquela prosa que todos os instrumentos comerciáveis que aspiram à imortalidade, devem saber falar facilmente como se fala a língua franca no Levante, o Malaio nas Índias Orientais e o latim no Norte.

Quando as peças apresentam dificuldades de execução, muitos mestres já têm a resposta nos lábios: isso não foi feito para a viola. É uma grande injustiça, acusá-la de incapacidade. Não existe música no mundo que ela não seja capaz de executar e por conseguinte não se encontra nada que não seja feito para ela.¹⁶³

Esse infeliz dito é a primeira causa de por que as pessoas não se esforçam para tornarem-se virtuose na viola, como se a sua ciência pudesse ser esgotar, e a do violino, não.

A segunda causa do declínio da viola tem sido a opinião, que já vem de muito tempo,

¹⁶³ Acreditamos que Le Blanc esteja se referindo às transposições e adaptações que eram feitas em seu tempo, quando os gambistas tocavam uma oitava abaixo as sonatas para violino de Telemann, Corelli e Buxtehude.

en propre & particulière à des Maitres absolus en cet Art, privatiment à tous autres, qui ne pouvoient être que dans le mauvais chemin, quand ils y étoient entrés d'eux-mêmes, ou peu avancés dans la bonne voie, dès qu'ils n'avoient point passé par le canal sans lequel il étoit impossible de faire de valables progrès sur la Viole.

Cette idée rompoit les bras aux laborieux, qui avoient lieu de se dire : travaillerons-nous toute la vie pour n'être qu'en second ? Nos efforts, quoique nous puissions faire, se termineront-ils à glaner ? Ne seront-nous jamais hors de la tutèle de ceux qui ne nous découvrent de l'Art que ce qu'il leur plait, nous tiendront à leur merci tant que nous nous asservirons scrupuleusement à les suivre ?

Or ces Maitres fomentoient l'abnégation entière de ses propres lumières, & l'obéissance aveugle aux leurs, dès qu'ils donnoient la Viole pour être comme un patrimoine dévolu à leur Famille, exclusivement aux autres, lesquelles n'avoient de science qu'autant que celle-ci avoit daigné leur en lâcher.

Cela n'est jamais arrivé à l'égard du Violon, regardé comme un vaste Océan, où il a toujours été libre à tout le monde de pêcher.

La Viole étoit perdue, si le fin de cet Art avoit été effectivement un secret de Famille. Si les Principes avoient consisté dans une Tradition orale, ils seroient demeurés à jamais cachés aux étrangers, adieu l'émulation.

La croyance à l'égard d'une Science, qu'on s'obstine à prétendre ne pouvoir être attrapée, devient fatale, même à ceux qui la possèdent. On s'endort de se persuader avoir tout chez soi, & de regarder tout le reste des Mortels ensemble comme incapables de rien fournir qui mérite l'emprunter. C'est une fausse sécurité, que de s'imaginer pouvoir toujours se reposer à l'ombre des Lauriers plantés par un Ayeul dans un Art, lequel consiste en vitzelle & délicatesse de mouvement, beauté de Jeu & noblesse d'expression, qui ont leur progrès à l'in-

de que o instrumento é próprio e exclusivo aos mestres absolutos nessa arte, privando todos os outros que só podem estar no mau caminho se ficarem entre eles mesmos, ou então avançar numa boa direção, desde que passem pelo canal sem o qual seria impossível fazer verdadeiros progressos na viola.

Essa idéia quebraria os braços de um trabalhador, que teria o direito de perguntar: trabalharemos nós toda a vida para sermos apenas o segundo? Nossos esforços, aqueles que podemos fazer, terminarão em apenas respingos? Não existirá nada mais para nós, com exceção da tutela daqueles que apóiam somente o que a arte lhes revela, do que ficar a mercê daqueles que servimos e seguimos escrupulosamente?

Esses mestres fomentam a abnegação total de sua própria inteligência e obediência cega dos mecenas no momento em que tratam a viola como um patrimônio devolvido às suas famílias, exclusivamente aos seus membros, possuidores da ciência e guardiãs do conhecimento. No caso do violino, isso nunca aconteceu: sempre foi considerado um vasto oceano onde todos podem pescar.

A viola estaria perdida se o segredo dessa arte fosse efetivamente um segredo de família. Se os princípios tivessem se constituído na tradição oral, seria um empecilho para os estrangeiros, adeus rivalidade.

No caso da ciência, a crença de que alguém pode persistir em pretender ser inigualável pode ser fatal, mesmo para aqueles que o são. Engana-se aquele que tenta convencer-se de que possui todas as qualidades necessárias e que todo o resto dos mortais são incapazes de fornecer algo que mereça ser seguido. É uma falsa segurança imaginar poder repousar para sempre à sombra dos louros plantados por um ancestral de uma arte, que consiste em velocidade, delicadeza de movimentos, beleza no tocar, nobreza de expressão.

Il est également certain que tout l'esprit du Monde Musical n'a pas été renfermé dans une seule tête, contre les prétentions de notre Patriarche, qui mérite le nom de Divin, ainsi qu'*Homère, Hippocrate & Platon*. Mais non, qu'on suive aveuglément ce qu'il disoit, qu'il faudroit jouer chaque quinzaine toutes les Pièces, n'étoit-ce pas borner l'esprit humain que de le renfermer entièrement dans la sphère du sien ? Il est vrai qu'il l'avoit beau de toute beauté, mais encore, &c.

Avec tout cela, on doit, pour rendre justice à ces particuliers, reconnoître leur habileté plutôt que chercher à l'abaisser. On conviendra volontiers que la Viole leur est rédevable de plus d'un tiers de son patrimoine, mais non pas du tout, s'il leur plait.

Bien éloigné que leur prétention sur cet article soit raisonnable, ils auront grande peine à se laver d'avoir arrêté le progrès de cet Instrument. On prétend à Lion que c'est la faute de la Viole, qui sera ensevelie par Mr. *Le Cler* Originaire de cette Ville: il est ici question de rendre Paris convaincu que cela provient du manque dans la Méthode de la bien enseigner.

Avant que de descendre au détail, il faut commencer par avouer, que quelques circonstances ont contribué à ce que la Viole ait été moins cultivée que le Violon, à l'égard de la composition. Les maîtres de Viole n'ont pas tant d'émulation. Cet Instrument ne produit point dans les grands endroits. On n'en joue ni aux Temples, ni sur les Théâtres, ni dans les Concerts extrêmement remplis. Mais songez qu'*Achille* n'eût pas joué de sa Lyre en tous ces lieux. Alors moindre nombre de personnes se deyquent à provigner son exercice, comme peu fructueux. Les Maîtres sont très excusables en cela.

É igualmente certo que todo o espírito do mundo musical não foi trancado dentro de apenas uma cabeça, contra as pretensões de nosso patriarca [Marin Marais], que merece o nome de divino, como Homero, Hipócrates e Platão. Mas não, aquele que segue cegamente o que ele diz, que é necessário tocar a cada quinzena todas as peças, não estaria confinando o espírito humano na sua única esfera? É verdade que ele possuía o belo de todas as belezas, mais mesmo assim, etc .

Mas com tudo isso devemos, para fazer justiça às suas particularidades, reconhecer as suas habilidades ao invés de procurar diminuí-las. Concordaremos de bom grado que a viola lhe é devedora de um terço de seu repertório, mas não de tudo, se isso vos agrada.

As opiniões sobre esse tema estão longe de serem sensatas, eles [os gambistas] terão dificuldades em livrarem-se da culpa de terem interrompido o progresso do instrumento. Pretende-se mostrar em Lion que a viola é culpada, que será enterrada pelo senhor Leclair originário dessa mesma cidade. É necessário também convencer Paris de que esse sepultamento é resultado da falta de um método adequado para ensinar viola.

Antes de enumerar os detalhes, é necessário começarmos verificando algumas circunstâncias que contribuíram para o fato de as composições para viola serem menos cultivadas que as para violino. Os mestres da viola não tiveram tanta concorrência. Esse instrumento não soa muito em grandes espaços. Não é tocado nos templos, nem nos teatros, nem nos concertos cheios. Mas é importante lembrarmos que Aquiles não poderia ter tocado a sua lira nesse lugares. Nessas circunstâncias, muito poucas pessoas dedicaram-se a propagar suas atividades para obter tão poucos frutos. Diante desse cenário, os mestres estão totalmente desculpados.

Mais le sont-ils d'avoir mis la patience des Ecoliers de Viole à telle épreuve, que celle des Disciples de *Pythagore* n'en étoit que le prélude. Après trois fois le tems que dura le Siège de Troye, on étoit encore à connoître le vrai nœud de la difficulté de l'Instrument. Chifrer le Doigt, pointiller la corde, est toujours à recommencer, l'esprit ne trouve pas dans cette Méthode de points fixes à saisir, ou s'attacher, ou faire correspondre ses connoissances en forme de suite. Il vague parmi les cas singuliers, dans lesquels agit une mémoire locale qui ne fait pas principe. Comme si dans la Jurisprudence, on s'en tenoit à parcourir les cas singuliers, sans remonter aux trois Sources générales, le Droit Naturel, celui des Gens, & le Civil. Avec le pointillement & le Chifre, on n'a point passé outre le mort-bois, on n'a pas entamé le vif. Eh ! pour jouer sur la Viole les Sonates de Mr. *Le Cler* avec leurs accords, il faut avoir pénétré jusqu'à la moelle.

Sont-ils excusables, puisqu'on compose peu sur la Viole, de n'avoir pas cherché à la faire entrer en partage de toutes les productions nouvelles sur les autres Instrumens. Bien pis, de s'être opposés à lui approprier les Sonates, affectant de borner la Viole aux Pièces, la laissant tirer sur la Médaille l'antiquaille reléguée à blutter & reblutter de vieux airs, répétant toujours les mêmes Chansons, comme ces Orgues portatives, & ce dans un pais Théâtre de la Nouveauté.

Les Messieurs affervis qu'ils étoient à apprendre en Ecoliers tous les jours leur leçon pendant toute leur vie, (sinon leur dépense s'en alloit perdue), ne favoient point jouer sur la Viole les dessus, pendant que nombre de Dames accompagnent comme des Anges sur leur Clavecin les basses de *Correlly*, & celles de Mr. *Michel*, qui font la fleur de la Musique de deçà les Monts.

Mas esses mestres colocaram a paciência dos alunos de viola a tal prova que o teste pelo qual passaram os discípulos de Pitágoras¹⁶⁴ parecia só um prelúdio. Após três vezes o tempo que durou o cerco de Tróia, os alunos ainda estavam conhecendo a verdadeira dificuldade do instrumento. Marcar o dedilhado, dedilhar a corda, sempre recomeçar, o espírito não encontra nesse método pontos de apoio onde agarrar-se, ou faz a correspondência com os conhecimentos já adquiridos de maneira a caminhar avante. Existem casos particulares, em que se trata de uma memória local que não é uma constante. Como se na jurisprudência nos detivéssemos somente nos casos singulares, sem nos voltarmos para as três grandes fontes gerais: o direito natural, o direito do cidadão e o direito civil. Com a digitação e o trabalho dos dedos na corda, não tocamos nem mesmo a madeira morta e não atingimos os vivos. Eh! Para tocar na viola as sonatas do senhor Leclair com os seus acordes é necessário penetrar até a medula.¹⁶⁵

Podem-se desculpar os mestres pelo fato de comporem pouco para viola e não procurarem introduzi-la e partilhar de todas as composições novas para os outros instrumentos? Bem-feito, opuseram-se à apropriação das sonatas, limitando a viola às peças, deixando-a ganhar a medalha de uma antigüidade relegada a tocar e retocar velhas melodias, repetindo sempre as mesmas canções como os órgãos portativos, no interior do teatro de novidades.

Os senhores mestres asseguram que dão aulas aos alunos todos os dias durante toda a sua vida (se não eles não teriam as suas despesas pagas), e que os alunos não sabem nem ao menos tocar uma melodia na viola. Enquanto isso, as damas acompanham como anjos ao cravo os baixos de Corelli e do senhor Michel, que são a flor da música do lado de cá dos montes.

¹⁶⁴ Filósofo e matemático grego cuja existência é pouco conhecida. Desenvolveu e definiu uma relação matemática precisa entre as notas da escala.

¹⁶⁵ Se de fato Le Clair compôs sonatas específicas para viola da gamba, nenhuma delas foi encontrada. Tem-se conhecimento apenas de um trio com uma viola. Todas as suas composições foram direcionadas para o violino.

Non, les Maitres de Virole ne font pas louables d'avoir gardé un tel procédé: *in hoc vos non laudo.*

Les Dames étoient parfaitement bien instruites sur le Clavecin, on ne leur en cachoit rien. Un Maitre ne leur dissimuloit point son habileté, quoique souvent elles vinssent à l'attraper.

On employoit l'Eperon, pour ainsi dire, à l'égard des Ecoliers de Violon, qui étoient poussés à outrance dans les vastes champs de la Science, on leur donnoit pleine carrière, comme *Alexandre* à Bucéphale pour le domter.

Pendant qu'on tenoit la bride courte aux Ecoliers de Virole jusqu'à la perte des deux tiers du tems de leur jeunesse, dissipé à se pâmer lâchement sur le Jeu léché des Pièces fujettes à s'oublier; & ce qui est le plus à déplorer, jusqu'à l'amortissement de cette si précieuse ardeur d'apprendre & de bien faire, qu'un enseigneur de Pièces craignoit devenir fatale à lui & aux siens. Car en fait d'agrémens qui peuvent se détacher, dont un Jeu de Pièces est farci ou chargé, il s'est trouvé des mains d'Ecoliers qui ont fait trembler leur Maitre qu'ils ne lui enlevassent, comme au Geai, les plumes de Paon, qui lui sont étrangères, & dont un autre en peu de tems vient à se parer aussi bien que lui.

Si grande est la différence du mérite, qui consiste dans l'immense profondeur de la Science, telle que l'ont acquise les Maitres de Violon, d'avec la supériorité fondée sur la réticence du savoir, comme en ont usé manifestement les Maitres de Virole.

Mr. *Le Cler* a-t-il peur qu'un Elève vienne à le surpasser dans la connoissance du Violon. Tant il est vrai qu'il n'est que d'être laborieux, & ne pas se reposer à l'ombre des Lauriers laissés comme un héritage. Le travail soutenu

Não, os mestres de viola não podem ser louvados por terem mantido tal procedimento: nisso não vos louvo.

As damas eram perfeitamente instruídas na arte do cravo, delas não se escondia nada. Um mestre não dissimulava de forma alguma sua habilidade, apesar de que muitas vezes elas chegavam a se equiparar a eles.

Eram utilizadas esporas, por assim dizer, para os alunos de violino, que eram exigidos ao máximo no vasto campo da ciência, era-lhes dada plena liberdade de ação, como Alexandre deu a Bucéfalo¹⁶⁶ para domá-lo.

Enquanto se mantinha o cabresto curto dos estudantes de viola até o momento da perda de dois terços do tempo de sua juventude, dissipados no desvanecio e na frouxidão, ao tocar as peças sujeitas a serem esquecidas. O que é mais deplorável é que os professores procuravam amortizar o tão precioso ardor de seus alunos de aprender e de fazer bem, acreditando ser fatal para eles próprios e para os seus colegas. Ao fazer ornamentos que podem ser livres mas são obrigatórios no ato de tocar as peças, encontraram-se mãos de alunos que fizeram tremer seus mestres, que tiveram medo de que lhes tirassem o esplendor, como um gaio tira as plumas do pavão que lhe são estranhas, e em pouco tempo os alunos se tornassem tão bons quanto eles.

É imensa a diferença do mérito adquirido pelos mestres do violino, que consiste num vasto aprofundamento da ciência, ao invés da superioridade baseada no saber reticente manifestado pelos mestres de viola.

Teria o senhor Leclair medo de que um aluno seu viesse a suplantá-lo no conhecimento do violino? É possível, e tanto pode ser verdade, que ele é extremamente trabalhador, não repousa na sombra dos louros deixados como herança. Um trabalho construído

¹⁶⁶ Bucéfalo era o cavalo favorito de Alexandre o Grande.

dans le bon genre ne donne pas lieu de craindre qu'un nouveau venu s'en approprie les fruits dans un moment, comme il peut arriver à l'égard des agrémens.

On a donc percé une autre route, qui est que le travail sur la Viole, de même que sur le Violon, se trouve plus puissant que le mystère.

Pendant l'assoupissement de la Basse de Viole entretenue par les Pièces dans une vraie létargie, de même que *Renâud* enchanté par *Armide*, les Maitres de Violon, de Flute & de Violoncel ont gagné une avance prodigieuse, faisant éprouver à ceux de Viole ce que c'est de s'arrêter tant soit peu en chemin, combien on se voit ensuite devancé par ses compagnons de voyage.

La troisième cause, qui a fait avorter l'avancement de la Basse de Viole, vient de l'ancienne manière de l'enseigner: car l'idée étoit qu'il falloit, tant que l'on pouvoit, jouer sur la même corde. Or cette idée n'a pour fondement que la facilité apparente; & dans le fonds, elle ne procède que d'une ignorance du Manche, parce que l'asservissement à jouer de la même Corde, tant que l'on peut, ne donne qu'un filet de voix, belle à la vérité, mais qui n'a l'effet que d'une ligne.

La nouvelle Méthode au contraire fait éprouver que commander à trois Cordes, desquelles on embrasse toujours l'idée en même tems, pour poser dessus les Doigts à la fois, donne comme une gerbe d'eau, qui rend maitre de faire les Tons avec la rapidité de *Coffoni*, & par-dessus permet d'en faire plusieurs en même tems.

em boa base não dá espaço para acreditar que um novo venha e se aproprie dos frutos de um momento para o outro, como pode acontecer com o uso dos ornamentos.

É necessário, então, perseguirmos um outro caminho ao trabalharmos com a viola, como fazem com o violino, é mais poderoso do que misterioso.

Durante o adormecimento da viola da gamba, embalada pelas peças de um verdadeira letargia, assim como Renaud encantado por Armide¹⁶⁷, os mestres do violino, da flauta e do violoncelo avançaram prodigiosamente, fazendo provar aos gambistas que eles pararam tantas vezes no caminho que agora foram ultrapassados pelos seus companheiros de viagem.

A terceira causa que abortou o avanço da viola da gamba foi a antiga maneira de lecionar: a idéia era de que o músico tinha o tanto quanto possível de tocar sobre a mesma corda. Ora, essa idéia fundamenta-se numa facilidade aparente e no fundo resulta da falta de conhecimento do braço, porque a limitação que impõe ao se utilizar da mesma corda tanto quanto é possível só proporciona um filete de voz, na verdade bela, mas que só tem efeito de uma linha.

O novo método, ao contrário, prova que as três cordas utilizadas sempre ao mesmo tempo e os dedos colocados simultaneamente produzem uma espécie de jato de água, dotando o mestre do poder de realizar as notas com a rapidez de Cossoni¹⁶⁸ e ademais permite tocar várias notas ao mesmo tempo.

¹⁶⁷ *Armide et Renaud* (1686) ópera de Lully com libreto de Quinault. A referência aqui é à famosa cena do sono, em que Renaud está sob o encantamento de Armide. Devido ao grande sucesso, a ópera foi encenada várias outras vezes, com certeza até 1777, quando Gluck compôs uma outra ópera com o mesmo texto.

¹⁶⁸ Famosa cantora italiana.

En comprimant les Cordes à la fois, le passage des Tons des uns aux autres est plus imperceptible, qu'à voltiger, dans le déplacement de main, sur une même Corde, dont on se rend l'esclave à cause du sonore qui en résulte.

La main ne se forme point quand on s'affervit à la plus grande portion de la Corde, comme ayant plus de vibration: au lieu qu'à presser plusieurs Cordes à la fois vivement contre la touche, on s'apprend à tirer presque autant de Sons que de la Corde à vuide. On évite des fauts de *Niagara* si disgracieux à voir dans le transport de la main, lesquels supposent une ignorance du *Manche*, & sont obstacle aux *Tons Conjoints*, c'est-à-dire, qui ayent la suite d'une espèce de liaison par l'Archet, qui trouve les Cordes comprimées prêtes à le recevoir, comme par la voix de *Coffoni* sont réunis en tissu tant de Tons qu'elle fait tous d'une haleine.

Il ne faut pas s'imaginer que dans le déplacement de main, on ait seulement égard à la bonne grace, mais bien à l'union des Sons renfermés dans un sens, comme les mots entre les points, & même les Virgules, où il est loisible à une voix de reprendre son haleine; &, en la même sorte, sur la Viole, de passer d'une position qui ait duré pendant un sens, à une autre, qui duré tout autant. Il en résultera une déclamation telle, que de la *Le Couvreur*, de Melle, *Le More*, ou de *Forcroi le Père* sur sa Viole.

Voici donc cette Maxime rédigée. Le changement de la main à propos a le même effet que le reprendre son haleine, quand le sens d'une phrase le comporte sans l'interrompre.

Par conséquent, on doit enseigner la Viole comme on fait le Clavecin aux Dames, à faire accord à chaque changement de main, lorsqu'une phrase de Musique forme un nouveau sens. Avoir dans l'idée trois ou quatre tons à la fois, en plaçant les Doigts en même tems en autant de Niches.

Ao comprimir as cordas ao mesmo tempo, a passagem das notas de uma para a outra é mais imperceptível que no vôo do deslocamento da mão sobre uma mesma corda, tornando-nos assim escravos da ressonância sonora que daí resulta.

A mão não é treinada para utilizar a maior porção da corda, como se tivesse maior vibração. Ao contrário, pressionando vivamente várias cordas ao mesmo tempo contra o braço do instrumento, aprende-se a tirar quase tanto som quanto o de uma corda solta. Evitam-se os saltos da grandeza do Niágara, tão perigosos para o deslocamento da mão que supõem um total desconhecimento do braço do instrumento e são um obstáculo para os sons conjuntos. Isto é, estão conectados por uma espécie de ligadura do arco, que encontra as cordas pressionadas prontas para receber as notas, como a voz de Cossoni, que em uma só respiração emite um tecido sonoro com várias notas.

Não é preciso imaginar que no deslocamento da mão não é enfocada apenas a graça mas a união de sons contendo um sentido, como as palavras entre os pontos e vírgulas, possibilitando a voz a retomada de ar. O mesmo acontece com a viola ao passar de uma posição para outra entre as frases musicais. Isso resultará numa declamação como a de Le Couvreur, da senhorita Le More¹⁶⁹ ou de Forqueray, o pai, na viola.

Eis aqui então a conclusão redigida. Um apropriado deslocamento da mão tem o mesmo efeito de uma respiração quando o sentido de uma frase o comporta sem interrompê-la. Conseqüentemente, deve-se ensinar a viola como os professores de cravo fazem com as damas. Cada deslocamento da mão deve estar de acordo com a frase musical formando uma nova sentença. Ter na mente três a quatro notas ao mesmo tempo, colocando os dedos simultaneamente cada qual em seu traste.

¹⁶⁹A senhorita Lemaure foi uma célebre cantora que iniciou sua carreira operística em 1719.

Le travail de la main gauche dépend de la connoissance de quatre endroits différens, où l'on puisse à l'occasion d'une même chose poser les Doigts à la fois sur le Manche, qui par conséquent est quatre fois plus difficile à mettre dans son esprit que le Clavier du Clavecin. En la même sorte que le bien jouer aux Echecs dépend de connoître les endroits où il est à propos de placer chaque Pièce dans les rencontres où il est besoin de se figurer le rapport général de toutes les Pièces entre elles, qui change à chaque coup.

La position à choisir entre ces quatre se détermine sur la facilité du passage d'une période formant un sens, à l'autre, dans laquelle on va entrer. L'aisance dans la manière de jouer, qui interrompt moins le fil du Discours Musical, & entretient le mieux la liaison de ses parties, est la Boussolle qui sert de guide à embrasser une position.

Le travail de la main droite consiste dans les coups d'Archet modernes, qui se reproduisent & multiplient l'expression, de même que les rayons du Soleil ou les feux des Illuminations, renvoyés, ont l'effet de tripler & quadrupler par la réverbération; pendant que les anciens coups d'Archet n'ont l'effet que d'une simple Bougie sans réflexion, imitant le pincé du Luth ou le tact de la plume de Corbeau.

Il résulte une Science de cette peine prise une fois pour toutes dans le travail des deux mains exécutant les Sonates: au-lieu qu'à l'égard des Pièces, on a toujours à recommencer. Comme on ne sauroit trop appuyer sur ce principe, je l'ai battu & rebattu.

Selon que l'Auteur a composé, il faut jouer: si c'est au bas du Manche, s'y tenir ferme, fier, & assuré; car à le descendre & remonter incessamment, on marche entre le Ciel & Bélias. On ne sauroit bien servir plusieurs maitres à la fois.

O trabalho da mão esquerda depende do conhecimento das quatro diferentes posições, cada qual localizada num lugar determinado do braço do instrumento onde podemos tocar as mesmas coisas. Conseqüentemente, é quatro vezes mais difícil memorizar essas posições do que guardar na memória o teclado do cravo. Da mesma forma, um bom jogador de xadrez depende de conhecer os lugares apropriados para colocar cada peça na batalha e manter a visão geral da relação de todas as peças entre elas, que muda a cada jogada.

A posição a ser escolhida entre essas quatro é determinada pelo grau de facilidade da passagem de um período, formando um sentido ao outro no qual vamos iniciar. A facilidade na maneira de tocar, que interrompe o menos possível o fio do discurso musical e sustenta melhor a união das partes, é a bússola que serve de guia para tomar determinada posição.

O trabalho da mão direita consiste em golpes de arco moderno que se reproduzem e multiplicam a expressão, assim como os raios do sol e os fogos de artifício quando refletidos têm o efeito triplicado ou quadruplicado pela reverberação, enquanto os antigos golpes de arco têm o efeito de uma simples vela sem reflexo, imitando o pinçar das cordas do alaúde ou o toque da pluma do corvo.

Isso resulta na ciência das duas mãos executando as sonatas, que uma vez apreendida, permanecerá para sempre, ao contrário das peças, onde sempre recomeçamos. Como não se conhecia muito esse princípio, eu enfatizei e reenfatei.

De acordo com o que o compositor escreveu, é preciso tocar: se é no final do braço [região mais aguda], segurai-o firme, confiante e seguro; para incessantes subidas e descidas no braço, caminhamos entre o céu e a guerra. Não se pode servir bem vários mestres ao mesmo tempo.

Généralement parlant, il faut poser les Doigts selon la première transposition pour *Senailé* dans ses premiers Livres. Suivant la seconde dans Mr. *Michel*, & selon la troisième pour Mr. *Le Cler*, & la cinquième *Senailé*.

Avoir toujours dans l'idée que ce que l'on joue soit réductible à l'*Harpegé*, lequel est la pierre de touche qui décide de plusieurs positions qu'un habile a à commandement sur le même sujet.

Que sur le manche de la Viole on puisse trouver quatre fois le Clavier de l'Orgue ou du Clavecin, se prouvera de ce qu'on a en quatre endroits le même *re* depuis la chanterelle à vuide inclusivement jusques sur la Corde du milieu par-delà les Touches, emprunts à pratiquer dans Mr. *Le Cler*.

Lorsque les *Tons Intermédiaires* de la Viole sont connus, c'est-à-dire tous les Carreaux répandus par le Manche au delà des Tons familiers aux élèves, tout est jouable sans déplacement de main par article, que d'un demi-l'on avancé ou reculé, à cause de l'accord *C sol ut* en Tierce, mêlé parmi tous les autres accords en Quarte.

Victorieux de la connoissance de Tons, qui peuvent l'emprunter sur la Viole, un profélite est aussi considérablement métamorphosé que la Noix confite l'a été par le sucre. O prodige ! il n'est plus de difficultés, dont l'aspect cause l'épouvante, & l'entière exécution paroisse, ni soit impossible. Bien plus les difficultés deviennent un sujet de plaisir, qui se fait moins acheter que celui de développer des énigmes ; car il ne commence point par un embarras de l'esprit dans un cerveau, où il n'y a que clarté & netteté d'idées au sujet des quatre transpositions qui y sont rangées. Ho ! il se rit de qui auroit voulu l'embarasser par son travail fait à la lampe.

De um modo geral, é preciso colocar o dedo na primeira posição, como indica o primeiro livro de Senaillé. Depois, usar a segunda de acordo com o senhor Michel, a terceira do senhor Leclair e a quinta de Senaillé.

Ter sempre em mente que aquilo que tocamos pode ser reduzido a um arpejo, e é a forma de distribuir os dedos que determinará uma posição dentre várias possibilidades, aquela mais indicada para comandar o tema.

Sobre o braço da viola podemos encontrar quatro vezes as notas do teclado do órgão ou do cravo. Como prova, encontraremos em quatro lugares diferentes o mesmo Ré a partir da *Chanterelle* [primeira corda] solta, incluindo até a corda do meio para lá dos trastes¹⁷⁰, utilizando a prática do senhor Leclair.

Uma vez que todos os tons intermediários da viola são conhecidos, ou seja, todas as divisões do braço em torno das notas familiares aos alunos, tudo é passível de ser tocado na viola sem deslocar a mão, como regra geral, desde que se avance ou recue apenas um semitom ou devido à afinação do Dó e sua terça¹⁷¹, misturado com outras cordas afinadas em quartas

Vitorioso pela conquista de outras notas, pelo uso das outras cordas, um indivíduo convertido é considerado metamorfoseado, como a noz foi transformada pelo açúcar. Que prodígio! Não existem mais dificuldades que causavam terror e faziam a execução inteira parecer impossível. Agora as dificuldades se tornaram objetos de prazer, são vendidas ao invés de se desenvolver em enigmas. Tudo começou com uma confusão de espírito no cérebro, onde só passou a existir clareza e nitidez de idéias quanto as quatro posições foram ordenadas. Ah! Ele se ri daquele que quis atrapalhá-lo com seu trabalho feito à luz da lâmpada.

¹⁷⁰ Ele está se referindo à nota Ré tocada sobre a corda Dó, mas na região fora dos trastes.

¹⁷¹ Existe uma terça maior Dó-Mi na região central do instrumento.

La vieille méthode a pensé tout perdre avec son entêtement pour les Pièces, fondé sur l'avantage que ceux qui étoient confits dans les Pièces trouvoient à amener plotter dans leur tripot : au lieu qu'ils eussent risqué à jouer partie dans celui des autres.

Que ces obstinés pour les Pièces répondent, si elles sont autres que la Sculpture dans la Musique, où elles tiennent lieu d'agrémens. Mais ne faut-il pas faire auparavant l'Architecture qui soit le fonds sur quoi l'on applique ensuite l'ornement. Cette Architecture est la Science de jouer, sans la préparation servile qui sent si fort l'Écolier, les Sonates qui sont la Prose de la Musique, que l'on peut parler sans une étude toujours à recommencer.

La main, soutient-on, se forme mieux dans les Pièces. Veut-on dire, acquiert meilleure grace? Mais ce n'est qu'une condition préparatoire. Encore cela est-il avancé gratuitement ; car dans un beau Jeu de Sonates composées à la *Michel*, la main est mieux *espacée*, pour être prête aux trois ou quatre accords auxquels se peut réduire ce qui se présente successivement à exécuter, que dans un Jeu de Pièces ordinairement moins bien composées ; car elles ne sont pas ainsi réducibles à l'*Harpegé*, & la main sent ses *espacemens* troublés par des Tons hétéroclitement posés.

La nouvelle Méthode que voici, fait garder à la main ses *espacemens* en l'air, quand elle se transporte, fait qu'elle tombe sûrement sur la meilleure position *habituelle*, ainsi que la règle de l'Octave, dans les Sonates ; & non pas qu'elle rencontre par routine les positions lechées *actuelles* des Pièces, où il entre toujours du *par Cœur*, & où la main, dès lors qu'elle grimace, marque sûrement des maîtres apprentifs dans la connoissance à fonds de l'Instrument, malgré leurs compositions qui ne sont qu'imposantes.

Les Pièces forment si peu la main, qu'il semble à ceux qui les jouent, quand ils sont par delà les Touches, être sur un Clocher, ils ne vont qu'en tremblant.

Mais les savans dans les Sonates sont hardis à franchir les Touches, se promener au delà avec assurance, tirer des Sons une fois plus moiteux, jouant au haut du

A velha maneira de pensar se perde com a teimosia das peças, fundamentadas no prazer daqueles que estão confinados a elas, levando-as para as espeluncas e casas de jogatina, a menos que eles ousem se arriscar a tocar partes da obra de outros.

Os obstinados pelas peças se perguntam: existe algo mais que escultura na música onde os ornamentos encontram lugar? Não é necessário criar a arquitetura que será a base sobre a qual se aplicam em seguida os ornamentos? Essa arquitetura é a ciência do tocar sem a preparação dura e servil que o aluno conhece tão bem; as sonatas são a prosa da música, que qualquer um pode falar sem um estudo que sempre recomeça.

Sustenta-se que a mão se forma mais corretamente nas peças. Isso quer dizer que ela adquire maior graça? Mas essa é uma condição preliminar, é um argumento precipitadamente gratuito. Num bom desempenho musical, nas sonatas do senhor Michel, a mão é mais bem espaçada estando preparada para as três ou quatro notas de um acorde que podem se apresentar sucessivamente, ao contrário das peças ordinariamente mal compostas que são reduzidas aos arpejos e a mão sente a desordem dos espaçamentos pela irregularidade dos tons.

O novo método aqui exposto propõe que a mão guarde esse espaçamento no ar e, quando se mover, caia com certeza na melhor posição habitual, como a regra das oitavas nas sonatas. Que a mão não encontre, pela força do hábito, as posições grosseiras atuais das peças, onde entra em ação o movimento memorizado e onde a mão age de forma afetada, demonstrando certamente que os mestres são aprendizes no conhecimento a fundo do instrumento, apesar de suas composições, que não são apenas meros imponentes espetáculos. As peças formam tão pouco a mão, que parece para aqueles que as tocam, quando vão para fora dos trastes, estavam sobre um campanário: vão tremendo.

Mas aqueles que estudaram com as sonatas são ousados ao transpor os trastes, passeiam por essa região com segurança, tiram sons mais aveludados, tocando na região aguda

Manche infiniment plus juste que ceux qui se bornent aux Pièces. Qu'est ce autre, sinon avoir la main plus formée, puis-que c'est un pais escarpé pour leurs Antagonistes.

Il est vrai que dans les Tons renfermés dans les Touches, les joueurs routinés aux Pièces tirent des Sons approchés davantage de la résonnance des timbres de Pendule. Mais nous voici rélégués à la Musique d'ostentation, qui ne se montre que quelques minutes, occupant seulement un coin qu'elle bat & rebat.

N'est-il pas question, dans la manière de bien passer la vie, de la Musique de commerce? Qui est ce qui doute qu'eût-on la bouche d'Or de Mr. le Cardinal de *Polignac*, il est impossible de parler une Prose si recherchée que les Vers de *Phèdre* ou d'*Iphigénie*?

Le malheur dans un Art, est de faire l'agréable de trop bonne heure; mais se borner à l'agrément, quel caractère est ce pour le fonds, lorsque l'on n'a que quelques Scènes par cœur à réciter?

Un Seigneur qui fait la Viole a témoigné qu'ayant des Touches, elle est inférieure au Violoncel, qui n'en a point: elle est sujette, dit-il, à ce que les demi-Tons Majeurs & Mineurs soient employés indifféremment, & les uns pour les autres.

Pour satisfaire à cette Objection des plus considérables, il faut remarquer que de la part de la Viole, avoir des Touches est différent d'être partagé en demi-Tons fixes, à la manière du Clavecin & de l'Orgue: on ne les accorde qu'une fois pour toutes, pour un Concert, & quelquefois pour une demi-année.

Mais sur la Viole la Cheville mobile point trop multipliée, comme sur le Luth, anéantit le défaut d'avoir des Touches, car elle le répare en accordant à chaque Ton sur lequel on va jouer.

Si l'on regarde l'Objection comme non résolue, parce qu'après le choix du Ton dans lequel on

do braço infinitamente mais afinados que aqueles que limitaram-se às peças. Qual é a alternativa a não ser ter a mão bem formada, tendo em vista que esse é um país com escarpas para os rivais?

É verdade que, nas notas limitadas pelos trastes, os músicos acostumados às peças tiram uma sonoridade mais vantajosa, mais próxima da sonoridade dos timbres dos pêndulos. Mas eis que somos relegados à música de ostentação, que só se mostra por alguns minutos, ocupando somente o canto que bate e rebate.

Não está fora de questão que essa não é a melhor maneira de viver bem a vida comercial? Quem é que duvidaria de que tendo a língua de ouro do senhor cardeal de Polignac¹⁷² fosse impossível recitar uma prosa sem buscar os versos de *Phèdre* ou de *Iphigénie*?¹⁷³

O mal da arte é querer agradar rapidamente. Limitar-se aos ornamentos, qual é o caráter que está por detrás no momento em que só se tem de cor algumas cenas para recitar?

Um senhor que conhece a viola testemunhou que a presença de trastes a faz inferior ao violoncelo, que não possui nenhum. Está sujeita, diz ele, à utilização indiferentemente dos semitons maiores e menores, alternando uns pelos outros¹⁷⁴.

Para responder a essa objeção muito importante, é preciso notar que, da parte da viola, ter trastes é diferente de ser dividida em semitons fixos, como o cravo e o órgão: são afinados somente uma vez para um concerto e algumas vezes a cada meio ano. Mas na viola a cravelha móvel, não tão multiplicada como no alaúde, aniquila o fato de possuir trastes, porque pode se ajustar a cada tonalidade na qual tocaremos.

Se alguém ainda não considera a resposta satisfatória, após a escolha da tonalidade,

¹⁷² Cardeal Melchoir de Polignac (1661-1742) foi um talentoso diplomata.

¹⁷³ Peças de Racine.

¹⁷⁴ Certamente Le Blanc está fazendo menção à afinação temperada. Os instrumentos que possuíam trastes, muito freqüentemente, usavam o temperamento igual, afinação essa que facilitava em muito a colocação dos trastes e a relação da disposição dos dedos entre si.

entre, lorsqu'on passera du *b* *quarre* au *b* *mol*, la difficulté reste entière à l'égard des demi-Tons Majeurs remplacés par les Mineurs.

Je répons que cela prouve que la fausseté vient d'ailleurs que des demi-Tons Majeurs & Mineurs, ils sont un objet trop peu considérable.

La preuve de leur peu d'influence est, qu'il y a des Clavecins où se trouvent les demi-Tons des deux espèces, lesquels néanmoins ne sont pas exemts des juremens dans les changemens de Tons à d'autres. On s'est désisté de cette pratique comme d'un léger avantage.

L'objection du demi-Ton tire tout son degré de considération du cas où il devient le Ton capital dans lequel on joue alors sur l'Orgue & le Clavecin, il est un jurement perpétuel. Mais la Basse de Viole est tirée de pair par le changement dans son accord facile à mouvoir. On commence à accorder par *ut* sur le Son du demi-l'on donné.

Au contraire dans le Discours Musical, le peu d'attention que s'attirent les demi-Tons, se prouve de ce qu'ils ne tiennent lieu que de particules de liaison conjonctives, ou de transition, telles que *car*, *néanmoins*, &c. Sur lesquelles l'esprit n'appuie pas, comme dans la chute sur un Ton, lorsque le sens finit.

Il faut donc tirer d'ailleurs la raison de décider.

Ce sera des Tons Majeurs & Mineurs transposés de leur ordre naturel dans l'Octave. Car les cinq Tons entiers qui en forment plus des deux tiers, ne gardent pas une distance égale de l'un à l'autre ; & , lorsqu'on change de Ton, il se fait un bouleversement général, les Tons les plus *espacés* viennent à être remplacés par de plus foibles, ceux qui ont une moyenne *espace* sont relevés de sentinelle par d'autres qui en ont une plus grande ou une moindre à garder, il s'ensuit des juremens exécrables sur les Instrumens, qui n'ont pas le secours des Chevilles mobiles, ou qui manquent pour les modérer d'une haleine aussi judicieusement employée que celle de Mr. *Blavet*.

logo passaremos para o Si natural ou bemol, a dificuldade está inteiramente no ponto de vista da troca do semitom maior substituído pelo menor. Eu respondo que isso prova que o problema vem de uma causa externa, que são os semitons maiores e menores. São objetos de muito pouca importância.

A prova de sua pouca influência é que existem cravos onde encontramos os semitons de duas espécies, os quais contudo não estão isentos da blasfêmia na troca de uma nota pela outra. Essa prática foi abandonada pela sua pouca vantagem.¹⁷⁵

A objeção ao semitom é baseada no fato de que, quando ele se torna a tonalidade dominante na qual estamos tocando no órgão ou no cravo, é um xingamento constante. Mas a viola se sobressai pela possibilidade de mudar sua afinação facilmente. Começamos a afiná-la pelo Dó sobre o som do semitom dado.

Por outro lado, no discurso musical a pouca atenção dedicada ao semitom prova que ele desempenha apenas a função de partícula de ligação conjuntiva e de transição como por exemplo porque, contudo, etc, sobre as quais o espírito não se apóia, como o ornamento sobre uma nota, quando o sentido acaba. É preciso então tirar de outro lugar a razão para decidir.

Existem tons maiores e menores colocados em sua ordem natural em oitavas. Os cinco tons inteiros que formam mais de dois terços não possuem uma distância igual entre um e outro. Logo que mudamos de tonalidade cria-se uma confusão total. Aquelas notas que eram mais espaçadas são substituídas por outras com menor espaçamento. Aquelas notas que tinham um intervalo médio são substituídas por outras maiores ou menores. O que se segue então é uma série de xingamentos dos instrumentos que não possuem cravelhas móveis ou que não são dotados de uma corrente de ar criteriosa como do senhor Blavet [o flautista].

¹⁷⁵ Acreditamos que o autor está se referindo ao Cravo Cromático. Foi um modelo especial de cravo que existiu principalmente durante o século XVII, cujo teclado apresentava 19 notas por oitava: uma tecla para cada intervalo distinto de semitom – natural, bemol e suspenso.

Les Spéculatifs ont observé que les cordes, selon qu'elles sont plus ou moins grosses, font VG la Quinte, à différens degrés d'éloignement du Chevalet mobile du Monocorde, ils en concluent une impossibilité de justesse dans la Touche, qui est une Ligne de traverse servant pour sept cordes, dont pas une ne se ressemble en grosseur.

La réponse est que les Loix pour la corde de boyau sont toutes variables. Deux cordes de même grosseur, claires comme cristal de roche, feront la Quinte à un degré considérablement différent en avant & en arrière, sans qu'il soit possible d'en deviner la raison, ni pourquoi la corde la plus transparente sans le moindre nœud sera fausse, pendant que sa compagne laide, obscure, quelquefois pleine de sauts, fera juste; ainsi marchant à l'aveugle de la part de l'esprit, l'expérience sert de guide. Deux attentions, quand on monte une Viole, feront remédier à l'inconvénient objecté.

1. Que Chaque corde en particulier ait des vibrations, qui à l'œil se partagent en parties égales de part & d'autre, & se réunissent sans le tremblement de main des vieillards, des malades d'obstructions, ou des personnes qui ont des tics.

2. De présenter manuellement, avec l'aide d'une personne, la corde sur le Sillet & sur le Chevalet, & d'éprouver sur les Touches si elle fait Tierce, Quinte, Unisson & Octave, juste avec ses voisines, en pareil degré de distance.

A force de changer, vous trouverez ce qui vous accommode, à cause que la différence d'une corde à l'autre, quoique de même apparence, est très considérable en avant ou en arrière. Je le répète, il faut discernement, patience, & cordes à choisir.

La première précaution (ce qui est d'étrange en Musique), dépend plus de l'Œil que de l'Oreille. *Hurel* autrefois & moi aujourd'hui, aurions choisi ce qu'il y a de bon chez un Luthier, en

Os especuladores notaram que as cordas, sejam elas grossas ou finas, fazem a quinta sobre VG¹⁷⁶, com diferentes níveis de distância do cavalete móvel do monocórdio. Concluíram que existe então uma impossibilidade de afinação justa dos trastes, que é uma linha transversal sob sete cordas com diferentes grossuras.

A resposta é que as leis para as cordas de tripa são muito variáveis. Duas cordas com o mesmo diâmetro, claras como um cristal na rocha, farão a quinta num grau consideravelmente distinto, tanto para frente como para trás, sem ser possível de se adivinhar a razão, nem descobrir por que a corda mais transparente, sem nó, apresentará problemas na afinação, enquanto que a sua companheira feia, escura, algumas vezes irregular, será afinada. Desta forma, quando o espírito caminha às cegas, a experiência lhe serve de guia. Quando colocamos cordas na viola, dois pontos servirão para remediar o inconveniente alegado.

1. Cada corda tem sua vibração particular, que o olho separa em duas partes iguais e que depois se unem, sem se parecer com os tremores de mão de um velho, dos doentes que tiveram derrame ou de pessoas que apresentam tiques nervosos.
2. Colocar a corda manualmente com a ajuda de alguém da pestana até o cavalete e experimentar nos trastes se ela faz uma terça, uma quinta, o unísono e a oitava justa com as suas cordas vizinhas, com o mesmo grau de distancia.

Experimentando, encontrareis então a corda que nos convém devido à diferença entre uma e outra, a mesma aparência é muito importante do início ao fim da corda. Eu vos repito, é preciso discernimento, paciência e cordas para poder escolher.

A primeira precaução (o que é estranho em música) depende muito mais do olho do que da orelha. Hurel¹⁷⁷, antigamente, e eu hoje escolheríamos o que existe de bom na casa de um

¹⁷⁶ Le Blanc usa o símbolo VG (ut-gamma) para se referir a nota mais grave. O autor comenta que uma corda ruim, onde há uma variação de diâmetro, não fará um quinta matematicamente perfeita com a corda mais grave.

¹⁷⁷ Não foram encontradas referências.

badinant avec les cordes dans nos doigts , exerçant seulement une vibration sur chacune. *Pierret* voyant l'air dont je m'y prenois , sans m'en laisser imposer par la transparence de ses cordes comme de la gélée , dit en parlant du *Violon* , qu'il ne me laisseroit pas monter chez lui *Violo* ou *Violon* à mon choix pour 15 Francs , comme je m'y connoissois. Aussi *Mr. de B**** reconnoissoit il combien ma *Violo* étoit montée plus juste que les siennes.

On ne doit pas se plaindre qu'on ait à raccorder , cela n'arrive guère plus souvent sur la Basse de *Violo* que sur le *Violon* , & le *Violoncel* ; car non seulement ils sont sujets à ce qu'on y touche quelque chose à chaque Sonate ; mais *Mr. Le Cler* remarque que la souveraine justesse demande qu'on le fasse à chaque membre qui la compose.

Les partisans de la justesse tant vantée du *Violon* n'ont que faire de songer à y comprendre le *Violoncel* , sous prétexte qu'il n'a point de Touches , parce que si la fausseté n'y est pas à la vérité d'une conséquence de nécessité , elle y est trop souvent d'une d'infaillibilité.

Qu'ils sachent que deux raisons obligent sur ces Instrumens , aussi bien que sur la *Violo* , d'accorder sur le total du Ton où l'on va jouer. La première que les Loix de la Nature exigeant que les Octaves soient justes , & les Quintes foibles ; le *la* qu'on donne pour accorder comme une selle à tous chevaux , est une ineptie , il n'est bon que pour jouer en *Amila* , il faut donner *ut* & ses Médiantes Majeures ou Mineures pour jouer en *C sol ut* , &c. ; & même sur le *Violon* conformer un peu les cordes à vuide aux endroits où l'on a accoutumé de poser les doigts sur la totalité du Ton.

On est obligé tant sur le *Violon* & le *Violoncel* , que sur la *Violo* , de sacrifier à la corde du Ton où l'on entre , tant soit peu des autres : par ce moyen on par-

luthier ao brincar com as cordas entre os dedos, verificando a vibração de uma por uma. Pierret¹⁷⁸, vendo a aflição em que me encontrava, sem me deixar impressionar pela transparência das cordas como geléia, disse, falando através do nariz, que me deixaria encordoar uma viola ou um violino, com cordas da minha escolha por quinze francos, porque eu era um conhecedor. O senhor B *** também reconheceu o quanto a minha viola estava mais bem encordoada que a dele.

Não devemos reclamar do fato de termos que reafinar, isso não acontece mais freqüentemente na viola da gamba do que no violino e no violoncelo, porque não são só eles que estão sujeitos a um pequeno ajuste a cada sonata. Mas o senhor Leclair chama a atenção que a soberana afinação pede que seja conferida a cada elemento [intervalo, nota] que a compõe.

Os partidários de uma boa afinação tão louvada do violino buscam compreender o violoncelo sob o pretexto de que ele também não tem trastes. Se a desafinação não é a verdade de uma conseqüente realidade, então é freqüentemente de uma incapacidade. Que fiquem sabendo que duas razões obrigam esses instrumentos, também a viola, a serem afinados sobre a totalidade da tonalidade na qual tocaremos. A primeira coisa que as leis exigem é que as oitavas sejam justas e as quintas um pouco menores. O Lá que damos para afinar, como uma sela para todos os cavalos, é uma tolice, ele só é bom para tocar Amila¹⁷⁹, é preciso dar o Dó e seus relativos maiores e menores para tocar em Dó, etc. Mesmo no violino, é necessário ajustar um pouco as cordas soltas onde estamos acostumados a colocar os dedos para se ajustar melhor a totalidade da tonalidade

Somos obrigados, tanto no violino como no violoncelo, como também na viola, a sacrificar um pouco a corda da tonalidade em que estamos em relação às outras, desta forma

¹⁷⁸ Luthier de Lyon.

¹⁷⁹ Amila provavelmente deve ser uma canção ou uma peça conhecida na época. Não encontramos nenhuma referência.

viendra mieux à la justesse (morale-ment parlant) du tout, en prenant sur la justesse physique de toutes les parties comparées ensemble, qu'en donnant à chaque corde isolée sa perfection Arithmétique.

La seconde raison est qu'il n'y a pas un seul homme sur le Violon, & encore moins sur le Violoncel, qui fasse précisément un Ton comme un autre le fait, ni qui mette entre les Tons les mêmes distances employées par cet autre.

La preuve de la non-conformité est, que deux grands Violons ne joueront jamais ensemble un *solo* sans se donner des démentis en bien des endroits, à cause de la double différence du *Citra* & de l'*Ultra* dans la manière d'avancer le doigt, laquelle reste simple à l'égard du milieu proportionnel quand on joue seul.

La Basse a besoin d'une bien autre indulgence à cause des espacements en l'air dans les doigts qui voltigent. Ainsi la qualité d'être sans touches, réclamée vainement comme une perfection naturelle au Violoncel, devient un vice par rapport aux hommes, dont les doigts dans les distances qu'ils ont à garder, sont bien éloignés d'avoir la justesse du Compas à vis ou du Troussequin.

Des Messieurs sur deux Violons, où j'aurai mis la monture, & que je viendrai d'accorder, donneront le même Ton plus conforme l'un à l'autre, que deux Maîtres de Violon au dessus du commun : si on leur arrête le doigt une fois placé, on verra qu'en nombre de Tons, la ressemblance ne sera pas si parfaite.

Jamais deux Violoncels aspirent-ils à soutenir l'épreuve dans les *Duetti* de Mr *Le Cler*, &c. ? ils crieront fort comme Stentor ; mais parleront-ils juste ensemble sans se contredire l'un l'autre.

Ils auront les suffrages de ceux envers qui le bruit est imposant, & qui se laissent entrainer par la hardiesse, mais les connoisseurs éclairés seront pour la pudeur de mal faire qu'ont deux Violons qui commencent par jouer juste avant que de chercher à tant appuyer.

obteremos mais justeza na afinação do todo, baseando-se na precisão física de todas as partes comparadas conjuntamente, ao invés de dar a cada corda isoladamente a perfeição aritmética.

A segunda razão é que não existe um só homem que toque precisamente a mesma nota que um outro tocou no violino, e muito menos no violoncelo. Nenhum homem utiliza as mesmas distâncias entre as notas, os intervalos, que outro usou. A prova disso, para os não conformados, é que dois grandes violinistas nunca tocam em uníssono sem terem conflitos de afinação em vários lugares por causa da dupla diferença entre o perto e o longe no espaçamento dos dedos, que permanecem simples em sua relação proporcional quando se toca sozinho.

O baixo precisa de um outro tipo de condescendência por causa do espaçamento no ar dos dedos que levitam. O fato de não possuir trastes, proclamado veementemente como uma perfeição natural do violoncelo, tornou-se um vício para os homens. Os dedos possuem distâncias que devem ser mantidas e estão muito afastados para obterem a justeza de um compasso ou da parte posterior de uma sela.

Dois senhores tocando duas violas, as quais eu encordei e acabei de afinar, tocarão a mesma nota mais de acordo um com o outro do que dois mestres de violino tocando juntos: se paramos os seus dedos onde foram colocados, veremos que afinação não será tão perfeita.

Dois violoncelos nunca aspirarão a passar pela prova dos duetos do senhor Leclair, etc. Eles gritarão forte como Estentor¹⁸⁰, mas falarão eles precisamente juntos, sem contradizer um ao outro?

Terão a aprovação daqueles que se deixam impressionar pelo barulho e que se deixam levar pela ousadia, mas os conhecedores esclarecidos terão reservas quanto ao fato da sonoridade do violoncelo soar mal e buscarão apoiar duas violas que tocam afinadas. Esse tipo

¹⁸⁰ Guerreiro grego, herói da guerra de Tróia que possuía uma voz extremamente forte.

La fausseté qui a besoin absolument de l'effronterie de mentir hardiment pour passer, l'emportera-t-elle donc sur la justesse avec son honnête retenue ?

Un habile homme sur le Violon me tint à Dijon des discours méprisans de la Viole, comme si elle étoit dans le cas où l'on disoit autrefois: *les Milésiens furent braves jadis*. Mettant le Violoncel plus haut que la Viole, il dit que le Violoncel n'entreprendoit pas les dessus, mais qu'il se contenoit dans la sphère de la Basse.

Je lui réponds ici publiquement, qu'un Instrument est le plus indignement borné, lorsque l'on n'y sauroit jouer les dessus qui sont l'ame du commerce de la Musique. Les Violoncelis sentent si bien l'importance de ce que j'avance, qu'il s'obstinent à naviger contre vent & marée sur la mer infinie des Dessus de Sonates, & ne prennent pas sur cet article son avis.

Les Basses de Viole y déferont encore moins, car elles lui feront voir en champ clos, & non pas sous l'axe nud du Ciel, que dans les Sonates à accord il y a autant d'endroits où elles réussissent mieux que le Violon à tirer des Sons plus francs & plus résonnans, qu'il n'y en a où le Violon joue plus net & avec moins d'embaras. La compensation est égale: tu me passes en des endroits, je te surpasse en d'autres. Le Violon n'osera soutenir l'épreuve de près, il sera obligé de recourir au lointain pour couvrir l'érailement de bien des Sons.

La Viole pose en fait au Violon, qu'il ne doit l'ascendant qu'il affecte si fort à l'égard des autres Instrumens, qu'à l'éclat du Son procédant de la hauteur du Ton, & nullement à la manière de se tirer délicatement des passages; car il fait trop sentir la corde à vide, semblable à l'Orphévrerie, qui éblouit par le brillant de la matière plus que par la vraie beauté du mis en œuvre. Si au moyen d'une fourdine le Violon est destitué de son éclat, il ne se trouve non plus supportable à l'encontre de la

de falsidade, que tem necessidade absoluta de afrontar, de mentir ardilmente para se transformar, prevalecerá sobre a boa afinação com o honesto domínio de si próprio?

Em Dijon, um homem hábil no violino me encheu os ouvidos com um discurso desprezível sobre a viola, como se ela estivesse na situação em que se dizia: os Milesianos foram bravos em outros tempos. Colocando o violoncelo mais alto que a viola, ele disse que o violoncelo não almejava a linha superior e que se contentava com a esfera do baixo.

Eu lhe respondo aqui publicamente que um instrumento é muito mais escandalosamente limitado quando não sabe como tocar a parte superior, que é a alma da música de comércio. Os violoncelos sentem muito bem a importância do que estou dizendo e se obstinam a navegar contra o vento, contra a maré, sobre o mar infinito de partes com linhas superiores das sonatas e não dão atenção a esse verbete.

As violas da gamba diferem-lhes pouco nesse aspecto, porque elas serão vistas no campo de batalha e não sob céu aberto. Nas sonatas com acordes, existem várias passagens em que as violas são mais bem sucedidas que o violino, produzindo sons puros e mais ressonantes, enquanto existem outras passagens em que o violino toca gentilmente, com mais desenvoltura. A compensação é igual: tu me passas em alguns lugares e eu te ultrapasso em outros. O violino não ousará se submeter a uma prova de perto, será obrigado a se afastar para mascarar o seu som rouco.

A viola mostra ao violino que ele não possui a grande ascendência que finge ter em relação aos outros instrumentos; que o seu som brilhante resulta da alta afinação, e não da maneira como lida com as passagens delicadas. Faz suas cordas soltas soarem demais, como a ourivesaria, que deslumbra muito mais pela matéria do que pela beleza colocada na obra. Se através de uma surdina o violino fosse destituído de seu som brilhante, não seria mais tolerável

Viola, que la laideur des Jambes du Paon, après tant de fierté qu'il a accoutumé de témoigner faisant la roue.

Ceci est composé seulement pour réhabiliter la Viola dans ses droits, & non pour vanter ceux qui en jouent par-dessus les joueurs de Violoncel. Au contraire ces derniers, vainqueurs de travaux si immenses que cela fait trembler de les entendre préluder, sont très estimables, on doit en convenir, mais jamais que leur Instrument soit aimable.



que a feiúra das pernas do pavão, após tanto orgulho que estava acostumado a manifestar abrindo a cauda, pavoneando-se.

Esse livro foi escrito apenas para reabilitar a viola nos seus direitos, e não para vangloriar os músicos que a tocam e considerá-los acima dos violoncelistas. Ao contrário, esses últimos, vencedores de um trabalho imenso que faz tremer aos que estão iniciando, são muito estimáveis, temos que admitir isso, mas jamais admitiremos que seu instrumento seja amável.

Fim





Um equívoco histórico: conclusão

Após a breve história sobre a origem dos três instrumentos em questão - viola da gamba, violino, violoncelo - a investigação e reflexão sobre a formação da escola francesa de viola da gamba, o contexto histórico-musical na França no final do século XVII e início do XVIII e finalmente a leitura da própria obra de Hubert le Blanc, chegamos a algumas conclusões.

No caso específico dos instrumentos de cordas com arco, muitos no meio musical brasileiro ainda acreditam que o violoncelo é fruto da evolução da viola da gamba e que esses dois instrumentos são provenientes da mesma família de instrumentos. A obra de Hubert le Blanc não deixa dúvidas quanto a origem da família do violino e da viola da gamba. Ao longo de seu texto o autor faz questão de frisar que essas duas respectivas famílias não têm nenhum laço de parentesco, inclusive uma é nobre (viola da gamba) e a outra (violino), de origem plebéia. É claramente notável que o desenvolvimento dos três instrumentos em questão deu-se cada qual ao seu modo, a seu tempo e em universos distintos.

A viola da gamba é um instrumento híbrido: fruto da apropriação da técnica de um instrumento de arco como o rebab, unida à forma estrutural e ao sistema de afinação e trastes da vihuela. Desde a sua origem, e principalmente na Renascença, a viola da gamba guardou o uso dos trastes, a técnica da mão esquerda e a afinação basicamente em quartas, mantendo desta forma, fortes laços com a vihuela e depois com o alaúde. Lafranco afirma: “A única diferença entre a gamba e o alaúde é que o alaúde tem cordas duplas e a gamba cordas simples”.¹⁸¹ Diversos autores, entre eles como Hans Judenkunig (ca.1518/23), Hans Gerle (1532), Ganassi

¹⁸¹ OTTERSTEDT, Annete. *Die Gambe*:1994, página 21.

(1542-43) e Martin Agricola (1545) abordaram os dois instrumentos numa mesma obra, demonstrando que entendiam que ambos instrumentos possuíam aspectos técnicos idênticos.

Já o violoncelo surgiu em meados do século XVI como uma extensão da família do violino desempenhando a função do baixo nas orquestras. Como o declínio da viola da gamba coincidiu com o surgimento do violoncelo, parecia lógico e natural para os pesquisadores do século XIX e início do século XX que um instrumento fosse a continuação do outro. Após a edição da obra de Hubert le Blanc em 1740, com exceção das cartas de Jean-Baptiste Forqueray para Friedrich Wilhelm da Prússia (1767), não foi descoberto nenhum outro material literário referente especificamente à viola da gamba. As partituras encontradas não faziam jus a tudo que já havia sido composto para o instrumento, pareciam obras menores. Os vários relatos encontrados das atividades de Abel referiam-se ao seu talento e as suas apresentações regulares, realizadas durante quase 30 anos em Londres.

Quando o *Lexikon der Tonkünstler* (Gerber, 1812-14) foi organizado, constava que Abel era “o último grande virtuose”. Convencionou-se, então que o fim da viola teria sido em 1787, com seu último expoente - Carl Friedrich Abel. Essa convenção reforçou a idéia de um fim, uma morte precisa do instrumento, que coincidiu com o momento de ascensão do violoncelo, dando a falsa idéia de que era uma “evolução” natural da viola da gamba. Como existe a tendência dos dicionaristas copiarem o trabalho de autoridades anteriores, por muitas décadas essa afirmação foi repetida nos dicionários e enciclopédias musicais. Inclusive o biógrafo de Abel, Walter Knappe (19?? – 1974), em pleno século XX, manteve essa tradição ao registrar “com a morte de Abel a fase brilhante da viola da gamba terminou”.

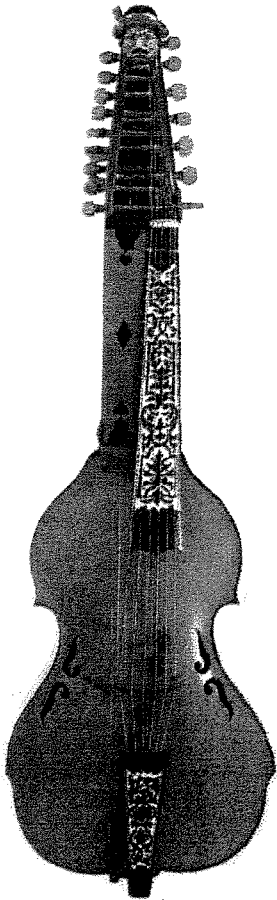
Segundo o relato de Hubert le Blanc, já em 1740 ocorria uma mudança na estética musical. A viola da gamba não estava correspondendo ao novo gosto musical, estava tornando-se um instrumento antiquado e corria o risco de ser abandonada. Para o autor os motivos do

declínio do instrumento foram três: a falta de renovação do repertório, o fato da viola ter ficado restrita a um pequeno círculo de conhecedores e finalmente a metodologia deficiente de ensino.

O filho de Forqueray também chamou a atenção para o abandono da viola da gamba. Ao editar as peças de seu pai, dedicou-as a sua aluna Anne-Henriette de France depositando em suas nobres mãos a possibilidade de devolver o prestígio do instrumento: “Apesar das vantagens que oferece, a viola caiu no esquecimento. Seu bom gosto, Madame, poderá devolver a ela a

fama que teve por tão longo tempo...”¹⁸²

Mas o novo estilo que estava surgindo e a família do violino falaram mais alto, por isso, no final do século XVIII, a viola da gamba deixa de ser assunto do dia. Isso não quer dizer que não fosse mais tocada. Os gambistas, principalmente os alunos de Abel – Ann Thicknesse, Franz Xaver Hammer, Joseph Fiala, e Christian Podbielski – apresentavam-se com suas violas da gamba e continuaram tocando após a morte do grande mestre. A grande diferença é que, nessa época, por imposição do mercado de trabalho, era impossível os gambistas ganharem a vida apenas com a viola. Tocavam também um segundo instrumento: Baryton¹⁸³ ou violoncelo. Portanto, durante todo o século XVIII, violas da gamba e violoncelos conviveram lado a lado no cenário musical europeu.



Baryton, Anônimo,
Viena, 1732.

¹⁸² FORQUERAY, Antoine. *Pièces de Virole* [Paris 1747]. Nova Iorque: Performer's Facsimiles, 1985.

¹⁸³ Também conhecido como *viola di bordone*, tratava-se de uma viola da gamba baixo, com 6 ou 7 cordas de tripa e trastes, à qual foram adicionadas em torno de 20 cordas de metal (passavam por debaixo do cavalete e corriam ao longo do tampo do instrumento) que vibravam por simpatia. Parte das cordas continuava seu percurso lateralmente ao braço do instrumento; o restante delas passava por debaixo do mesmo. Esse último grupo de cordas ficava aparente por detrás do braço, livres para serem tocadas. É esse detalhe que faz o baryton tão especial: o músico podia tocar utilizando-se das cordas que vibravam por simpatia, aumentando a ressonância e volume pela vibração autônoma das cordas, ou além de tocar uma melodia com o arco podia, com o polegar da mão direita, tocar ao mesmo tempo uma outra linha melódica, se auto acompanhando.

A história é curiosa. Inicialmente, a viola da gamba era um instrumento nobre e centro de todas as atenções, foi destronada pelo violoncelo e, na segunda metade do século XIX e até a primeira metade do século XX, foram os próprios violoncelistas que a resgataram do esquecimento. Mas, como não tinham muitas informações sobre o tipo de sonoridade e estilo que deveriam buscar, tomaram como referência os textos antigos e a iconografia.

Esse material revelou gravuras e pinturas de violoncelistas do século XVIII segurando o arco como os gambistas. Mais uma vez acreditaram que estavam no caminho certo, tratando os dois instrumentos como sendo um a continuação do outro. Ambos eram sustentados somente com as pernas (ainda não fora inventado o espigão), o arco barroco era muito semelhante para os dois instrumentos e naturalmente os violoncelistas experimentaram a mesma técnica de arco da viola da gamba até fixarem uma técnica específica para o violoncelo.

Os textos que sobreviveram, como o prefácio do *Florilegium Secundum* (1698) escrito por Georg Muffat, documentam essa ocorrência. Suas páginas constam que na França, a maneira de segurar o arco era igual a dos violinistas (palma da mão voltada para baixo), enquanto que os italianos e todas as outras nacionalidades seguravam o arco como os gambistas (palma da mão voltada para cima). Os relatos do inglês Charles Burney em sua visita à Pádua (1770) descrevem a maneira “antiga” de Vandini e outros violoncelistas italianos segurarem o arco. Eles seguravam o arco a maneira antiga, ou seja, como



Violoncelista segurando o arco a maneira dos gambistas (palma da mão virada para cima).

os gambistas. Esses relatos e alguns outros são ainda fonte de muita polêmica entre os violoncelistas, mas as pinturas, desenhos e gravuras são inquestionáveis.

Fundamentando-se nessas informações que levavam a crer na existência de um parentesco entre a viola da gamba e o violoncelo, os violoncelistas do século XX acreditaram que poderiam emprestar a técnica do violoncelo à viola da gamba. Apossaram-se das violas originais e transformaram-nas em violoncelos: colocaram espigões, tiraram os trastes e fizeram várias adaptações para reduzirem o número de cordas para quatro. A maioria das violas da gamba originais encontradas, geralmente estavam sem os seus respectivos arcos. Os violoncelistas utilizaram então o arco do violoncelo moderno e empregaram a mesma maneira de segurar o arco e as regras de arcadas do violoncelo. Enfim: tinham nas mãos um instrumento original – viola da gamba – mas completamente modificado, adaptado, e que soava como um violoncelo.

Os violoncelistas do século XIX que se dedicaram ao resgate da viola da gamba buscaram, portanto, referências e apoio teórico na documentação dos séculos passados. Em parte, os dicionários e enciclopédias da época foram os responsáveis por essa confusão histórica: viola da gamba e violoncelo pertencerem a uma mesma família.

Dos séculos XIV ao XVII não existiam dúvidas quanto à procedência dos dois instrumentos em questão. Cada família desenvolveu-se a seu modo, a seu tempo e em universos distintos. Mas quando os dicionários começaram a ser escritos, grande parte dos verbetes sobre a viola da gamba afirmavam que era um instrumento de seis cordas, muito semelhante ao violino.

ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES. Paris, 1765

Viola – Instrumento musical que se assemelha ao violino, apesar de ser muito maior que ele. É tocada com um arco, mas possui seis cordas e oito trastes dispostos a cada intervalo de semitom.. Ela possui uma sonoridade grave, muito doce e agradável

JEAN-JACQUES ROUSSEAU - Dictionnaire de musique. Paris, 1771

Viola – instrumento musical de arco que possuiu a mesma forma do violino com a ressalva de que é muito maior e possui seis cordas, oito trastes divididos por semi-tons. A sua sonoridade bastante grave é muito doce e agradável. Um grupo de violas é composto por quatro violas que tocam as quatro vozes. (...)

(Observem como a descrição do violoncelo é praticamente a mesma da viola da gamba)

JEAN BENJAMIN LABORDE - Essai sur la musique. Paris, 1780

Violoncelo – instrumento que sucedeu a viola da gamba para realizar o acompanhamento nos concertos. É igual ao violino, com a diferença que é muito maior e é sustentado entre as pernas.

FRAMERY e GINGUENÉ - Encyclopédie méthodique. Paris, 1785

A viola atual tem a mesma aparência do violino com exceção do tamanho, é muito maior, do tampo que é plano e do braço que é mais largo. ...

Se durante os séculos XIV, XV e XVI os autores relacionavam a viola da gamba à vihuela e depois ao alaúde, alegavam que a mão esquerda trabalhava com os mesmos princípios dos instrumentos de corda dedilhada devido ao uso de trastes, como poderiam esses dicionaristas do final do século XVII e durante o século XVIII esquecerem essas informações e afirmarem que a viola era parecida com o violino? Talvez os autores antigos, ao tentarem descrever a viola da gamba, estivessem apenas pensando na aparência. Buscaram então um instrumento que estava em moda na época, com a forma mais aproximada, para servir como orientação visual. Uma outra explicação seria o fato de a viola da gamba estar se tornando um instrumento obsoleto e talvez fosse mais interessante associá-la ao violino que se havia tornado um instrumento nobre e respeitado, em vez de relacionarem-na ao alaúde que estava começando a sair de moda.

Como vimos, foram séculos reafirmando que ambos os instrumentos em questão eram parentes. Somente em meados do século XX, com uma leitura atenta dos antigos textos e tratados, Arnold Dolmetsch¹⁸⁴, na introdução do livro *The Viols, and other bowed instruments*¹⁸⁵, retomou a idéia de que viola da gamba e violoncelo pertenceram a famílias distintas. Essa idéia

¹⁸⁴Nasceu na França (1858-1940), mas viveu grande parte de sua vida na Inglaterra. Foi um dos pioneiros no movimento europeu de resgate da Música Antiga. Defendeu a utilização de instrumentos históricos e estilos apropriados para a execução da música renascentista e barroca.

¹⁸⁵Série de livros organizada por Gerald R. Hayes (Londres, 1930).

foi desenvolvida mais profundamente por Nathalie Dolmetsch¹⁸⁶ no livro *The Viola da Gamba - Its origin and History, Its Technique and musical resources* (Londres,1962). Nele, a autora sintetiza a evolução do instrumento e já aponta para uma técnica específica para viola da gamba. Nos anos 80, Ian Woodfield na sua obra *The Early History of the Viol* (1984), registra o resultado de uma pesquisa detalhada, baseada na iconografia da época. Nos últimos anos, Annette Otterstedt também contribuiu bastante com o seu livro *Die Gambe* (1994), complementando o trabalho iniciado por Ian Woodfield e indo mais à frente, abordando todos os membros da família (viola bastarda, pardessus, quinton, violone, arpeggione, baryton) e inclusive aspectos relativos à construção do instrumento. Esses dois últimos trabalhos são, sem dúvida alguma, as fontes mais atuais sobre a história da trajetória da viola da gamba.

Todas essas pesquisas publicadas foram fruto de iniciativas dos gambistas para desfazer o equívoco histórico. Hoje, espalhada pelo mundo, uma geração de gambistas especializados difundem o instrumento, o seu vasto repertório, a sua sonoridade única e, principalmente, procuram divulgar a origem do instrumento no sentido de esclarecer que a viola da gamba e o violoncelo pertencem a famílias distintas, com aspectos de construção, técnica e afinação completamente diversos e coexistiram no mesmo período da história da música ocidental.

A obra *Defense de la basse de viole ...* de certa forma e sem querer, contribuiu para aumentar a confusão alimentando a fantasia do homem moderno sobre uma possível rixa entre os dois instrumentos.

O argumento central da obra de Hubert le Blanc é o confronto das duas importantes famílias de instrumentos, quando a aristocrática e estabelecida família da viola da gamba

¹⁸⁶ Filha de Arnold com Mabel Dometsch. Nasceu em Chicago em 1905 e fundou, na mesma cidade, a Viola da Gamba Society em 1948. Editou um grande repertório de música para viola da gamba e escreveu os prefácios para a edição moderna dos facsímiles de Simpson e Playford (1955,1965).

enfrenta a recém-formada família do violino, nascida e criada em praças públicas, mercados e tabernas. Nessa guerra dos defensores da viola da gamba contra os intrometidos violinos houve de tudo: discussões e brigas nos concertos, reuniões musicais e debates por meio de palavras escritas. Mas o que era realmente discutido? Existia de fato essa hostilidade tão grande entre as duas diferentes famílias?

Alguns textos antigos sugerem esse clima de hostilidade e guerra. Mas é importante termos em mente que o período barroco é a época das grandes alegorias, do uso excessivo das metáforas e de analogias aos feitos heróicos dos Deuses Greco-romanos e de seus grandiosos combates e lutas. A obra *Defense de la Basse de Viole...* é um exemplo primoroso e extremamente representativo na literatura musical predominante nesse período

A começar pelo título – Defesa da viola da gamba contra as investidas do violino e as pretensões do violoncelo – o autor sugeriu este estado de luta e conflito. Muitos músicos tomaram esse título e a situação de briga criada pelo autor ao pé da letra, nutrindo a idéia de que esses referidos instrumentos foram rivais algum dia. Não consideraram que Hubert le Blanc, como está muito claro na capa do fac-símile, era advogado. Fazia parte do seu universo o tribunal, situações de confronto, embates verbais, julgamentos e defesas. Partindo de um momento histórico – a viola da gamba estava em vias de desaparecer devido à ascensão do violino e do violoncelo – Hubert le Blanc criou uma situação alegórica – tribunal para julgar o melhor instrumento – para denunciar uma mudança na estética musical que se iniciava. A briga entre as duas famílias era apenas uma metáfora, os instrumentos em si nunca foram rivais.

A história nos mostra que violinistas franceses, desde a formação das orquestras voltadas para fornecer a música dos balés como o conjunto *24 Violons du Roi*, ficaram limitados e presos à música de dança. O violino e sua família eram considerados instrumentos pouco nobres, perfeitos para fazer as pessoas dançarem. Jambe de Fer (Lion 1556) comenta:

“Atualmente temos dois tipos de instrumentos: as violas com que os nobres, comerciantes e outras pessoas dignas passam suas horas de prazer, e outro chamado violino ... Pouca gente os usa, talvez apenas aqueles que vivem do seu próprio trabalho.”¹⁸⁷ Muitas décadas depois Hubert le Blanc tece um comentário semelhante: “A sonoridade do violino não comprova a nobreza de sua posição nem a sua boa educação, portanto, para pessoas galantes resta a viola. O violino, deixe-o para apresentações populares. É melhor deixá-lo no vestíbulo ou na escadaria, lugar predileto dos gatos para seus namoros, onde eles oferecem as suas “damas” sons idênticos ...”

Lentamente, os violinistas foram conquistando os espaços oficiais, cobiçados por todos, onde reinava a viola da gamba. Fornecer a música dos aposentos privados do rei ou de sua capela era a maior aspiração de um músico. Mas nem por isso tiraram o brilho e o lugar da viola da gamba. Pelo contrário, durante o século XVII e início do XVIII eles conviveram muito bem juntos. A viola, devido a sua sonoridade redonda, doce e suave, era o instrumento mais indicado para realizar a linha do baixo contínuo ou duetos com o violino. Segundo Peter Holman, existiam muito mais violinos acompanhados pela viola da gamba do que pelo violoncelo. Relatos da época sugerem que os violoncelistas eram muito desafinados e que o violoncelo, com o seu volume sonoro maior, encobria o violino ou a flauta transversa. Hubert le Blanc também tece comentários sobre a desafinação do instrumento: “... como o violoncelo, cuja desafinação a ser combatida é assustadora, desafinações que renascem a cada vez que se toca na região aguda, como as cabeças da Hidra. O defeito de vibração das cordas verdadeiros cabos de navios que exigem dos dedos o desenvolvimento de calosidades para poder manuseá-las com maestria.”¹⁸⁸

O próprio Marin Marais, o gambista que Hubert le Blanc tantas vezes elogia e diz tocar como um anjo, publicou em 1692 Trios para flauta, violino ou viola da gamba soprano e

¹⁸⁷ Ranevsky, Eugen: A guerra das violas, 1983, p. 55.

¹⁸⁸ Blanc, Hubert le. Tradução comentada, p. 125.

baixo contínuo, sem esquecer de mencionar a publicação de 1723 — *La Gamme et autres morceaux de symphonie* - que contém a célebre *Sonnerie de Sainte Geneviève*, *La Gamme* e a *Sonate à la Maraisienne*, as três escritas para violino, viola da gamba e contínuo. O violinista Jean-Féry Rebel, no seu livro de *12 Sonates à deux violons et basse continue* (1712) e *12 Sonates pour violon et basse continue* (1713), dedicou especial atenção para a linha da viola da gamba que, em alguns momentos, abandona a linha do baixo para executar uma parte solista. Podemos ainda citar compositores como Clerambaut, Charpentier, Camprá, Batistin e Rameau, entre tantos outros, e relacionar ainda páginas e páginas com citações de composições, não apenas do repertório francês, mas também alemão e inglês, que ilustrariam a convivência harmoniosa do violino com a viola da gamba. Portanto, em 1740, quando Hubert le Blanc teve sua obra publicada, o violino não tinha mais que fazer investidas: já era um instrumento estabelecido.

Já violoncelo, esse sim tinha pretensões. Por quase 150 anos teve uma existência obscura, com vários problemas de ordem estrutural e de construção. Os luthiers levaram muito tempo experimentando, tentando encontrar um tamanho ideal, nem muito grande e nem muito pequeno, ajustar o número de cordas que variavam entre quatro e cinco entre outras limitações do instrumento. Mas no final do século XVII, com a maioria dos problemas solucionados, o instrumento foi inserido no grupo *24 Violons du Roi*, e lentamente começou a fazer-se presente na música européia. Inicialmente suas atividades limitavam-se a tocar a linha do baixo nas orquestras, geralmente nos balés e nas óperas. Muito raramente aparecia na música de câmara, essa onde reinava soberana a viola da gamba.

Na época, era muito comum os compositores não especificarem os instrumentos ou indicarem as várias possibilidades, como: sonata para violino ou flauta ou oboé ou viola da gamba soprano. É provável que o violoncelo não ficasse restrito apenas às obras orquestrais e que executasse peças escritas para viola da gamba ou fagote. Encontramos esse tipo de indicação

em algumas peças de Philidor L'ainé (1700), de Michel Corrette (1709-1795) e em algumas obras de J. B. de Boismortier, como *Petites Sonates* (1737) e *Gentils airs connus* (1751).

Ao lado desse repertório para diversos instrumentos, podemos citar Martin Berteau (1700-1771) como o primeiro violoncelista francês. A sua vida reflete exatamente o momento que Hubert le Blanc tão veemente denunciou: Berteau iniciou seus estudos musicais na Alemanha com a viola da gamba e, após escutar um concerto do violoncelista italiano Franciscello, abandonou a viola da gamba em favor do violoncelo.

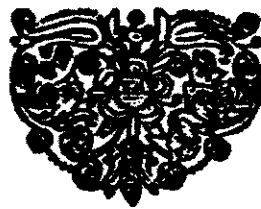
Se o violoncelo levou tanto tempo para ser aperfeiçoado, do momento em que os problemas foram resolvidos, os músicos sentiram-se livres das limitações técnicas, e a ascensão do violoncelo a instrumento solista foi proporcionalmente rápida, em torno de 70 anos. As primeiras obras compostas especificamente para o instrumento foram as de Gabrielli de Bolonha que, em torno de 1689, compôs duas sonatas com contínuo e várias ricercadas para o violoncelo sem acompanhamento. Mas talvez os dois violoncelistas mais famosos em toda a Europa, nesse período, foram os italianos Franciscello e Vandini. Eles foram os representantes da escola italiana de violoncelo que nasceu e formaram uma geração de violoncelistas que, de certa forma, foram os responsáveis pelo lento desaparecimento da viola da gamba como instrumento solo.

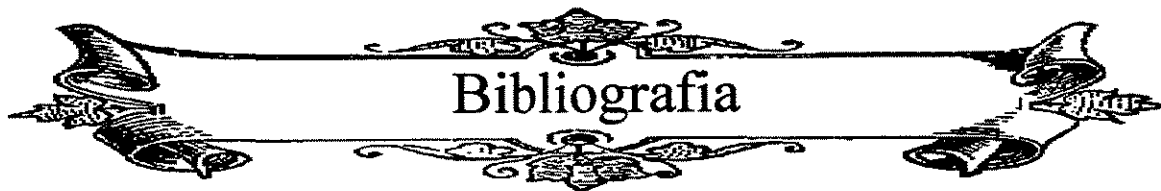
Após a Itália, foi na França que o violoncelo mais se expandiu, mesmo tendo sofrido uma grande resistência por parte dos gambistas amadores e profissionais. Em meados do século XVIII, devido ao grande número de italianos espalhados em toda a Europa e aos vários manuais publicados principalmente na França, deu-se uma certa homogeneização da técnica do violoncelo. Em 1768 os franceses perdiam a respiração ao ouvir aquele que foi considerado o mais brilhante virtuose de seu tempo: Luigi Boccherini. Em questão de setenta anos os violoncelistas conquistaram o seu lugar no cenário musical europeu e a viola da gamba foi esquecida.

No universo literário damos vida aos instrumentos e os transformamos em seres agentes, mas sabemos que são apenas objetos, veículos de transmissão de novas idéias, das conquistas tecnológicas e refletem a exigência estético-musical de uma determinada época. Quando uma nova técnica de construção era conquistada ou quando uma limitação técnica era vencida, tentava-se superar e dotar com novas qualidades o velho instrumento. Se num determinado período o gosto reinante era por uma sonoridade suave, ressonante e intimista como a da viola da gamba, era necessário que os instrumentos preenchessem esse requisito. Por outro lado, se o gosto musical mudasse e exigisse um som penetrante e forte, com clareza de ataque, os instrumentos deveriam ser capazes de realizá-lo.

Esses ataques e discussões, num primeiro plano, pareciam ser uma rixa entre dois instrumentos, mas, na realidade, eram rixas pessoais ou confronto de idéias estéticas. No caso específico da família da viola da gamba versus a família do violino, era a luta de um novo estilo querendo se impor contra o estilo em vigor, que já apresentava as marcas do cansaço. O violino e o violoncelo, com eles o novo movimento estético musical, venceram a tradição e finalmente os franceses aceitaram-no. Desta forma o pequeno livro de Hubert le Blanc é o testemunho do início de uma nova era musical na França.

Fim





Bibliografia

- ANDERSON, Nicholas. **Baroque Music**. Londres: Thames & Hudson Ltda, 1994.
- AUBERT, Francis Henrik. **As (In)fidelidades da tradução. Servidões e autonomia do tradutor**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- BENOIT, Marcelle. **Les Musiciens du Roi de France (1661-1733)**. Paris: Presses Universitaires de France, coleção Que sais je?, 1982.
- BROWN, Howard Mayer. "Notes on the viol in the 20th century". In: *Early Music*, Londres, janeiro, 1978.
- CORRETTE, Michel. **Methode pour apprendre facilement à jouer du pardessus de viole à 5 et a 6 cordes** [Paris, 1739]. Genebra: Minkoff, 1983, fac-símile.
- CRUM, Alison. **Play the Viol**. Oxford: Oxford University Press, *Early Music Series* 10, 1989.
- DANOVILLE. **L'art de toucher le dessus et basse de viole** [Paris, 1687]. Genebra: Minkoff, 1972, fac-símile.
- DOLMETSCH, Nathalie. **The Viola da Gamba**. Londres: Hinrichsen Edition Ltd., 1962.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JACKSON, Barbara Garvey. "Hubert le Blanc's Defense de la Viol". In: *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, volume X, 1973.
- _____. "Hubert le Blanc's Defense de la Viole" (continuação). In: *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, volume XI, 1974.
- _____. "Commentary on le Blanc's défense de la Viole". In: *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, volume XII, 1975.
- KERAUTRET, Michel. **La littérature française du XVIII siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- LESURE, François. "Marin Marais". In: *Revue Belge de Musicologie*, volume 7, 1953.
- LE BLANC, Hubert. **Defense da la basse de viole contre les entrées du violon et les prétensions du violoncel** [Amsterdã, 1740]. Genebra: Minkoff, 1975, fac-símile.

- LESCAT, Philippe (org.). **Méthodes et Traités 2, France 1600-1800. Violoncelle**. Paris: Jean-Marc Fuzeau, 1998.
- MAUGARS, André. **Reponse fait à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie** [Roma 1639]. Genebra: Minkoff, 1993, fac-símile.
- MILLIOT, Sylvette. **"Reflexions et rechercher à propos de la viole de gambe et du violoncelle"**. In: Recherches sur le Musique Français Classique, volume IV, 1964.
- MILLIOT, Sylvette e LA GORCE, Jérôme. **Marin Marais**. França: Fayard, 1991.
- OTTERSTEDT, Annette. **Die Gambe**. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- RANEVSKY, Eugen. **"A guerra das violas"**. In: Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, volume XIII, 1983.
- ROUSSEAU, Jean. **Traité de la viole** [Paris, 1683]. Genebra: Minkoff, 1975, fac-símile.
- RUTLEDGE, John. **"How did the viola da gamba sound?"** In: Early Music, Londres, julho, 1979
- _____. **"Hubert le Blanc's concept of Viol sound"**. In: Journal of the Viola da Gamba Society of America, volume XVII, 1980.
- _____. **"Towards a history of the viol in the 19th century"**. In: Early Music, Londres, agosto, 1984.
- _____. **"Late 19th century viol revivals"**. In: Early Music, Londres agosto, 1991.
- SADIE, Julie Anne Vertrees. **"Marin Marais and his Contemporaries"**. In: The Musical Times, volume CXIX, 1978.
- _____. **Companion to Baroque Music**. Londres: J. M. Dent & Sons Ltda, 1990.
- SMITH, Mark. **"The Cello bow held the viol-way; once common, but now almost forgotten."** In: Chelys, Londres, volume 24, 1995, pp47 a 61.
- STRUNK, Oliver (org.). **The Baroque Era**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1965.
- TITON, du Tillet Évrard. **Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du règne de Louis le Grand** (extrato do *Le Parnasse François, 1732/ 1743/1755*). França: Le Promeneur, 1991.
- VIÉVILLE, Le Cerf de la. **Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française I-III** [Bruxelas: François Foppens, 1705]. Genebra: Minkoff, 1972, fac-símile.

Obras de referência

- BULFINCH, Thomas. **O livro de Ouro da Mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino Português**. Rio de Janeiro: FAE, 1988.
- FRÉDERIC, Godefroy. **Lexique de L'Ancien Français**. Paris: H. Welter, 1901.
- GRIMAL, Pierre. **Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine**. Paris: Preses Universitaires de France, 1951.
- LAROUSSE, Koogan. **Pequeno Dicionário Enciclopédico**. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil Ltda., 1987.
- LAURENCIE, Lionel de la (diretor). **Encyclopédie de la Musique. Première Partie – Histoire de la Musique**. Paris: Librairie de la Grave, 1921
- LUCAS G. ; MOREAU C. ; LABOURET C. . **Petit Larousse Illustré**. Paris: Larousse, 1983.
- ROBERT, Paul. **Dictionnaire Universel des Noms Propres**. Paris: SNL – Le Robert, 1980.
- RÓNAI, Paulo. **Dicionário Francês/Português – Português/Francês**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- SADIE, Stanley (editor). **The New Grove Dictionary of Music & Musicians**. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1995.
- SÉGUIER, Jaime (org). **Dicionário Prático Ilustrado – História e Geografia**, Tomo III. Porto: Lello & Irmão, 1958.



Discografia

ALBUM

Defense de la Basse de Viole. Direção de Philippe Pierlot. Ricercar, 1993.

Les entreprises du violon. Direção François Fernandez. Ricercar, 1993.

Les pretensions du violoncelle. Direção Hidemi Suzuki. Ricercar, 1993.

MARIN MARAIS

Pièces de Violes (livro II, 1701) – Jordi Savall, Anne Gallet, Hopkinson Smith. Auvidis Astrée – 1976/1989

Pièces a deux Violes (livro I, 1689) – Jordi Savall, Christophe Coin, Ton Koopman, Hopkinson Smith. Auvidis Astrée – 1979/1989

Pièces de Violes (livro IV, 1717) – Jordi Savall, Ton Koopman, Hopkinson Smith. Auvidis Astrée – 1987.

Pièces de Violes du Cinquième Livre. Wieland Kuijken, Kaori Uemura, Robert Kohnen. Accent 1987.

Pièces de Violes (livro III, 1711) – Jordi Savall, Ton Koopman, Hopkinson Smith. Auvidis Astrée – 1992.

Pièces de Violes, Les Folies – Les Labyrinthe. Sarah Cunningham, Mitzi Meyerson, Ariane Maurette. Gaudeamus, 1989.

Pièces en Trio. Conjunto Fitzwilliam. Auvidis Astrée – 1991/1994

Suites for Thre Bass Viols (livro IV, 1717). Jean-Louis Charbonnier, Anne-Marie Lasla, Marion Middenway, Mauricio Buraglia, Mirella Giardelli. Pierre Verany, 1992.

Six Suites d'un Goût Français (livro IV, 1717). Jean-Louis Charbonnier, Paul Rousseau, Mauricio Buraglia, Pierre Trocellier. Pierre Verany, 1996.

Pièces de Violes. Jérôme Hantaï, Pierre Hantaï, Alix Verzier. Virgin Veritas/EMI, 1997.

Suites. Juan Manuel Quintana, Attilio Cremonesi, Dolores Coatoyas. Harmonia Mundi, 1999.

Le Labyrinthe & autres histoires. Paolo Pandolfo, Mitzi Meyerson, Thomas Boysen e outros. Glossa, 2000.

Marin Marais, Sainte Colombe. The Greatest Masterworks. Conjunto Spectre de la Rose. Naxos, 1993.

SAINTE COLOMBE

Concerts a Deux Violes Esgales (Volume I). Wieland Kuijken e Jordi Savall. Auvidis Astrée, 1976/1988.

Concerts a Deux Violes Esgales (Volume II). Jordi Savall e Wieland Kuijken. Auvidis Astrée, 1992.

Saint Colombe le Fils. Cinq suites pour viole seule. Jonathan Dunford. Adès, 1997.

Le Tombeau de Monsieur de Sainte Colombe. Philippe Pierlot, Rainer Zipperling, Sophie Watillon, Rodolf Lislevand. Ricercar, 1992.

RAMEAU

Pièces de Clavecin en Concerts. Christophe Rousset, Ryo Terakado, Kaori Uemura. Harmonia Mundi, 1992/1996.

LUIS DE CAIX D'HERVELOIS

Pièces de Viole avec la basse Continuë. Jordi Savall, Ton Koopman, Ariane Maurette, Hopkinson Smith. Auvidis Astrée, 1977/1988.

Pièces de Violle de Mr. Demachy. Jordi Savall. Auvidis Astrée, 1977/1988.

ANTOINE FORQUERAY

Pièces de Viole avec la basse Continuë. Jordi Savall, Ton Koopman, Christophe Coin. Auvidis Astrée, 1978/1988.

Pièces de Viole avec la basse Continuë(integral). Paolo Pandolfo, Guido Balestracci, Guido Morini, Rolf Lislevand, Eduardo Eguez. Glossa, 1995.

LOUIS HEUDELINÉ

Musique des Dames (livro I, 1701). Simone Eckert, Ulrich Wedemeier, Karl-Ernst Went, Hermann Hickehierr. Christophorus, 1996.