

As instruções sobre Baixo Contínuo de J. S. Bach: uma proposta de utilização no ensino da matéria no Brasil

Stella Almeida Rosa
Universidade de Campinas
e-mail: avest.mus@ig.com.br

Sumário:

Este estudo, segmento de projeto de pesquisa em andamento, visa resgatar um importante texto de interesse prático e teórico, elaborado por J. S. Bach com finalidade didática, bem como viabilizar seu uso por parte de professores, estudantes e interessados em baixo contínuo em geral, como ferramenta de iniciação a essa técnica no ambiente musical brasileiro. Partiu-se do pressuposto teórico de David e Mendel (1991), que tratam o documento com rigor musicológico, e a metodologia seguida baseou-se no levantamento bibliográfico, no estudo das fontes primárias (fac-símile) e na experimentação das regras propostas pelo compositor.

Palavras-Chave: baixo contínuo, Bach, prática musical, ensino.

1 Contexto e caráter do texto

Por duas vezes em sua vida Bach ocupou-se da elaboração de um conjunto de regras para a execução de baixo contínuo: a primeira delas, em 1725, contida no segundo caderno de peças para Anna Magdalena Bach, e a segunda em 1738, destinada a seus alunos da escola de São Tomás em Leipzig. Essas datas encontram-se em ambas as fontes que contém transcrições do texto: a biografia de Spitta (1992) e o trabalho de David e Mendel (1991), além do facsimile do *Clavierbüchlein* de Anna Magdalena Bach. No entanto, Wolff (1998), em sua revisão do trabalho dos dois últimos, traz as datas de 1740-1745 para as primeiras instruções. Embora este autor seja considerado atualmente uma das maiores autoridades na vida e obra de J. S. Bach, essa afirmação parece bastante estranha, tendo em vista as mesmas fazerem parte do já citado livro.

Se considerarmos que, como comenta Spitta (1992), um bom acompanhamento era um dos pontos altos a ser atingidos na arte daquele tempo, não é de estranhar que o mestre tivesse se dedicado em algum momento a uma sistematização do assunto, amplamente dominado por ele, como demonstram os relatos de seus alunos Altnikol (1720-1759) e Kirnberger (1721-1783) e outras personalidades da época. (David e Mendel, 1991).

A intenção doméstica do livro de peças para Anna Magdalena, assim como acontece no livro dedicado a Wilhem Friedmann, é mantida no primeiro texto, servindo como introdução do assunto aos iniciantes, e foi provavelmente ditado por Bach à sua esposa. As instruções de 1738 são muito mais elaboradas, consistindo de quatro sessões, a segunda delas constando quase totalmente de excertos retirados do *Musicalische Handleitung*¹ de Fredrich Erhard Niedt (1674-1708), um importante tratado publicado em Hamburgo no ano de 1700. O manuscrito dessas instruções

¹ O principal interesse do tratado de Niedt está não exatamente nas regras e exemplos de realização de baixo contínuo, que podem ser encontradas similarmente em outros tratados, mas na extraordinária descrição contida em sua introdução acerca das condições sob as quais os organistas alemães adquiriram e praticaram sua arte, e sobre a influência da tablatura germânica de órgão na construção do processo de transformação da música do século XVII. Uma descrição do tratado pode ser encontrada na já citada obra de Arnold, p.213-236.

pertenceu a Johann Peter Kellner (1705-1772), organista e compositor de Gräfenroda que, segundo Arnold (1965), foi aluno de Bach, porém segundo David e Mendel (1991), teria sido um daqueles músicos que muito estudaram e inclusive copiaram a obra do mestre sem, no entanto terem sido seus alunos diretos. A não inclusão do trabalho de Bach na extensa obra de Arnold sobre baixo contínuo, que apenas o cita em nota de rodapé no capítulo sobre o tratado de Niedt, é uma questão que suscita curiosidade e que provavelmente ainda será abordada com os olhos da musicologia mais recente.

A análise dos dois trabalhos deixa claro que, quando se ocupou com mais rigor do assunto em 1738, Bach partiu de suas singelas instruções iniciais, nas quais se fixará este estudo, sem alterá-las significativamente, mostrando que apesar das dimensões modestas daquele primeiro trabalho, seu conteúdo não foi renegado e ele as considerava ainda válidas e úteis ao desenvolvimento musical de seus alunos e de seus filhos, que sempre foram beneficiários de suas composições e de suas obras didáticas.

2 As Instruções de 1725

As instruções para realização de baixo contínuo estão contidas no *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, cujo manuscrito Mus. Ms Bach P 225 encontra-se na *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* em Berlim. A caligrafia é a da esposa do compositor, com exceção do parágrafo final que, segundo David e Mendel (1991), poderia ser de caligrafia do próprio compositor. O texto de Bach está dividido em duas partes: um primeiro parágrafo, intitulado *Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso di J. S. B.*, no qual o compositor explica a formação das escalas maior e menor (escala da terça maior e escala da terça menor). Em seguida, nas próximas três páginas estão as regras, numeradas de um a quinze.

Algumas das mais necessárias regras do baixo contínuo. Por J. S. B.

Escalas

A escala da terça maior é: tom, segunda um tom inteiro, terça um tom inteiro, quarta meio tom, quinta um tom inteiro, sexta meio tom (sic), sétima um tom inteiro, oitava um tom inteiro (sic); a escala da terça menor é: tom, segunda um tom inteiro, terça meio tom, quarta um tom inteiro, quinta um tom inteiro, sexta meio tom, sétima um tom inteiro, oitava um tom inteiro; portanto a seguinte regra pode ser deduzida: a segunda é grande em ambas as escalas, a quarta sempre pequena (?), a quinta e a oitava completas, e, como é a terça, assim são a sexta e a sétima.

O acorde consiste de três tons, ou seja, a terça, se grande [maior] ou pequena [menor], a quinta e a oitava; por exemplo, para Dó, Dó-Mi-Sol.

Algumas regras do baixo contínuo

1) Cada nota principal tem seu próprio acorde, seja ele natural ou emprestado [alterado]. **2)** O acorde natural de uma fundamental consiste de terça, quinta e oitava. N.B. Das três espécies [intervalos], nenhuma pode ser alterada com exceção da terça, que pode ser grande ou pequena, e é de acordo chamada maior ou menor. **3)** Um acorde emprestado é formado por outras espécies não ordinárias que aparecem sobre a nota fundamental:

	6	6	6	5	7	9	
como	4	3	5	4	5	7	etc.
	2	6	3	8	3	3	

4) Um # ou um b sobre uma nota significa que, para um #, toca-se a terça maior e para o b a terça menor, porém os outros intervalos permanecem iguais. **5)** Um 5 sozinho ou um 8 sozinho significam um acorde completo. **6)** Um 6 sozinho é acompanhado de três maneiras: (1) com a terça e a oitava; (2) com a terça dobrada; (3) com a sexta dobrada e a terça. N.B.

Quando a sexta maior e a terça menor aparecem sobre a nota, a sexta não deve ser dobrada porque soa mal; ao contrário, a oitava e a terça devem ser acrescentadas. **7)** 2 sobre uma nota é acompanhado pela quinta dobrada, e às vezes pela quarta e pela quinta; não raramente [neste ponto há uma interrupção do texto e um espaço em branco, indicando que algo deveria ser acrescentado; segundo David e Mendel (1991), a continuação seria *também com a quarta e a sexta*]. **8)** A quarta ordinária, especialmente quando seguida por uma terça, se combina com a quinta e a oitava. Porém, se houver um pequeno traço cruzando a cifra 4, a segunda e a sexta se agregam. **9)** A sétima também se acompanha de três maneiras: primeira, com a terça e a quinta; segunda com a terça e a oitava; e terceira, com a terça dobrada. **10)** A nona parece ter uma identidade com a segunda, e é em si uma duplicação da segunda, porém a diferença é que requer um acompanhamento diferente: com a terça e a quinta, ou, em algumas ocasiões, com a sexta em lugar da quinta, porém bem raramente. **11)** Com 4/2 se toca a sexta, ou algumas vezes a quinta em seu lugar. **12)** Com 5 se toca a oitava, e a quarta resolve descendentemente na terça. **13)** Com 6/5 se toca a terça, seja ela maior ou menor. **14)** Com 7/5 se toca a terça. **15)** Com 9/7 ouve-se a terça.

As outras instruções que deverão ser observadas, serão melhor explicadas oralmente do que por escrito. (*Neue Ausgabe Sämlichen Werke*. 1977: p. 131).

3 Análise e explicação dos itens

Alguns comentários se fazem necessários sobre o texto das instruções. Apesar de serem singelas e tratarem de conteúdo atualmente considerado básico, encontram-se alguns erros, provavelmente devidos ao ditado e anotação rápida. Também alguns termos possuem hoje outras denominações. No parágrafo inicial, que trata das escalas maior e menor, temos logo um problema, provavelmente um engano. O fac-símile traz a anotação de meio tom entre o 5º e o 6º graus da escala maior, o que evidentemente é um erro, assim como anota um tom inteiro entre o 7º e 8º graus. Quando deduz a regra, o autor diz que as segundas são sempre “grandes”, hoje denominadas maiores. Essa mudança de termo parece inicialmente bastante clara; contudo pode suscitar dúvida quanto ao seu real significado, se nos reportarmos aos intervalos gerados pela série harmônica. A construção da escala² mostra que há dois tipos de tom: o grande, que contém a razão 9/8 (por exemplo, Dó-Ré considerando Dó como fundamental) e o pequeno, com a razão de 10/9 (Ré-Mi). Essa diferença foi eliminada pelos temperamentos mesotônicos, que “colocaram” o Ré exatamente no “meio” de Dó e Mi. Partindo daí, pode-se cogitar que Bach tenha usado não somente um termo da época para designar o intervalo que hoje conhecemos como segunda maior, mas que tenha se referido realmente às “segundas grandes”. No caso do intervalo de quarta, chamada por Bach de *klein* [pequena], trata-se provavelmente de uma questão de nomenclatura. Verifica-se que durante muito tempo esses intervalos, assim como as quintas, foram tratados pela denominação de maiores e menores, só mais recentemente considerados “justos” ou “perfeitos”.³

1) Por “acorde natural”, entende-se o acorde perfeito maior construído sobre uma nota fundamental. **2)** Bach chama os intervalos de *specibus*⁴ [espécies], nomenclatura que se conserva no

² Vasconcelos, J. *Acústica Musical e Organologia*. Porto Alegre: Movimento, 2002. Iazzetta, F. *Tutoriais de Áudio e Acústica*. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/escalas/mediotom.html>>.

³ No nosso país até meados das décadas de 60 ou 70 esta nomenclatura foi utilizada. No tratado de Sépe (Sépe, J. 1955. *Tratado de Harmonia*. São Paulo, Ricordi Brasileira), ele explica que o intervalo do 4º grau é o único que é menor na escala maior, quando se toma por base a tônica. Embora adote a denominação de quarta menor, observa que também pode ser chamada de justa, natural, perfeita, porque, alterada em uma de suas notas torna-se dissonante. Assim também a quinta, que ele trata de maior, pode ser chamada de natural, perfeita, exata.

⁴ O uso de termos em latim é comum nos escritos de Bach, que tinha entre suas obrigações ordinárias junto à *Thomaschule* de Leipzig o ensino dessa disciplina. A diferença entre a grafia *specibus* nesse item e *species* no item nº 4, deve-se à questões gramaticais de declinações da língua. (N.A.)

contraponto, e que era a matéria prima do seu dia-a-dia. O aparente descuido com o texto (“das três espécies nenhuma pode ser alterada com exceção da terça”), denota a simplicidade e o imediatismo que determinaram a elaboração das regras e a finalidade a que se prestavam. **3)** Por *entlehnter Accord* [acorde emprestado], entendem-se os acordes em posição invertida ou acrescidos de outros intervalos que não os do acorde fundamental (2, 4, 7, 9). Para os itens **4** e **5** não se fazem necessários maiores esclarecimentos. **6)** Na observação acerca do uso do intervalo de sexta, está contida uma das principais regras de condução de vozes. Ele restringe o dobramento deste intervalo quando ela é maior e a terça é menor em relação ao baixo. Na verdade, embora Bach não prossiga em sua explicação, e apenas tenha dito que “soa mal”, o que acontece é que teríamos duas sensíveis no mesmo acorde, e conseqüentemente oitavas paralelas na sua resolução. **7)** A observação de David e Mendel (1991) faz sentido ao sugerir para o espaço em branco existente nesse ponto do texto original o acompanhamento de quarta e sexta para a cifra 2, uma vez que, esse tipo de harmonia, um acorde de sétima em terceira inversão, é bastante comum em toda a literatura, especialmente na obra de Bach. Possivelmente, esse acompanhamento seja mais comum que as próprias quarta e quinta, pois nesse caso o próprio Bach usou muitas vezes a cifra 9. **8)** Neste item fica claro como Bach tinha em mente uma realização técnica do baixo contínuo, baseada principalmente na habilidade de lidar com as cifras. O compositor fala de dois tipos diferentes de acordes, um que contém o retardo 4-3, e outro que é um acorde de sétima da dominante com a sétima no baixo (4 barrado acompanhado da segunda e da sexta), sem no entanto fazer nenhuma menção a isso. **9)** É notável a indicação do dobramento da terça no acorde sobre a cifra 7, procedimento pouco recomendado pela maioria dos tratadistas de baixo contínuo. **10)** Bach coloca que muito raramente, a cifra 9 pode ser acompanhada pela sexta no lugar da quinta. De fato, o exame das suas próprias obras revela ser difícil encontrar situações como esta, uma vez que, pensando-se harmonicamente, essa combinação resulta num acorde com duas quartas justas sobrepostas. Sucessões de quartas justas ou acordes formados por elas foram amplamente utilizados, quase dois séculos mais tarde, para fugir da tonalidade. **11)** A observação de obras de Bach evidencia ser bem mais comum para essa cifra a primeira alternativa (com 6) do que a segunda (com 5). **12)** O item 12 repete a instrução da primeira parte do item 8 quanto ao procedimento, sendo a única diferença se a cifra escrita é apenas 4 ou 5/4. Os itens **13**, **14** e **15** indicam a utilização da terça do acorde, não se fazendo necessários maiores comentários.

Significativo é o último parágrafo, que recomenda a instrução oral. Revelador da intenção e da postura do mestre em relação a seus discípulos, suscita curiosidade e investigação sobre a arte de Bach ao acompanhar, e a maneira de transmiti-la.

4 Aplicação das Instruções

É de conhecimento de todos os músicos profissionais e especialmente professores, tanto dos que se dedicam à formação básica quanto do ensino superior, que a aproximação do aluno brasileiro com a música de todo o período anterior ao classicismo se dá através da obra de J. S. Bach, e este fato é especialmente relevante entre os pianistas. A música para teclado do compositor é a porta de entrada do barroco, e muitas vezes a única experimentada por muitos. Ao mesmo tempo, percebe-se um aumento do interesse pela chamada música antiga, historicamente orientada, ainda que tardiamente em relação ao ambiente europeu. Muitos grupos têm surgido nas duas últimas décadas e os cursos de música abrem espaço para este campo. Contudo, como aponta Fagerlande (2002), grandes são as lacunas bibliográficas sobre baixo contínuo em nossa língua. Sendo essa matéria fundamental para a compreensão e execução da música desse período, a utilização das Instruções de J. S. Bach para a iniciação à prática de realização de baixo contínuo viria a ser um recurso viável e motivador de introdução de instrumentistas e interessados ao assunto.

A natureza do texto de Bach demonstra simplicidade ao lidar com o tema, e ao mesmo tempo a compreensão de que sua correta execução é fundamental para um bom resultado musical. A

seqüência das regras é clara e mostra que, com alguns conhecimentos básicos é possível construir os acordes; daí então partir para seu encadeamento e percepção harmônica do todo. Este trabalho prático poderia ser realizado, por exemplo, durante as aulas de instrumento, em seguida ao estudo das peças de Bach, especialmente do próprio *Klavierbüchlein*, utilizando-se trechos de obras do próprio compositor, ou mesmo de contemporâneos, cujas cifras costumam ser mais simples em relação às de Bach, e mais tarde com a formação de grupos para a execução destas peças. Poder-se-ia também seguir a ordem das cifras explicadas e então aplicar exercícios encontrados em importantes trabalhos para iniciação ao Baixo Contínuo, como os de Peter Williams⁵ ou mesmo de Helen Keaney⁶. É importante lembrar que existe a continuação da instrução, em seu trabalho de 1738, mais detalhado, com mais questões de encadeamentos e condução de vozes, que servem ao desenvolvimento subsequente da técnica, e este conjunto pode prestar-se muito bem para alicerçar a iniciação do músico brasileiro ao Baixo Contínuo.

5 Considerações

A análise e a colocação em prática dos ensinamentos transmitidos por Bach revelam ao instrumentista, em especial ao tecladista, a quem ele preferencialmente destinou suas instruções, uma postura de despojamento perante a matéria, que deve ser compreendida partindo-se de uma base simples, porém sólida, que pode evoluir para níveis bastante elevados, como constata-se pelo olhar investigativo para sua obra, baseada sobretudo na técnica do baixo contínuo. Acredita-se que a utilização dos conhecimentos musicais da maneira sugerida pelo compositor seja de grande valia para músicos e estudantes.

Referências Bibliográficas

- Arnold, F.T. (1965). *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. New York: Dover. v.1.
- Bach, J. S. (1977). *Neue Ausgabe Sämlichen Werke*. Kassel: Bärenreiter. Serie V, Klavierwerke. Band 4. Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach.
- David, H. T.; Mendel, A. (1991). *The Bach Reader*. New York: W.W. Norton & Company.
- Fagerlande, M. (2002). O Baixo Contínuo no Brasil: a contribuição dos tratados em língua portuguesa. Rio de Janeiro: 221p. Tese (Doutorado em Música). Universidade do Rio de Janeiro.
- Spitta, P. (1992). *Johann Sebastian Bach: His work and influence on the music of Germany*. New York: Dover Publications Inc., 3v.
- The New Bach Reader. 1998. *A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. Ed. by H. T. David and A. Mendel. Revised and enlarged by C. Wolff. New York-London: W.W. Norton & Company.

⁵ Williams, P. 1970. *Figured Bass Accompaniment*. Edinburgh: Edinburg University Press.

⁶ Keaney, H. 1981. *Figured Bass for Beginners*. Boston: E. C. Schirmer Music Company.