



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Os Sete *Ricercari* de Domenico Gabrielli e suas aplicações no ensino do violoncelo

Leah Elizabeth Dutton

João Pessoa – PB
Agosto/2017



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Os Sete *Ricercari* de Domenico Gabrielli e suas aplicações no ensino do violoncelo

Projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a realização de dissertação do Mestrado em Música, área de Violoncelo

Leah Elizabeth Dutton

Orientador: Felipe José Avellar de Aquino

João Pessoa – PB
Agosto/2017

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D981s Dutton, Leah Elizabeth.
Os Sete *Ricercari* de Domenico Gabrielli e suas aplicações no ensino do violoncelo / Leah Elizabeth Dutton. - João Pessoa, 2017.
107 f. : il.

Orientador: Felipe José Avellar de Aquino.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA

1. Música. 2. Sete *Ricercari* - Domenico Gabrielli.
3. Violoncelo - Ensino. I. Título.

UFPB/BC



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: "Os Sete Ricercari de Domenico Gabrielle e suas aplicações no ensino do violoncelo".

Mestrando(a): Leah Elizabeth Dutton

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. Felipe José Avellar de Aquino
Orientador/UFPB

Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr.^a Teresa Cristina Rodrigues Silva
Membro Externo à Instituição/IFPB

João Pessoa, 28 de Agosto de 2017

Agradecimentos

Ao Professor Felipe Avellar de Aquino, cuja paciência, conhecimento e direção cuidadosa me deram a oportunidade de produzir uma dissertação escrita em língua estrangeira. Este projeto tem sido um trabalho de enorme dimensão, e sou imensamente grata por sua assistência dedicada a cada passo.

Ao meu noivo, Thiago; obrigado por me apoiar completamente em cada passo do meu ajuste com a língua e a cultura brasileira, além de responder pacientemente todas as minhas perguntas gramaticais e ortográficas nos últimos meses. Obrigado por sua bondade, seu encorajamento e senso de humor diante de todos os obstáculos. Eu aprendo com você todos os dias, e mal posso esperar para continuar crescendo com você pelo resto de nossas vidas.

Aos meus pais, agradeço seu apoio constante a milhares de quilômetros de distância. É somente por causa da perseverança e determinação que aprendi com vocês que consegui superar todos os desafios que encontrei nos últimos três anos.

A todos os meus amigos brasileiros, agradeço sua paciência com o meu português e minha imersão na cultura brasileira! Todos vocês são músicos extremamente talentosos que me mantêm cada dia mais focada nas salas de concertos e me fazem rir fora delas.

Aos meus amigos americanos e outros amigos de países de todo o mundo, agradeço suas amáveis mensagens, aventuras de festivais de música e reencontros. Estou muito agradecido pela oportunidade de conhecer cada um de vocês, acompanhar o que vocês fazem me serve de fonte de inspiração diária.

Resumo

Este trabalho busca analisar os sete *Ricercari* para violoncelo solo de Domenico Gabrielli, bem como desenvolver uma estratégia para sua incorporação no ensino do instrumento. Estas obras, compostas em 1689 em Bolonha, Itália, representam as primeiras peças do gênero solo escritas para o violoncelo. Essa mudança de paradigma, como também a partir das modificações do instrumento em si, propulsionou a incorporação do violoncelo como instrumento solista. Desta forma, nossa análise demonstra que este repertório tem caráter virtuosístico e tecnicamente exigente, que retrata o desenvolvimento do nível técnico, as demandas e possibilidades do violoncelo, que era empregado unicamente para realizar a base do baixo contínuo em conjuntos. Originalmente compostas como estudos técnicos, imaginamos que essas obras foram escritas como exercícios para os alunos de Gabrielli. Dentro de suas páginas, são introduzidas frequentes mudanças de posição, acordes, cordas duplas, ritmos pontuados, escalas rápidas, arpeggios, além de uma ornamentação virtuosística. O trabalho está baseado em ampla pesquisa bibliográfica, tendo como referencial teórico os autores Dimitry Markevitch, Robin Stowell, Marc Vanscheeuwijck, Stephen Bonta e Gregory Barnett. Uma vez que o trabalho tem, além de um perfil histórico, um forte teor pedagógico, que busca demonstrar a importância deste repertório, até aqui negligenciado, para o ensino do violoncelo. Desta forma tem o objetivo de mergulhar na história que originou os *Ricercari* de Gabrielli, além de formular um plano pedagógico para o ensino deste repertório. Discutindo sua aplicabilidade em sala de aula, como material preparatório para a aprendizagem do repertório avançado do violoncelo, através de uma abordagem técnica minuciosa, que inclui o uso de *scordatura*, golpes de arco específicos, mudanças de posição, parâmetros para a escolha de dedilhados, dentre outros aspectos. Como anexo à dissertação, é incluída nossa própria edição de performance dos sete *Ricercari*, de caráter pedagógico, além de desenvolver um plano de estudo baseado nas práticas no período Barroco e as necessidades aplicadas aos dias de hoje.

Palavras-chave: Domenico Gabrielli; *Ricercari*; Violoncelo; Ensino do violoncelo

Abstract

This work endeavors to analyze the seven *Ricercari* for solo cello written by Domenico Gabrielli, as well as develop a strategy for their incorporation into the standard cello repertoire. These pieces, composed in 1689 in Bologna, Italy, represent the first examples of the solo genre for the instrument. This change in paradigm, as well as the modifications made to the instrument itself, were of great significance to the evolution of the cello into a solo instrument. Our present examination of these works determines their relevance in the study of modern and Baroque techniques, and displays the increasing importance of the cello to composers in the seventeenth century. These seven *Ricercari* are some of the most virtuosic and technically demanding pieces written for the cello up until this point, as the instrument typically performed the more relaxed role of doubling the figured bass line in ensembles. Although they were originally composed as technical studies, there is evidence that these *Ricercari* were written as etudes for Gabrielli's students. Within its pages exist frequent changes of position, chords, double stops, dotted rhythms, rapid scales, and virtuosic ornamentation. This dissertation is based on ample bibliographical research, with theoretic references to the authors Dimitry Markevitch, Robin Stowell, Marc Vanscheeuwijck, Stephen Bonta, and Gregory Barnett. Besides providing historical contextualization, this work possesses a strong pedagogical stimulus that seeks to demonstrate the importance of this repertoire, previously unexamined, to the study of the cello. Our objectives are to examine the history that created Gabrielli's *Ricercari*, as well as formulate a pedagogical plan for the teaching of this repertoire to modern cellists. It will discuss this work's applicability as preparatory material for the approach of advanced cello repertoire, through a thorough analysis of period-appropriate *scordatura*, bowings, shifting, and fingerings. These considerations come to fruition within the annex of this dissertation, as our own performance edition of the seven *Ricercari* is presented. This edition contains all of Domenico Gabrielli's *Ricercari*, and provides suggested bowings, fingerings, and expression marks, based on Baroque period practices and modern techniques, to facilitate the addition of this piece of music into the classroom.

Keywords: Domenico Gabrielli; *Ricercar*; Cello; Cello teaching

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Os Sete <i>Ricercari</i> comparados com as Suítes de Bach.	13
Tabela 2 - Os sete <i>Ricercari</i> : suas tonalidades, métricas, e tessituras.	51
Tabela 3 - O sistema de tonalidades de Gasparini.	53
Tabela 4 - Classificação dos <i>Ricercari</i> de Gabrielli no sistema de 16 modos.	54
Tabela 5 - Análise técnica do Primeiro <i>Ricercar</i> de Domenico Gabrielli.	59
Tabela 6 - Análise técnica do Segundo <i>Ricercar</i> de Domenico Gabrielli.	65
Tabela 7 - Análise técnica do Terceiro <i>Ricercar</i> de Domenico Gabrielli.	70
Tabela 8 - Análise técnica do Quarto <i>Ricercar</i> de Domenico Gabrielli.	72
Tabela 9 - Análise técnica do Quinto <i>Ricercar</i> de Domenico Gabrielli.	74
Tabela 10 - Análise técnica do Sexto <i>Ricercar</i> de Domenico Gabrielli.	77
Tabela 11 - Análise técnica do Sétimo <i>Ricercar</i> de Domenico Gabrielli.	81
Tabela 12 - Os Sete <i>Ricercari</i> comparados com as Suítes de Bach.	85

Lista de Figuras

Figura 1 - Varallo Sesia, Cappella della Madonna di Loreto em Roccapietra, Assunção da Virgem (1540-42), detalhe do fresco.	14
Figura 2 - <i>Salariati da S. A. S.ma in bolletta con titolo di sonator</i> . Modena, 4 de junho, 1689.	19
Figura 3 - Carta do médico do Duque, Giovanni Galeazzo Manzi, para o Duque Francesco II, dia 11 de maio, 1690.	20
Figura 4 - Primeira página do <i>Ricercate</i> de Giovanni Battista Degli Antonii, 1687.	23
Figura 5 - Primeira página da edição dos 12 <i>Ricercate</i> para o violoncello solo, editada por Lauro Malusi e publicado por Zanibon (1976).	27
Figura 6 - Primeira página da edição dos 12 <i>Ricercate</i> para o violoncello solo, editada por Lauro Malusi e publicado por Zanibon (1976).	28
Figura 7 - Partitura para violoncelo solo ou cravo, com a partitura de violino, editado por Antonio Moccia, e publicado por Musedita (2008).	29
Figura 8 - Ilustração de um músico tocando <i>violoncello da spalla</i> , do livro de violoncelo de Giuseppe Torrelli op. 4, p.1 (BARNETT, 1998, p.1).	31
Figura 9 - As afinações tradicionais de hoje em comparação com a afinação bolonhesa.	35
Figura 10 - Do <i>Method pour le Violoncelle</i> de Michel Corrette, 1741. Mostrando a diferença entre a afinação Italiana e Francesa.	35
Figura 11 - Comparação entre as possibilidades de execução.	37
Figura 12 - Exemplo da facilidade em tocar com afinação italiana (bolonhesa) em compassos 29-31 do <i>Ricercar</i> 3.	38
Figura 13 - Do livro <i>The Complete Tutor for the Violoncello</i> de Robert Crome, 1765, Prefácio. Mostra as distâncias entre os dedos e como medi-las.	40

Figura 14 - Do livro <i>The Complete Tutor for the Violoncello</i> de Robert Crome, 1765, p. 2. Demonstração das notas no violoncelo e qual dedo deve ser usado.	41
Figura 15 - Giovanni Domenico Lombardi, <i>Concerto con due cantati</i> , sec. VIII.	42
Figura 16 - Pintura de Antonio Domenico Gabbiani entitulado: <i>Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713) con i suoi musici</i>	43
Figura 17 - Exemplo de <i>Compendium Musicale</i> de Bartolomeu Bismantova. Um ponto encima da nota significa um arco para cima, e um ponto embaixo significa um arco para baixo.	45
Figura 18 - <i>Ricercar Segundo</i> , compassos 26-29. <i>Ricercari per Violoncello solo</i> , Domenico Gabrielli.	58
Figura 19 - Parte de violoncello da Sonata No. 5, em Ré Maior, para trombeta, cordas, e basso contiuo de Domenico Gabrielli (1689).	60
Figura 20 - Partitura para violoncelo do 2º <i>Ricercar</i> de Domenico Gabrielli.	61
Figura 21 - Parte do solo de trombeta da Sonata No. 5, em Ré Maior, para trombeta, cordas, e basso contiuo de Domenico Gabrielli (1689).	61
Figura 22 - <i>Ricercar</i> 1, compasso 55-58.	62
Figura 23 - <i>Ricercar</i> 1, compasso 47-50.	63
Figura 24 - <i>Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection</i> , Michel Corrette, Paris, 1741.	63
Figura 25 - <i>Ricercar</i> 2, compasso 26-29.	66
Figura 26 - <i>Ricercar</i> 2, compasso 26.	66
Figura 27 - <i>Ricercar</i> 2, compasso 39.	66
Figura 28 - <i>Ricercar</i> 5, compassos 29-32.	67
Figura 29 - <i>Ricercar</i> 2, compassos 1-2.	68
Figura 30 - <i>Ricercar</i> 2, compassos 7-10.	68
Figura 31 - <i>Ricercar</i> 3, compassos 39-41.	71
Figura 32 - <i>Ricercar</i> 4, compassos 56-57.	73

Figura 33 - <i>Ricercar 5</i> , compassos 1-2.	73
Figura 34 - <i>Ricercar 5</i> , compassos 24-27.	74
Figura 35 - <i>Ricercar 5</i> , compasso 1-5.	75
Figura 36 - <i>Ricercar 6</i> , compasso 43 de Gabrielli.	78
Figura 37 - <i>Ricercar 6</i> , compasso 43, nossa edição.	78
Figura 38 - O manuscrito de Gabrielli, <i>Ricercar 6</i> , compasso 66-69.	79
Figura 39 - Nossa edição, <i>Ricercar 6</i> , compasso 66-69.	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1	
CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DESTES REPETÓRIOS.....	14
1.1. A Vida de Domenico Gabrielli.....	17
1.2. <i>Ricercar</i>	21
1.3. Os Ricercate de Giovanni Battista Degli Antonii	23
1.4. Um Motivo para Escrever.....	30
CAPÍTULO 2	
APROXIMANDO OS RICERCARI DE GABRIELLI.....	34
2.1 <i>Scordatura</i> : Uma Afinação Bolonhesa.....	34
2.2 Dedilhados e Mudanças de Posição.....	40
2.3 Arcos.....	42
2.4 Ornamentação.....	46
CAPÍTULO 3	
UMA NOVA EDIÇÃO DOS RICERCARI DE GABRIELLI.....	49
3.1 Considerações sobre a Modalidade no Barroco.....	51
3.2 Ordem de Dificuldade.....	54
3.3 <i>Ricercar</i> 1.....	58
3.4 <i>Ricercar</i> 2.....	64
3.5 <i>Ricercar</i> 3.....	69
3.6 <i>Ricercar</i> 4.....	71
3.7 <i>Ricercar</i> 5.....	73
3.8 <i>Ricercar</i> 6.....	76
3.9 <i>Ricercar</i> 7.....	80

CONCLUSÃO.....	84
REFERÊNCIAS.....	87
ANEXO.....	91

Introdução

Os *Ricercari* de Domenico Gabrielli (1659-1690) ganharam interesse ao longo das últimas décadas quando seu papel na história da música tornou-se mais definido. Cada violoncelista sabe do significado das Suítes para Violoncelo Solo de Johann Sebastian Bach, e também como a inovação de se escrever para este instrumento sem acompanhamento não se repetiria até 1914 e 1915, com as Suítes para violoncelo solo de Max Reger e Zoltán Kodály. No entanto, muitas vezes as obras de Bach são consideradas as únicas peças escritas para o violoncelo solo antes do século XX. Embora isso seja, sem dúvida, devido a inovação e ingenuidade contida nessas peças, cria-se por consequente, uma perspectiva limitada para os violoncelistas sobre a totalidade da música Barroca. Ao considerar Bach como o pioneiro, o crédito que é devido aos compositores que vieram antes dele é muito diminuído.

Por muitos anos, foi difícil dizer com certeza absoluta o autor da primeira obra para violoncelo solo. “*Ricercate sopra il violoncelo ó clavicembalo*” de Giovanni Battista degli Antonii (1636-1698) foi publicado em 1687, e por muitos anos foi considerado a primeira obra solo para o instrumento. No entanto, sete dos doze *Ricercate* incluem acompanhamento de cravo e não afirmam explicitamente que foram escritos para um instrumento solo. Entretanto, os “*Ricercari per Violoncello solo*” de Gabrielli foram escritos dois anos depois, em 1689, e articulam claramente que foram compostos para violoncelo solo. Também, no final do século XX, uma parte de acompanhamento de violino para todos os 12 *Ricercate* de Antonii foi descoberta na Biblioteca Estense em Modena (VANSCHEEUWIJCK, 1996). A descoberta de tal partitura muda inequivocamente o estado do *Ricercate* de Antonii de uma peça solo para uma peça de música de câmara e assegura a posição de Domenico Gabrielli como o primeiro compositor a escrever para o violoncelo solo. A acuidade técnica desses *Ricercari*, especialmente considerando sua proximidade com o desenvolvimento do violoncelo no século XVI, é bastante notável. Assim como os estudantes de hoje ainda estudam as Suítes para violoncelo solo de Bach, confirmando que as lições do passado ainda são extremamente importantes para os músicos do futuro.

Os *Ricercari* de Domenico Gabrielli não têm um único foco quando se trata dos aspectos da técnica do violoncelo, como é mais comum nos estudos de hoje. A palavra "estudo", entendida

como uma peça de caráter técnico, só existiu no uso comum a partir do início do século XIX, quando se tornou popular o conceito de uma série de estudos concebidos como sequencia técnica combinada com interesse melódico e rítmico (RANDEL, 2003, p. 301). Entretanto, a maioria dos *Ricercari* expande exercícios técnicos sobre uma área mais ampla, examinando diversas habilidades dentro de seções menores. Embora esta estratégia possa parecer fragmentada aos olhos modernos, estes *Ricercari* podem ainda satisfazer sua intenção pedagógica, por incluir mais interesse melódico. As técnicas utilizadas foram consideravelmente avançadas para o período e o instrumento. Como as habilidades virtuosísticas de Gabrielli eram lendárias em sua época, esses *Ricercari* poderiam ser melhor classificados como “estudos de concertos”, que são composições pedagógicas com possibilidades didáticas (RANDEL, 2003, p. 301). Embora essas obras não tenham sido publicadas na época, e não está claro se elas foram apresentadas. Gabrielli foi um compositor hábil e experiente, escrevendo doze operas em sete anos, antes de compor os *Ricercari* (SADIE, 1998). John Suess e Mark Vanscheeuwijck observam que, "os Cânones, *Ricercares* e Sonatas [para violoncelo] de Gabrielli refletem, tanto a técnica de performance avançada, quanto uma profunda consciência da sonoridade inerente ao instrumento: os *Ricercares* para o violoncelo solo contêm passagens de notas rápidas e acordes de dois, três, e quatro notas" (SEUSS; VANSCHEEUWIJK).¹

Ao longo deste trabalho, esta pesquisa buscou explorar cinco vertentes: (1) reavivar o interesse pelos sete *Ricercari*, basicamente esquecidos na história do violoncelo; (2) reafirmar o papel de Gabrielli como o primeiro compositor de música para violoncelo solo, e neste processo, demonstrar como começou um novo gênero, que, por sua vez, abriria caminho para o solista moderno; (3) elaborar um referencial histórico da obra, com utilidade pedagógica para os dias atuais; (4) elaboração de uma edição comentada dos sete *Ricercari*, usando convenções modernas em termos de articulações, dedilhados e, inclusive, a adição de marcas de expressão, com vistas a ampliar a acessibilidade a esse repertório; (5) demonstrar os benefícios técnicos de cada *Ricercar*, estabelecendo seu devido lugar no repertorio do violoncelo.

Esta pesquisa não pretende substituir ou desmerecer qualquer parte do repertório do violoncelo existente, mas apenas atuar como suplemento ou alternativa aos materiais já

¹ "[Gabrielli's] canons, *Ricercares* and sonatas [for violoncello] reflect both an advanced performing technique and an acute awareness of the sonority inherent in the instrument: his *Ricercares* for unaccompanied cello contain florid passage-work and double, triple and quadruple stops"

amplamente utilizados. Esses *Ricercari* podem ser empregados em vários contextos, mas tornam-se particularmente útil quando são considerados como material preparatório para as Suítes para violoncelo solo de Bach, como descrito na tabela embaixo. Desta forma, sugerimos que os *Ricercari*, relacionados na coluna da esquerda devem ser estudados antes de se trabalhar as Suítes de Bach apresentadas na coluna da direita.

<i>Ricercari 1 e 2</i>	Bach 1
<i>Ricercari 3</i>	Bach 3
<i>Ricercari 4 e 5</i>	Bach 4
<i>Ricercari 6 e 7</i>	Bach 5 e 6

Tabela 1: Os Sete *Ricercari* comparados com as Suítes de Bach

Capítulo 1

Contextualização Histórica deste Repertório

A cidade de Bolonha, na Itália, possui uma das tradições culturais mais extensas de toda a Europa. Apelidado de “Bolonha *‘La Dotta’*” (a erudita), devido às suas universidades e academias; e “Bologna *‘La Grassa’*” (a gorda), devido à sua fecunda terra agrícola. Era, portanto, um nobre e próspero centro cultural e de desenvolvimento (ROY, 2008, p. 109). Durante o século XVII, enquanto outros países mal tinham começado a escrever suas obras clássicas, os italianos já possuíam uma tradição de poesia lírica e épica, drama e prosa que se estendeu por quatro séculos (SADIE, 1998, p. 5). Suas bibliotecas, universidades e academias já tinham centenas de anos, e, por terem sobrevivido por tanto tempo, permitiram que Bolonha se tornasse uma fonte de inspiração e informação para toda a Europa. A cidade ganhou reconhecimento musical no início do século XVI devido à sua justaposição sobre Cremona e Modena. Desta forma, Bolonha aproveitou-se das inovações mais recentes na construção de instrumentos de cordas e da nobreza rica que tinha o desejo e o dinheiro para possuí-los. A primeira menção ao violoncelo aparece num tratado de Martin Agricola, escrito em 1529, e em um afresco pintado por Giulio Cesare Luini, no norte da Itália, em 1540-42 (VANSCHEEUWIJCK, 1996, p.78).



FIG. 1: – Varallo Sesia (VC), Cappella della Madonna di Loreto em Roccapietra, Assunção da Virgem (1540-42), detalhe do fresco.

A palavra "*violoncello*" foi usada pela primeira vez na Itália em 1665. No entanto, o instrumento também era conhecido como, "*basso da braccio, violone, violone da braccio, violoncino e bassetto viola*" (VANSCHEEUKIJCK, 1996, p. 80). Estes termos, em geral, referiam-se a todos os membros da família do violoncelo, já que havia algumas variações nos tamanhos, cordas e a afinação do instrumento. Mark Vanscheeukijck fala em seu livro sobre a evolução do violoncelo:

Entre 1610 e 1680, o violone era um grande violoncelo com quatro cordas de tripa que, por sua qualidade sonora inferior, necessitava de um instrumento maior. Graças a uma invenção bolonhesa da década de 1660, as cordas de tripa com fio de prata – cordas mais finas, com uma tensão mais alta, o que dava ao instrumento um tom mais claro – um modelo menor do instrumento chamado *violoncino* oferecia um desempenho sonoro mais satisfatório; a partir daí passou a ser chamado de *violoncello*, e gradualmente substituiu o violoncelo maior (primeiro em Bolonha e mais tarde em Roma e em outros lugares) (VANSCHEEUKIJCK, 1996, p. 80).²

No que diz a respeito à construção destes instrumentos, a influência da família Amati, em Cremona, é especialmente importante, pois são considerados responsáveis pela criação do primeiro violoncelo – da forma como conhecemos hoje –, bem como a padronização da estrutura básica, tamanho, materiais e métodos de construção de toda a família dos instrumentos de cordas. O violoncelo mais antigo de que se tem notícia, chamado “O Rei”, foi criado pela família Amati em 1572, e ainda se encontra em perfeito estado de conservação. Seu desenho influenciou mudanças que permitiram o violoncelo superar a viola da gamba como o instrumento preferido em igrejas e cortes em toda a Itália (MARKEVITCH, 1984, p. 32). O futuro dos solistas dos instrumentos de cordas também foi beneficiado pelos *luthiers* da própria cidade de Bolonha, pois, em 1620, foram desenvolvidas as primeiras cordas de tripa cobertas de prata e cobre. Anteriormente, os instrumentos de cordas eram confinados a pequenos salões e igrejas, já que seu som era incapaz de preencher uma sala de concertos ou competir com os sopros e metais em uma orquestra. No entanto, com a inovação da corda revestida, permitiu-se que os instrumentos de cordas fossem

² “Bonta suggests that between 1610 and 1680, the *violone* was a large cello strung with four gut strings which, because of their lesser sound qualities, required a bigger instrument. Thanks to a Bolognese invention of the 1660s, the silver-wired gut strings—thinner strings with a higher tension, giving the instrument a clearer tone—the shorter type called *violoncino* offered more satisfying sound performances; from then on it was named *violoncello*, and gradually superseded the large cello (first in Bologna and later in Rome and elsewhere).”

construídos em proporções menores, mais leves e potentes, abrindo o caminho para a atuação do solista moderno (COWLING, 1983, p. 47).

O estilo Barroco na Itália é visto de forma mais efetiva nas áreas influenciadas pela Igreja, que precisava de uma energia vibrante e dinâmica para iluminar o núcleo espiritual da contrarreforma, que empregava a música como elemento atrativo para trazer de volta os fiéis perdidos durante a reforma protestante (BEKKER, 1992, p. 17). De 1512 a 1860, Bolonha foi governada pelo estado papal de Roma e, portanto, estava sujeita às suas leis e administração. No entanto, longe de ser um regime repressivo, essas províncias tinham grande liberdade em assuntos profanos, o que enriquecia enormemente a vida e a cultura de seus cidadãos (SADIE, 1998, p. 4). Esta influência estimulou a construção de igrejas e o aparecimento de comunidades religiosas, e era através do emprego na igreja que muitos cidadãos foram capazes de escapar da pobreza e ascender na sociedade. Com o início do ensino gratuito em Bolonha em 1088, fundou-se a primeira universidade da Europa, unindo-se, em 1482, um segundo curso universitário ordenado pelo Papa Nicolau em *ad íom musicae*, tornando-se a primeira universidade no mundo fundada especificamente para o ensino da música (GROVE, 1954, p. 259). No século XVIII, só na cidade de Bolonha existiam 200 igrejas e capelas, 36 mosteiros e 28 conventos (SADIE, 1998, p. 6-7), e cada um tinha sua própria *cappella* ou *coro*, que incluía a contratação de cantores, instrumentistas, além de um compositor.

A maior destas igrejas era a Basílica de San Petronio, cujas dimensões imponentes ainda se encontram no centro de Bolonha. Fundada em 1436 pelo Papa Eugênio IV, seu arquiteto, Andrea Mafredini, a projetou para ser a "maior em todo o mundo cristão" (BONTA, 1977, p. 98). As atividades musicais na Basílica atingiram seu ápice em 1657, sob a direção de Maurizio Cazzati (RANDEL, 2003, p. 106-107).

Durante o século XVII, em Bolonha, muitas *accademias*³ foram fundadas como centros de conhecimento para a educação da juventude e para encontro dos professores (SADIE, 1998, p. 6). Na ausência de uma corte secular, os Bolonheses encaravam a Academia como um foco de atividades intelectuais (YEUNG, 1989, p. 16). Em 1666, Vincenzo Maria Carrati fundou a Academia Filarmônica para funcionar como um instituto musical que não só atrairia muitas

³ Assim chamadas em alusão aos jardins da antiguidade clássica perto de Atenas, onde Platão e seus seguidores se reuniam.

peças para a cidade, mas também serviria como um centro de propulsão das artes e da música de Bolonha, e de excelência internacional para todos os melhores músicos italianos e europeus da época. Este foi um dos mais importantes centros de música de todos os tempos, e, juntamente à *Capella Pontifica*, reconhecida como a mais importante instituição musical do Estado Papal. Seus primeiros anos "coincidem com o período dinâmico do patrocínio musical, das composições instrumentais e da publicação de obras que distinguem a cultura musical da Bolonha" (BARNETT, 2008, p. 73).⁴ A atuação na *Accademia Filarmonica* era muito concorrida pelos músicos de toda Itália e a instituição veio a tornar-se uma autoridade incontestável no campo da composição musical, inclusive dando aconselhamento técnico e musical para a *Capella Pontifica* em Roma. Os membros da *Accademia* eram divididos em três grupos, sendo eles cantores, instrumentistas e compositores, que se reuniam uma vez por semana na sala de concertos e tocavam peças recém escritas, acompanhadas por discussões teóricas. Nas décadas seguintes, tantas obras foram compostas na cidade, por músicos da *Accademia*, que Bolonha ultrapassou a sua maior rival, Veneza, como principal editora de sonatas e danças, se tornando o maior centro de difusão de música instrumental na Itália (BARNETT, 2008, p.18).

1.1. A Vida de Domenico Gabrielli

A data de nascimento de Domenico Gabrielli é motivo de discussões, com datas que variam entre os anos de 1651 e 1659. No entanto, a maioria das fontes apontam que ele nasceu em 1659, em Bolonha, na Itália. Gabrielli começou a estudar violoncelo com Petronio Franceschini, primeiro músico a ser contratado com um salário regular na igreja San Petronio e membro fundador da *Accademia Filarmonica* (SADIE, 1998, p.52). Posteriormente, Gabrielli mudou-se para Veneza para estudar composição com Giovanni Legrenzi (MARKEVITCH, 1984, p.127). Aos 17 anos, tornou-se membro da *Accademia Filarmonica*, vindo a tornar-se presidente da Instituição sete anos depois, em 1683. Dentro destes sete anos, Gabrielli também se tornou o primeiro violoncelista da Basílica de San Petronio, aos 21 anos de idade, quando seu professor, Franceschini, morreu em 1681 (STOWELL, 1999). Em 1683, ele começou a escrever óperas, compondo doze em sete anos, as quais foram apresentados em Veneza, Modena, Turim e Bolonha (SADIE, 1998, p. 52). As

⁴ "...coincide with the dynamic period of musical patronage, instrumental compositions, and music publishing that distinguished Bologna's musical culture"

frequentes ausências dele começaram a irritar os empregadores na igreja de San Petronio, e depois da ausência dele na festa de São Petronius, em 1686, acabou sendo demitido. Aproveitando-se dessa liberdade, Gabrielli passou a viajar em turnês e a tocar como solista em diversas cidades da redondeza, incluindo a corte do Duque Francesco II de Estes, em Modena, que era violinista e ávido apoiador da música (BARNETT, 2008, p. 57). O Duque assumiu o trono aos dois anos de idade e teve uma irmã, Maria de Modena, que casou com o futuro James II da Inglaterra, em 1673, e, portanto, vindo a tornar-se rainha da Inglaterra em 1685. O Duque Francesco II aprendeu a tocar violino quando era menino e reestruturou a orquestra da corte real quando tinha apenas 11 anos. Era um pródigo e exigente consumidor da boa música, além do maior empregador em Modena, aproveitando de músicas e músicos de toda a Itália.

O interesse especial de Francesco II no violoncelo se reflete claramente a partir de sua encomenda de um violoncelo a Stradivari. "No dia 5 de abril de 1685, um violoncelo foi pedido pela Sua Alteza Real, o Soberano de Modena, que desejava que Antonio o levasse para conhecê-lo pessoalmente, para que, além do pagamento, lhe desse 30 *doppie*" (POLLENS, 2011, p. 50).⁵ Durante a curta visita de Gabrielli a Modena, aparentemente o Duque o recebeu muito favoravelmente. Cartas entre os dois mostram que o Duque falou em nome de Gabrielli com o Príncipe de Savoy, pedindo para o violoncelista ficar em Modena para um festival (CIPOLLONE, 2009, p. 148). Gabrielli voltou para orquestra de San Petronio por apenas um ano depois de sua recontração em 1687, porém saiu de Bolonha para se juntar aos músicos da corte de Modena em novembro de 1688 (BARNETT, 2008, p. 66). Nesta cidade, foi listado dentre os músicos do Duque como "virtuoso", seu próprio título, onde recebia 330 *lire* por mês. Isso era muito mais do que outros músicos assalariados, que só podiam ganhar entre 1 a 2 liras por cada performance (CIPOLLONE, 2009, p. 145).

⁵ "On April 5th, 1685, a violoncello was ordered by H. R. H. Sovereign of Modena, who wished Antonio to carry it to him in person to know him by sight, for which beside the payment he gave him 30 *doppie*"

1689. 4. Luglio

Salariati da S. A. S. ma in Bolletta con titolo di sonator

Luigi Manfredi

Antonio Allomani	100
— Gio: Maria Caporoni	82
— Simonc: Agnari	64
— Tomaso Antonio Vitali	80
— frand: Capiluppi	30
— D. Fulco Barbini	30
— D. Gio: Cecchi	80
— Collegio Agnari	82
— Paolo Bellini	30
— Collegio Scuro	20
— Appolito Bellini	20
— Antonio Giannini	80
— D. Gio: Maria Galbani	80
— Don: Grani p Organista	82
— Marco Mattini Virtuos: trascritto	100
— Don: Sabella Virtuos: trascritto	80
— Nicolo: M. Ferri son. di Cornale	182
— Giacomo Maggioni son. di Cornale	182

FIG. 2 - Salariati da S. A. S. ma in bolletta con titolo di sonator. Modena, 4 de Junho, 1689. Archivio per materie, Musica e musicisti. Lista com os salários pagos aos músicos de Modena. Disponível em <http://www.quaderniestensi.beniculturali.it/QE/cipollone.pdf>. Acesso em 22/3/17.

Já reconhecido como o primeiro compositor da história a usar o violoncelo como instrumento *obligato* no acompanhamento de árias de ópera, Gabrielli aproveitou este tempo em Modena para expandir seus interesses como compositor instrumental (MARKEVITCH, 1984). Embora a religião ainda mantivesse um papel importante no estilo de música que era composta, o patronato real e as comissões privadas vieram a tornar-se mais influentes durante o século XVII (BEKKER, 1992, p. 66). A coleção de manuscritos musicais de Gabrielli do Duque Francesco II está conservada até os dias de hoje na *Biblioteca Estense Universitaria* em Modena. Contém em seus registros duas Sonatas para violoncelo e continuo, um grupo de sete *Ricercari* para violoncelo solo, além de um cânone para dois violoncelos sem continuo (1689), escritos em um curto período de tempo antes de sua morte precoce aos 31 anos de idade, em 1690 (SADIE, 1998).

A amizade de Gabrielli com o duque de Modena foi sempre muito estreita. Quando Gabrielli estava muito doente, acometido de pneumonia, o Duque chegou a enviar seu próprio médico a Bolonha, na tentativa de salvá-lo. Na última carta enviada para o Duque, o médico falou que queria atuar, “com todo o espírito para retornar um dos primeiros virtuosos Europeus à saúde”, mas Gabrielli morreu no dia 10 de julho, 1690 (CIPOLLONE, 2009, p. 159).⁶

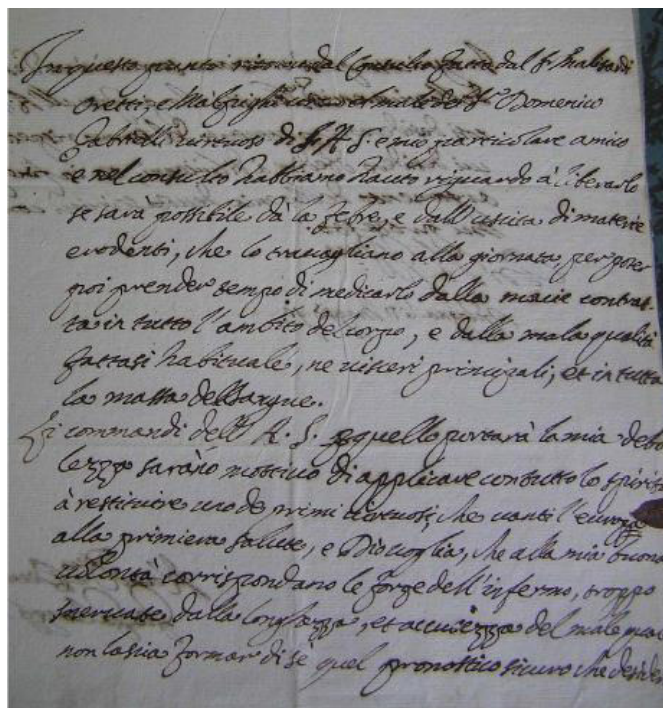


FIG. 3: Carta do médico do Duque, Giovanni Galeazzo Manzi, para o Duque Francesco II, dia 11 de maio, 1690. De Archivio per materie, Musica e musicisti, b. 1/a: Gabrielli. Disponível em: <http://www.quaderniestensi.beniculturali.it/QE/cipollone.pdf>. Acesso em (13/5/17)

Mesmo que o médico do Duque não podia curá-lo, ao depositar sua obra na biblioteca, ele preservou seu legado musical para a posteridade. "Seus cânones, *ricercares* solos e sonatas para violoncelo - entre as primeiras composições destes gêneros - revelam uma concepção idiomática, além de talento para o instrumento" (SADIE, 1998, p. 52)⁷.

⁶ “con tutto lo spirito a restituire uno de’ primi virtuosi che vanti l’Europa alla primiera salute”

⁷ “His canons, solo ricercares and sonatas for cello – among the earliest of their kind – reveal an idiomatic conception and flair for the instrument”

1.2. *Ricercar*

O gênero “*ricercar*”, como uma peça de música imitativa, originou-se do moteto medieval. No início do século XVI surgiram dois principais tipos de música secular quando a música instrumental se emancipou totalmente da música vocal. Esses tipos de música se dividiam entre danças e composições livres que, tipicamente, apareciam com títulos de *canzona*, *tiento*, *toccata*, *fantasia* e *ricercar* (GANGAWERE, 1991, p. 502-503). Depois que esses gêneros se consolidaram como composições instrumentais, passaram a não seguir as regras restritivas exigidas na música vocal medieval. A prioridade de inovação de estilo em relação à inovação de forma é uma característica geral de todos os primeiros períodos formativos de um novo gênero musical. Desta forma, estas composições livres ainda mantinham uma estrutura com várias seções, a exemplo dos *motetos* e *canzonas*, mas, na ausência de um texto cantado, era necessário explorar novos recursos técnicos do instrumento. Desta forma, em vez de se repetir uma determinada melodia ou harmonia, e se confiar no texto novo para manter o interesse da obra, tornou-se necessário introduzir elementos de variação consistente do material temático executado pelos instrumentistas. Estas repetições e variações persistentes do tema levou ao desenvolvimento de estruturas mais complexas, como a música canônica ou a fuga.

O *Ricercar* em si tem uma história muito variada, abrangendo diversos países e séculos. Na Itália, era chamado de *Ricercare* ou *recercata*, um termo derivado do “*cercare*” italiano, que significa “procurar” (GANGAWERE, 1991, p. 445). Esta “busca” é a base do *Ricercar*, ponto de partida em busca do material temático. Inicialmente descrito como o conceito de “teste de habilidade” ou de “estudo”, esses *Ricercari* tinham múltiplos objetivos. Podem ser considerados como exercícios preparatórios, no sentido de uma construção técnica para a execução de uma obra ou, a exemplo do prelúdio, como um estudo para esquentar e preparar os dedos. No século XVI, dois tipos de *Ricercari* surgiram de fontes francesas, italianas, alemãs e espanholas: um tipo rapsódico em textura homofônica, e um tipo polifônico, que explora os artifícios contrapontísticos.

Manuais de instrução, como os de Sylvestro di Ganassi dal Fontego (Veneza 1535), Diego Ortiz (Roma, 1553) e Giovanni Bassano (Veneza, 1585), utilizam *recercata* para identificar dois tipos distintos de peças (RANDEL, 2003, p.730). Estas podem ser obras para um instrumento melódico que exploram técnicas ornamentais, como trinados, escalas ornamentais ou cordas duplas; ou peças que ilustram procedimentos para embelezar uma linha melódica vocal, como

também para improvisar sobre um *cantus firmus* ou *basso continuo*. Ambos apresentam técnicas de variação sistemática e de transformação motivica. Cada *Ricercar* começa com um tema simples, austero e conciso, que depois é elaborado e expandido de três a cinco seções contrastantes. A articulação dentro de cada uma dessas variações deve permanecer a mesma até o final do motivo, embora possa mudar de andamento, timbre ou volume entre seções. Por causa disso, o *Ricercar* geralmente não é considerado uma forma musical, mas sim uma técnica composicional ou procedimento (YEUNG, 1989, p.45).

De acordo com Yeung (1989, p. 35), haviam quatro tipos proeminentes de *Ricercari*: **prelúdios (1)**, **exercícios contrapontísticos (2)**, **peças de demonstração (3)** presentes em manuais de instrução, além de peças onde a palavra "*Ricercar*"(4) aparece no título, simplesmente com significado didático, no sentido de estudo. Os *Ricercari* com características de **prelúdios (1)** eram utilizados para a preparação do instrumentista, no sentido de aquecer os dedos, para testar a afinação do instrumento e para configurar o modo pelo qual a peça prosseguiria. *Ricercari contrapontísticos (2)* eram escritos para instrumentos de tecla e grupos instrumentais que permitiam a realização de várias vozes simultâneas. A partir da metade do século XVI até o início do século XVII, **peças de demonstração (3)** abundam nos manuais de instrução italianos. Escritos para instrumentos solo (além do teclado), eles eram usados como exercícios técnicos para a aquisição de proficiência no instrumento, mas também são peças de demonstração em manuais de diminuição. As diminuições, neste sentido, são "as divisões das notas de uma melodia em outras mais curtas para efeito de ornamentação, escritas ou improvisadas" (RANDEL, 2003, p. 224).⁸ O último tipo de *Ricercar* é aquele que usa a palavra "*Ricercar*"(4) em seu título, sugerindo que a palavra implica em um estudo tanto da habilidade composicional quanto da prática (YEUNG, 1989, p. 51). Estes *Ricercari* mostram uma relação mais próxima com as *canzonas*, pois, muitos deles usam melodias de caráter mais vivo do que a maioria dos *Ricercar* anteriores. Yeung afirma que: "Embora estilisticamente possa ser questionável se todas essas obras devam pertencer à história dos *Ricercari*, elas também refletem a natureza diversa das peças que empregam o termo '*Ricercar*' em seus títulos" (1989, p. 52).⁹ Mesmo em 1685, Giovanni Degli Antoni e Domenico

⁸ "the division of the notes of a melody into shorter ones for the purpose of ornamentation, either written out or improvised"

⁹ "Although stylistically it may be questionable whether all these pieces should belong to the history of *Ricercars*, they also reflect the diverse nature of pieces using '*Ricercar*' as their titles."

Gabrielli escreveram *Ricercari* para violoncelo solo que são, em essência, estes categorizados como estudos (RANDEL, 2003, p. 730).

1.3. Os Ricercate de Giovanni Battista Degli Antonii

Embora muitas fontes deem crédito para Giovanni Battista Degli Antonii como o primeiro compositor a escrever para o violoncelo solo, o manuscrito original não parece indicar isso claramente.

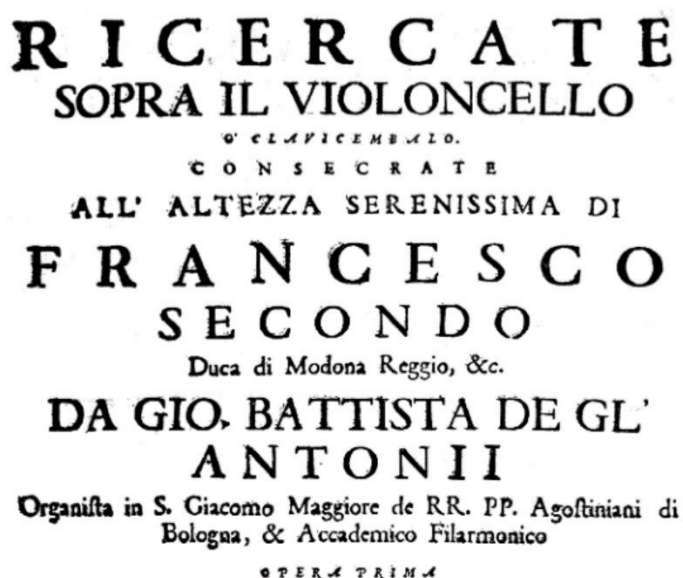


FIG. 4: Primeira página do Ricercate de Giovanni Battista Degli Antonii, 1687

As primeiras linhas dizem: "Ricerche/ sopra il violoncello/ ó clavicembalo", que pode ser traduzido como "Ricerche sobre/em cima do violoncelo ou cravo". Destas doze peças, sete delas são escritas com números de baixos figurados, onde o cravo improvisaria sobre a parte do violoncelo. Isso pode sugerir que os cinco *Ricercari* que estão sem acompanhamento não foram escritos para violoncelo solo. Quando Gabrielli compôs seus sete *Ricercar*, dois anos depois, a anotação na terceira página do manuscrito indica, num sentido inconfundível, "*Ricercari per violoncello solo*", ou "*Ricercari para violoncelo sem acompanhamento*". Se Antonii idealizou sua obra unicamente para violoncelo solo, não faz sentido a publicação de uma coleção tão significativa sem nenhuma indicação de que seria para o instrumento solo. Na época, ainda seria

considerado muito inovador escrever sonatas para o violoncelo ou dar-lhe um papel mais ativo na música sacra. Era completamente desconhecida a escrita de obras para violoncelo sem acompanhamento até então. Desta forma, se Antonii pretendia que a obra fosse a primeira escrita para violoncelo solo, ele surpreendentemente falhou em fazer qualquer menção dessa maravilhosa inovação na capa da obra.

Há também uma certa confusão quanto a escolha da palavra "sopra" em oposição ao uso de Gabrielli de "per". Sopra é geralmente traduzido como "acima" ou "em cima de", enquanto "per" tem uma tradução mais direta no sentido de "para". Isso faz com que o título da obra de Antonii não seja "Ricercate para o violoncelo", mas sim "Ricercate sobre/em cima do violoncelo", indicando que este manuscrito não serve como um solo, mas sim como um acompanhamento de outro instrumento, que está tocando a linha principal do Ricercate ou improvisando.

Adicionado a isto, existe a questão do relacionamento de Antonii com o próprio violoncelo. Por causa de sua participação na Accademia Filarmonica, concomitante a dos violoncelistas Domenico Gabrielli (1659-1690), Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727) e Giovanni Battista Vitali (1632-1692), seria fácil presumir que Antonii também tocasse o violoncelo. No entanto, na segunda página de seu Ricercate, ele se auto intitula como organista. Há evidências de que ele também atuou como cantor no coro, mas não há nenhuma evidência de que teve qualquer experiência tocando o violoncelo ou um outro instrumento de cordas (VATIELLI, 1927, p. 133). Isto não significa dizer que compositores não escrevessem para instrumentos que não tocassem - Johann Sebastian Bach tocava predominantemente o teclado e o violino e não teve problemas para escrever as Seis Suítes para Violoncelo solo. Mas, mesmo assim, isso torna estas circunstâncias ainda mais improváveis. Fazer um movimento tão ousado como este, sem ter qualquer tipo de conexão pessoal ou conhecimento do instrumento, faz pouco sentido.

Ao olhar para a parte de violoncelo de alguns dos Ricercate de Antonii, é bem óbvio que o instrumento não poderia ter sido o violoncelo convencional de quatro cordas, como conhecemos hoje. Os de números 8 e 9 estendem-se até o Dó 5, uma nota que é impossível de se tocar sem exceder a quarta posição, que era o limite de posições de dedilhado até a década de 1750 com exceção dos músicos mais virtuosos. Mesmo Gabrielli, aclamado como "virtuoso" pelo Duque Francesco, não chegou a explorar registros acima do *Sol 4*. Também, Mark Vanscheeuwijck (2006) sugere que a parte de violoncelo de Antonii deveria ser tocada com um *violoncello da spalla*, um

instrumento pequeno que pode ser tocado “*da braccio*” por violinistas virtuosos. Desta forma, Antonii, na qualidade de organista, não seria qualificado para tal feito. Por isso que se entende que estas peças foram provavelmente tocadas em um tipo de violoncelo de cinco cordas.

No entanto, a partir de uma descoberta recente em uma biblioteca na Itália, algumas dessas suposições puderam ser esclarecidas. De acordo com Mark Vanscheeuwijck (2006), um manuscrito para violino intitulado “*Ricercate sopra il violino*”, junto com uma cópia exata da parte do violoncelo escrita por Antonii foi descoberto no final do século XX, na Biblioteca Estense, em Modena. Como a parte do violoncelo foi encontrada no Civico Museo Bibliografico-Musicale, tudo indica que as partes se separaram ao longo dos anos e a parte do violino foi perdida (YEUNG, 1989, p. 13).¹⁰ Essa formação com violoncelo, violino e cravo era um gênero comum na era barroca, chamada de “sonata solo acompanhada”, em que um instrumento, neste caso o violoncelo ou violino, tocava a maior parte da linha melódica, o cravo tocava o acompanhamento do baixo contínuo, enquanto um terceiro instrumento realizava um complemento harmônico (BEKKER, 1992, p. 63).

As fontes que afirmam que Antonii foi o primeiro compositor de material solo para violoncelo geralmente baseiam essa suposição em pesquisas realizadas antes de 1990, quando esta parte de violino era ainda desconhecida. Uma das fontes mais representativas e citadas, que apoiava a teoria de que Antonii teria sido o pioneiro, consiste da dissertação de Gordon Kinney, escrita em 1962. Angela Yeung faz referência a este trabalho em sua dissertação sobre o *Ricercate* de Antonii, escrita em 1989:

Como composições para violoncelo, no entanto, todos os *Ricercate* foram transcritos em notação moderna por Gordon Kinney em sua dissertação de doutorado “*The Musical Literature for Unaccompanied Violoncello*”, de 1962. Embora reconheça a designação do *Ricercate* de Antonii como peças para violoncelo ou cravo, Kinney discute sobre elas como se fossem obras para um instrumento sem acompanhamento. Em 1976, uma edição mais moderna do *Ricercate*, designado especificamente para violoncelo solo foi publicada na Itália. Mais importante ainda, o artigo sobre Antonii no *New Grove* também discute este grupo de obras apenas como peças para o violoncelo (YEUNG, 1989, p. 3-4, tradução nossa).¹¹

¹⁰ Ao mesmo tempo, no decorrer desta pesquisa, entramos em contato com a mesma Biblioteca Estense, obtendo a confirmação de que a mesma detém o manuscrito intitulado “*Ricercate (12) para violino com acompanhamento de B. de Giovanni Battista Degli Antoni (Mus.D.9)*”.

¹¹ “As compositions for violoncello, however, the whole set of *Ricercate* was transcribed into modern notation by Gordon Kinney in his doctoral dissertation “*The Musical Literature for Unaccompanied Violoncello*” in 1962.

No entanto, ao longo de sua dissertação, Yeung não discute o fato de que a parte de violoncelo pouco se assemelha a um instrumento solo, bem ao contrário, mais parece com um acompanhamento ou parte de baixo contínuo:

Mesmo que esses motivos sejam mais interessantes do que as partes do contínuo, todos estes Ricercate assemelham-se claramente às linhas de baixo contínuo da época. A relação entre os dois é mais facilmente observada no movimento da linha do *walking bass* na voz do baixo, em colcheias e nos contornos melódicos de todos os motivos temáticos. Como será visto no próximo capítulo, as figuras usadas dentro de cada Ricercata são, em geral, do mesmo tipo que as encontradas em uma linha de baixo contínuo de uma sonata (YEUNG, p. 46, tradução nossa).¹²

Depois de tantos anos de suposições, esses doze Ricercate quase mudou de gênero, de uma música de câmara para uma obra solo. Embora grande parte da pesquisa acima citada tenha sido escrita antes da descoberta da parte do violino, a própria capa do manuscrito de Antonii afirma que esta obra foi criada para o violoncelo ou cravo, não para um instrumento solo. No entanto, devido a esta indicação, várias edições deste trabalho ainda são publicadas com um título diferente do original, evidentemente presumindo que os desejos do compositor eram mais aparentes do que ele próprio escreveu, como demonstrado no exemplo a seguir:

Although acknowledging the designation of Antonii's Ricercate for either violoncello or harpsichord, Kinney discusses them only as solo works for the former. In 1976, an apparently independent modern edition of the Ricercate designated specifically for violoncello solo was published in Italy. More importantly, the article on Antonii in the New Grove also discusses this set of works solely as pieces for the violoncello.”

¹² “Motivically more interesting than continuo parts, all these Ricercate clearly resemble basso continuo lines of the time. The relation between the two is most readily observed in the eighth-note "walking-bass" motion and the melodic contours of all thematic motives. As will be seen in the next chapter, the figures used within each Ricercata are, on the whole, of the same kind as those found in a basso continuo line of a sonata.”

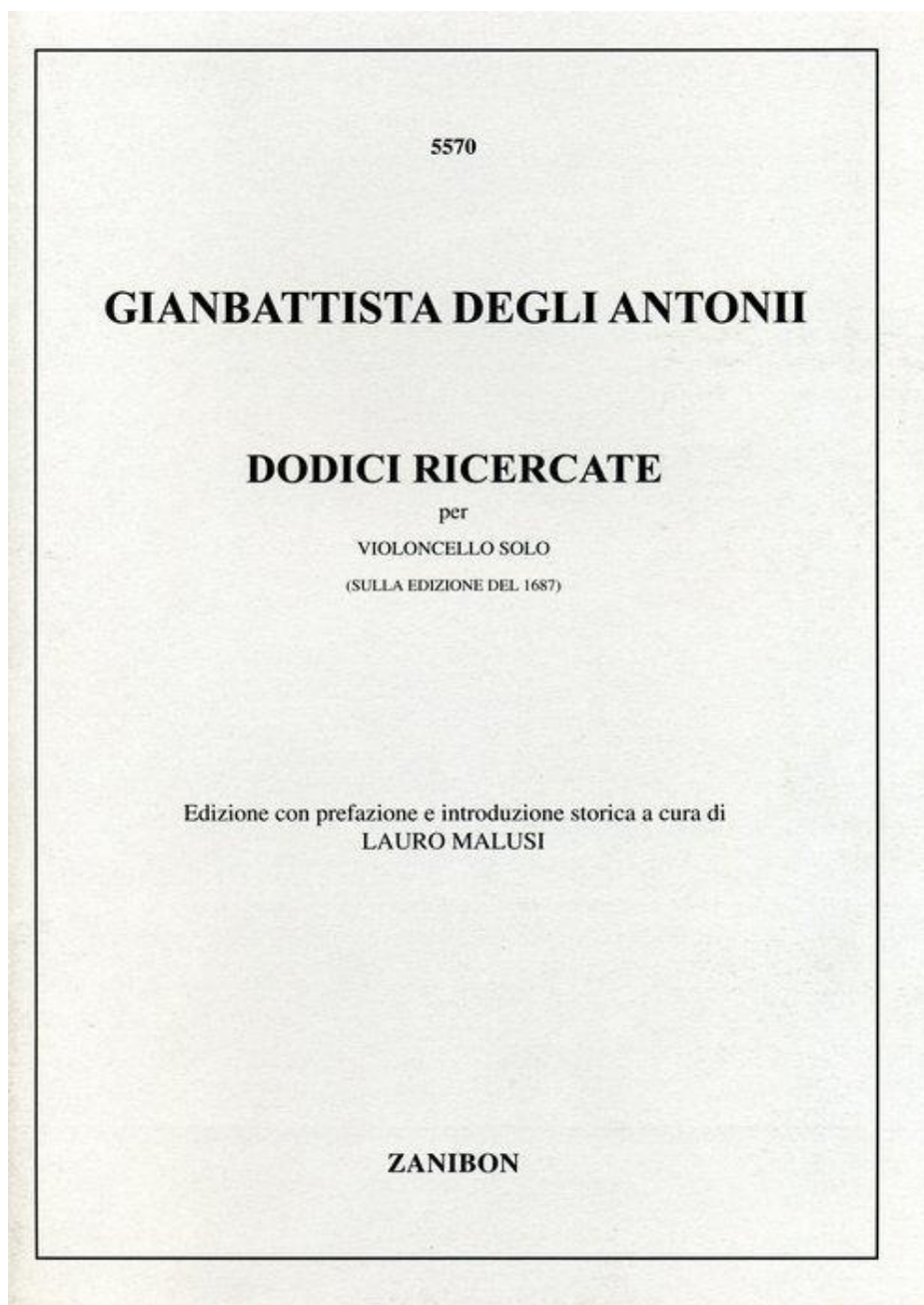


FIG. 5: Capa da edição dos 12 Ricercate para o violoncello solo, editada por Lauro Malusi e publicado por Zanibon (1976)

DODICI RICERCATE
per Violoncello solo
RICERCATA I^a
 Edizione a cura di LAURO MALUSI
 Allegro moderato (♩ = 120)
 G. B. DEGLI ANTONII
 (1640(?) - 1698)

© Copyright 1976 by ZANIBON - Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.
 Tutti i diritti riservati • All rights reserved

G. 5570 2.

FIG. 6: Primeira página da edição dos 12 Ricercate para o violoncello solo, editada por Lauro Malusi e publicado por Zanibon (1976)

Esta edição, publicada em 1976, não faz nenhuma referência à parte de cravo presente no original, ao invés disso, muda o título original de "*Dodici ricercate sopra o violoncelo*" para "*Dodici ricercate per violoncelo solo*", que, por acaso, se assemelha muito mais com o título de

Domenico Gabrielli. Pode-se comparar com a capa de uma edição moderna publicada recentemente, em 2008, após a descoberta da parte perdida do violino.

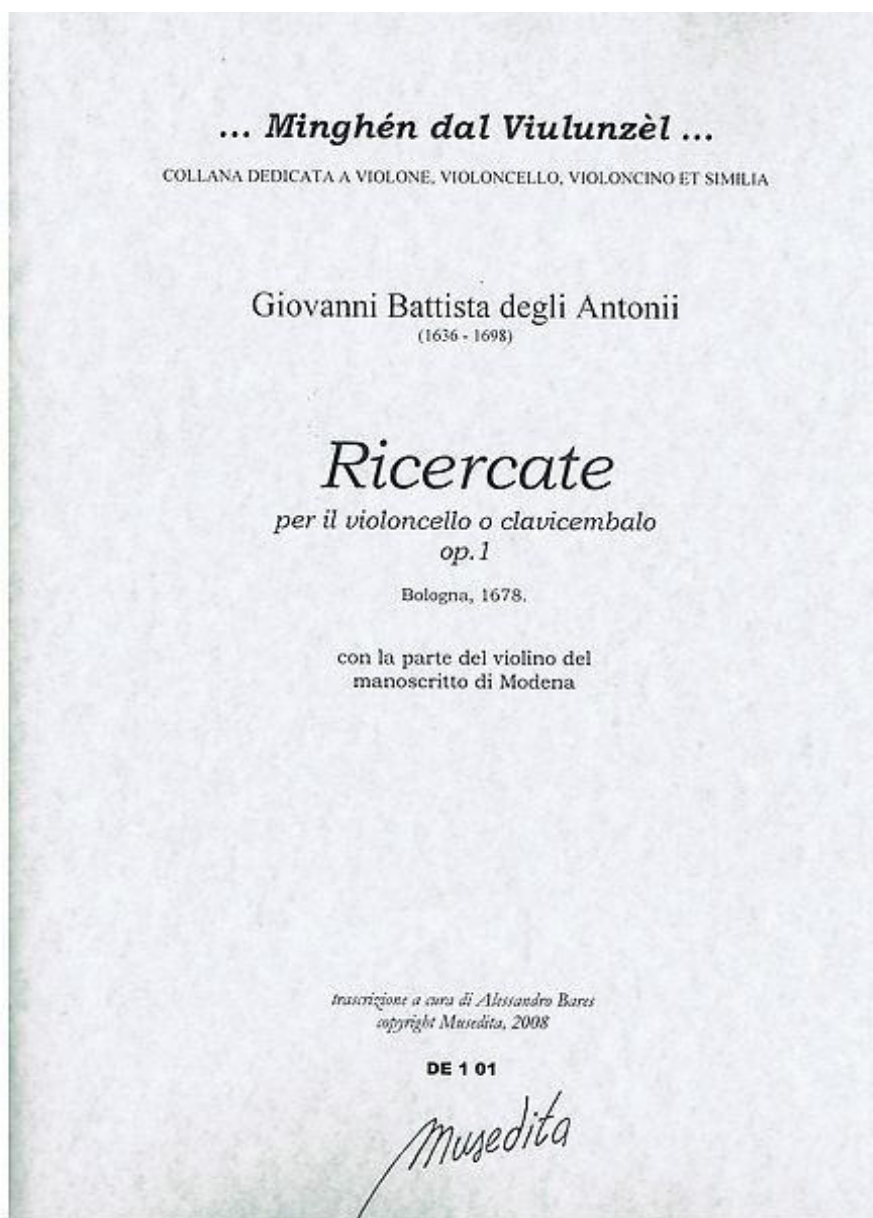


FIG. 7: Partitura para violoncelo solo ou cravo, com a partitura de violino, editado por Antonio Moccia, e publicado por Musedita (2008)

Após a descoberta da parte do violino, repentinamente a palavra "solo" é omitida, o cravo reaparece e o título é substituído por algo mais semelhante ao do manuscrito original, escrito por Antonii. Embora o status desta peça como obra solo fosse bastante tênue antes da descoberta, é evidente que muitos pesquisadores e autores procuraram elevar o status da obra mais do que ela deveria. Mark Vanscheeuwijck escreve:

Ao meu conhecimento, poucos pesquisadores estão realmente conscientes da existência de uma parte de violino do *Ricercate*, preservada em um manuscrito em Modena. Embora o manuscrito contenha uma cópia exata da parte do violoncelo publicada, e a parte do violino não existe em nenhuma outra fonte, os pesquisadores ainda estão relutantes em considerar as peças como duetos para violino e violoncelo ou cravo (2006).¹³

Embora tal título possa parecer servir apenas para os fins idiomáticos, sendo a primeira obra para violoncelo sem acompanhamento, não só traria prestígio a Gabrielli, mas também geraria um novo interesse por essa obra Barroca.

1.4. Um Motivo para escrever

É desconhecido o que motivou Gabrielli a escrever os sete *Ricercar* para o violoncelo. Das 349 obras compostas em San Petronio, entre 1674 a 1695, 28% são escritas no *stile antico*, ou seja, no estilo da igreja; enquanto 60% são no *stile concertato*, e apenas 12% são música instrumental (VANSCHEEUWIJCK, 2003). Visualizamos que o *Ricercar* geralmente era considerado como obra de música de câmara ou obra para teclado, já que a imitação sistemática e a interação entre vozes exigiam mais de um instrumento. Mais importante ainda, o violoncelo, assim como os outros membros da família das cordas, não era o instrumento como hoje conhecemos. Ainda que os bolonheses tivessem acabado de inventar as cordas de tripa com fio de prata, usadas nas cordas Dó e Sol, era muito raro pensar nele como um instrumento com potencialidades solísticas. A própria nomenclatura do instrumento mal tinha sido estabelecida em Bolonha, como afirma Stephen Bonta, "Embora o termo violoncelo já possa ser identificado em Bolonha em 1665, e em San Petronio em 1674, só em 1687 o termo começou a ser amplamente empregado por aqueles que publicavam em Bolonha" (BONTA, 1978, p. 28).¹⁴ Seu antecessor mais próximo, o violino baixo, era tipicamente usado em procissões e música de dança, exigindo que o interprete segurasse

¹³ "To my knowledge, only a handful of scholars are actually aware of the existence of a violin part to the *Ricercate*, preserved in a manuscript in Modena. Although the manuscript contains an exact copy of the printed cello part, and the violin part exists in no other source, scholars are still reluctant to consider the pieces to be duets for violin and cello or harpsichord."

¹⁴ "even though the term violoncello can be identified with Bologna as early as 1665, and with San Petronio as early as 1674, it is not until 1687 that the term began to be widely used by those publishing in Bologna"

o instrumento enquanto caminhava, limitando grandemente as habilidades técnicas do músico (VANSCHEEUWIJCK, 1996, p. 86). Ao observar o desenho abaixo de um músico tocando o *violoncello da spalla*, verificamos por que a popularidade do violoncelo era crescente:

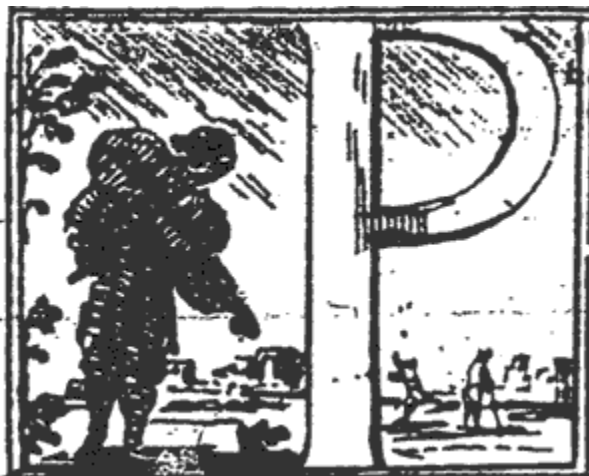


FIG. 8: Ilustração de um músico tocando *violoncello da spalla*, do livro de violoncelo de Giuseppe Torrelli op. 4, p.1 (BARNETT, 1998, p.1)

De acordo com The Harvard Dictionary of Music, as cordas de metal criaram uma resposta mais rápida, com maior volume, permitindo o registro grave produzir um som mais focado mesmo que a corda fosse mais curta (RANDEL, 2003, p. 956). Assim, os violoncelos podiam ser construídos num tamanho menor do que os *violones*¹⁵, mas manter a mesma qualidade de som, e ainda serem mais adequados para o repertório solo, com passagens virtuosas, do que seus congêneres maiores. Como resultado da força que o metal dava para as cordas de tripa, o volume do instrumento aumentou significativamente, permitindo-lhes estar mais presente, em termos sonoros, se comparado aos violinos e violas, que eram mais agudos. Domenico Gabrielli foi um dos primeiros músicos a não só compreender o potencial completo do instrumento, mas também a explorar as demandas técnicas do violoncelo. Markevitch afirma: "Se Corelli foi chamado de 'o pai do violino moderno', Gabrielli foi "o Corelli do violoncelo" (1984, p.127).¹⁶ Após Gabrielli, o próximo compositor a escrever obras para o instrumento solo foi J.S. Bach, em 1720. Só duzentos

¹⁵ Um instrumento da família das violas

¹⁶ "If Corelli was called 'father of the modern violin', Gabrielli was the 'Corelli of the cello'"

anos depois seriam escritas outras obras de importância por Max Reger e Zoltan Kodaly, em 1914 e 1915. Desta forma, a escrita para violoncelo solo veio a se tornar popular apenas no início do século XX, o que demonstra ser este violoncelista de Bolonha um visionário, antecedendo as potencialidades do instrumento que viriam a ser exploradas posteriormente.

Conhecer um pouco a vida do professor de violoncelo de Gabrielli pode nos iluminar quanto as suas escolhas composicionais. Petronio Franceschini era um membro influente da Accademia Filarmonica e sugeriu, com convicção a seus membros que mais peças para o violoncelo deveriam ser escritas (STOWELL, 1999, p. 52). Apesar de Bolonha ter liderado toda a Itália na publicação de partituras musicais na década de 1660, apenas 21 partituras instrumentais foram publicadas, demonstrando a falta de repertório necessário para um próspero ambiente musical (BARNETT, 2003, p. 20). Ao considerar outros compositores contemporâneos a Gabrielli, nos parece que muitos deles se juntaram e abraçaram a causa de Franceschini. Desta forma, Giovanni Battista Vitali (1632-1692), Giovanni Battista degl'Antonii (1636-1698) e Giuseppe Jacchini (1667-1727), todos violoncelistas de San Petronio, igualmente inspirados por Franceschini, escreveram suas primeiras sonatas para violoncelo, além dos *Ricercari* nos anos posteriores à sua morte (VANSCHEEUWIJCK, 1996, p. 86). No entanto, Domenico Gabrielli foi "o primeiro a revelar, de forma brilhante, as enormes possibilidades do violoncelo" (MARKEVITCH, 1984, p.127).¹⁷ Através destes sete *Ricercari*, Gabrielli tornou-se uma figura notável dentre os músicos de Bolonha. Além de apoiar os ideais de seu professor, Gabrielli também precisava de exercícios técnicos para os seus alunos. O violoncelo era um instrumento ainda muito novo ao final do século XVII, com repertório reduzido, em comparação à tradição do violino (LEDBETTER, 2009, p. 35). Além disso, o material pedagógico para o violoncelo ainda não estava consolidado, uma vez que o instrumento existia há menos de um século e se encontrava em evolução constante. É muito provável que ele tenha escrito estes *Ricercari* para seus alunos de violoncelo, pois não foram publicados durante sua vida e este material só conseguiu sobreviver através de cópias provavelmente feitas por seus próprios discípulos. Embora os manuscritos existentes hoje não sejam da mão de Gabrielli, estes permitem descobrir técnicas mais desafiadoras da época, demonstrando as práticas mais comuns do violoncelo Barroco, como também nos

¹⁷ "...the first to reveal, in a brilliant way, the enormous possibilities of the cello"

permite visualizar como os estudantes aprendiam o instrumento há centenas de anos, se comparados às técnicas atuais.

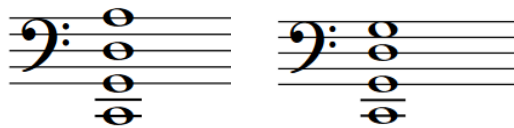
Capítulo 2

Aproximando os *Ricercari* de Gabrielli

Existem inúmeros desafios quanto à abordagem de uma peça musical, especialmente no caso da música antiga, pelo fato de ser impossível qualquer consulta direta aos compositores, cabendo ao intérprete fazer a leitura do que o compositor quis expressar através de suas indicações. Portanto, esta pesquisa não se limita apenas à música de Domenico Gabrielli, mas também à maneira como deve ser interpretada nos dias de hoje. Grande parte deste processo se concentra nos compromissos entre a interpretação histórica e as restrições e inovações modernas. Parte dessa discussão gira em torno da maneira como o próprio instrumento evoluiu durante esses 330 anos, além de deliberar sobre a consequente maneira como deve ser tocada nos dias de hoje. Temas como afinação, *scordatura* do instrumento, dedilhados, arcadas e ornamentação são introduzidas para dar ao intérprete uma compreensão melhor, não só de como esta música era tocada, mas também como ela pode ser adaptada a fim de atender às necessidades atuais.

2.1. *Scordatura*: Uma Afinação Bolonhesa

Scordatura, que significa literalmente “afinar errado”, é um método pelo qual a afinação de uma ou mais cordas do instrumento é alterada. Ao examinar os sete *Ricercari* de Gabrielli, torna-se óbvio que algum tipo de afinação fora do comum para nós hoje seria necessária para tornar possível vários dos acordes utilizados no sexto e sétimo *Ricercari*. Edmund van Straeten sugere que, em vez de uma mera adaptação de *scordatura*, um violoncelo de cinco cordas foi provavelmente usado para tocar este repertório, com as cordas Dó, Sol, Ré, Sol e Mi (VANDERSTRAETEN, 1971, p. 134). No entanto, há uma outra possibilidade que permite a performance desses acordes através de um modelo de *scordatura*. Isto reside em um tipo de afinação considerado importante em Bolonha, no final de século XVI, chamada de "afinação italiana" ou "afinação *bolonhesa*" (WISSICK, 2009). Esta afinação era bastante semelhante à afinação moderna, com as cordas afinadas em Dó-Sol-Ré-Sol ao invés de Dó-Sol-Ré-Lá.



Afinação tradicional Afinação bolognesa

FIG. 9: As afinações tradicionais de hoje em comparação com a afinação bolonhesa

Este tipo de afinação também foi empregado no *violone* na Inglaterra e França, e, embora tenha se tornado menos comum na Alemanha e na Itália durante o século XVII, era popular em Bolonha e Modena até o início do século XVIII (VANSCHEEUKIJCK, 1996, p. 81). Mesmo que este tipo de afinação possa ser considerado como "*scordatura*" hoje, é importante notar que esta afinação não era pensada assim pelos músicos bolonheses, mas sim como sua afinação regular. Portanto, qualquer indicação para afinar a corda "Lá" um tom abaixo (Sol) não estaria presente em qualquer de seus manuscritos, pois seria considerado supérfluo. Este tipo de afinação não se originou da afinação Dó-Sol-Ré-Lá, mas foi derivada da elevação da afinação da igreja de Sib-Fá-Dó-Sol nas três cordas mais graves (WISSICK, 2017).

Sib-Fá-Dó-Sol (violino baixo)

Fá-Dó-Sol-Ré (violino tenor)

Dó-Sol-Ré-Lá (violino alto: viola)

Sol-Ré-Lá-Mi (violino)



FIG. 10: Do *Method pour le Violoncelle* de Michel Corrette, 1741. Mostrando a diferença entre a afinação Italiana e Francesa.

Mesmo que esta afinação permitisse que todos os quatro instrumentos afinassem pela mesma nota Sol, a corda *Sib* no violino baixo viria causar problemas na música de câmara do final do século XVI. John Dilworth afirma, “um instrumento com corda afinada a partir de um bemol, certamente dificulta a performance em conjunto” (STOWELL, 1999, p. 9).¹⁸ Uma vez que o *Sib* foi alterado para Dó, o problema de afinação do conjunto foi melhorado, porque todos os instrumentos (violino, violino alto e violino baixo) compartilhavam a mesma afinação nas três cordas soltas Sol, Ré e Lá. O violino alto e o violino baixo, por sua vez, compartilhavam as mesmas quatro cordas, separados apenas pela distância de uma oitava.

Embora esse aumento de tensão das cordas tenha permitido os instrumentos projetarem mais som, a corda Lá de tripa era frágil demais para resistir ao aumento da tensão. A afinação chegava às vezes ao Lá 465Hz em Veneza, ao contrário do Lá 440Hz comumente usado hoje. Desta forma, imaginamos que é provável que a decisão de se manter a corda mais aguda em sua afinação original da igreja tenha sido tomada para reduzir a quebra da referida corda. Esta afinação também fez com que a leitura de partituras originalmente para viola da gamba e violone fossem mais fáceis para o violoncelista, uma vez que o material melódico tocado na corda Sol, nos três instrumentos, se mantinha inalterado.

Na época de Gabrielli no entanto, a afinação bolonhesa já estava se tornando menos comum devido às influências externas. Mesmo entre as próprias composições de Gabrielli, das duas cópias do manuscrito de sua Sonata em Sol Maior, que parecem ser do mesmo autor/copista, uma delas emprega *scordatura*, enquanto a outra teria sido transposta para a afinação moderna (WISSICK, 2009). Inclusive, a parte de acompanhamento do baixo continuo dessa obra foi modificada, a fim se ajustar melhor às diferentes sonoridades criadas pela segunda afinação. Por causa da presença de duas cordas Sol, o som da afinação bolonhesa é mais rico e mais cheio, uma vez que as cordas vibram por simpatia. Enquanto a sonoridade da afinação moderna é mais brilhante, especialmente na corda mais aguda, por causa da tensão. Um dos últimos exemplos de afinação bolonhesa vem da Suíte nº 5 de Bach em Dó Menor (BWV 1011), composta em 1720. Mas como a afinação Bolonhesa tinha saído da moda, no manuscrito foi necessário colocar uma indicação no topo da página para baixar a corda Lá para Sol.

¹⁸ “having the instrument in a flat key made ensemble playing awkward”

A maioria das edições modernas da obra considera a transposição da *scordatura* desnecessária. Em vez disso, os autores alteram a música (ou seja, alguns acordes) que seriam impossíveis de tocar com a afinação moderna. Dieter Staehelin, por exemplo, fornece dedilhados alternativos para os acordes encontrados no compasso 67 do *Ricercar 6*, as notas graves, Ré e Mi, aparecem uma oitava mais alta para que o acorde seja tocado nas três cordas superiores (2009). Por outro lado, Bettina Hoffman prefere remover completamente as notas centrais de vários acordes, ao invés de mudar a tessitura das notas para facilitar a performance (2001).

Acorde original:



dedilhados mais fáceis, com menos mudanças de cordas, do que a afinação moderna em quintas. O sistema de escala para as duas cordas mais agudas pode ser facilmente adaptado, já que o músico não precisa mudar de posição ou de corda para sequências como Sol-Lá-Si-Dó. (FIG. 12). Por exemplo, o segundo *Ricercar* que está na tonalidade de Lá menor, o Sol sustenido, por ser a sensível, é muito recorrente. Em outras palavras, o movimento melódico deste *Ricercar* é composto por escalas, sendo o Sol# sucedido pelo Lá, neste caso, seria necessário uma mudança de posição ou uma mudança de corda na afinação moderna.

Com afinação normal:



Com afinação bolonhesa:



FIG. 12: Exemplo da facilidade em tocar com afinação italiana (bolonhesa) nos compassos 29-31 do *Ricercar* 3.

Estas questões tornam-se mais visíveis no quarto *Ricercar*, que está escrito em armadura de Sib maior, mas tem como tonalidade real Mib maior. O que gera uma relação com a 4ª Suíte para violoncelo solo de J.S. Bach com este *Ricercar*, já que existem muitas semelhanças entre as duas peças, devido à tonalidade comum a ambas. Embora todas as Suítes de Bach tenham suas próprias dificuldades, a mais desafiadora para afinação para muitos alunos, por causa da tonalidade, é a quarta suíte. No entanto, na Figura 11, com aplicação da afinação bolonhesa, o 4º *Ricercar* de Gabrielli torna-se mais viável; as mudanças de posição para Lá^b e Mib não são tão complexas, e a habilidade de tocar o Lá^b na corda Sol superior possibilita abrir o som do instrumento. Menos mudanças de cordas, vibrações por simpatia e mudanças de posição mais fáceis, são elementos que o músico “perderá” ao tocar esse *Ricercar* com a afinação moderna.

No entanto, existem também várias razões que nos levam a escolher uma edição notada na afinação moderna, especialmente quando se considera o papel pedagógico que os *Ricercari* podem

desempenhar. Várias instituições incluem os *Ricercari* nas listas de repertório para alunos iniciantes e intermediários. Desta forma, as habilidades destes estudantes, incluindo a capacidade de tocar com afinação modificada, devem ser consideradas. Um problema com os *Ricercari* transcritos em *scordatura* é que existe somente uma edição que inclui todos os sete. A maioria das edições usam *scordatura* somente para os números seis e sete, a fim de evitar as dificuldades na realização dos acordes. Neste sentido, tocar os dois referidos *Ricercari* com o emprego da *scordatura* pode nos servir como uma ferramenta pedagógica, uma vez que os alunos podem conhecer e explorar uma afinação diferente, além de adquirir experiência quanto ao estilo do período em questão. Porém, para muitos estudantes, isto pode parecer muito confuso, especialmente para os que ainda não conhecem bem a posição das notas no violoncelo e sua respectiva referência na partitura. Um desafio importante para alunos de violoncelo consiste na habilidade de visualizar as notas na partitura e cantá-las mentalmente, ficando atento para qualquer diferença entre os dois. Com o uso da *scordatura*, no entanto, as notas não vão manter esta relação, o que aumenta a possibilidade de consolidação de notas erradas sem a devida percepção por parte do estudante. Ao mesmo tempo, a ação de afinar e reafinar o violoncelo se torna de difícil execução para o iniciante e pode causar problemas no instrumento, uma vez que o constante tensionamento e relaxamento da corda adiciona pressão e provoca instabilidade no instrumento, certamente a corda alterada irá desafinar rapidamente, necessitando de um tempo extra a fim de permitir que essa corda se mantenha estável.

Nathan Cook menciona também que desafinar uma corda pode quebrar o equilíbrio da tensão e da sonoridade característica do violoncelo (2005, p. 40). Um instrumento recém construído vai crescer e mudar ao longo do tempo, acostumando-se a ser vibrado de uma certa maneira. Assim, quando o equilíbrio entre essas cordas é alterado, possivelmente o som do instrumento também sofrerá. Embora críticos como Mark Chambers reconheçam que a "sonoridade criada pela afinação de *scordatura* é característica única do compositor que escreveu para o instrumento" (1996, p. 14),¹⁹ não há nenhuma maneira possível para que os violoncelos modernos possam alcançar as características sonoras exatas nas quais Gabrielli concebeu os *Ricercari*. Instrumentos modernos têm evoluído ao longo dos séculos, com cordas de metal de maior tensão, além de serem tocados com arcos diferentes. Desta forma, simplesmente afinando

¹⁹ "sonority created by *scordatura* tuning will be the unique characteristic of the composer that wrote for it"

uma corda de uma maneira ou de outra não irá recapturar essa sonoridade original, pois os violoncelos modernos não foram construídos para produzir esse som específico. Para garantir que o futuro desse trabalho não seja restringido pela falta de instrumentos, arcos, ou cordas adequadas, é essencial que essas obras sejam adaptadas e ensinadas para que a geração atual também possa desfrutar de seus benefícios pedagógicos.

2.2. Dedilhados e mudanças de posição

Considerando nosso propósito de escrever uma edição dos sete *Ricercari* de Gabrielli, é necessário entender melhor as dedilhados e mudanças de posição mais comuns dos violoncelistas do século XVII. Os métodos de dedilhados para o violoncelo, começando com Robert Crome em 1765 até 1840, com a morte de Bernhard Romberg²⁰ são bastante inconsistentes (LEDBETTER, 2015). A maioria parece organizar as escalas de maneira irregular, embora alguns procurem estabelecer padrões recorrentes com certa coerência. No violoncelo, essa dificuldade é particularmente evidente, pois apenas duas escalas de duas oitavas são possíveis sem a necessidade de mudanças de posição: Ré e Dó maior. Até a metade do século XVIII, os métodos de dedilhados mais comuns só usavam o primeiro, o segundo e o quarto dedo, deixando o terceiro a flutuar entre os dois (CROME, 1765, p. 2). Dessa forma, os artistas adaptavam o sistema diatônico do violino para o violoncelo, substituindo o terceiro dedo no violino pelo o quarto dedo no violoncelo. Os exemplos a seguir, extraídos do método de Crome, mostram o padrão comum que estava em uso na França e Inglaterra no Século XVIII.

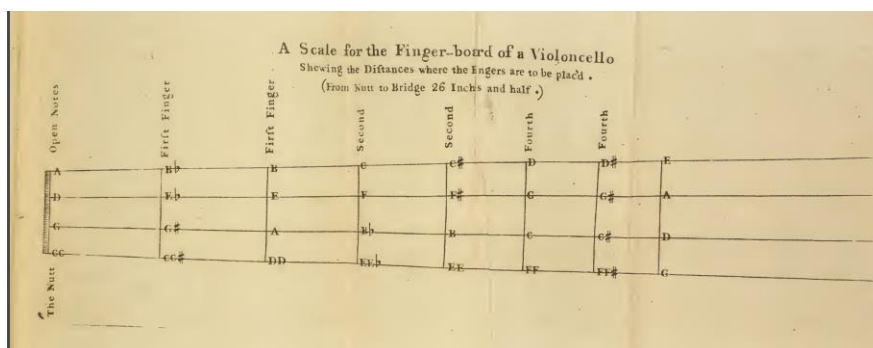


FIG. 13: Do livro *The Complete Tutor for the Violoncello* de Robert Crome, 1765, Prefácio. Mostra as distâncias entre os dedos e como medi-las.

²⁰ Fundador da escola de Dresden

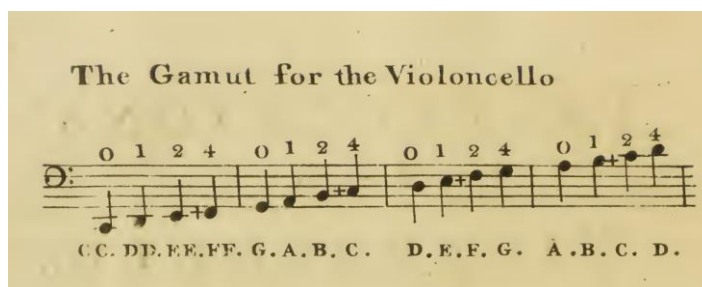


FIG. 14: Do livro *The Complete Tutor for the Violoncello* de Robert Crome, 1765, p. 2. Demonstração das notas no violoncelo e qual dedo deve ser usado.

Crome explica que o terceiro dedo não é usado porque "a distância é grande e o dedo é menor" (CROME, 1765, p. 4)²¹. No entanto, Michel Corrette, autor do *Méthode pour apprendre le violoncelle*, publicado na França, em 1741, faz menção a um sistema de dedilhado alternativo, que usa todos os quatro dedos que tocam semitons adjacentes, mas afirma que "esta posição é uma relíquia gótica dos violinos baixos, afinados em Sol, que estão excluídos da Ópera e de todos os países estrangeiros" (CORRETTE, 1741, p. 43)²². Corrette também menciona que os violinistas que tocam violoncelo consideravam este dedilhado mais difícil, o que sugere um certo grau de similaridade entre os músicos e os respectivos instrumentos.

No entanto, a música vinda de Bolonha no século XVII, após a introdução das cordas de tripa com fio de prata em 1660, indicava a presença dessa técnica mais avançada (BARNETT, 2008, p. 145). Há inclusive indícios que sugerem que Domenico Gabrielli foi o pioneiro da técnica híbrida de digitação diatônica/cromática, ainda em uso até hoje. De acordo com Michel Corrette, esta técnica foi introduzida na França por Giovanni Bononcini, em 1733, que estudou o instrumento com seu pai, Giovanni Maria e Domenico Gabrielli em Bolonha (1741, Prefácio). Essa inovação, talvez iniciada por Gabrielli ou por seu professor, Petronio Franceschini, certamente não pode ser subestimada, pois permitiu que os primeiros violoncelistas "introduzissem mudanças de posição mais frequentes, cordas duplas, acordes, ornamentação virtuosística, escalas

²¹ "the distance is great and the finger is shorter"

²² "Cette position est un reste gotique des grosses Basses de Violon monteés em sol qui sont Exclués de l'Opéra et de tous les pays Etrangers"

rápidas nas cordas agudas (Mi 4 até Dó 5), *tremolos*, *batteries*, notas ligadas, *arpeggios* e mudanças de mais de duas cordas, para sua técnica" (VANSCHEEUWIJCK, 1996, p. 89)²³.

2.3 Arcos

O final do século XVII foi bastante singular na Itália, pois foi o único momento em que a família da viola da gamba e a família do violino tiveram popularidade equivalente. Tal eram as semelhanças entre os dois que as partituras, técnicas e até mesmo os músicos eram aproveitados para ambos os grupos. Devido a essa permuta, muitos violoncelistas do século XVII e do século XVIII tocavam com a posição de segurar o arco associada ao da viola da gamba (WISSICK, 2009), ou seja, com a posição da mão direita colocada abaixo da vareta do arco, ao contrário da posição consolidada da família do violino, na qual o arco é segurado por sobre a vareta.



FIG. 15: Giovanni Domenico Lombardi, sec. VIII, *Concerto con due cantati*,

A maioria das orquestras italianas, com exceção da orquestra de Corelli, não seguravam os arcos de maneira uniforme. Embora aqueles que tocavam o violoncelo *da spalla* tenham mudado para um arco com a mão direita sobre a vareta, muitos violoncelistas continuaram a usar o arco com a mão direita abaixo da vareta, durante todo o século XVIII (WISSICK, 2009). No entanto, não há nenhum registro indicando qual a posição de arco empregada por Gabrielli. Por outro lado, esta gravura de 1688 de autoria de Buffagnotti, que aparece impressa na partitura da *Sonate a tre autori* do compositor Giuseppe Jacchini, nos mostra um violoncelista tocando com a posição

²³ “frequent position shifts, double stops, chords, virtuosic ornamentation, fast scales, more passages in the high range (*e'-c'*), *tremolos*, *batteries*, ligaduras, arpeggios, and skipping over two strings, to their technique”

invertida da mão direita, ou seja, com a mão segurando o arco por baixo da vareta. Isso não garante que Jacchini tocava desta forma, mas como era um dos alunos de Gabrielli, este se torna um registro importante. Existem alegações não comprovadas de que o violoncelista na imagem abaixo é Domenico Gabrielli, tocando com os Príncipe Ferdinando de Medici e os músicos daquela corte. Sabemos que o professor de Gabrielli, Giovanni Legrenzi, foi convidado à Florença pelo Príncipe, então existe a possibilidade de que Gabrielli também tivesse tocado com ele. Sem a prova de que esse quadro contém realmente a imagem de Gabrielli, não deve ser considerado evidência indisputável, mas de qualquer forma é visto que o violoncelista está segurando o arco por baixo da vareta.



FIG. 16: Pintura de Antonio Domenico Gabbiani entitulado: *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713) con i suoi musici*

Mesmo existindo várias fontes que discutem a escola das arcadas nos séculos XVII e XVIII, é impossível se chegar a conclusões muito concretas, devido a falta de coerência e uniformidade entre as fontes. Uma das fontes mais descritivas para a prática de ornamentação da música do início do período barroca vem do primeiro e segundo livro da "*Selva de varii passaggi*" de Rognoni, um tratado que aborda exclusivamente a ornamentação para cordas e sopros e como aplicá-la no repertório. Dentro desse livro são apresentados vários exercícios demonstrando exatamente os ritmos e notas que o músico deve usar quando uma frase está ornamentada. Em seu tratado, ele fala sobre a maneira correta de usar o arco na viola da gamba, o parente mais próximo

do violoncelo: “A maneira de usar o arco é sempre puxando o arco para baixo ²⁴no início de uma música e logo após de uma pausa, pois empurrar o arco para cima soa feio e não natural” (ROGNONI, 1620, p. 13).²⁵ Em seguida, o autor discute sobre as arcadas iniciadas depois das pausas:

No que diz respeito a pausas inteiras, é necessário tocar com o arco para baixo, no que diz respeito a pausa curta ou respirações, direcionar o arco no sentido da ponta [arco para cima]. O mesmo vale para sessões em *passaggio* [notas ornamentais], que começa com semicolcheias ou fusas, nos quais o arco deve iniciar para baixo. Se existe uma colcheia antes do *passaggio*, pode usar um arco para cima, que é mais natural para este gesto.²⁶ (ROGNONI, HONEA, 1620, p. 16, tradução nossa)

Embora sua terminologia pareça, de certa forma, estranha aos ouvidos modernos, é visível que Rognoni siga muitos dos mesmos princípios violoncelísticos de hoje. As frases que começam nas anacruses são iniciadas com o arco para cima, a fim de começar o compasso seguinte com o arco para baixo. Passagens rápidas, incluindo semicolcheias e fusas, também são mais fáceis de começar para baixo. Rognoni fala mais sobre o uso do arco

Instrumentos de cordas, sendo difícil de começar a tocar tanto com o arco para baixo como com o arco para cima, deve sempre começar com o arco para baixo se ele toca a *viola da gamba* ou a *viola da brazzi*. No entanto, *gropetti* curtos são feitos tanto para cima quanto para baixo, como queiram, e também retomar o arco quando se encontrar semínimas no meio de colcheias ou colcheias no meio de semínimas, ou tocar duas notas ligadas no mesmo arco, pois não é possível realizar uma diminuição se o arco não for na direção certa (1620, p.16)²⁷.

Novamente, ele repete a afirmação de que sempre se usa o arco para baixo no início de cada frase e acrescenta que todas os outros arcos estão livres à interpretação, incluindo a realização de dois arcos para cima ou dois para baixo, pois é difícil criar um decrescendo numa longa nota

²⁴ Conforme a tradição na técnica dos instrumentos de corda, o termo “arco para baixo” significa tocar no sentido do talão à ponta do arco. Consequentemente, o “arco para cima” significa tocar com o arco na direção oposta, ou seja, da ponta em direção ao talão.

²⁵ “The manner of bowing is that the bow is always drawn (tirar) down at the beginning of a song and at any rest because thrusting (pontar) the other way seems ugly and is not its nature”

²⁶ “in regard to entire rests, it is necessary to draw the bow down, as regards half-rests or breaths to point the bow up, the same as one finds the *passaggio* that goes immediately in sixteenth-notes or thirty second-notes to draw it down, if [there is] an eighth-note before the *passaggio* one can use an upbow, this is natural for it”

²⁷ “String instruments being difficult in downbow (tirare) or upbow (pontar) in beginning to play, one ought always to draw the bow down (tirar) if he plays the *viola da gamba* and also the *viola da brazzi*. However, short *gropetti* are made upbow (pontar) or downbow (tirar) as one pleases, and also replacing the bow when one finds quarter-notes in the middle of eighth-notes or eighth notes in the middle of quarter notes, or making two notes in one bow, because it is not possible to make a diminution that is long if the bow does not go correctly.”

com um arco que está na direção errada. No livro *Compendium Musicale*, Bartolomeo Bismantova coloca esses exemplos de como empregar o arco, sempre começando cada compasso para baixo:

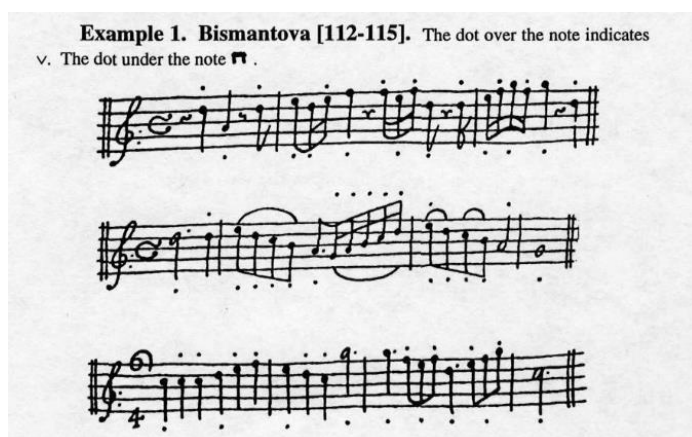


FIG. 17: Exemplo de *Compendium Musicale* de Bartolomeu Bismantova. Um ponto encima da nota significa um arco para cima, e um ponto embaixo significa um arco para baixo (p. 112-115) (1677).

No século XVIII, o italiano Francesco Geminiani afirma completamente o oposto de Rognoni e Bismantova, dizendo que os músicos devem "tomar cuidado para não seguir aquela regra miserável de tocar com um arco para baixo na primeira nota de cada compasso" (1751, p. 4)²⁸. Michel Corrette da França concorda com a "regra do arco para baixo", mas também escreve: "Ouvi de alguns italianos que tocam como os arcos vêm, sem se preocupar em puxar ou empurrar duas vezes, de acordo com as regras ..." (1741, p. 12)²⁹.

Infelizmente existem opiniões divergentes sobre o estilo correto de se definir os arcos, o que torna impossível se chegar a conclusões concretas sobre o que seria mais autêntico ou, pelo menos, mais adequado. Portanto, mesmo que essa pesquisa tivesse como objetivo a busca pela originalidade das arcadas, para nossos objetivos, tendo em vista o propósito didático, é mais importante a criação de uma edição que desenvolva os estilos e técnicas mais comuns aos dias de hoje. Considerando o manuscrito original de Gabrielli, há apenas dois lugares onde foram marcadas notas com ligaduras. Por outro lado, não aparece indicação nenhuma de arco para baixo ou para cima. Para se conformar melhor com os padrões modernos, bem como o arco moderno,

²⁸ "care not to follow that wretched rule of drawing the bow down at the first note of every bar"

²⁹ "J'ai même entendu des italiens qui jouoient comme les coups d'Archet se trouvoient, sans s'embarasser de pousser deux fois et tirer deux fois, selon les Régles que nous venon de donner"

em nossa edição foram adicionados vários arcos ligados. Esta decisão foi feita com a intenção de facilitar a aprendizagem do estudante de violoncelo, haja vista o aspecto pedagógico da presente pesquisa, além de assemelhar ao estilo e à técnica dos dias de hoje. Nas orquestras de hoje, a regra do arco para baixo é favorecida, mas não é exigida. O violoncelista moderno tem que possuir flexibilidade e facilidade com os dois sistemas. Por isso, nossa proposta de edição combina e adapta as duas estratégias à técnica contemporânea do instrumento, a fim de melhor preparar o aluno.

2.4 Ornamentação

A ornamentação na música barroca é um tema igualmente difícil de tratar. Bach é um dos compositores barrocos mais famosos, tendo sido muito criticado na época, especialmente por Johann Adolf Scheibe (1709-1776), por ter deixado escrita a figuração ornamental em sua música (WILLIAMS, 2016, p. 533). Bach foi acusado de "obscurecer a beleza por muita arte"³⁰, bem como "escrever cada pequena ornamentação, privando sua música da beleza da harmonia e deixando a melodia indistinta".³¹ Essa era uma convenção quase desconhecida, pois os compositores escreviam com a expectativa de que essas notas ornamentais fossem improvisadas pelo músico no momento do concerto. O pensamento era de que quando os intérpretes vissem apenas as notas principais da melodia, ou seja, o esqueleto da música, dariam a estas notas o seu peso natural e "enfeitariam com sua própria figuração ornamental com a necessária leveza e elegância" (DONINGTON, 1992, p. 93).³² No entanto, se todas as notas são escritas, a melodia seria obscurecida pelo excesso de informação supérflua, e as notas ornamentais soariam demasiadamente pesadas quando escritas ao lado das notas principais. Embora tenha sido uma convenção estranha nos dias de Bach, sua notação foi de grande valia para os músicos modernos.

Ser capaz de ornamentar de acordo com a intenção de um compositor barroco é uma habilidade que caiu em desuso, especialmente pela maneira como os alunos de hoje são ensinados a ler partitura sem trabalhar o aspecto da improvisação. Porém, Gabrielli não tenha se preocupado

³⁰ "obscuring beauty by too much art"

³¹ "writing out every little embellishment, depriving his pieces of the beauty of harmony and leaving the melody indistinct"

³² "festoön his own ornamental figuration in between with the requisite lightness and elegance"

com a escrita das figuras ornamentais em sua obra. Desta forma, imaginamos que sua música tocada sem improvisação deve soar muito mais simples nos dias de hoje se comparado com as práticas de performance de sua época. Embora possa parecer complexo, existem regras simples para cada ornamentação que, quando seguidas, resulta em uma experiência inovadora para o músico e para o público. Rognoni apresenta no *Selva de varii passaggi* 71 páginas de vários exercícios mostrando exatamente os ritmos e notas que o músico deve usar para ornamentar cada frase (1620, p. 5-76).

Ornamentação e improvisação costumavam ser dois importantes motivos pelos quais certos instrumentistas virtuosos eram tão venerados. Por isso, os frequentadores de concertos se reuniam para assistir ao mesmo programa apresentado em duas noites consecutivas. Ao adicionar ornamentação, de maneira improvisada, sobre um *Ricercar*, o músico deveria tomar o cuidado para não obscurecer a melodia ou quaisquer ritmos essenciais da obra.

Portanto, nos dias atuais, ao abordar este repertório, é de responsabilidade do professor incluir em suas aulas as práticas de ornamentação barroca. Demonstrando a liberdade para que se explore este repertório em toda a sua essência. Embora Rognoni tenha uma grande quantidade de pensamentos espirituosos e humorísticos sobre a ornamentação na música vocal e instrumental, ele enfatiza de maneira clara que a quantidade de ornamentação não deve ser exagerada:

É comum se ver nos dias de hoje músicos que tocam, tanto a corneta quanto o violino, ou outro instrumento, que nada mais fazem do que realizar o *passaggi*³³. Independentemente de ser bom ou ruim, desde que realizem o *passaggi*, ensurdecendo aqueles conhecedores de seu *metier*. Arruinando toda a canção, uma vez que imaginam que estão realizando de forma correta. Para estes, seria melhor que fossem tocar, como se diz, no meio da floresta, do que tocar em conjuntos, uma vez que estes não sabem o quanto é valioso saber tocar uma nota com graciosidade, ou de forma doce e gentil, que vai além do que simplesmente tocar tantas *passaggi* do que o necessário. (ROGNONI, 1620, p. 3).³⁴

³³ Improvisação melódica

³⁴ “Many are seen nowadays who play either the cornetto or violin or other instrument who do nothing more than make *passaggi*, either good or bad, so long as they make *passaggi*, deafening the one who knows his business, ruining all the song, thinking they are doing well. For those it would be better that they should go play, as is said, out in the bushes, than in ensembles, since they don’t know that it is worth knowing how to play a note with grace or bowed sweetly and gently than to make so many *passaggi* beyond what is proper.”

Desta forma, ao analisar os *Ricercari* de Gabrielli, verificamos a pureza da linha melódica, que é bastante evidente, especialmente nas primeiras linhas de cada um dos *Ricercar*. Como os *Ricercari* são composições estritamente imitativas, toda a música que se segue deve ser baseada neste tema, e, portanto, não pode ser obscurecida pelo excesso de ornamentações.

Capítulo 3

Uma nova edição dos *Ricercari* de Gabrielli

A interpretação de qualquer obra histórica, que está muito distante do nosso tempo, é uma tarefa complexa. Pode ser pensado que cada período da música exige uma sonoridade específica, de acordo com o estilo, um instrumento modificado e uma técnica apropriada. Estas tarefas se tornam intransponíveis se a técnica básica ainda não tiver sido devidamente construída (GALAMIAN, 2013, p. 4). Para ter a capacidade de interpretar uma obra e torná-la apropriada, é necessário o controle técnico total; conhecimento da música a ser tocada em todos os seus detalhes, além da compreensão de sua estrutura harmônica e formal. A interpretação de uma obra só se torna possível quando o intérprete já possui as habilidades técnicas necessárias para dar vida aos seus conceitos musicais. Resta ainda a questão das próprias ideias interpretativas que, embora seja um valor variável, devem ser guiadas pelo conhecimento do instrumento e do estilo. Neste sentido, Galamian escreve:

A interpretação, como a própria palavra implica, contém um poderoso elemento subjetivo. A saber, a concepção pessoal do intérprete sobre a maneira que a música deveria soar. Como esse elemento subjetivo é vitalmente influenciado pelo gosto, pelo estilo e pela moda (que variam de indivíduo para indivíduo, de lugar para lugar e de região para região), a interpretação deve ser classificada como um valor mutável (2013, p. 4).³⁵

Portanto, pode ser difícil afirmar que uma edição é autêntica ou não, quando se sabe que existem tantos valores que podem influenciar tal terminologia. Mesmo na época de Gabrielli, as diferenças de desempenho devem ter variado imensamente, devido à liberdade de sua interpretação e ornamentação. Neste caso, falamos de músicos e instrumentos que não poderiam estar mais pertos a dessa “autenticidade”, mas mesmo assim tem variação entre as interpretações das obras.

³⁵ “Interpretation, as the word itself implies, contains a strong subjective element, namely, the performer’s personal conception of what the music should sound like. Since this subjective element is vitally influenced by taste, style, and fashion (which all vary from individual to individual, from place to place,, and from once region to another), interpretation has to be classified as a changeable value”

Embora através do estudo de manuscritos e da pesquisa, artistas podem chegar mais perto deste objetivo. No entanto, é difícil tomar decisões musicais a partir do que o compositor poderia estar pensando, considerando a distância entre esse tempo e o nosso. Também deve ser considerado a diferença entre os instrumentos e os avanços das habilidades técnicas que apareceram depois da morte desses compositores:

Por exemplo, posso mencionar a discussão sobre o uso do *spiccato* nas obras de Bach. Uma escola de pensamento condena seu uso, porque o estilo era supostamente desconhecido na época. Outra escola defende o uso do *spiccato* com o argumento de que, se Bach soubesse dessa habilidade, certamente teria aprovado seu uso (GALAMIAN, 2013, p. 4).³⁶

Portanto, embora esta pesquisa tenha foco nas práticas de performance do período Barroco, seu objetivo consiste nos benefícios desses estudos para o violoncelista moderno e para alunos do instrumento. O acesso a essa informação sobre o passado deve agir como uma fonte ou suporte, não como uma requisita que a música tenha necessariamente que seguir. O período Barroco certamente influenciará a performance desta obra, mas não deverá controlá-la absolutamente.

³⁶ For example, I might mention the discussion about the use of *spiccato* in Bach's works. One school of thought condemns its use, because the bowing was supposedly unknown at the time. Another school defends the use of the *spiccato* with the argument that if Bach had known this bowing he would certainly have approved its use

3.1 Considerações sobre a modalidade no Barroco

Como visto no gráfico abaixo, quatro dos sete *Ricercari* de Gabrielli não seguem a tonalidade de suas respectivas armaduras. Esta discordância decorre do fato de que, como seus antecessores, os motetos vocais, os *Ricercari* também seguem um sistema modal em vez de tonal.

	Tonalidade Escrita	Tonalidade	Métrica do Início	Tessitura
<i>Ricercar 1</i>	Ré menor	Sol menor	3/4	Ré2 – Ré4
<i>Ricercar 2</i>	Lá menor	Lá menor	4/4	Dó2 – Fá4
<i>Ricercar 3</i>	Dó Maior	Dó Maior	4/4	Ré2 – Fá#4
<i>Ricercar 4</i>	Sib Maior	Mib Maior	6/4	Mib2 – Mib4
<i>Ricercar 5</i>	Dó Maior	Dó Maior	4/4	Dó2 – Sol4
<i>Ricercar 6</i>	Dó Maior	Sol Maior	4/4	Dó2 – Sol4
<i>Ricercar 7</i>	Lá menor	Ré menor	4/4	Dó2 – Sol4

Tabela 2: Os sete *Ricercar* e seus tonalidades, métricas e tessituras

O sistema modal originou-se entre os séculos VIII e IX como uma forma de organização para o corpo de canto litúrgico na Igreja Católica Romana. Depois começou a evolução para o que é conhecido nos dias de hoje como tonalidade, no final do século XVII (PERRY, 2011, p. 3). Este período de transição entre os estilos modais e tonais foi mais um acúmulo gradual de características que levou quase 100 anos para se estabelecer, ao contrário de uma mudança abrupta. Como diz Lukas Perry: "No começo do século [XVII], estilos vocais modais dominavam. Ao final do século, os estilos instrumentais tonais tinham assegurado a supremacia. A maior parte da música do século não se enquadra na análise modal nem na análise tonal" (2011, p. 4).³⁷

³⁷ "At the turn of the century, modal vocal styles dominated. By the end of the century, tonal instrumental styles had secured supremacy. Most of the music of the century conforms neither to modal analysis nor tonal analysis"

No entanto, grande parte da música escrita na Itália no século XVII, embora modal em sua natureza, não se encaixava nas qualificações dos tradicionais 12 modos da igreja. Os italianos tinham, de fato, adotado seu próprio sistema de modos, baseado nos oito tons dos salmos da igreja, ou "*tuoni ecclesiastici*" (BARNETT, 2002, p 420-421). Seus benefícios para os músicos são apresentados em quase trinta tratados italianos, mas o ponto mais importante é que os *tuoni* eram "o único sistema disponível para superar camadas [vozes] composicionais tão diversas, como exemplos da polifonia da igreja e as múltiplas práticas do *stile concertato moderno*" (BROVER-LOBOVSKY, 2008, p. 29).³⁸ Barnett também sugere que seu significado teórico e prático ultrapassou qualquer outro sistema modal, e que mais tarde serviria de base para o sistema de tonalidades maiores e menores no início do século XVIII (1998, p. 422). Tanto o termo quanto os modos foram apresentados pela primeira vez no tratado, "*L'organo suonario*" de Adriano Banchieri, escrito em 1614 (PERRY, 2011, p.14). Os oito modos são os seguintes: ré, sol (um sustenido), lá, Mi, Do, Fá (um bemol), ré (um bemol) e Sol. A nota representa a tonalidade final da obra e no caso da letra maiúscula ou minúscula serve para demonstrar uma forma precoce de classificação maior/menor. Letras maiúsculas indicam uma terça maior no final, enquanto letras minúsculas indicam uma terça menor. Na Itália, esses oito *tuoni* se tornariam cada vez mais importantes ao longo do tempo. Embora Banchieri declare que os *tuoni* foram associados somente à prática litúrgica em 1614 (com os 12 modos da igreja sendo usados para a música secular), no tempo de Lorenza Penna e de seu livro "*Li primi albori musicali*" em 1672, os *tuoni* eram os únicos "modos" em uso (PERRY, 2011, p. 15).

Chegando na época de Gabrielli, o sistema de oito *tuoni* tinha sido expandido para incluir 16 modos diferentes com uma combinação de características modais e tonais (BROVER-LUBOVSKY, 2008, p. 31). Esta "dualidade modal" é apresentada no manual de Francesco Gasparini. Abaixo, o sistema de tonalidades de Gasparini:

³⁸ "only available system to overarch such diverse compositional layers as church polyphony and the manifold practices of the modern *stile concertato*"

Nota Final	Terça final	Espécie	Armadura da clave
Sol	Maior	<i>Mixolídio</i>	---
Sol	Menor	<i>Dórico</i>	<i>b</i>
Lá	Menor	<i>Eólio</i>	---
Lá	Maior	<i>Mixolídio</i>	##
Sib	Maior	Lídio	<i>b</i>
Si	Menor	Eólio	##
Dó	Maior	Jônio	---
Dó	Menor	Dórico	<i>bb</i>
Ré	Menor	Dórico	---
Ré	Maior	Jônio	##
Mib	Maior	Lídio	<i>bb</i>
Mi	Menor	Eólio	#
Mi	Maior	Mixolídio	###
Fá	Maior	Jônio	<i>b</i>
Fá	Menor	Dórico	<i>bbb</i>
Fá#	Menor	Eólio	###
Gênero enarmônico ou cromático			
Sib	Menor	Mixolídio	<i>bbb</i>
Si	Maior	Mixolídio	####
Dó#	Menor	Eólio	####
Mib	Menor	Mixolídio	<i>bbb</i>
Fá#	Maior	Dórico	####

Tabela 3: o sistema de tonalidades de Gasparini (*L'armonico pratico as cimbalò*, 83-86) (BROVER-LUBOVSKY, 2008, p. 32)

Embora os termos "maior e menor" estejam presentes, Gasparini ainda mantém suas designações de um sistema modal. Mais importante ainda, este sistema permite a classificação de todos os *Ricercari* de Gabrielli, como mostrado abaixo:

	Nota Final	Terça final	Armadura da Clave	Espécie
<i>Ricercar 1</i>	Sol	Menor	<i>b</i>	Dórico
<i>Ricercar 2</i>	Lá	Menor	---	Eólio
<i>Ricercar 3</i>	Ré	Maior	##	Jônio
<i>Ricercar 4</i>	<i>Mib</i>	Maior	<i>bb</i>	Lídio
<i>Ricercar 5</i>	Dó	Maior	---	Jônio
<i>Ricercar 6</i>	Sol	Maior	---	Mixolídio
<i>Ricercar 7</i>	Ré	Menor	---	Dórico

Tabela 4: Classificação dos *Ricercari* de Gabrielli no sistema de 16 modos

Esse sistema encaixa perfeitamente todos os *Ricercari* de Gabrielli de uma forma que os modos da igreja não se adequam. Também explica a razão porque o compositor usou tantos bemóis e sustenidos desnecessários no sistema de tonalidade que é conhecido nos dias de hoje. Mesmo que os *tuoni* tenham se tornado as armaduras de clave modernas, a música da época de Gabrielli ainda ficou em uma posição intermediária entre as duas. Embora o uso de acidentes adicionais e mudanças de armaduras de clave fossem necessários para realizar os sete *Ricercari* no século XVII, isso causaria um excesso de informação nas partituras, que os músicos de hoje não estão acostumados. Portanto, na presente edição, todos os acidentes supérfluos foram removidos e as armaduras de clave foram devidamente adaptadas ao sistema tonal.

3.2. Ordem de dificuldade

Os sete *Ricercari* de Domenico Gabrielli parecem inicialmente ser organizados por nível de dificuldade, semelhante às Suítes para Violoncelo Solo de Johann Sebastian Bach. Assim, o primeiro *Ricercar* é bastante simples e o segundo e terceiro *Ricercari* mantêm o mesmo nível de dificuldade. Mas o salto do nível de habilidade necessária para a transição entre o terceiro e quarto *Ricercar* é bem semelhante à transição entre a terceira e quarta Suítes de Bach. Os *Ricercari* quatro e cinco são os mais parecidos com estudos e, portanto, os mais desafiadores. Neste sentido, são introduzidos muitos aspectos da técnica avançada do violoncelo, tais como extensões, mudanças

de posição rápidas, e mudanças repetitivas de cordas. Os *Ricercari* seis e sete, embora aparentem ser os mais difíceis tecnicamente, devido a estrutura rítmica com valores mais curtos, na verdade, fluem bem mais facilmente do que os *Ricercari* quatro e cinco.

No entanto, a maioria das instituições educacionais que utilizam os *Ricercari* em seus programas de ensino, discordam desta avaliação. A American String Teacher Association (ASTA)³⁹, o Royal Conservatory no Toronto, Ontario⁴⁰, e John Michel⁴¹, um dos professores de violoncelo na Washington State University, incluíram em suas listas de repertório, alguns dos *Ricercari* de Gabrielli. No entanto, todos classificam sua dificuldade seguindo a ordem numérica das obras. O Royal Conservatory, por exemplo, inclui quase todos os *Ricercari* de Gabrielli em sua lista de 10 níveis, com o *Ricercari* 1 no Nível 6, *Ricercari* 3 e 4, no Nível 7, *Ricercari* 5 no Nível 8 e *Ricercari* 6 e 7 no Nível 9 (sendo o *Ricercari* 2 a única peça omitida). Por outro lado, John Michel inclui todos os *Ricercari* em seu programa de ensino na Washington State University, colocando-os dentro de um contexto de 12 níveis: 1 e 2 nos níveis 1-4, os 3, 4 e 5 nos níveis 5-6 e os *Ricercari* 6 e 7 nos níveis 7-8.

Ao analisar a partitura é fácil perceber por que essas peças foram assim categorizadas, uma vez que o sexto e sétimo *Ricercari* têm sua escrita estruturada com ritmos rápidos, cordas duplas e ritmos pontuados, que transmitem uma certa ideia de complexidade. No entanto, quando se trata de tocar as peças, o sexto e o sétimo, embora contenham vários dos elementos presentes no quarto e quinto *Ricercari*, contêm padrões de dedilhados e arcos que são muito mais intuitivos para o violoncelista. As semicolcheias são compostas principalmente por escalas diatônicas, existindo poucas mudanças de posição, com ritmos bastante simples, contrastando, assim, com o quarto e quinto *Ricercari*, que exigem muito mais proficiência das mãos esquerda e direita para executar satisfatoriamente suas passagens.

As dificuldades específicas presentes no quarto *Ricercari* são coincidentemente muito semelhantes àsquelas presentes na quarta Suíte para violoncelo de Bach, devido à armadura de clave em comum. A tonalidade de *Mib* Maior é notoriamente difícil de tocar para os violoncelistas, por

³⁹ Programa disponível em: <http://www.washingtonperformingarts.org/media/pdf/ASTACAPLevels3-4cellobass.pdf> (acesso em 24/4/17)

⁴⁰ Programa disponível em: http://examinations.rcmstg.com/sites/default/files/files/S37_Cello%20Syl_RCM_2013_ONLINE_SECURED.pdf (acesso em 24/4/17)

⁴¹ Programa disponível em: <http://www.cello.org/Libraries/references/solos.html> (acesso em 24/4/17)

causa das contínuas mudanças de posição e as extensões que o *Láb* e o *Mib* requerem. Uma das quatro cordas soltas do violoncelo é eliminada, fazendo-se necessário uma grande quantidade de esforço físico da mão esquerda. Desta forma, não existem opções para se evitar grandes mudanças de posição, o que leva à constantes mudanças entre primeira, terceira e quarta posições. Embora a obra comece com um movimento escalar, a partir de compasso 24, inúmeras mudanças de cordas são necessárias ao longo do *Ricercar*.

O quinto *Ricercar*, entretanto, eleva as mudanças de corda para um outro patamar. Nos primeiros 26 compassos da obra, não existem mais de duas notas consecutivas tocadas na mesma corda. O quinto *Ricercar* contém saltos constantes por toda a extensão do violoncelo, em um nível sem precedentes até então. Iniciando na 4ª posição, além de explorar outras posições na seção do desenvolvimento, a partir do compasso 14. Estes saltos terminam no compasso 28, seguido por rápidas escalas diatônicas. Embora a maioria dessas escalas devam ser tocadas em primeira posição, existem alguns locais onde uma mudança rápida será necessária. Todos estes desafios não só exigem tempo de estudo, mas também precisarão de uma técnica violoncelística mais avançada para uma melhor execução.

Embora o sexto e o sétimo *Ricercar* contenham elementos dessas exigências técnicas, estes perduram por breves compassos. A maioria das semicolcheias no sexto *Ricercar* podem ser tocadas na primeira posição, com algumas mudanças opcionais para a terceira posição. Cordas duplas e triplas começam no compasso 38, mas não são desafiadoras, pois o único compasso realmente difícil, compasso 42, foi adaptado em nossa edição, devido a afinação do instrumento, cuja opção foi de se evitar o uso de *scordatura*. O sétimo *Ricercar* contém mais desafios do que o sexto, como ritmos pontuados e fusas, que exigem um maior nível de controle de arco. Algumas notas ligadas e cordas duplas aparecem posteriormente, mas, novamente, não há nada que a maioria dos alunos não possa superar.

O manuscrito de Gabrielli também nos fornece uma outra pista quanto à sequência deste conjunto de obras. Os *Ricercari* um a cinco aparecem em sua ordem atual. No entanto, inserido entre o quinto e sexto *Ricercari* existe um cânone para dois violoncelos. Esta inserção óbvia quebra a continuidade das obras e nos leva a imaginar que o sexto e sétimo *Ricercari* foram adicionados à coleção posteriormente. Estes dois *Ricercari* são também mais complexos em termos melódicos e harmônicos, além de mais completos em termos de forma e estrutura, uma vez que exploram

simultaneamente diversas facetas da técnica, ao contrário de se limitar a apenas um elemento técnico por *Ricercar*. Além disso, possuem um contorno melódico melhor definido, o que os distanciam das características de meros estudos técnicos. Isto justifica a inserção deste repertório, cada vez mais frequente em programas de concerto.

Acredita-se amplamente que a cópia disponível do manuscrito dos sete *Ricercari* não tenha sido escrita por Gabrielli. É mais provável que tenha sido escrita por um copista ou um de seus alunos (HOFFMANN, 2001). No topo da primeira página, o conjunto é intitulado "Lezione di D. ° G. ° à di 15 Genaro 1689" (Lição de D [Domenico] G [Gabrielli] no dia 15 de janeiro de 1689), indicando que era provavelmente uma obra didática, elaborada para uso particular. Existem três caligrafias diferentes nos manuscritos, nenhum dos quais corresponde à do próprio Gabrielli, que pode ser encontrado em seus manuscritos de ópera. A análise do manuscrito nos indica que um dos copistas escreveu os primeiros seis *Ricercari* e o cânone para dois violoncelos. Uma segunda caligrafia anotou as palavras "*Ricercar Primo*" no topo do título original e numerou os *Ricercari* 2-6. Além disso, um terceiro copista acrescentou o sétimo *Ricercar* e a sonata para violoncelo e contínuo, mas os deixou sem título. O manuscrito em volume único dos *Ricercari* está assim nomeado: *Ricercar Primo*; *Ricercar 2º*; *Ricercar 3º*; *Ricercar 4º*; *Ricercar 5º*; *Ricercar 6º*; e 7º.

Como estas obras não foram publicadas naquela época, parecem ser intituladas como estudos, sendo mais provável que tenham sido escritas quando da necessidade de demonstrar uma técnica específica num determinado momento. Não sabemos se foram escritos com a intenção de serem apresentadas em público, então não há nenhuma obrigação de permanecer com o sistema de numeração escrito no *Ricercar*. Portanto, pensando nas dificuldades presente sequencialmente, a ordem destes *Ricercar* deve, em nossa opinião, ser apresentada ao aluno da seguinte forma: 1, 2, 3, 6, 7, 5, 4. Que vem a ser nossa visão de progressão de dificuldades.

A notação moderna também levou a uma modificação no material original, uma vez que o manuscrito foi elaborado na notação móvel italiana, uma convenção na qual o compositor alternaria entre muitas claves para evitar o uso de mais de duas linhas suplementares superiores (YEUNG, 1989, p. 13). Essa tradição continuaria até a metade do século XVIII, e tipicamente fazia uso de todas as claves – Fá, Sol e Dó, com suas respectivas variantes de posicionamento – para consolidar as notas dentro do espaçamento definido pelo pentagrama (conforme demonstrado na FIG. 18). Esta convenção aparece esporadicamente nos *Ricercari* de Gabrielli, com exceção do 2º,

que contém tantas mudanças de clave que pode ser empregado como um estudo de leitura de claves diferentes:



FIG. 18: *Ricercar Segundo*, compassos 26-29. *Ricercari per Violoncello solo*, Domenico Gabrielli, 1689.

Embora isso ofereça uma visão interessante sobre a capacidade dos músicos do período Barroco, é um conjunto de habilidades excessivamente confuso para músicos modernos. Portanto, a maioria das alterações de clave foram removidas em nossa edição e foram substituídas pela clave de dó na quarta linha, quando necessário.

3.3 *Ricercar 1*

Todos os *Ricercari* de Gabrielli para violoncelo seguem a ideia de dualismo presente no Renascimento e no Barroco Antigo. Durante esse período, houve uma crescente apreciação por contrastes súbitos, quando "as antigas ideias coexistiam com as novas, quando as grandes ficavam ao lado das pequenas, quando o ornamento era considerado juntamente com os elementos ordinários" da música (BEKKER, 1992, p. 45).⁴² Dentro destes *Ricercari*, Gabrielli combinou conceitos antigos, como centros modais, afinação bolonhesa, além das linhas de baixo contínuo, com sistemas de dedilhado da época, técnica virtuosística e uma estrutura multi-seccional. A ideia mais importante do *Ricercar* como gênero, é como se dá a interação entre músicos, instrumentos ou linhas melódicas. A maioria dos *Ricercari* do século XVII foi escrita para conjuntos de instrumentos ou instrumentos de teclado, que eram capazes de produzir e manter diversas linhas imitativas simultaneamente. Embora este estilo de música seja mais complexo de ser replicado em um violoncelo sozinho, há muitos momentos dentro dos sete *Ricercari* onde este tipo de interação entre as vozes respectivas está presente. Embaixo, vejamos algumas características importantes do primeiro *Ricercar*:

⁴² "old ideas coexisted with new, when big stood next to small, when ornate was considered along with the ordinary"

	Tonalidade Escrita	Tonalidade Moderna	Métrico	Seções	Técnicas Utilizadas
<i>Ricercar</i> 1	Sol Dórico	Sol menor	3/4	1	Moção escalar, improvisação, baixo contínuo

Tabela 5: Análise técnica do Primeiro *Ricercar* de Domenico Gabrielli

David Ledbetter afirma que este primeiro *Ricercar* parece um "estudo de baixo contínuo, que apresenta situações em que o professor possa comentar sobre (e improvisar uma parte melódica?)" (2011, p. 36).⁴³ Ledbetter também sugere que todos os *Ricercari*, mas, especificamente o primeiro dos sete, são escritos como exercícios para preparar o músico para realizar a linha do baixo contínuo. Entretanto, considerando-se o papel dos *Ricercari*, limitaria muito o potencial dessas obras. O primeiro *Ricercar* pode até possuir algumas destas características, mas quando consideramos o conjunto dos Sete *Ricercari*, verificamos poucas evidências para sustentar esta afirmação.

Abaixo, apresentamos a parte do violoncelo contínuo da Sonata No. 5 de Domenico Gabrielli para trompeta, cordas e baixo contínuo (FIG. 19), na qual o primeiro violoncelo toca a parte do baixo contínuo:

⁴³ "teaching bass that sets up situations for the teacher to comment on (and improvise a melodic part to?)"

Sonata No. 5 in D

for Trumpet, Strings & Basso Continuo

I

Cello 1

Domenico Gabrielli (1651-1690)

Allegro (♩ = circa 120)

Arr. Michel Rondeau

The image displays a musical score for Cello 1, consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to approximately 120 beats per minute. The music is written in a bass clef. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff, starting with a measure number '5', contains measures 5 through 8. The third staff, starting with a measure number '10', contains measures 10 through 13. The fourth staff, starting with a measure number '15', contains measures 15 through 18. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

FIG. 19: Parte de violoncelo da Sonata No. 5, em Ré Maior, para trompete, cordas, e baixo contínuo de Domenico Gabrielli (1689)

Que pode ser comparado com o 2º *Ricercar* de Gabrielli:

FIG. 20: Partitura para violoncelo do 2º *Ricercar* de Domenico Gabrielli

Por outro lado, podemos comparar o 2º *Ricercar* com a partitura do solo trombeta, onde encontramos maior similaridade em termos de condução. O contorno melódico dessas partituras é mais gradual do que os grandes pulos visualizados na parte do baixo contínuo:

FIG. 21: Parte do solo de trompete da Sonata No. 5, em Ré Maior, para trombeta, cordas, e baixo contínuo de Domenico Gabrielli (1689)

Nos compassos 55 a 58, as ligaduras contribuem para o fluxo das notas, enquanto as notas separadas mantêm a articulação da linha melódica. Contrastando com o exemplo abaixo, onde a articulação nítida de cada nota é essencial, aproximando-os mais do *staccato* do que da articulação em *legato* (compassos de 47 a 50), além de enfatizar os tempos fortes do compasso.



FIG. 23: *Ricercar* 1, compasso 47-50.

O primeiro *Ricercar* é um dos mais livres e improvisatórios de Gabrielli. Para entender melhor o fraseado das linhas melódicas, podemos considerar os pensamentos do francês Michel Corrette (1741), que escreveu este guia em seu método para violino, *L'ecole d'Orphee*:

Dans les sarabandes, Adagio, Largo; et autres Pièces de goût. il faut faire les Rondes, Blanches, et Noires avec de grands Coups d'Archet et enfler les sons sur la fin. A.B. Mais pour les finalles et terminaisons de chants, il faut Commencer le coup d'Archet avec douceur le fortifier au milieu et le finir en mourant C.D.E. ce coup d'Archet fait un tres bel effet.



In sarabandes, adagios, largos, and other expressive pieces, it is necessary to play the whole notes, half notes, and quarter notes with long bow strokes and swell the sounds at the end (A, B). But for the ends of phrases and of sections, it is necessary to begin the bow stroke quietly, strengthen it in the middle, and finish it by diminishing the sound (C, D, E). This bow stroke makes a very beautiful effect.

FIG. 24: “Nas *sarabandes*, *adágios*, *largos*, e outras peças expressivas, é necessário tocar as semibreves, mínimas, e semínimas com um arco mais longo, com um crescendo no final (A, B). No entanto, em finais de frase e seções, é necessário começar o arco levemente, fortalecer o som no meio, e fazer um diminuendo no final (C, D, E). Esse arco faz um efeito muito bonito” *Methodes, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*, 1741.

Este texto de Corette foca especificamente nas notas mais longas. Por isso, aparece em nossa edição dos *Ricercari*, indicações de *messa di voce* nos compassos 43 e 44, além do último compasso da peça. Tal articulação manterá o interesse das semibreves, além de dar energia para impulsionar a linha até a *cadenza*. Como esta obra não possui estruturas, ritmos ou mudanças de posição complexas, o aluno pode focar inteiramente no fraseado. Por isso, a atividade inicial deve se concentrar na identificação de frases e cadências. Levando em consideração que as frases dentro deste *Ricercar* são geralmente escalares, terminando com um gesto cadencial de V-I. Com a armadura de dois bemóis, a afinação também se torna uma preocupação. Uma vez que muitos estudantes não estendem a mão esquerda suficientemente para alcançar, com o primeiro dedo, o semitom descendente. Antes de iniciar este *Ricercar*, o aluno deve revisar os exercícios de escala menor, de Ré e Sol menor, a fim de se consolidar a técnica de extensão para o Mib e Sib.

3.4 *Ricercar 2*

O segundo *Ricercar* é o mais longo dos sete, contendo 227 compassos. Seções contrastantes dividem a peça em cinco partes de métricas distintas, que permitem ao violoncelista explorar vários aspectos da técnica do instrumento, incluindo ritmos pontuados, tercinas, saltos de mais de uma oitava, e sequências rápidas ascendentes e descendentes. Uma obra tão longa pode ser difícil de se confrontar, mas uma vez que a peça é separada seção por seção, torna-se uma tarefa menos complexa para o estudante.

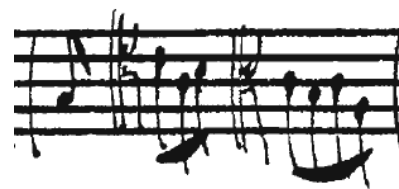
	Tonalidade Escrita	Tonalidade Moderna	Métrica do início	Seções	Técnicas utilizadas
<i>Ricercar 2</i>	Lá menor (Eólico)	Lá menor	4/4	5	Moção escalar

	Tonalidade	Métrica	Técnica da mão direita	Técnica da mão esquerda
Seção 1	Lá menor	4/4	Até quatro notas ligadas, mudanças de corda rápida.	Pouca mudança de posição.
Seção 2 (52)	Lá menor	3/2	Frases mais longas, articulação do arco em compasso (70).	
Seção 3 (86)	Lá menor	3/2	Conexão entre mãos durante as passagens rápidas; exercícios de arco.	Repetição sequencial (102).
Seção 4 (154)	Lá menor	4/4	Passagens de semicolcheias, articulação das notas pontuadas (192).	Mudanças de corda, velocidade das notas.
Seção 5 (206)	Lá menor	12/8	Atenção para os arcos variáveis.	

Tabela 6: Análise técnica do Segundo *Ricercar* de Domenico Gabrielli

No manuscrito deste segundo *Ricercar*, aparece, repentinamente, uma abundância de alterações de clave que não estão presentes no primeiro *Ricercar*. A título de comparação, verificamos que o *Ricercar* 1 está escrito completamente em clave de Fá, enquanto dentro dos primeiros quatro compassos de *Ricercar* 2 existem alterações entre clave de Fá e clave de Dó 3 vezes, embora a tessitura das notas não seja muito diferente do primeiro *Ricercar*. Mudanças de clave normalmente são usadas igualmente na música moderna para evitar o uso de muitas linhas suplementares. No entanto, nos dias de Gabrielli, o processo era ainda mais complexo, por causa do uso de claves transpostas.⁴⁴ No 2º *Ricercar*, mais duas claves aparecem: a clave de Dó e a clave de Barítono, que é uma clave de Fá na terceira linha do pentagrama, que vem a ser a mesma clave empregada no repertório da viola da gamba (WALDEN, 2004, p. 75).

⁴⁴ Nesse caso, as claves transpostas usam os mesmos símbolos que as claves Dó, Sol e Fá, mas são transpostas para uma outra linha no pentagrama.

FIG. 25: *Ricercar 2*, compasso 26-29.FIG. 26: *Ricercar 2*, compasso 26FIG. 27: *Ricercar 2*, compasso 39

Em sua dissertação sobre os *Ricercate* do compositor Giovanni Antonii, Kinney afirma que "a maneira pela qual essas mudanças [de clave] coincidem frequentemente com as mudanças de corda ou de posição, sugere a possibilidade de que esse recurso de notação possa ter sido usado para alertar o músico de tais mudanças" (KINNEY, 1962, p.197-198).⁴⁵ O violoncelista e compositor Luigi Boccherini (1743-1805) utilizou essa estratégia para indicar o começo e final de passagens que empregam *capotasto* (LE GUIN, 2006, p. 21). Também, existe a possibilidade de que tal peça seria um estudo de proficiência na leitura de diferentes claves encontrados na música das igrejas. O problema com essas teorias é que Gabrielli somente usa múltiplas claves no início do segundo, sexto e sétimo *Ricercar*. Aspecto que não se verifica no decorrer deste conjunto de obras. Se eles de fato servissem para fins pedagógicos ou para alertar o instrumentista para mudanças de corda ou de posição, deveriam aparecer com frequência ao longo de todos os *Ricercari*.

Consideramos, primeiramente, a sugestão de que Gabrielli quisesse, de fato, evitar o emprego excessivo de linhas suplementares em sua música. Um pensamento assim resultaria em mudanças constantes em todos os estudos de Gabrielli para violoncelo, que simplesmente não é o caso. As claves transpostas aparecem frequentemente no segundo *Ricercar* até compasso 42, após o qual aparece apenas mais uma vez. Dentro desses 42 compassos, a nota mais alta é um Mi 4,

⁴⁵ "the way in which these changes [of clefs] frequently coincides with change of string or of position suggests the possibility that this notational feature may often have been used to warn the executant of such changes"

mas durante o restante da música, incluem saltos que chegam do Fá 4, até Sol 4, sem uma mudança de clave. Ao mesmo tempo, se Gabrielli quisesse evitar grandes saltos dentro da música, essa seção escalar do 5º *Ricercar* poderia ter sido escrita com mudança de clave também, conforme apresentado abaixo:



FIG. 28: *Ricercar* 5, compassos 29-32.

Se Gabrielli queria facilitar a leitura do violoncelista, teria várias oportunidades para utilizar as claves transpostas aqui, também dentro dos outros *Ricercari*. Porém, a razão específica é difícil de relacionar, especialmente porque Gabrielli, ou seu copista, deixou de usar as múltiplas claves depois de poucos compassos.

Este *Ricercar* pode ser dividido em cinco seções, usando as mudanças de clave e caráter. Esse tipo de separação antecipou o uso de movimentos menos de uma década após (MICHELETTI; SILVA, 2014). A primeira seção deste *Ricercar*, compasso 1 a 52, emprega imitação sistemática a fim de expandir o tema melódico apresentado no primeiro compasso. É importante lembrar que essas melodias não devem ser sustentadas durante a frase inteira, diferente das obras escritas no período Clássico ou Romântico. Considerando as características estilísticas do período Barroco, faz-se necessário enfatizar os gestos menores dentro de cada frase. Como é o caso do gesto criado por salto intervalar, notadamente o salto que precede uma cadência, na qual as notas devem ser bem articuladas, a fim de mostrar o final da frase ou o gesto cadencial.

O primeiro compasso estabelece a tonalidade deste *Ricercar*, transformando um acorde de Lá menor em uma estrutura melódica (MICHELETTI; SILVA, 2014). Esta estratégia aparece de maneira proeminente nos *Ricercari* de Gabrielli porque assim, cada nota da escala é tocada pelo menos uma vez, enfatizando a tonalidade ou modalidade da obra. Em nossa edição foi adicionado um bom número de ligaduras, pois, além de aumentar a conexão entre as notas, auxiliam o violoncelista a evitar mudanças bruscas de corda. No entanto, a decisão de adicionar ligaduras está relacionada à função rítmica dentro do compasso.

Embora esses dois fragmentos abaixo (FIG. 29 e FIG. 30) sigam a mesma curva melódica, eles representam diferentes funções dentro da música. O primeiro exemplo acontece a partir dos dois primeiros compassos da peça, onde o principal material temático está sendo definido. O interesse nesta seção reside mais na melodia, pois daqui vai originar o material temático de todas as variações que seguem. Por isso, as notas do acorde de Lá menor estão separadas, destacando as notas que apresentam a tonalidade. No entanto, no segundo exemplo, nos compassos 7-9, a variação rítmica é de maior interesse. Portanto, os arcos aparecem separados a fim de enfatizar a articulação.



FIG. 29: *Ricercar 2*, compassos 1-2



FIG. 30: *Ricercar 2*, compassos 7-10

Embora o material nos compassos 52 a 69 seja tocado com arcos mais longos e mais legatos, no compasso 70, um senso estrito de ritmo deve ser imposto, devendo ser tocado de maneira mais definida e marcada. Esta seção é uma das mais parecidas com uma marcha. Neste caso, se faz importante manter o controle do arco, em busca de um som forte e cheio, desde o início da nota. No compasso 78, embora as colcheias estejam ligadas, deve-se observar para não acelerar o tempo da música. No compasso 102, aparece a primeira das muitas sequências repetitivas de Gabrielli. Do ponto de vista didático, estes exercícios são ideais para se trabalhar a coordenação entre a mão direita e esquerda, e melhorar a destreza em passagens rápidas. Embora o benefício principal destas sequências esteja originalmente focado na mão esquerda, vários arcos alternativos são incluídos nos exercícios em anexo, a fim de se trabalhar também a mão direita, a partir de diferentes padrões de arcos. Importante notar que estas pequenas frases devem ser enfatizadas dentro do compasso, mas também devem ser pensadas como uma expansão da frase através de um crescendo. Depois, Gabrielli explora o intervalo de oitava no violoncelo. Neste caso,

cordas soltas devem ser usadas sempre que possível, a fim de eliminar mudanças de posição e facilitar a afinação.

Os compassos 192 a 198, e do 206 até o final da obra, apresentam um desafio para o aluno: a diferença entre os ritmos pontuados e as tercinas. Para demonstrar as semelhanças entre estes dois ritmos nos exercícios no anexo, propomos que a mesma linha melódica seja tocada duas vezes: a primeira com a colcheia pontuada e semicolcheia em 4/4, e a segunda com a semínima e colcheia em 6/8. Como a melodia pode ser tocada usando qualquer dessas métricas, é apenas a diferença de uma pequena pausa que separa uma marcha de um ritmo mais fluido. São destacados exemplos de ritmos pontuados adjacentes às tercinas para enfatizar a diferença na prática. No primeiro exemplo, o violoncelista deve subdividir o ritmo constantemente para garantir que não se antecipe a semicolcheia. Isso garante que a melodia mantenha seu andamento de marcha e não se transforme em tercinas. Estes últimos vinte compassos do segundo *Ricercar* são os únicos três momentos dentre os sete *Ricercari* onde Gabrielli apresenta indicações de arcos. Desta forma, uma vez que estes arcos são indicações estilísticas do próprio Gabrielli, foram mantidas em nossa edição.

3.5 *Ricercar* 3

Embora o terceiro *Ricercar* seja mais curto que o anterior, algumas técnicas mais avançadas começam a surgir a partir da escrita de Gabrielli. Desta forma, vemos efeitos de “sons de trombetas” (*trumpet calls*), *basse de trompette*, saltos de oitava e semicolcheias repetitivas, o que tornam bastante semelhante aos gestos do primeiro movimento do Concerto de Brandemburgo de Johann Sebastian Bach, como também com o tema da Fuga para órgão em Ré Maior BWV 532/2 (LEDBETTER, 2009, p. 36). O terceiro *Ricercar* também tem dois sustenidos, que aumenta ligeiramente a dificuldade da obra, exigindo maior planejamento de mudanças de posição e mudanças de cordas. Embora todas as notas nas cordas Ré e Lá possam ser tocadas na primeira posição, o uso de mudanças de posição facilita muito o desempenho técnico e interpretativo da peça.

	Tonalidade Escrita	Tonalidade Moderna	Métrica do início	Seções	Técnicas utilizadas
<i>Ricercar 3</i>	Ré Maior	Ré Maior	4/4	4	Sequências de notas rápidas, mudanças de corda.

	Tonalidade	Métrica	Técnica da mão direita	Técnica da mão esquerda
Seção 1	Ré Maior	4/4	Articulação das notas, imitando um trompete.	Pouca mudança de posição, deixando as cordas soltas soar.
Seção 2 (30)	Ré Maior	4/4	Notas rápidas ligadas, com arcos rápidos no meio das sequências, mudanças de corda.	Notas de semicolcheia.
Seção 3 (48)	Ré Maior	4/4	Muito parecido com o início, mas mais lento.	
Seção 4 (154)	Ré Maior	4/4	Notas rápidas como antes, mas agora tudo separado.	Mudanças de corda, velocidade das notas.

Tabela 7: Análise técnica do Terceiro *Ricercar* de Domenico Gabrielli

Como foi mencionado anteriormente, a música barroca se caracteriza por exemplos de dualidade, como o contraste entre de pequenos a grandes gestos, articulações longas a curtas, ou mesmo os contrastes de dinâmica, que envolvem o suave e o forte. Embora Gabrielli já tenha abordado estes aspectos nos dois *Ricercar* anteriores, neste, o autor começa a explorar mais a ideia de interação entre duas vozes e o contraste entre as frases. Desta forma, os primeiros cinco compassos do terceiro *Ricercar* começam com um som forte, com o primeiro compasso delineando uma acorde de Ré maior, repetindo o mesmo procedimento aplicado no *Ricercar* anterior. No entanto, a próxima seção (do compasso 6 até o compasso 10), segue a mesma estrutura rítmica, mas age como uma resposta da primeira frase, empregando intervalos menores e uma linha melódica ascendente. Nesta seção optamos por arcos ligados, que permitem ao violoncelista conectar melhor a frase. No compasso 10, o tema original retorna, e novamente no compasso 14,

vem a resposta. Esta interação continua no compasso 30, onde o tema principal é reelaborado. No manuscrito original, todas as semicolcheias são escritas com arcos separados, mas por causa dos fins pedagógicos, é mais útil introduzir algumas arcadas demonstrando padrões diferentes. A maioria dos arcos nesta seção requerem um golpe curto para compensar as três notas ligadas do fragmento rítmico. As notas ligadas acontecem geralmente em graus conjuntos, enquanto a nota separada se destaca com um salto. Assim, nos vem a necessidade de sua separação e articulação. Esta mesma ideia é empregada no compasso 39, onde as notas adjacentes são ligadas para conectar a linha, bem como para enfatizar as vozes da melodia e do baixo. Esse tipo de movimento rítmico, chamado de “*basse de trompette*” originou-se da música da família das violas, que emprega um ritmo de uma nota longa seguida por duas mais curtas para introduzir o *trompette* ou *cromorne*.⁴⁶ Gaspard Corrette fala que, “O *basse de trompette* é tocado corajosamente, na imitação de uma fanfarra” (1703).⁴⁷



FIG. 31: *Ricercar* 3, compassos 39-41.

3.6 *Ricercar* 4

É interessante notar que a transição entre material básico e complexo acontece com a mesma indicação numérica e armadura de clave, tanto nas Suítes para violoncelo solo de Bach quanto nos sete *Ricercari* de Domenico Gabrielli. Aqui nos referimos às transições de dificuldades técnicas entre a 3ª e 4ª Suítes de Bach, como também entre o 3º e o 4º *Ricercari* de Gabrielli. Desta forma, os desafios apresentados pela tonalidade de *Mib* Maior incluem a necessidade de constantes mudanças de posição e uso de extensões do primeiro e quarto dedos. Tais técnicas exigem um nível de proficiência em todas as posições no violoncelo, além de familiaridade da distância entre primeira e meia posições.

⁴⁶ O *cromorne* era um instrumento de madeira, usado no período Barroco na França

⁴⁷ “LA BASSE DE TROMPETTE se touche hardiment avec imitation de Fanfare”

	Tonalidade Escrita	Tonalidade Moderna	Métrica do início	Seções	Técnicas utilizadas
<i>Ricercar</i> 4	Mib Lídio	Mib Maior	6/4	3	Extensões, mudanças de posição, mudanças de cordas, afinação

	Tonalidade	Métrica	Técnica da mão direita	Técnica da mão esquerda
Seção 1	Mib Maior	4/4	Mudanças de cordas com sequências de notas rápidas.	Extensão e mudanças de posição rápidas devido a armadura da clave.
Seção 2 (24)	Mib Maior	4/4	Mantendo pulso e articulação consistente através das mudanças de corda.	As mudanças de posição são maiores, muitas vezes entre 1 ^a e 3 ^a e 4 ^a .
Seção 3 (54)	Mib Maior	4/4	Uma combinação da 1 ^a e 2 ^a seção.	Escalas de semicolcheias.

Tabela 8: Análise técnica do Quarto *Ricercar* de Domenico Gabrielli

Este *Ricercar* é um dos que não estão escritos com a armadura de clave original, uma vez que apresenta apenas dois bemóis na armadura de clave, conforme o próprio manuscrito. Ainda assim, o 4^o *Ricercar* começa, como sempre, com um arpejo de Mib, afirmando a tonalidade da obra. O interprete deve iniciar com a mão esquerda na 3^a posição, para facilitar a transição para o Lá bemol. No compasso 25, o tema inicial retorna, e depois aparece uma transição rápida para o desenvolvimento. Durante essa seção nova, o violoncelista é obrigado a alternar entre muitas posições, com constantes mudanças de corda. Por isso, tem que ter cuidado se as notas nas cordas Sol e Dó estão recebendo peso suficiente do braço para utilizar o vibrato. As duas vezes estão claramente presentes no compasso 25 também, criando a oportunidade de se enfatizar a voz superior com essa ornamentação.

No compasso 36, o ritmo constante de colcheias é interrompido por sequências e escalas virtuosísticas. Várias gravações, a exemplo de Dieter Paul e Anner Blysmá, utilizam essa oportunidade para demonstrar a capacidade de agilidade dos dedos, tocando as passagens de

semicolcheias em andamento mais rápido do que as passagens com colcheias. O único problema com isso é que pode abalar a estabilidade rítmica do aluno. Então, essa passagem deve ser introduzida usando pulsação estável, e depois que o tempo está estabelecido o aluno pode decidir os momentos em que a música vai ser mais rápida ou mais lenta. Perto do final, no compasso 57, verificamos uma estreita relação entre dois *Ricercari*. Esse compasso é muito similar ao primeiro compasso do *Ricercar 5*, utilizando as mesmas mudanças de cordas, intervalos, e começando na anacruse do compasso⁴⁸.



FIG. 32: *Ricercar 4*, compassos 56-57

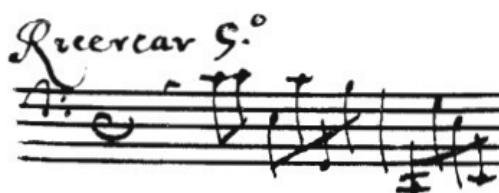


FIG. 33: *Ricercar 5*, compassos 1-2

3.7 *Ricercar 5*

A ressonância produzida pelas cordas soltas do quinto *Ricercar* é um aspecto se perde quando se utiliza edições que não empregam a afinação em *scordatura*. Como discutido anteriormente, essa afinação bolonesa abaixaria a corda mais aguda, Lá, para Sol, criando uma afinação de Dó-Sol-Ré-Sol, o que aumenta enormemente a ressonância causada pela vibração por simpatia entre as duas cordas Sol. Cordas feitas de tripa e cobertas com metal foram manufaturadas por volta de 1660 em Bolonha, e Gabrielli soube explorar bem esta inovação. Através deste *Ricercar* pôde demonstrar completamente as habilidades e sonoridades presentes nestas cordas mais potentes, ao utilizar da tonalidade de Dó maior para empregar as duas cordas revestidas com

⁴⁸ Devido a um erro da copista de Gabrielli, o 5º compasso do 5º Ricercar tem 12 notas em vez de 8. Isso é consertado em todas as edições, começando o primeiro compasso em anacruse.

metal. No primeiro compasso e no final dessa seção do compasso 24, ele escreveu um arpejo completo, que explora todas as cordas soltas.



FIG. 34: *Ricercar 5*, compassos 24-27 (marcas nossas)

Em nossa edição, estruturada na afinação moderna, acabamos por perder esta sonoridade criada com as três cordas soltas de Dó, Sol e Sol. Porém, Gabrielli também explorou ao extremo os registros das cordas Sol e Dó. Durante toda a primeira parte da obra, quase a metade das notas estão situadas nas cordas Sol e Dó, mesmo que não sejam as cordas mais apropriadas para enfatizar o material melódico.

	Tonalidade Escrita	Tonalidade	Métrica	Seções
<i>Ricercar 5</i>	Dó Maior (Jônio)	Dó Maior	4/4	2

	Tonalidade	Métrica	Técnica da mão direita	Técnica da mão esquerda
Seção 1	Dó Maior	4/4	Mudanças de corda.	Extensas mudanças de posição.
Seção 2 (27)	Dó Maior	4/4	Articulação igual da corda Dó até a corda Lá.	Escalas em semicolcheias de várias tonalidades.

Tabela 9: Análise técnica do Quinto *Ricercar* de Domenico Gabrielli

É interessante notar que Gabrielli inseriu seu Cântone para dois Violoncelos após este *Ricercar* no mesmo caderno de manuscrito. No quinto *Ricercar*, duas linhas de música podem ser consideradas uma espécie de “dueto” realizado por apenas um violoncelo.

FIG. 35: *Ricercar 5*, compasso 1-5

Neste *Ricercar*, o instrumentista tem que identificar as duas linhas contrapontísticas que aparecem na partitura. Isso acontece várias vezes nas obras de Gabrielli, mas o desafio é aumentado aqui, porque não se trata de uma linha de melódico e outra harmônico, mas de melodia e baixo contínuo. O violoncelista tem que assumir esses dois papéis distintos, e não quebrar a continuidade da linha. Para melhorar o entendimento desse conceito, nos exercícios fornecidos no anexo é escrito um trecho de "Amazing Grace", uma canção folclórica dos EUA. Igualmente como no *Ricercar 5*, há outras notas presentes além da melodia principal, a fim de embelezar os acordes presentes. É responsabilidade do aluno, neste caso, identificar na partitura, essa melodia e garantir que a mesma seja enfatizada e ouvida entre todas as outras notas desta textura. Os cruzamentos de cordas criado por essa distância de notas, também vai requerer o devido controle de arco. O emprego didático deste material permite ao docente trabalhar o ângulo do arco, destacando as devidas diferenças entre as cordas mais graves e agudas. O talão estaria mais perto do aluno e o ponto do arco mais distante nas cordas Dó e Sol e a ponta do arco mais perto nas cordas Ré e Lá. Para as cordas mais graves, mais peso do braço é necessário para criar um ataque claro e articulado. Fornecer este ponto de referência não só ajudará o aluno a se conectar mais com a corda, mas também melhorar o som produzido pelo instrumento.

A segunda seção desse *Ricercar* começa no compasso 27, com escalas virtuosísticas em várias tonalidades. Essas semicolcheias rápidas provavelmente foram escritas como exibição de virtuosismo e domínio técnico, além de complementar a prática de arpejos e escalas. A velocidade aqui é limitada apenas pelas habilidades do aluno; como essa parte tem uma separação bem definida em relação à primeira seção, o andamento pode ser mais rápido, caso o aluno já disponha das habilidades necessárias. Nesta seção, aparecem escalas de Dó maior, Ré Dório, Mi menor, Si menor, Fá# menor, Dó# menor, e Sol# Mixolídio.

Os estudantes devem tratar esta seção como qualquer outro estudo de escalas, começando lento, acelerando gradativamente, mantendo um andamento constante durante todo o estudo. Os

dedilhados fornecidos tentam priorizar velocidade eventual e o uso de cordas soltas, mais do que mudanças de posição e o uso de uma mesma corda.

3.8 *Ricercar* 6

O sexto *Ricercar* começa com material que anteriormente apareceu no quarto e quinto *Ricercar*, com escalas virtuosísticas e terças descendentes e ascendentes, que abrangem o comprimento do espelho, da primeira à quarta posição. Essas semicolcheias constantes exigem poucas mudanças de posição e o uso de movimento escalar em vez de intervalos grandes permite o violoncelista focar apenas na velocidade das notas. Esse tipo de exercício serve para fortalecer a conexão entre a mão esquerda e direita, além de treinar padrões recorrentes de notas. A mão direita tem que posicionar o arco na corda certa, além de manter um pulso métrico e tocar notas com o mesmo valor e articulação.

	Tonalidade Escrita	Tonalidade	Métrica	Seções
<i>Ricercar</i> 6	Sol Mixolidio	Sol Maior	4/4	6

	Tonalidade	Métrica	Técnica da mão direita	Técnica da mão esquerda
Seção 1	Sol Mixolidio	4/4	Notas rápidas e separadas, sem muita mudança de corda. Caráter de “moto perpetuo”, muitas frases pequenas.	Pouca mudança de posição, moção escalar, notas rápidas sem pausas. Fortalecer a conexão entre mãos, e a resistência da mão esquerda.
Seção 2 (38)	Sol Mixolidio	4/4	Requer um arco leve, com notas marcadas. Cordas duplas. Cada compasso acentuado. Mudanças de corda para tocar uma linha com duas vozes.	Terças em cordas duplas. Saltos de uma oitava.
Seção 3 (45)	Sol Mixolidio	4/4	Manter o interesse durante as notas longas. Transição entre notas lentas e rápidas. Quase improvisando.	Moção escalar.
Seção 4 (66)	Sol Mixolidio	4/4	Arcos longos, sem acento, muito conectado. Cordas duplas e triplas.	Acordes de duas e três notas, usando os harmônicos em posições altas. Afinação.
Seção 5 (73)	Sol Mixolidio	4/4	Notas rápidas e separadas, sem muita mudança de corda. Volta do tema do início.	Pouca mudança de posição, moção escalar, notas rápidas sem pausas.
Seção 6 (79)	Sol Mixolidio	4/4	Arcos longos, sem acento, muito conectado. Cordas duplas em sequência.	Acordes de duas e três notas. Afinação nas terças.

Tabela 10: Análise técnica do Sexto *Ricercar* de Domenico Gabrielli

Enquanto o contorno melódico sobe e desce nesta primeira seção, o violoncelista deve enfatizar as frases pequenas em vez de estender a linha até a cadência. Por exemplo, mesmo com a observância de cadências óbvias, também existem outros pontos de relaxamento dentro da frase, como no compasso 3 e no terceiro tempo do compasso 4, antes da cadência final no compasso 7. Usando uma dinâmica que responde à curva da linha da frase (crescendo quando a linha ascende e decrescendo quando a linha descende) ou marcando os pontos de interesse, também permitirá maior coerência interpretativa na condução das frases.

No compasso 34 a intensidade deve ser construída até a chegada ao compasso 38, com caráter de uma dança francesa. Esse momento é parecido com os Minuetos das Suítes de Bach para violoncelo. A ênfase rítmica acontece no primeiro tempo, mas também nas três notas de anacruse que levam a melodia para o compasso seguinte. As notas devem ser acentuadas e separadas, com ritmo constante, exatamente como uma dança. Embora haja separação entre as notas, a melodia sempre tende a direcionar ao compasso seguinte.

O primeiro problema com a afinação moderna do violoncelo aparece no compasso 43. Intervalos de uma terça são notoriamente difíceis de tocar no violoncelo, em parte porque exigem mudanças de posição constantes, e são pouco praticados pelos violoncelistas. Nesse compasso, para evitar muitas mudanças de posição e problemas de desafinação, o Mi do primeiro tempo é eliminado.



FIG. 36: *Ricercar* 6, compasso 43 de Gabrielli FIG. 37: *Ricercar* 6, compasso 43, nossa edição

No compasso 59, aparece um dueto entre as vozes da melodia e do baixo contínuo, antes do tema coral no compasso 66. Neste caso, a linha melódica deve ser tocada muito legato, enquanto o baixo pode soar mais articulado, uma vez que a corda é mais grossa e mais difícil de soar. A

afinação moderna exige uma adaptação de uma nota Mi no compasso 68 nessa edição, conforme demonstrado abaixo:



FIG. 38: O manuscrito de Gabrielli, *Ricercar* 6, compassos 66-69

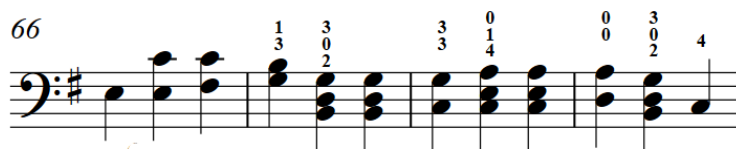


FIG. 39: Nossa edição, *Ricercar* 6, compassos 66-69

Embora possa parecer complexo, devido aos harmônicos e o uso da 5ª posição, existe tempo suficiente para o aluno se localizar em cada nova posição. Começando no compasso 67 (ver FIG. 39), o violoncelista vai tocar o intervalo Sol-Si na 5ª posição, com o 3º dedo no harmônico na corda Sol. Permanecendo na 5ª posição, a fim de tocar o Si com o segundo dedo, Ré com a corda solta, e Sol com o harmônico. No compasso 68, o Mi entre Sol e Dó será a única nota removido dessa edição, deixando apenas as notas em harmônico. O caráter enérgico e as semicolcheias retornam no compasso 73 antes do tema final, que é a volta do dueto, seguido pelo coral. A diferença entre as semicolcheias rápidas e o coral deve ser enfatizada com a devida articulação do arco. Cada semicolcheia deve ser articulada, o que exige um arco curto na região do talão. No coral, por outro lado, deve-se empregar um arco bastante *legato*, a fim de conectar as frases. Esse é um dos poucos lugares na obra em que as frases podem ser pensadas mais longas. Felizmente, nesta vez, o coral pode ser tocado com todas as notas, sem a necessidade de adaptação para a afinação moderna. Desta forma, essa prática em terças ajudará o aluno a se preparar para um repertório mais complexo.

3.9 *Ricercar 7*

No sétimo *Ricercar*, Gabrielli mais uma vez combina elementos contrastantes de épocas distintas. O tema desse *Ricercar* tem todas as características de um *Ricercar* do começo do século XVII – por ser lento e contemplativo, com dissonâncias e uma cadência bem definida. A música do violoncelo no século XVII também imitou as técnicas encontradas no repertório do violino da época. Esse *Ricercar*, por exemplo, usa cordas duplas, exatamente como Biagio Marini usou nas sonatas para violino (MICHELETTI; SILVA, 2014).

	Tonalidade Escrita	Tonalidade	Métrica	Seções
<i>Ricercar 7</i>	Ré Dórico	Ré Menor	4/4	7

	Tonalidade	Métrica	Técnica da mão direita	Técnica da mão esquerda
Seção 1	Ré Menor	4/4	Notas longas, cada um com <i>mezza di você</i> , típico de uma interpretação histórica.	Notas longas e lentas, sem vibrato. Afinação.
Seção 2 (11)	Ré Menor	4/4	Requer um arco leve, com notas marcadas, mostrando claramente a nota pontuada. Não pode soar como uma tercina.	Extensão do primeiro dedo para o Sib.
Seção 3 (34)	Ré Menor	4/4	Arco rápido para as fusas, mas sem correr.	Sequências de sete notas, algumas mudanças de posição rápidas.
Seção 4 (44)	Ré Menor	4/4	Equilíbrio do arco. Mostrando a linha da frase sem acento nas notas ligadas.	Acordes de notas separadas.
Seção 5 (73)	Ré Menor	4/4	Improvisação. Notas rápidas em combinação com acordes.	Moção escalar com acordes de três e quatro notas.
Seção 6 (79)	Ré Menor	3/4	Um arco leve, com notas marcadas. Cordas duplas. Mudanças de corda para tocar uma linha com duas vozes.	Afinação nas terças. Terças em cordas duplas. Saltos de uma oitava.
Seção 7 (81)	Fá Maior/ Ré Menor	3/4-4/4	Mostra claramente as notas pontuadas e o pulo de uma oitava entre eles.	Saltos de uma oitava e moção escalar.

Tabela 11: Análise técnica do Sétimo *Ricercar* de Domenico Gabrielli

O início, com os ritmos pontuados, exibe algumas características da Abertura Francesa, começando com uma frase lenta, com notas pontuadas, antes de um fugato em velocidade rápida. Esse mesmo estilo foi usado por Bach na 5ª Suíte para violoncelo solo, em Dó menor. As variações neste *Ricercar* são intensamente imitativas, usando o material do tema original mais do que em

qualquer outro *Ricercar*. Desta forma, os primeiros compassos devem ser tocados sem vibrato ou qualquer outro tipo de ornamentação, em um andamento mais lento e meditativo. Pode parecer estranho tocar essa passagem sem a adição de ornamentação, mas a primeira apresentação de um motivo do *Ricercar* não deve ser alterada. Existe a possibilidade de que esta frase sirva para conectar, de alguma forma, algumas características dos períodos da Renascença e do Barroco. O andamento lento nos primeiros 10 compassos permite ao violoncelista colocar mais ênfase sobre as dissonâncias melódicas que aumentam a tensão do momento. Sua dissonância deve ser tocada mais forte do que a resolução. Embora a primeira seção do sétimo *Ricercar* seja tocada de forma muito livre e em caráter improvisatório, o ímpeto rítmico retomará no compasso 11 e permanecerá até o final da peça.

Depois das pausas no compasso 10, o andamento vai para frente, impulsionado pelos ritmos pontuados. Os compassos 11 e 12, e 16 e 17 são muito parecidos ritmicamente, mas com uma diferença importante: os compassos 16 e 17 têm ligaduras de expressão entre as colcheias pontuadas e semicolcheias. Essas ligaduras estão presentes no manuscrito original e servem para demonstrar a diferença entre a melodia vigorosa dos compassos 11 e 12 e a linha mais relaxada nos compassos 16 e 17. Como Gabrielli achou necessário adicionar ligaduras apenas na segunda vez em todos os *Ricercari*, é lógico que desejasse que esta seção soasse marcadamente diferente dos compassos anteriores. Ainda não está claro se esta arcada é uma indicação para tocar mais legato ou somente para conectar essas notas no mesmo arco. Porém, como nos dias de hoje é mais comum incluir as duas notas pontuadas no mesmo arco, esta indicação foi interpretada mais com a articulação das notas, em vez de simples direção do arco. No compasso 29, a parte de violoncelo se divide claramente em duas vozes: a melodia superior e a linha de baixo inferior. Como mencionado anteriormente, enquanto as linhas melódicas devem ser conectadas e fluidas, as notas da parte de baixo devem permanecer sempre definidas e bem articuladas. A partir do compasso 34 começa uma série rítmica com dez compassos e, embora as notas sejam rápidas, o violoncelista deve esforçar-se para conectá-las através da frase, além de empregar vibrato na primeira nota de cada grupo.

No compasso 44, Gabrielli anota outros arcos no manuscrito, mas agora o sentido é mais obvio. Usando duas ou três notas para delinear o contorno da harmonia, o que vem a ser uma prática comum empregada por Vivaldi, mas também usada por Bach no Prelúdio da primeira Suíte

para violoncelo solo. Essas mudanças de cordas proporcionam excelente prática quanto ao controle e o equilíbrio da mão do arco. Enfatiza-se a linha melódica das notas dentro desta frase, que geralmente acontece no primeiro e terceiro tempos. Os acordes de três e quatro notas aparecem pela primeira vez no compasso 60, e todas as notas devem ser tocadas juntos, em vez de dividido em dois grupos. O compasso 68 contém uma mudança métrica para 3/4 e uma fragmento oriundo do sexto *Ricercar*, utilizando os mesmos intervalos que aparecem no compasso 43. Quando a música volta à métrica 4/4 os últimos três compassos da peça, deve recuperar algum espírito improvisatório dos primeiros compassos, de maneira que sejam tocadas em um andamento mais lento. O intérprete só tem estes três compassos para concluir a obra, ou para fechar toda a série dos *Ricercari*, então a chegada ao final não deve parecer abrupta.

Conclusão

Como as primeiras peças escritas para violoncelo, este conjunto de obras contém uma parte importante da história do instrumento que deve ser pesquisada, explorada e respeitada. Como vimos, a música escrita para o violoncelo solo é extremamente escassa antes do século XX, com poucos recursos disponíveis. Desta forma, o conhecimento insuficiente acerca do gênero “*Ricercar*” também pode aumentar ainda mais a distância entre o violoncelista de hoje e este repertório. Por isso, esta pesquisa procurou discutir as características e os benefícios de cada *Ricercar*, a partir de uma perspectiva pedagógica, conectando os estudos de hoje com conhecimento do contexto histórico no qual o repertório está inserido.

Inicialmente, a contextualização histórica não foi um dos objetivos principais da pesquisa, mas durante a evolução do projeto, ficou claro que a obra e o compositor não recebem a devida atenção por causa da falta e incoerência de informações. Como a origem da primeira obra para violoncelo solo era simplesmente desconhecida, as possibilidades ficaram ampliadas entre várias obras sem a certeza de como e onde se desenvolveu o repertório inicial do instrumento. Desta forma, pesquisas recentes (VANSCHOUWIJCK; LEDBETTER) demonstram o início do gênero violoncelo solo, como também seu primeiro compositor. Ao mesmo tempo, tornou-se objetivo dessa pesquisa divulgar claramente que Gabrielli foi quem escreveu essas primeiras obras. Tendo isso como ponto de partida do gênero solo para o violoncelo, permite-se estudar e melhor compreender a origem e características das obras que o sucederam.

Devido a sua função como estudos como apontado por Randel (2003) e Yeung (1989), os *Ricercari* expõem os intérpretes, notadamente estudantes, a algumas facetas da técnica, em um contexto prático, a fim de que eles estejam mais preparados para abordá-los dentro de outros contextos musicais. No entanto, diferentemente da maioria dos estudos que normalmente frustram os alunos com a sua falta de originalidade, além de tediosas repetições, os sete *Ricercari* mantêm as mesmas dificuldades técnicas inseridas em melodias complexas e fluentes, que podem ajudar

os alunos a se interessarem a integrarem a seu repertório. Embora Bach tenha escrito elaboradas Suítes durante os anos 1717-1723, que são extremamente úteis para o crescimento de estudantes como um todo, ainda não se debate se realmente foram compostas para serem executadas em concertos ou como estudos. Proporcionar aos interpretes as habilidades necessárias para executar as Suítes pode ser um dos propósitos específicos da aplicação pedagógica do repertório de Gabrielli. Como discutido, o “*Ricercar*” é um gênero musical relativamente desconhecido, que saiu de moda logo após da morte de J.S. Bach, em 1750. Interpretar este repertório sem o conhecimento relevante de sua estrutura, propósito ou contexto, seria como tocar as Suítes de Bach sem conhecimento do que era uma *Sarabanda* ou uma *Gigue*. Embora esses termos possam parecer simples nomenclaturas para alguns, elas também podem adicionar indicações de tempo, articulações, além das características importantes para aqueles que buscam compreender seu propósito. Por isso, toda a pesquisa, aqui aplicada, pode vir a ser de extrema importância para a descoberta destes elementos históricos, para que, como em um quebra-cabeças, possa se encaixar e que tenhamos uma pintura completa a partir da compreensão do contexto em que foi escrito.

Desta forma, a pesquisa buscou criar uma imagem detalhada dos sete *Ricercari* de Domenico Gabrielli, e seus usos e potenciais benefícios para a formação do aluno. Portanto, cada *Ricercar* foi analisado no que diz respeito à sua função no âmbito de várias facetas da técnica, incluindo arcos, articulação, cordas duplas, acordes, mudança de posição, afinação e expressão. Para efeito de clareza e empregabilidade no ensino do violoncelo, descrevemos os aspectos mencionados no que diz respeito ao violoncelo moderno, em detrimento do seu homólogo barroco. Embora nos últimos anos este instrumento tenha voltado para o mundo do músico, não há dúvida de que qualquer conhecimento adquirido através da análise será provavelmente mais útil para artistas modernos com instrumentos contemporâneos. No entanto, quanto ao benefício para o leitor, incluímos menções de prática histórica a fim de aumentar a compreensão do material apresentado. Também foi nosso objetivo oferecer uma edição dos 7 *Ricercari* com revisão de notas, acidentes, arcos e dedilhados, tendo em mente o viés pedagógico desta pesquisa.

Por outro lado, são observáveis os benefícios das suítes para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach. Desde sua redescoberta, por volta de 1890, por Pablo Casals, estas foram religiosamente estudadas, pesquisadas e tocadas devido às suas combinações de estruturas melódicas e harmônicas e desafios técnicos. No entanto, por mais que tenham sido admiradas pela

sua inovação e criatividade, existem apenas seis, e as três últimas suítes exigem um nível técnico mais alto, com mudanças de posição, desafios de afinação e o emprego do *capotasto*. Como uma possível ponte entre as três primeiras e as três últimas suítes de Bach, verificamos que os sete *Ricercari* de Domenico Gabrielli não só foram escritos por um violoncelista com a intenção de estudos, mas ao mesmo tempo possuem uma estrutura estilística similar às suítes de Bach, mesmo que foram escritos 30 anos mais cedo (RANDEL, 2003, p. 730). Como as primeiras peças escritas para violoncelo, este conjunto de obras contém uma parte importante da história do violoncelo que precisa ser pesquisada, explorada e divulgada.

Durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa, houve vários obstáculos que foram confrontados. Incluindo discrepâncias entre o manuscrito original e outras edições modernas, questionamentos em relação às notas, acidentes e outras marcas dentro do compasso. A mais comum dessas contradições ocorre devido à natureza transitória da notação de música na época. Muitas vezes, os acidentes são repetidos a cada nota dentro de um compasso, enquanto outras vezes não aparecem, mesmo que já tenha sido apresentado o mesmo material, de uma outra forma mais cedo na obra, e não haja outra maneira plausível de tocar a música. Para resolver este problema, esta pesquisa comparou o manuscrito com quatro edições modernas diferentes, nomeadamente as de Bettina Hoffman, Dieter Shaehelin, Alberto Gomez e Sera Cheon, bem como as gravações dos sete *Ricercari* registradas por Anner Bylsma. Portanto, várias anotações dentro desta edição podem não coincidir com as que aparecem no manuscrito original de Gabrielli, mas foram modificadas, de maneira que acreditamos melhor atender às suas verdadeiras intenções musicais.

Obviamente, a pesquisa não se exaure neste ponto, mas vislumbra abrir novas portas para outros pesquisadores se aprofundarem em diversos aspectos deste fascinante repertório, incluindo ou não as perspectivas advindas da performance historicamente informada.

REFERÊNCIAS

BARNETT, Gregory Richard. **Bolognese instrumental music: 1660-1710**. Burlington: Ashgate, 2008.

_____. **Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century**. Journal of the American Musicological Society, Oakland, v. 51, n. 2, 1998.

_____. **The Violoncello da Spalla: Shouldering the Cello in the Baroque Era**. Journal of the American Musical Instrument Society, Malden, n. 95, p. 1, 1998.

_____. **Tonal Organization in Seventeenth-century Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BEKKER, Peter. **The Baroque Era**. 1. ed. New York: Friedman/Fairfax Publishers, 1992.

BISMANTOVA, Bartolomeo. **Compendio Musicale**. Ferrara, 1677.

BONTA, Stephen. **From Violone to Violoncello: A Question of Strings?**. Journal of American Musical Instrument Society, Malden, v. 17, n. 3, p. 64-99, 1977.

_____. **Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-century Italy**. Journal of the American Musical Instrument Society, Malden, v. 4, p. 28, 1978.

BROVER-LUBOVSKY, Bella. **Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi**. 1. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

CHAMBERS, Mark. **The Mistuned Cello: Precursors to J.S. Bach's Suite V in C minor for Unaccompanied Violoncello**. 1996. 230 f. Tese (Doutorado em Música). Florida State University, 1996.

CHEON, Sera. **Scordatura Tuning in Performance and Transcription: A Guide Using Domenico Gabrielli's Seven Ricercari for Violoncello Solo**. 2013. 74 f. Tese (Doutorado em Música). University of Cincinnati, 2013.

CIPOLLONE, Barbara. **Per una nuova ricognizione documentaria su Domenico Gabrielli a Modena (1688-1690)**. Quaderni Estensi, Modena, n. 1, 2009.

COOK, Nathan. **Scordatura Literature for Unaccompanied Violoncello in the 20th century: Historical Background, Analysis of Works, and Practical Considerations for Composers and Performers**. 132 f. Tese (Doutorado em Música). Rice University, 2005.

CORRETTE, Gaspard. **Messe du 8e ton pour l'orgue, 'Remarques'**. 1. ed. Paris: Rouen, Foucault, l'Auteur, 1703.

CORRETTE, Michel. **Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection**. 1. ed. Paris: 1741.

COWLING, Elizabeth. **The Cello**. 1. ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1983.

CROME, Robert. **The Complete Tutor for the Violoncello**. 1. ed. London: C. & S. Thompson, 1765.

CYR, Mary. **Performing Baroque Music**. Surrey: Ashgate Publishing Ltd., 1992.

DONINGTON, Robert. **The Interpretation of Early Music**. 1. ed. New York: Norton, 1992.

GEMINIANI, Francesco. **The Art of Playing on the Violin**. 1. ed. London: 1751.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching**. 1. ed. Dover: Dover Publications, 2013.

GANGWERE, Blanche. **Music History During the Renaissance Period: 1425-1520**. 1. ed. New York: Greenwood Press, 1991.

GRAVES, Charles. **The Theoretical and Practical Method for Cello by Michel Corrette**: translation, commentary, and comparison with seven other eighteen-century cello methods. 1. ed. East Lansing: Michigan State University, 1971.

KENNAWAY, George. **Playing the Cello, 1780-1930**. 1. ed. Abingdon: Routledge, 2016.

KINNEY, Gordon. **The Musical Literature for Unaccompanied Violoncello**. 186 f. Tese (Doutorado em Música) Florida State University, 1962.

LEDBETTER, David (2015). "**Playing the Cello, 1780-1930**" by George Kennaway, Performance Practice Review. Claremont, v. 20: n. 1, 2015. DOI: 10.5642/perfpr.201520.01.03 Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol20/iss1/3>. Acesso em: 16 abr. 2017.

LEDBETTER, David. **Unaccompanied Bach**. 1. ed. New Haven: Yale University Press, 2009.

LE GUIN, Elisabeth. **Boccherini's body**. Berkeley: University of California Press, 2006.

MARKEVITCH, Dimitry. **Cello story**. Princeton, N.J.: Summy-Birchard Music, 1984.

MICHELETTI, André Luis Giovanini; SILVA, William Teixeira da. **Cello Development from Gabrielli to Vivaldi**. Revista Música Hodie, v. 14, n. 2, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/38139/19297>. Acesso em: 10 abr. 2017.

PERRY, Lukas. **From Modality to Tonality: The Reformulation of Harmony and Structure in Seventeenth-Century Music**. Sound Ideas, n. Paper 78, 2011. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.670.8108&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 12 mar. 2017.

POLLENS, Stewart. **Stradivari**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

RANDEL, Don. **The Harvard Dictionary of Music**. 4. ed. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

ROGNONI, Ricardo; HONEA, Sion. **Selva de Varii Passaggi**. 1. ed. University of Central Oklahoma, [s.d.]. p. 13-17

ROY, Anita. **Saucy City**. Outlook Traveller, n. 5, p. 104-110, 2008.

SADIE, Julie. **Companion to Baroque music**. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Press Ltd., 1980.

Salariati da S. A. S.ma in bolletta con titolo di sonator. Modena, 4 de Junho, 1689. Archivio per materie, Musica e musicisti.

SEUSS, John; Vanscheeuwijck, Mark. “**Gabrielli, Domenico (“Minghino dal violoncello”)**”. In: Grove Music Online. Oxford Index. Disponível em: <<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.10453>>. Acesso em: 19 mar. 2017.

STOWELL, Robin. **The Cambridge companion to the cello**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

The Royal Conservatory of Music. Cello: Syllabus. Toronto: Disponível em: <https://examinations.rcmusic.ca/sites/default/files/files/S37_Cello%20Syl_2016_online_SECURED.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2017.

VANDERSTRAETEN, Edmund. **The History of the Violoncello, the Viol da Gamba, Their Precursors and Collateral Instruments**. 1. ed. London: William Reeves, 1971.

VANSCHEEUWIJCK, Mark. **G. B. Degli Antonii’s Twelve Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo (1687): Solos or Duets?**, 2006.

_____. **The Baroque Cello and Its Performance**. Performance Practice Review, v. 9, n. 1, p. 78-96, 1996.

VANSCHEEUWIJCK, Mark. **The Cappella musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95)**. 1. ed. Bruxelles: Institut historique belge de Rome, 2003.

VATIELLI, Francesco. **Primordi dell’arte del Violoncello**. Zanichelli, v. 1, n. 8, p. 133, 1927.

WALDEN, Valerie. **One Hundred Years of Violoncello**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

WILLIAMS, Peter. **Bach: A Musical Biography**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

WISSICK, Brent. **The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello “Schools” of Bologna and Rome**. Journal of Seventeenth-Century Music, v. 12, n. 1, 2017.

YEUNG, Angela. **A study of the historical and structural significance of the Ricercars for solo violoncello by G. B. Degli Antonii**. Master of Arts— McGill University, 1989.

Partituras

HOFFMANN, Bettina; GABRIELLI, Domenico. **The Complete Works for Violoncello**. 1. ed. Kassel; New York: Barenreiter, 2001. 2 partituras (74 p.). Violoncelo.

MALUSI, Lauro; ANTONII, Giovanni. **Dodici Ricercate per Violoncello Solo**. Bologna: Zanibon, 1976. 1 partitura (47 p.). Violoncelo.

STAEHELIN, Dieter; GABRIELLI, Domenico. **7 Ricercari fur violoncelo**. Mainz: Schott, 2009. 1 partitura. Violoncelo.

VANSCHEEUWIJCK, Marc; GABRIELLI, Domenico. **Ricercari per violoncello solo**. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1998. 1 partitura (71 p.). Violoncelo.

Ricercar 1

90

Domenico Gabrielli
Editado por Leah Dutton

$\text{♩} = 130$

Violoncello

mp

9

Vc.

16

Vc.

24

Vc.

32

Vc.

p *cresc.* *f* *p*

41

Vc.

51

Vc.

59

Vc.

f *mp*

68

Vc.

Ricercar 2

Domenico Gabrielli
Editado por Leah Dutton

Moderato ♩ = 90

Violoncello

5

Vc.

10

Vc.

15

Vc.

20

Vc.

25

Vc.

30

Vc.

35

Vc.

40

Vc.

45

Vc.

49

Vc.

102
Vc. *p cresc.*

105

108

111
Vc. *f*

115

119

124
Vc. *p cresc.*

128

132

135

139

144

148

Vc.

152

Vc.

157

Vc.

162

Vc.

167

Vc.

171

Vc.

175

Vc.

180

Vc.

184

Vc.

188

Vc.

Ricercar 3

Domenico Gabrielli
Editado por Leah Dutton

♩ = 90

Violoncello

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

39 Vc. Musical notation for measure 39, bass clef, key signature of two sharps (F# and C#). The measure contains a quarter rest followed by eighth notes. Fingering includes 4, 0, 4, 2, x4, 2. A 'V' symbol is above the first eighth note. A slur covers the final eighth notes with fingering 1, x2, x4, 1, 2, 4, 0, 1, x2, x3, x4.

42 Vc. Musical notation for measure 42, bass clef, key signature of two sharps. The measure contains eighth notes with a slur. Fingering includes 0, 1, 4, 4, 3, 2, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 0, 3.

45 Vc. Musical notation for measure 45, bass clef, key signature of two sharps. The measure contains eighth notes with a slur. Fingering includes 1, 4, 1, x4, x2, 1, x2, 1, 2, x4, 0, 1, 2, 0. A 'mp' dynamic marking is below the measure.

49 Vc. Musical notation for measure 49, bass clef, key signature of two sharps. The measure contains eighth notes with a slur.

53 Vc. Musical notation for measure 53, bass clef, key signature of two sharps. The measure contains eighth notes with a slur. Fingering includes 1, x2, x4, 1, 1, 2, 4, x2, x4, x2, 1, 4, 3, x1, 0, x3, x2, 1, x4, x2, 1, 0, x4, 1, 0, x4, 1, 0, 4.

57 Vc. Musical notation for measure 57, bass clef, key signature of two sharps. The measure contains eighth notes with a slur. A 'p cresc.' dynamic marking is below the measure.

60 Vc. Musical notation for measure 60, bass clef, key signature of two sharps. The measure contains eighth notes with a slur. A 'mf' dynamic marking is below the measure. Fingering includes 1, 1, 3, 4, 1, 1, 3, 4, 4, 1, 4, 1, 2, 2, 4.

63 Vc. Musical notation for measure 63, bass clef, key signature of two sharps. The measure contains eighth notes with a slur. Fingering includes 2, 1, x2, x3, x2, x4, 4, 1, x2, x4, 1, 3, 3, 1, 3, 0.

66 Vc. Musical notation for measure 66, bass clef, key signature of two sharps. The measure contains eighth notes with a slur. Fingering includes 1, 3, 1, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 1.

69 Vc. Musical notation for measure 69, bass clef, key signature of two sharps. The measure contains eighth notes with a slur. Fingering includes 1, 2, 4, 3, 1, 2, x4, 0, x2, 1, x2, 1.

72 Vc. Musical notation for measure 72, bass clef, key signature of two sharps. The measure contains eighth notes with a slur. Fingering includes 3, 4, 1, 4, 0, 3, 1, x4.

Ricercar 4

Domenico Gabrielli
Editado por Leah Dutton

Violoncello $\text{♩} = 90$ $\frac{6}{4}$ f

3 mf

5

7

10

14

17

20

24

27

30

33

Ricercar 5

Domenico Gabrielli
Editado por Leah Dutton

Andante Moderato ♩ = 70

Violoncello

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vivace

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Ricercar 6

101

Domenico Gabrielli
Editado por Leah Dutton

$\text{♩} = 100$

Violoncello *f*

4

Vc.

7

Vc.

10

Vc.

13

Vc.

16

Vc.

19

Vc.

22

Vc.

25

Vc.

28

Vc.

31

Vc.

34
Vc. *cresc.*

37
Vc. *rit.* **Moderato** ♩ = 85
marcato

42
Vc. *mp*

48
Vc.

55
Vc.

59
Vc.

66
Vc. *mf* *f* **Tempo primo**

74
Vc.

78
Vc.

84
Vc. **Moderato** ♩ = 85
mf

89
Vc.

Ricercar 7

Domenico Gabrielli
Editado por Leah Dutton

Largo ♩ = 50

Violoncello

Andante moderato ♩ = 70

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.


Vc.

Vc.

46
Vc. 

49
Vc. 

52
Vc. 

55
Vc. 


58
Vc. 

62
Vc. 

65
Vc. 

70
Vc. 


Andante ♩ = 90

76
Vc. 

82
Vc. 

87
Vc. 

Tempo primo ♩ = 50

91
Vc. 

Ricercar 1

Exercícios preparatórios para os sete Ricercari de Domenico Gabrielli

Leah Dutton

Musical notation for Ricercar 1, measures 1-6 and 7-11. The first system (measures 1-6) is in 3/4 time with a key signature of one flat. The second system (measures 7-11) changes to 2/4 time and a key signature of two flats.

Ricercar 2

Radetsky March
Johann Strauss Jr.

Musical notation for Ricercar 2, measures 12-17 and 18-23. The first system (measures 12-17) is in 2/4 time with a key signature of one sharp. It includes fingerings (4, 2, 1, 1) and accents (V). The second system (measures 18-23) continues in 2/4 time and ends with a double bar line.

comp. 102-110

Primeira vez

Segunda vez

Terceira vez

Musical notation for Ricercar 2, measures 24-31. This section consists of three systems of music in 3/2 time with a key signature of one sharp. The first system (measures 24-26) includes accents (V) and is divided into three parts labeled 'Primeira vez', 'Segunda vez', and 'Terceira vez'. The second system (measures 27-29) and third system (measures 30-31) continue the rhythmic pattern.

comp. 122-143

Brilha Brilha Estrelinha
Canção Folclórica

Musical notation for Ricercar 2, measures 32-45. This section consists of three systems of music in 4/4 time with a key signature of one sharp. The first system (measures 32-39) and second system (measures 40-45) feature a steady eighth-note rhythm.

comp. 192-199

The Battle Hymn of the Republic
Canção Folclórica

Musical notation for Ricercar 2, measures 46-51. This section consists of two systems of music in 4/4 time with a key signature of one sharp. The first system (measures 46-49) and second system (measures 50-51) feature a steady eighth-note rhythm.

Ricercar 3

56 comp. 1-4 comp. 31-35

60 comp. 39-41

Ricercar 5

Amazing Grace
Cação Folclórica

65

72

77