

O acompanhamento instrumental segundo

Lodovico da Viadana¹

uma tradução comentada da primeira fonte sobre o baixo contínuo
na música sacra

Gustavo Angelo Dias² | Helena Jank³

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES)

Resumo: Neste trabalho apresentamos uma tradução comentada do prefácio aos *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602), de Lodovico da Viadana (1564 - 1645), a primeira obra sacra a trazer um conjunto de instruções por escrito sobre o acompanhamento que ficaria conhecido como baixo contínuo. Através do estudo da fonte original em conjunto com fontes modernas, procuramos contextualizar e interpretar as informações encontradas, buscando também refletir sobre a influência desta obra no

¹ *The instrumental accompaniment according to Lodovico Viadana: an annotated translation of the first basso continuo written source in sacred music*. Submetido em: 29/06/2015. Aprovado em: 01/03/2016.

² Gustavo Angelo Dias é professor adjunto na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), onde ministra disciplinas nas áreas de estética e metodologia de pesquisa em artes. Formado em cravo pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) possui mestrado em musicologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e doutorado em fundamentos teóricos pela UNICAMP. Em 2014, publicou o livro *Tratados portugueses de baixo contínuo: a influência de Francesco Gasparini* pela Novas Edições Acadêmicas (Portugal). e-mail: gustavoangelod@gmail.com

³ Helena Jank é professora titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde pertenceu ao grupo de professores que participaram da criação do Instituto de Artes e mais tarde do curso de Música da UNICAMP. Foi coordenadora do programa de Pós-Graduação em Música entre 1995 e 1999 e Diretora do Instituto de Artes entre 1999 e 2003. Foi responsável pelos cursos de cravo, música de câmara e baixo cifrado, e como colaboradora docente na disciplina História da Música, para os períodos barroco e clássico. Sua produção artística concentra-se principalmente em repertório do período barroco. Tem se dedicado também à divulgação da música brasileira para cravo, resgatando o repertório do passado e estimulado a criação de novas obras para este instrumento. e-mail: hjank@iar.unicamp.br

desenvolvimento e consolidação da prática harmônica que viria a caracterizar a escrita musical e o acompanhamento em todo o período barroco.

Palavras-chave: Baixo contínuo; Lodovico da Viadana (1564 - 1645); Música italiana dos séculos XVI e XVII.

Abstract: In this paper we present a commented translation of the *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602), by Lodovico da Viadana (1564 - 1645), the first sacred work to bring a set of written instructions on the accompaniment that would be known as thorough-bass. Through the study of the original source, together with modern sources about the practice, which it describes, we seek to contextualize and interpret the information found in the text. Furthermore, we propose a reflection on the influence of this work in the development and consolidation of harmonic practice that would characterize the musical writing and accompaniment throughout the Baroque period.

Keywords: Thorough-bass; Lodovico da Viadana (1564 - 1645); XVIth and XVIIth centuries Italian music.

O presente trabalho trata de uma fonte-chave no estabelecimento da prática musical que, na passagem do século XVI ao XVII, lançava as bases para o desenvolvimento do estilo barroco na música: os *Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci* ["Cem concertos Eclesiásticos, a uma, duas três e quatro vozes"], da autoria de Lodovico da Viadana (1564 - 1645). Publicada em Veneza em 1602, o conjunto de obras vocais sacras de Viadana representa um passo fundamental numa transformação radical na música impressa, o que se deve basicamente a dois motivos.

O primeiro deles está expresso no próprio subtítulo da obra: *Con il basso continuo per sonar nell'Organo, nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori, & per gli Organisti* ["Com um baixo contínuo para se tocar ao órgão, nova invenção apropriada para todas as combinações de cantores e para os organistas"]. Embora o acompanhamento ao órgão já fizesse parte da execução do repertório sacro (BORGIR, 2010, p. 16), pela primeira vez uma obra impressa lançava mão de um recurso que não se encontrava até então organizado através de uma solução como a proposta por Viadana na publicação de seus *Concerti*. O termo *basso continuo*, que logo após a esta publicação tornou-se corrente, significava que, sob a linha ou as linhas vocais incluía-se uma linha contínua de baixo, a partir da qual o organista poderia preencher o acompanhamento com as notas que fizessem parte da harmonia correspondente a

cada trecho.

O segundo elemento inovador encontrado nos *Cento Concerti* de Viadana foi a escolha pela composição a poucas vozes (muitas vezes em forma de "canção" a voz *solo*) no repertório sacro, o que o historiador da música Richard Taruskin denomina uma "prática radical anti-*ars-perfecta*" (2010, p. 780), já que no contexto musical deste período significa uma ação em direção contrária à perfeição formalista da música sacra polifônica da alta renascença. Esta escolha se liga diretamente a uma concepção que emergia entre a parte mais inovadora dos compositores coevos: a de que o canto deveria desprender-se da complexidade da escrita polifônica, em favor de uma clareza de expressão que em última instância viria a se constituir na monodia acompanhada.

Ciente da novidade de sua proposta e do fato de que a obra publicada poderia circular além dos meios em que o tipo de acompanhamento ali incluído pudesse ser mais facilmente compreendido, Viadana inclui aos concertos um prefácio, no qual procura explicar e defender os fundamentos deste novo tipo de escrita musical e fornecer indicações para sua prática. A apresentação de uma tradução deste prefácio, bem como o estudo das indicações de execução do autor, do contexto em que a publicação surge e de suas implicações para a prática musical posterior são os objetivos deste artigo.

1. SURGIMENTO DA MONODIA EM MEIO IMPRESSO: A MÚSICA SACRA

Apesar de viver em um ambiente musical diferente daquele que é comumente associado ao surgimento da monodia (o ducado de Florença, em que compositores como Giulio Caccini (1551-1618), Jacopo Peri (1561-1633) e Emiliano de' Cavalieri (c. 1550-1602) apresentaram suas primeiras canções monódicas e óperas), Lodovico da Viadana guarda com estes contemporâneos uma grande semelhança de propostas. A publicação dos *Concerti* de Viadana, aliás, se dá em data tão próxima à publicação das primeiras obras monódicas dos contemporâneos florentinos - algumas das quais incluem igualmente explicações da monodia e da maneira de se executá-la - que o pioneirismo na proposição da monodia permanece uma questão debatida até os dias atuais (MULLER, 2006, p. 82).

Este período em torno do ano 1600, em que se publica quase simultaneamente na música sacra e profana obras que guardam coerência estrutural e estilística entre si, não representa o início repentino da monodia ou do acompanhamento improvisado a partir de um baixo. Ainda que certamente tenham representado uma novidade para boa parte do meio musical, o que se encontra nestas primeiras publicações é o resultado da formulação e fundamentação de um estilo que já vinha se desenvolvendo durante as últimas décadas do século XVI, tanto do ponto de vista da prática musical quanto dos ideais de representação e expressão musical da palavra. Em outras palavras, é o momento em que a monodia já se encontra desenvolvida a ponto de rivalizar com a tradição polifônica, e passa portanto a reclamar

autonomia estilística.

A novidade trazida pela publicação neste estilo é o fato de a monodia ser então apresentada não como uma adaptação da música polifônica ou um estilo de canção popular acompanhada, mas como um novo fundamento técnico, elaborado de acordo com sua própria lógica e sua proposta expressiva, e embasado com argumentos por seus autores. Trata-se da proposta deste estilo como fator consciente, dando corpo a tendências que vinham se consolidando sem uma orientação formal e levando ao âmbito da música escrita e publicada práticas até então restritas à tradição oral e aos hábitos da prática musical de alguns meios bastante restritos. Daí a extrema importância de que seus primeiros anunciadores tenham se preocupado em explicar, embasar, estabelecer os parâmetros sobre os quais a monodia seria praticada a partir de então (e aprendida por outros músicos que não apenas os frequentadores dos círculos onde a monodia se forjava).

No caso da música sacra, o surgimento da monodia se dá de forma menos abrupta do que na radical utilização do *stile rappresentativo*⁴ dos pioneiros da ópera. Se as canções de Caccini ou os personagens dos primeiros dramas musicais permitem o desenvolvimento de um estilo dramático calcado no uso da voz solista para a expressão de afetos individuais - em que procedimentos do contraponto são quebrados pelo uso de dissonâncias inesperadas que cumprem função expressiva - os concertos de Viadana trazem ainda um estilo mais ligado à prática contrapontística. As harmonias encontradas nestas composições seguem mais de perto os procedimentos consagrados pela prática seicentista da polifonia - em que as consonâncias são os elementos primordiais de composição, entre as quais as dissonâncias aparecem como elementos de ligação, para conferir movimento às vozes ou adorno. Este princípio é descrito pelo principal teórico do contraponto do século XVI, Gioseffo Zarlino (1517-1590), como uma das bases essenciais da composição. Um dos capítulos de seu tratado *Le Istitutioni harmoniche* (1558) traz como título: “As composições devem ser compostas primordialmente de consonâncias, e apenas eventualmente de dissonâncias”⁵(1558, p. 172). Neste capítulo, Zarlino explica que, embora isoladas as dissonâncias sejam desagradáveis, elas podem ser toleradas pelo ouvido e conferir graça à composição quando colocadas adequadamente, ou seja, entre as consonâncias principais (p. 172-173). Este tipo de uso das harmonias ainda é encontrado nas obras de Viadana, e a música sacra ainda teria de esperar algumas décadas até que as invenções harmônicas da monodia profana fizessem parte da sua natureza estilística.

O estilo acompanhado que surge na música sacra, portanto, possui uma equivalência parcial com

⁴ Termo utilizado para se referir ao estilo monódico utilizado na música dramática entre fins do século XVI e início do século XVII, ligado à busca pela representação dos afetos pelo canto. A primeira aparição do termo em obra impressa se dá no subtítulo da ópera *Euridice*, de Jacopo Peri (1600).

⁵ *Che le Compositioni se debbeno comporre primieramente di Consonanze, & dipoi per accidente di Dissonanze* [todas as citações de fontes em língua estrangeira aparecem aqui em tradução nossa].

aquele praticado pelos monodistas de Florença. Nas duas práticas vemos a busca pela clareza na expressão do texto cantado (e o pressuposto de que isto apenas seria possível pela supressão do excesso de vozes simultâneas da polifonia) e o uso do baixo contínuo como base para o canto; na música sacra, porém, há uma manutenção maior dos procedimentos do contraponto no que diz respeito ao uso da harmonia, o contorno e a condução das vozes e o estilo imitativo de escrita.

Como elemento fundamental da monodia, o baixo contínuo surge também como resposta para diferentes demandas nos dois repertórios. Enquanto na monodia florentina o baixo contínuo cumpre papel essencial na busca pela expressividade da voz solista, auxiliando na representação do drama musical, na escrita de Viadana a linha de baixo procura solucionar os frequentes problemas enfrentados pelos organistas, que precisavam acompanhar a partir das partes compostas a várias vozes.

Era comum entre os organistas durante o século XVI a realização do acompanhamento a partir de uma simplificação do contraponto, ou como um preenchimento das partes eventualmente faltantes (já que nem sempre era possível contar com todos os meios necessários para executar integralmente a partitura escrita). Esta prática reflete uma distinção essencial entre a música escrita e a música tocada neste período. Seguindo uma aspiração de perfeição artística que caracteriza o espírito da renascença, a partitura composta segundo os moldes da refinada arte do contraponto é antes um modelo ideal da música que ela representa do que uma obrigatoriedade em termos práticos. Em situações ideais sua execução podia ser completa, mas na falta delas a habilidade dos acompanhadores (que muitas vezes tinham de adaptar o material escrito) e o conhecimento musical dos intérpretes foram valiosos aliados na execução de repertórios que de outra maneira teria sido impossível. Ao organista cabia, muitas vezes, executar linhas do contraponto ou oferecer suporte harmônico aos cantores, o que ele fazia seguindo a polifonia sempre a partir das notas mais graves (BORGIR, 2010, p. 13), inserindo passagens, intervalos ou acordes a partir destas notas, como descreve o verbete *Continuo* [basso continuo] do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

Como parte de órgão na música litúrgica concertada, o *basso continuo* assumiu a forma de uma 'abreviação da partitura completa': o organista tocava a nota mais grave em qualquer ponto juntamente com sua harmonia. Esta prática começou muito antes dos primeiros baixos cifrados aparecerem em publicações em 1600. As primeiras partes de baixos sem figuras para órgão publicadas parecem ter sido as do *Introitus et Alleluia per omnes festivas* (Veneza, 1575), de Placido Falconio, mas há outras em manuscrito que podem ser mais antigas. [...] Muito provavelmente a popularidade dos baixos para órgão por volta de 1600 deve-se mais aos editores do que aos compositores. Ela pode portanto refletir necessidades práticas: ajudar organistas de pequenas igrejas a manter seus coros no tom; substituir instrumentos originalmente especificados pelo compositor para a execução em sua própria catedral, capela real etc; talvez ocasionalmente substituir completamente o coro; ou (talvez principalmente), substituir um ou mais cantores num conjunto⁶ (FRIEDRICH, 2001, p. 346).

⁶ *As the organ part in concerted church music, the basso continuo took the form of an 'abbreviated full score'; the organist played the lowest-sounding note at an given point, together with its harmony. This practice began long before the earliest figured basses appeared in print in 1600.*

A questão da frequente falta de cantores para todas as partes é também lembrada por Giulia Nuti em *The Performance of Italian Basso Continuo* (2007). A autora ressalta que o acompanhamento no órgão era o ideal para estes casos por se tratar de um *strumento perfetto*, ou seja, aquele que pode tocar tanto harmonias quanto contrapontos (p. 5). Frank Thomas Arnold (1965) sublinha que o preenchimento das vozes podia implicar numa simplificação do contraponto escrito: "elementos primordiais na composição (imitações, cadências, contrapontos e afins) eram omitidos, devido à ausência de cantores nas partes em que ocorrem"⁷ (ARNOLD, 1965, p. 4). O fato de esta simplificação do contraponto já existir na prática de acompanhamento à época de Viadana certamente contribuiu para que o acompanhamento apresentado por ele fosse mais prontamente aceito pelos organistas. Outro fator que pode ter agradado aos organistas é que a linha contínua de baixo evitava que estes tivessem de extrair das linhas mais graves da composição um "guia" utilizado para acompanhar, muitas vezes tendo que saltar de uma voz à outra, sempre procurando aquela que estiver na região mais grave, e conseqüentemente desempenhando uma função de baixo. Segundo Bernhard Lang (2007), por conta das dificuldades em acompanhar seguindo sempre a linha mais grave os organistas e acompanhadores tinham de escrever previamente uma voz contínua, seguindo sempre as partes mais graves ao longo da composição. O baixo contínuo de Viadana seria o fator-chave para oficializar esta prática, poupando trabalho ao organista e trazendo para a composição aquilo que até então era uma espécie de adaptação para a execução de uma partitura escrita:

A ideia crucial de Viadana foi incluir agora esta voz [contínua] diretamente na composição, de execução mais ou menos obrigatória, e portanto dividindo as partes vocal e instrumental da composição. A estrutura da música, no entanto, permanece inteiramente na tradição polifônica. [...] Neste sentido, a inovação de Viadana é mais uma reforma ortográfica que adaptou a maneira de notar e compor para a nova prática de performance, anotando o que seria tocado de qualquer maneira, mas com menos perícia, pelo que se pode supor⁸ (LANG, 2007, p. 4).

Ainda que tenha surgido como "reforma ortográfica", a separação escrita entre parte vocal e

The first unfigured bass parts for the organ to be printed were apparently those in Placido Falconio's Introitus et Alleluia per omnes festiuitates (Veneza, 1575), but there are others in manuscript that may be older. [...] Very likely the popularity of organ basses about 1600 was due to publishers rather than composers. As such it may reflect practical needs: to help organists in smaller churches to hold their choirs to pitch; to replace instruments originally specified by the composer for performance in his own cathedral, court chapel, etc; occasionally, perhaps, to replace the choir completely; or (perhaps more significant) one or more singers in an ensemble.

⁷ cardinal elements in the composition (imitations, closes, counterpoints, and the like) where being omitted, owing to the absence of the singers in whose parts they occurred;

⁸ Viadana's crucial idea was now to include such a voice directly into the composition, with partly obligate character, and thereby dividing vocal and instrumental part of the composition. The structure of the composition, however, remains entirely in the polyphonic tradition. The preface tells us that it became more and more use at the end of the 16th century to sing or play with few voices to the organ, but still using traditional many voice polyphonic music, more or less adapted to the new needs. In that sense, Viadana's innovation is more a reform of the orthography which adapted the way of notating and composing to the new performance practice, by directly writing down what would be played anyway, but with less expertise, as it is to be feared.

instrumental traria, nas palavras de Taruskin, "implicações radicais: pela primeira vez na música "composta" ou literária a harmonia cordal funcionou como um preenchimento ou fundo sonoro, independente da parte escrita controlada"⁹ (2010, p. 781). Após a publicação dos *Concerti Ecclesiastici* de Viadana o baixo contínuo logo se mostrou uma invenção muito adequada às demandas quotidianas da prática do repertório sacro, tendo encontrado "rapidamente consenso geral, testemunhado pela rápida proliferação de numerosas outras coleções com o mesmo título, bem como as inúmeras reimpressões dos próprios *Concerti* de Viadana"¹⁰ (FRIGGI, 2004, p. ix). Segundo Taruskin, em poucos anos "nenhuma publicação de música era completa (ou competitiva), sem o novo artifício de um livro de baixo para órgão que poupava este trabalho"¹¹ (2010, p. 781).

2. TRADUÇÃO DO PREFÁCIO AOS *CENTO CONCERTI ECCLESIASTICI*



Figura 1: página de rosto da primeira edição. Fonte: VIADANA, 1602 (fac-símile).

⁹ *with radical implications: for the first time in "composed" or literate music chordal harmony functioned as sonorous filler or background, independent of controlled part writing.*

¹⁰ *l'introduzione del modello che prevedeva la voce sola sorretta dal sostegno strumentale del continuo e di cui Viadana fu il primo propugnatore incontrò ben presto quel consenso generale che ci testimonia il rapido proliferare di numerose altre raccolte di poco posteriori recanti il medesimo titolo nonché le numerose ristampe dei Concerti di Viadana stesso.*

¹¹ *no music print was complete (or competitive) without the new labor-saving device of a separate organ bass-book*

A' Benigni Lettori

Molte sono state le cagioni (cortesi Lettori) che mi hanno indotto à comporre questa sorte di Concerti: fra le quali questa è stata una delle principali: il vedere cioè, che volendo alle volte qualche Cantore cantare in un'Organo ò con Tre voci, ò con Due, ò con una sola erano astretti per mancamento di compositioni à proposito loro di appigliarsi ad Una ò Due, ò tre parti, di Motetti à Cinque, à Sei, à Sette, & anche à Otto, le quali per la unione che devono havere con le altre parti, come obligate alle fughe, cadenze, a' contrapunti, & altri modi di tutto il canto, sono piene di pause longhe, e replicate, prive di cadenze, senza arie, finalmente con pochissima, & insipida sequenza, oltre gli interrompimenti delle parole tall'hora in parte taciute, & alle volte ancora con disconvenevoli interpositioni disposte, lequali rendevano la maniera del canto, ò imperfetta, ò noiosa, od inetta, & poco grata à quelli, che stavano ad udire: senza che vi era anco incommodo grandissimo di cantori in cantarle. L'a dove havendo havuto piu volte non poca considerazione sopra tali difficoltà, mi sono affaticato assai per investigare il modo di supplire in qualche parte à così notabile mancamento, & credo la Dio mercè di haverlo all'ultimo ritrovato, havendo per questo effetto composti alcuni di questi miei Concerti, con una voce sola per i Soprani, per gli Alti, per i Tenori, per i Bassi: & alcuni altri poi per le istesse parti accompagnate diversamente: con haver riguardo à dare in esse sodisfattione ad ogni sorte di cantanti: accoppiando insieme le parti, con ogni sorte di varietà: di modo che chi vorrà un Soprano con Tenore: un Tenore con un Alto: un Alto con un Canto, un Canto con un Basso, un Basso con un Alto; due Soprani, due Alti, due Tenori, due bassi, tutti gli haver à benissimo accommodati: & chi vorrà le istesse parti diversamente variate pur anco le troverà in questi Concerti, hora à Tre, hora à Quattro, talmente che non vi sarà cantante, che non possi havere qu' a dentro copia di canti assai commodi, & secondo il gusto suo per farsi honore.

Alcuni altri poi ne troverete ch'io ho composti per gli

Aos benignos leitores

Muitas são as razões (corteses leitores) que me levaram a compor este tipo de concertos, dentre as quais esta é uma das principais: observa-se que, querendo às vezes algum cantor cantar com um órgão a três vozes, duas ou a uma só voz, são muitas vezes forçados, pela falta de composições adequadas para seu propósito, a usar uma, duas ou três partes de motetos a cinco, seis, sete ou mesmo oito vozes. Estas partes, devido à união que devem ter com as outras (como obrigatório em fugas, cadências, contrapontos e outros tipos de canto) são cheias de pausas longas e repetidas, além de faltarem cadências e melodias, e, finalmente, têm pouquíssimo e insípido seguimento, além da interrupção das palavras, que são algumas vezes em parte omitidas, e sempre também entremeadas por pausas inconvenientes, as quais deixam a maneira de cantar imperfeita, tediosa, inepta ou pouco agradável àqueles que a ouvem - sem falar no enorme incômodo para os cantores ao cantá-las. Tendo muitas vezes refletido intensamente sobre tal dificuldade, esforcei-me por investigar o modo de suprir de alguma maneira esta notável falta, e creio, com a ajuda de Deus, tê-lo por fim encontrado. Com este propósito compus alguns destes meus concertos para uma voz solo para os sopranos, para os altos, para os tenores e para os baixos, e alguns outros para as mesmas partes acompanhados diversamente, com cuidado para satisfazer a todo tipo de cantores, juntando as partes com todo tipo de variedade. Deste modo quem quiser um soprano com um tenor, um tenor com um alto, um alto com um cantus, um cantus com um baixo, um baixo com um alto, dois sopranos, dois altos, dois tenores, dois baixos, tudo haverá muito bem disposto, e quem quiser as mesmas partes em outras variações as encontrará nestes concertos, às vezes a três, outras a quatro vozes, de tal forma que não haverá cantor que não poderá encontrar aqui cantos bastante cômodos e segundo seu gosto para honrar-se.

Pode-se encontrar alguns outros que eu compus

stromenti variatamente, onde più compita resta la inventione, & più accommodati, & variati i Concerti.

Oltre di ciò h'ò usata diligenza particolare di non lasciare pause in essi, se non quanto comporta il modo, e la disposizione dei canti. Ho procurato à tutto mio potere la dolcezza, & gentilezza dell'arie in tutte le parti facendole cantar bene, & seguentemente. Non ho mancato di apportare à tempo, & à loco alcuni passi, e cadenze con altri lochi accommodati per Accentuare, per Passeggiare, e per fare altre prove della disposizione, e gratia dei Cantori, se bene per il più, e per facilità, si è usato Passaggi comuni, che la natura istessa porta, ma più fioriti.

Mi sono affaticato che le parole siano così ben disposte sotto alle noti, che oltre al farle proferir bene, & tutte conintiera, & continuata sentenza possino essere chiaramente intese da gli Uditori, pur che spiegatamente vengano proferite da i Cantori.

L'altra causa men principale appresso alle predetta è stata quella che mi ha anco affrettato à porre in luce questa mia inventione, il veder, cioè che alcuni di questi Concerti, che io composi cinque ò sei anni sono ritrovandomi in Roma; (essendomi sovvenuto all'hora questo novo modo) trovorno tanto favore appresso a molti cantori, & musici, che non solamente furono fatti degni di essere spessissime volte cantati in molti lochi principalissimi; ma alcuni ancora hanno pigliata occasione di imitargli felicemente, & darne alla stampa: onde, & per questo, & per sodisfare a' miei amici da' quali son stato più volte instantissimamente richiesto, & persuaso à porre in luce quanto prima detti miei Concerti, mi sono finalmente risoluto dopò haver compito il designato numero di donargli alle stampe, come hora faccio, persuadendomi che questa Opera non habbia ad essere in tutto disgrata à prudenti cantori, & musici, che quando anco non vi fosse altro di buono non sarà almeno mancato l'animo pronto, & efficace all'Opera, laquale perche insieme con la novità apporta seco qualche straordinaria

para instrumentos variadamente, tornando mais completa a invenção e mais confortáveis e variados os concertos.

Além disso tive particular cuidado em não deixar neles pausas, exceto as que comporta o modo e a disposição dos cantos. Procurei com todas as minhas possibilidades a doçura e gentileza nas melodias em todas as partes, fazendo-as cantar bem e seguidamente. Não deixei de incluir nos tempos certos e no devido lugar alguns passos cadenciais e outros lugares apropriados para acentuar¹² e fazer passagens [embelezamentos] e outras provas da disposição e graça dos cantores, embora para a maioria, para facilitar, eu tenha utilizado passagens comuns, que a natureza mesma oferece, mas mais floridas.

Esforcei-me por colocar as palavras bem dispostas embaixo de cada nota, para que se possa pronunciá-las bem e com inteira e continuada sentença, para que possam ser claramente compreendidas pelos ouvintes, desde que os cantores as pronunciem bem.

A outra causa, menos importante que a dita anteriormente, que também me fez apressar-me a trazer à luz esta minha invenção, foi ver que alguns destes concertos, que compus há cinco ou seis anos quando me encontrava em Roma (quando este novo estilo me ocorreu), teve tanto apreço de tantos cantores e músicos, que eles foram não apenas dignos de serem cantados muito frequentemente em muitos lugares importantíssimos, como também alguns aproveitaram a ocasião para imitá-los com sucesso e de publicá-los. Por isto, e para satisfazer meus amigos, pelos quais tenho sido muitas vezes requisitado e persuadido a trazer à luz quanto antes estes meus concertos, resolvi finalmente, depois de haver terminado o número planejado, dá-los à publicação, como agora faço, convencido de que esta obra não será totalmente desaprovada pelos prudentes cantores e músicos, pois ainda que eles não tenham nada

¹² *Acento*: ornamento em que uma dissonância é colocada no lugar da nota principal (apojetura).

*consideratione potrete non isdegnarvi di leggere gl' infrascritti
Avvertimenti, che nella pratica vi apporteranno non poco giovamento.*

*Et prima, che questa sorte di Concerti deve cantarsi
gentilmente con discrezione, & leggiadria, usando gli acenti con
raggione, & Passaggi con misura, & a' suoi lochi; sopra tutto non
aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato;
perchicche vi sono talhora certi Cantanti, iguali, perche si trovano
favoriti dalla natura d'un poco di gargante, mai cantano nella
maniera che stanno i Canti, non si accorgendo essi, che boggidì questi
tali non sono grati, anzi sono pochissimo stimati particolarmente in
Roma dove fiorisce la vera professione del cantar bene.*

*Secondo. Che l'Organista sia in obbligo di suonar semplicemente la
Partitura, & in particolare con la man di sotto, & se pure vuol fare
qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, ò
qualche Passaggio à proposito, ha da suonare in maniera tale, che il
cantore, ò cantorinon vengano coperti, ò confusi dal troppo movimento.*

*Terzo. Sarà se non bene, che l'Organista habbia prima
data un'occhiata à quel Concerto, che si ha da cantare, perche
intendendo la natura di quella Musica, farà sempre meglio gli
accompagnamenti.*

de bom, não faltará ao menos disposição de ânimo e eficácia em seu trabalho, e mesmo que devido à novidade eles tragam algumas considerações incomuns, não despreze a leitura das advertências abaixo, que trarão não pouco benefício para a execução.

Em primeiro lugar, este tipo de Concerto deve ser cantado docemente, com discrição e elegância, usando os acentos com sabedoria, e passagens com parcimônia, e em seus lugares; acima de tudo, não adicionando coisas além daquelas que estão escritas; porque existem às vezes alguns cantores que, favorecidos pela natureza com um pouco de garganta, nunca cantam da maneira como são os cantos, não percebendo que hoje esta maneira não é bem-vinda, mas ao contrário é pouquíssimo estimada particularmente em Roma, onde floresce a verdadeira profissão de cantar bem.

Segundo. O organista é obrigado a tocar somente a partitura¹³, especialmente com a mão de baixo, e se quiser fazer algum movimento com a mão de cima, como florear a cadência ou qualquer passagem apropriada, deve tocar de maneira tal que o cantor ou cantores não sejam cobertos ou fiquem confusos com tanto movimento.

Terceiro. É bom que o organista tenha dado primeiro uma olhada naquele concerto que será cantado, porque entendendo a natureza daquela música fará sempre melhor o acompanhamento.

¹³ O termo *Partitura*, como explica F. T. Arnold, está relacionado à *spartitura*, que constitui na colocação das linhas escritas no papel com as divisões de compassos. Como as primeiras linhas de baixo eram escritas com barras, ao contrário das linhas vocais, o termo *partitura* ou *spartitura* acabou sendo usado para se referir às linha do baixo. A prática de colocar duas linhas de baixo uma sobre a outra para músicas com dois coros ajudava os organistas a guiar-se sempre pela nota mais grave, o que tornava-se ainda mais prático quando o organista previamente extraia das duas uma só linha (1965, p. 6-7). Taruskin ressalta esta prática de escrita permitiu que os editores atendessem à necessidade dos organistas como acompanhadores-gerais [*omnibus accompanists*] (2010, p. 780). Para o autor a *spartitura* de Adriano Banchieri, que resumizava as harmonias básicas do primeiro coro (*idem*), surge como mais um passo em direção ao estabelecimento do baixo contínuo, o que oferecia, nas palavras de Arnold, "uma enorme ajuda para que o organista determinasse a harmonia" (1965, p. 7). *Partitura*, portanto, refere-se à parte do órgão, e pelo contexto subentende-se não apenas a linha de baixo escrita mas também o acompanhamento, que segundo a advertência em questão implica em preencher a harmonia seguindo as orientações corretamente (ou seja, os sinais de alterações de terças).

Quarto. Sia avvertito l'Organista di far sempre le Cadenze a i lochi loro, come sarebbe à dire, se si cantarà un concerto in voce sola di basso far la Cadenza di Basso: se sarà di Tenore far la Cadenza di Tenore: se di Alto, ò Canto a i lochi dell'uno, e dell'altro; perche sarebbe sempre cattivo effetto se facendo il Soprano la sua cadenza l'Organo la facesse nel Tenore, ovvero cantando uno la Cadenza nel Tenore l'Organo la suonasse nel Soprano.

Quinto. Che quando si trovarà un Concerto, che incominci à modo di fuga l'Organista, anch'egli cominci con un Tasto solo, e nell'entrar che faranno le parti sij in suo arbitrio l'accompaniarle come le piacerà.

Sesto. Che non si è fatta la intavolatura à questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere più facile il suonargli à gl'Organisti, stando che non tutti suonarebbero all'improvviso la Intavolatura, e la maggior parte suonarono la Partitura, per essere più spedita: però potranno gl'Organisti à sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne il vero parla molto meglio.

Settimo. Che quando si farà i ripieni dell' Organo, faransi con mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri; perche la natura di questi deboli, & delicati Concerti, non sopportano quel tanto romore dell'Organo aperto: oltre che ne i piccioli Concerti ha del pedantesco.

Ottavo. Che si è usata ogni diligenza nell'assegnar tutti gli accidenti ove vanno, & che però doverà il prudente Organista haver riguardo à fargli.

Quarto. É advertido ao organista fazer as cadências sempre em seus lugares, ou seja: se o concerto for cantado com voz solo de baixo, deve fazer a cadência de baixo; se for de tenor, deve-se fazer a cadência de tenor; se for contralto, ou soprano, nos lugares de uma e de outra; porque causará sempre mal efeito se, fazendo o soprano a sua cadência, o órgão a fizer no tenor, ou sendo cantada a cadência no tenor, o órgão a fizer no soprano.

Quinto. Quando se encontrar um concerto que comece à maneira de fuga o organista deve também começar com um *tasto solo*¹⁴, e nas entradas que farão as outras partes fica a seu arbítrio acompanhá-las como preferir.

Sexto. Que não tenha sido feita tablatura para estes concertos, não foi para fugir da fadiga, mas para tornar mais fácil de tocar ao organista, já que nem todos tocariam de improviso a partir da tablatura, e a maior parte tocará a partitura, porque é mais rápido: mas os organistas poderão fazer a tablatura para si mesmos, que para dizer a verdade, é bem melhor.

Sétimo. Quando se fizer as harmonias completas no órgão, deve-se fazer com mãos e pés, mas sem acoplar outros registros; porque a natureza destes frágeis e delicados concertos não suporta todo o barulho do órgão pleno: além disso nos pequenos concertos fica pedantesco.

Oitavo. Foi empregado todo cuidado ao marcar cada acidente onde eles ocorrem, e que portanto o organista prudente tenha cuidado em segui-los.

¹⁴ *Tasto Solo* é o acompanhamento no qual se toca apenas a linha do baixo ou o dobra-se as vozes (nas entradas das fugas por exemplo) sem preenchimentos.

Nono. Che non sarà mai in obbligo la Partitura guardarsi da due quinte, nè da due ottave; ma si bene le parti che si cantano con le voci.

Nono. Não será nunca obrigada a partitura¹⁵ a evitar duas quintas [paralelas] nem duas oitavas, mas as partes que cantam com as vozes sim.

Decimo. Che chi volesse cantare questa sorte di Musica senza Organo, ò Manacordo, non farà mai buon effetto, anzi per lo più se ne sentiranno dissonanze.

Décimo. Quem quiser cantar este tipo de música sem órgão ou cravo¹⁶ não terá nunca bom resultado; ao contrário, se ouvirão principalmente dissonâncias.

Undecimo. Che in questi Concerti faranno miglior effetto i Falsetti, che i Soprani naturali, si perche per lo più i Putti cantano trascuratamente, e con poca gratia, come anco perche si è atteso alla lontananza, per render più vaghezza; non vi è però dubbio, che non si può pagare con denari un buon Soprano naturale; ma se ne trovano pochi.

Décimo-primeiro. Que nestes concertos os falsetes farão melhor efeito que os sopranos naturais, porque os meninos normalmente cantam negligentemente e com pouca graça, e também porque se ouvido à distância fica mais agradável; não há dúvida que se pode pagar com denários um bom soprano natural, mas eles são raros.

Duodecimo. Che quando si vorrà cantare un concerto à voce pari, non suonarà mai l'Organista nell'acuto, & all'incontro quando si vorrà cantare un Concerto all'alta, l'Organista non suonarà mai nel grave, se non alle cadenze per ottava; perche all'hora rende vaghezza.

Décimo-segundo. Quando se quiser cantar um concerto à voce pari¹⁷, o organista nunca deverá tocar no agudo, e da mesma forma quando se quiser cantar um concerto no agudo o organista não tocará nunca no grave (exceto nas cadências na oitava, porque neste caso fica gracioso).

Nè qui mi stia à dire alcuno, che detti Concerti siano un poco troppo difficili, perche la mia intenione è stata di fargli per quelli che sanno, & cantano bene, e non per quelli che strappazzano il mestiero, e state sani.

Não insistam em me dizer alguns que estes concertos são um pouco difíceis demais, porque minha intenção foi fazê-los para aqueles que conhecem e cantam bem, e não para aqueles que maltratam o ofício. E fiquem bem.

¹⁵ O termo *partitura* deve ser entendido como a parte do órgão, o que justifica a tradução da edição de Oliver Strunk/Leo Treitler, onde lê-se "*The organ part is never under any obligation to avoid two fifths or two octaves, but those parts which are sung by the voices are*" (1998, p. 620). Sob este entendimento, o sentido da advertência seria: nas partes de vozes escritas deve-se evitar as quintas e oitavas paralelas, mas no acompanhamento ao órgão não necessariamente.

¹⁶ Não há consenso nas traduções pesquisadas sobre o termo 'manacordo'. A tradução de Bernhard Lang para o inglês traz 'Harpichord' (Em: BASSUS GENERALIS <<http://www.bassus-generalis.org/>>, acesso: 03/06/2010 2004, p. 7), já a edição de Strunk/Treitler traz 'clavichord' e explica por meio de uma nota que este era um instrumento padrão para prática dos organistas (1998, p. 621). A tradução de Lang para o alemão traz 'clavier', termo genérico demais para oferecer uma especificação, pois em alemão a palavra italiana 'clavier' é utilizada para referir-se a inúmeros instrumentos de teclado, antigos e modernos. F. T. Arnold também traduz o termo por 'clavier', mas especula que este 'manacordo' derive de 'monocordo', cuja versão em francês seria 'manicordion' (1965, p. 19), equivalente ao clavicórdio.

¹⁷ Segundo Zarlino, no capítulo 65 do *Istituini harmoniche* (1558), a escrita *a voce pari* é aquela em que são utilizadas outras combinações de vozes além de soprano, tenor, alto e baixo. Em nota a sua tradução para o inglês, Frank Thomas Arnold parece se equivocar quanto à compreensão do termo, invertendo a definição: "O termo *a voce pari* é utilizado por Viadana apenas aos concertos para *Cantus, Altus, Tenor, Bassus*" ["*The term a voci pari is applied by Viadana only to the Concertos for Cantus, Altus, Tenor, Bassus*"] (1965, p. 19). A tradução de Oliver Strunk segue o entendimento de Arnold, como aponta o editor, que acrescenta em nota que o termo também se aplica à música em que o registro geral é relativamente restrito (1998, p. 621).

3. COMENTÁRIOS SOBRE O PREFÁCIO DE VIADANA

O prefácio de Viadana, como mencionamos, traz ao mesmo tempo uma justificativa para o novo estilo de composição proposto pelo autor e um conjunto de explicações voltadas para a execução do repertório escrito neste estilo. Já no primeiro parágrafo, o autor se aproxima da premissa fundamental da proposta monódica ao apresentar suas composições como resposta ao efeito negativo que a polifonia tem sobre a clareza do texto, criando linhas com "pouquíssimo e insípido seguimento", e deixando "a maneira de cantar imperfeita, tediosa, inepta ou pouco agradável" (VIADANA, 1602, p. 3). A semelhança da crítica de Viadana com aquelas feitas por Peri e Caccini indica que ambos compartilhavam da mesma simpatia pelas soluções técnicas e pela busca estética presentes na nova proposta musical, ainda que diferenças estilísticas sejam observadas entre o repertório sacro de Viadana e o profano dos monodistas florentinos. Em ambos os repertórios, as soluções encontradas nas pesquisas sobre monodia e na utilização do baixo contínuo tornam-se características essenciais que fundamentariam toda a produção musical do barroco, como afirma Andrea Friggi:

Se o motivo declarado para este novo estilo é, de acordo com Viadana, a necessidade de superar o mau resultado decorrente da execução dos motetos a várias vozes com um número menor de cantores, se não com uma voz apenas, deixando para o órgão as outras partes, o motivo mais profundo se encontra na nova sensibilidade ao texto do círculo de Peri e Caccini, que foi o porta-voz e que se apressou a impor como a sua invenção própria. De fato, nascia naqueles anos o baixo contínuo que seria o fundamento de toda a música produzida nos duzentos anos seguintes¹⁸ (FRIGGI, 2004, p. iii)

Outra questão apontada por Viadana logo no início é a necessidade de se extrair vozes de madrigais, executando-os de forma incompleta devido à falta de composições para poucas vozes. Pensadas já como composições a uma ou até quatro vozes (e não a mesma quantidade extraídas de madrigais com mais vozes), as composições de Viadana solucionam o problema das pausas características das linhas extraídas da polifonia, que não seriam sentidas na execução completa mas que certamente incomodava uma parte dos cantores na execução incompleta. Com combinações reduzidas de vozes, pode-se criar vozes com maior continuidade, e que tendem portanto a permitir a percepção do texto com maior nitidez. A discrição na execução, favorecida pela clareza da composição, é a primeira recomendação de Viadana, que questiona o excesso de ornamentação por parte de cantores ou organistas e afirma ter tido cuidado em deixar claro os pontos em que os floreios possam ser inseridos

¹⁸ *Se la motivazione dichiarata di tale rinnovato stile è, a detta di Viadana, la necessità di ovviare al cattivo risultato derivante da un'esecuzione di mottetti a più voci con un numero inferiore di cantante, se non la voce sola, affidando le altre parti al solo organo, la ragione più profonda va ricercata nella nuova sensibilità per il testo di cui circolo di Peri e Caccini fu il portavoce e che si affrettò a imporre come invenzione propria. Nasceva infatti in quegli anni il basso continuo che diventerà nei successivi duecento anni il fondamento di tutta la musica prodotta.*

adequadamente.

Com relação à execução do acompanhamento, Viadana oferece um pequeno conjunto de recomendações práticas: tocar com discrição e não utilizar muitos ornamentos; conhecer a música antes de acompanhar; utilizar *tasto solo* nas entradas quando se acompanha uma fuga, acompanhando as vozes normalmente depois das entradas; não utilizar registo excessiva; seguir fielmente as alterações de terças; acompanhar no mesmo registo das vozes.

Além das recomendações resumidas acima, Viadana não oferece muitas explicações sobre o que exatamente o organista deve tocar (dobrar as vozes, preencher com acordes, criar novas linhas a partir do baixo). Segundo Bernhard Lang, esta explicação não era então necessária, pois a prever pela formação usual dos organistas contemporâneos, eles saberiam perfeitamente como realizar o acompanhamento (2007, p. 6). Como assinala Borgir, no entanto, o momento em que os *Concerti* de Viadana são apresentados representa uma fase em que as práticas de acompanhamento passam por uma reforma, em que alguns dos elementos seriam mantidos e outros modificados pela nova proposta: "numa época de transição, estas fontes antigas sobre baixo contínuo refletem práticas do passado ao mesmo tempo em que estabelecem fundamentos para a prática do futuro"¹⁹ (2010, p.124). Um dos elementos que Viadana procura mudar na maneira de se acompanhar certamente diz respeito à inclusão no acompanhamento mais do que aquilo que ele considera necessário. O autor tem o cuidado de incluir advertências contra esta prática, como na primeira de suas recomendações:

Em primeiro lugar, este tipo de Concerto deve ser cantado docemente, com discrição e elegância, usando os acentos com sabedoria, e passagens com parcimônia, e em seus lugares; acima de tudo, não adicionando coisas além daquelas que estão escritas (...) (VIADANA, 1602)

Esta advertência mostra que a prática do baixo contínuo proposta por Viadana visava a uma simplificação do acompanhamento (já que muitos organistas provavelmente tenderiam a inserir linhas contrapontísticas ou excessos de ornamentos), o que mostra como característica deste período inicial do baixo contínuo o cultivo de um estilo mais claro de execução se comparado àquele mais conhecido do barroco maduro. Esta proposta de execução, segundo Borgir, relaciona-se ao papel subordinado que o baixo passa a desempenhar quando a monodia reclama supremacia à voz:

Abandonando a duplicação exata das partes no acompanhamento da música de conjunto vocal, o contínuo é reduzido a um pano de fundo harmônico sobre o qual se sustentam as linhas contrapontísticas. O contínuo não deve ser percebido como uma parte separada com sua própria integridade musical, mas como suporte para as partes principais. O mesmo se dá com o repertório monódico. As palavras na linha vocal são centrais, e o acompanhamento é

¹⁹ *in a time of transition, these early sources on the basso continuo reflect practices of the past while at the same time establishing the foundations for the practice of the future.*

claramente subordinado. Quando Viadana diz que o organista deve tocar a parte do órgão de maneira simples ([1602] Arnold 1931, 20), ele mais ou menos declara o óbvio (BORGIR, 2010, p. 125-126).

Se considerarmos que o acompanhamento a partir da nova prática proposta por Viadana tende a se tornar mais harmônico do que propriamente contrapontístico, pode-se pressupor que ele favoreça a possibilidade de escrita a poucas vozes, já que o acompanhamento, ao invés de preencher ou dobrar vozes da polifonia, viria a oferecer suporte harmônico aos cantores. Este suporte é entendido como a execução sobretudo das consonâncias, o que se pode deduzir quando o autor recomenda que não se execute os concertos sem o acompanhamento instrumental, pois desta forma se ouviria principalmente as dissonâncias. O uso das consonâncias perfeitas e imperfeitas como base do acompanhamento também se evidencia pelo fato de que as únicas cifras encontradas sobre o baixo são sinais de sustenidos e bemóis, indicando terça maior ou menor, ou de 6^a, as quais o autor recomenda seguir com diligência.

Isto não significa, no entanto, que as dissonâncias não pudessem aparecer no acompanhamento. Seguindo os princípios da polifonia renascentista, as dissonâncias aparecem sempre nos tempos fracos, como notas de passagem, suspensões, apojeturas e outras situações em que a preparação e a resolução sejam sempre respeitadas. Este tipo de dissonância é tratada como algo desnecessário de se grafar, pois o organista experiente saberia incluir estas passagens quando julgasse necessário sem ferir as regras do contraponto. O que Viadana espera, no entanto, é o organista se preocupe em oferecer um suporte sonoro sobretudo com as consonâncias, sobre o qual as vozes possam destacar-se através de suas próprias passagens.

Cantus
ctus, et hi tres u - num sunt, et hi tres u - - - num sunt.

Altus
San - ctus, et hi tres u - num sunt. et hi tres, et hi tres u - num sunt.

Basso per Organo
Qui l'organista sona, e canta
[et hi tres u - num sunt, et hi tres, et hi tres u - num # - 4 4 - # sunt.]
6 6 6 6 6 6 6 6 # - 4 4 - #

Figura 2: Uso de harmonias de 6^a alternadas com tríades em trecho do concerto *Duo Seraphim Clamabant* (1602), de Lodovico da Viadana. Fonte: os autores.

Sendo assim, o acompanhamento que Viadana almeja para seus concertos é feito a partir dos acordes formados pelas próprias vozes registradas na partitura, com algumas pequenas passagens ocasionais em algumas das vozes, procurando preencher à medida do possível os elementos relevantes

da polifonia que ocasionalmente sejam omitidos na execução das vozes (como vozes que pertenceriam às cadências, ou cláusulas, características do modo)²⁰. Outra função evidente é fornecer constantemente as notas da harmonia aos cantores, a fim de servir de referência ao canto e ressaltar as dissonâncias encontradas nas linhas vocais.

4. OBSERVAÇÕES FINAIS

Ao justificar a escrita de suas recomendações, Viadana deixa claro uma das práticas correntes de seu tempo: o acompanhamento instrumental a partir do conjunto das linhas vocais escritas. O problema deste tipo de acompanhamento, acredita o autor, é que as melodias são fragmentadas demais para servir como um guia adequado ao acompanhamento.

A solução apresentada por Viadana não seria unicamente proveitosa pela adoção de uma linha-guia para o baixo, lembrada sempre como a grande inovação deste autor. Ao combater a falta de unidade das vozes dentro da tessitura polifônica (e provavelmente atentar ao fato de que nem sempre se terá disponíveis os cantores necessários para executar todas as partes de uma polifonia completa), Viadana compõe seus concertos de forma variada na quantidade de vozes e tessitura, confiando no acompanhamento como suporte para o canto - e não como preenchimento para a polifonia.

Desta forma, Viadana contribui diretamente para o estabelecimento do caráter harmônico do acompanhamento, baseado apenas nas consonâncias, já que as dissonâncias já estão presentes na parte cantada.

Muito além de um mero conjunto de recomendações para a prática, o prefácio dos *Cento Concerti* pode ter seu valor principalmente na explicação do princípio novo que ali está sendo trazido, e no cuidado em justificar sua proposta a partir da reflexão sobre a prática de seu tempo, procurando organizá-la e direcioná-la aos novos parâmetros composicionais que Viadana preconiza para a música sacra.

²⁰ Na quarta advertência, Viadana recomenda que se façam as cadências sempre em seus lugares. Como afirma Lang, o autor não se refere à cadência como progressão harmônica (sentido posterior à época de Viadana), "mas uma típica progressão de condução de voz, também chamada cláusula, que atua como fim de uma frase musical e que pode ser bem diferente de modo para modo e de voz para voz" (LANG, 2007, p. 6). Portanto, a recomendação diz respeito à condução das vozes, e à maneira com que cada voz participa das conclusões modais. A cadência, ou cláusula, deve ser feita pelo acompanhador no próprio registro da voz na qual ela aparece (inclusive em vozes omitidas).

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), pelo financiamento à pesquisa que deu origem a este trabalho.

REFERÊNCIAS

- ARNOLD, Franck Thomas. *The art of the Accompaniment from a Thorough-bass as practised in the XVIIth & XVIIIth centuries*. New York: Dover publications, 1965.
- BORGIR, Tharald. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. Rochester: University of Rochester Press, 2010.
- FRIEDRICH, Felix. Continuo [*basso continuo*]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2 ed. Vol. 6. New York: Grove, 2001.
- FRIGGI, Andrea. Prefazione. In: CIMA, Giovanni Paolo. *Concerti Ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci con doi a cinque, et uno e otto*. Werner Icking Music Archive, 2004.
- LANG, Bernhard. *On the Stylistic Context of the Preface to the Organ Voice Book of the “Cento Concerti Ecclesiastici” by Lodovico Grossi da Viadana*. Em: BASSUS GENERALIS <<http://www.bassus-generalis.org>> Acesso: 15/06/2011.
- NUTI, Giulia. *The Performance of Italian Basso Continuo. Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Farnham: Ashgate, 2007.
- STRUNK, Oliver; TREITLER, Leo (ed.). *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company: 1998.
- TARUSKIN, Richard. *Oxford History of Western Music. I, Music in the Seventeenth and Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.
- VIADANA, Lodovico. *Li Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'organo*. Veneza, Apresso Giacomo Vicenti, 1602.
- ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni harmoniche*. Veneza, 1558.