

DOCUMENTA

As tabelas harmônicas do “Libro Terzo” para teorba de Kapsberger

Alexandre Ribeiro de Oliveira

UNICAMP

aleguitar@gmail.com

Joabe Guilherme Oliveira

USP

joabe.guilherme@usp.br

Resumo

O presente artigo aborda a figura de Johann Kapsberger, virtuoso de instrumentos de cordas dedilhadas, que viveu aproximadamente entre c. 1580 e 1651. Uma parte substancial de suas publicações é dedicada à teorba, um instrumento grave da família dos alaúdes, muito popular na transição entre os séculos XVI e XVII. Esta produção corresponde a uma das maiores coleções musicais dedicadas a este instrumento, constituindo, portanto, em um marco de referencial para a compreensão de suas possibilidades musicais. Um exemplo proeminente desse legado é o “*Libro Terzo D'intavolatura Di Chitarone*” de 1626, que inclui diversas danças, toccatas e tabelas. As tabelas apresentadas neste trabalho destacam-se por sua singularidade, não sendo encontradas em outras obras de contemporâneos de Kapsberger que também compuseram para teorba, como Castaldi (c. 1580 – 1649) e Piccinini (c. 1566 – 1638). Este estudo tem como objetivo contextualizar essas tabelas por meio da comparação com tratados dos séculos XVI e XVII voltados para instrumentos de cordas dedilhadas. Além disso, buscaremos explorar as interconexões entre essas tabelas, o baixo contínuo, o sistema de cifras para a guitarra barroca e sua aplicação no repertório do “Nobile Alemanno”. Isso, por sua vez, contribui para a hipótese de que as mudanças na valorização da música concebida a partir de uma visão vertical, proposta pela harmonia, em detrimento de uma concepção horizontal prevista pelo contraponto, têm suas raízes para além da *seconda prattica*, *camerata* florentina, ópera e recitativo. Essas raízes estão ligadas, sobretudo, à natureza dos instrumentos de cordas dedilhadas, exemplarmente representada e desenvolvida na obra de Kapsberger.

Palavras-chave: Kapsberger, teorba, cordas dedilhadas, contraponto, harmonia.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Ribeiro de Oliveira, A., e Oliveira J. G. (2025). As tabelas harmônicas do “Libro Terzo” para teorba de Kapsberger. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 196-218.

Abstract

The harmonic tables of Kapsberger's “Libro Terzo” for theorbo

The present article addresses the figure of Johann Kapsberger, a virtuoso of plucked string instruments, who lived approximately between c. 1580 and 1651. A substantial portion of his publications is dedicated to the theorbo, a low-pitched instrument from the lute family, highly popular during the transition between the 16th and 17th centuries. This production constitutes one of the most extensive musical collections devoted to this instrument, thus serving as a landmark reference for understanding its musical possibilities. A prominent example of this legacy is the “*Libro Terzo D'intavolatura Di Chitarone*” from 1626, which includes various dances, toccatas, and tables. The tables presented in this work stand out for their uniqueness, not found in the works of Kapsberger's contemporaries who also composed for the theorbo, such as Castaldi (c. 1580 - 1649) and Piccinini (c. 1566 - 1638). The objective of this study is to contextualize these tables through comparison with treatises from the 16th and 17th centuries focused on plucked string instruments. Additionally, we will seek to explore the interconnections between these tables, the basso continuo, the figured bass system for the baroque guitar, and their application in Kapsberger's repertoire. This, in turn, contributes to the hypothesis that changes in the valuation of music conceived from a vertical perspective, as proposed by harmony, as opposed to a horizontal conception envisioned by counterpoint, have their roots beyond the *seconda prattica*, *Florentine camerata*, opera, and recitative. These roots are primarily linked to the nature of plucked string instruments, exemplarily represented and developed in Kapsberger's work.

Keywords: Kapsberger, theorbo, plucked strings, counterpoint, harmony.

Introdução

Nosso trabalho tem como foco principal a exploração e análise das tabelas harmônicas criadas por Kapsberger em seu terceiro livro de tablaturas para teorba, publicado em 1626. Essas tabelas são notáveis, pois representam um dos primeiros, se não o primeiro, exemplo de um sistema de cifras que mostram a posição exata dos dedos no braço do instrumento para formar acordes, a partir de uma linha de baixo, em diferentes modos.

Kapsberger é um compositor que habita um espaço único entre dois mundos musicais. Sua obra revela traços composicionais que remontam ao século XVI, como o uso de diversos modos, a presença de uma textura polifônica em várias de suas peças e a utilização das cláusulas polifônicas. Ao mesmo tempo, podemos identificar elementos mais característicos do século XVII em sua música, como o emprego de acordes diminutos, uma abordagem mais vertical da harmonia e uma maior ênfase na música acompanhada. Kapsberger, em sua singularidade como compositor, compartilhava de um pensamento musical que estava em constante evolução no contexto das cordas dedilhadas, caracterizado por essa abordagem mais vertical.

Essa abordagem musical pode ser rastreada em obras de vários outros compositores ligados ao universo das cordas dedilhadas. Um exemplo notável é encontrado no tratado de Amat sobre a guitarra espanhola, cuja primeira edição remonta a 1596, embora tenhamos acesso a uma edição de 1626. Esse tratado contém instruções detalhadas sobre como aplicar o sistema de cifras, conhecido como “alfabeto”, no acompanhamento de peças vocais e instrumentais. É interessante notar que Amat menciona ter aplicado esse método em uma composição de Palestrina a cinco vozes, evidenciando a adaptação e evolução das técnicas harmônicas nas cordas dedilhadas.

Em muitos aspectos, nosso trabalho atual é uma extensão das ideias previamente exploradas em um artigo anterior, onde destacamos a ênfase harmônica em detrimento do contraponto gerado pelos instrumentos de cordas dedilhadas, com base nas tabelas de Kapsberger. Essa pesquisa representa uma continuação de nosso compromisso em desvendar os intrincados matizes da música dos séculos XVI, XVII e XVIII e em entender como os compositores dessa época contribuíram para a criação de novos modelos e técnicas musicais.

Kapsberger, a teorba e o “*Libro terzo*”

Johann Kapsberger, virtuose de instrumentos de cordas dedilhadas, em especial da teorba, viveu entre c. 1574 e 1650. Suas numerosas publicações incluem música vocal sacra (mote-tos) e secular (sobretudo *villanellas*), sempre acompanhadas de baixo-contínuo, e um volume substancial de música instrumental. Sua extensa lista de publicações corresponde a uma das maiores coleções musicais dedicadas à teorba, consistindo, portanto, um marco referencial para a compreensão de suas possibilidades musicais, não apenas no papel de instrumento acompanhador, que frequentemente lhe é atribuído, mas também como solista.

A porção mais relevante de sua obra consiste em uma coleção de quatro livros de tablaturas para a teorba ou *chitarrone* (nome italiano do instrumento), que incluem uma grande variedade de gêneros musicais: tocatas, danças, variações sobre baixos ostinato diversos etc., assim intitulados:

- “*Libro Primo D’intavolatura di Chitarrone*” (1604);
- “*Libro Secondo D’intavolatura di Chitarrone*” (c. 1616) – livro perdido;
- “*Libro Terzo D’intavolatura di Chitarrone*” (1626);
- “*Libro Quarto D’intavolatura di Chitarrone*” (1640).

A teorba é um instrumento grave e peculiar da família dos alaúdes, muito utilizada desde seu primeiro registro, datado de 1589.¹ Nas palavras de Caccini: “...este instrumento [teorba] é o mais apto para acompanhar a voz, especialmente a do Tenor, do que qualquer outro”.² Com o passar do tempo, seu uso foi declinando. No século XIX, foi pouco utilizada, até ganhar importância novamente a partir da década de 1960, com o movimento de música antiga. Apesar de estar ganhando atenção, ainda há poucas pesquisas disponíveis sobre ela, o que dificulta o compartilhamento de informações técnicas e sobre seu repertório. A construção artesanal e o alto preço também são empecilhos para a obtenção deste instrumento, o que acaba por

¹ Cf. Spencer (1976).

² “...essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce, e particolarmente quella del Tenore, che qualun que altro” (1602).

diminuir a visibilidade que o repertório originalmente escrito para a teorba mereceria. Como podemos observar na imagem a seguir, há duas *scordaturas*, uma que é mais padrão e aquela que Kapsberger apresenta em seu terceiro livro, onde mantém a mesma *scordatura* nas 14 ordens. No entanto, Kapsberger acrescenta mais 5 ordens, o que proporciona os baixos cromáticos, que nas teorbas mais comuns não estão presentes.

Figura 1 - Scordatura da teorba

The figure consists of two musical staves, each with a bass clef and a series of notes numbered 1 through 14 (or 19 in the second staff). Above the notes is a bracket labeled 'Reentrância'. Below the notes is a table of string positions, with columns labeled 1 through 14 (or 19) and rows labeled T, A, B, and 0. The first staff is labeled 'Scordatura padrão' and the second staff is labeled 'Scordatura - Kapsberger (1626)'. The second staff includes additional notes 15 through 19, which are marked with a sharp sign (#) and a cross (x) in the table below.

Fonte: Elaborado pelos autores.

O livro terceiro para teorba de Kapsberger, publicado e escrito em Roma em 1626, permaneceu desaparecido por muito tempo, embora seu nome aparecesse em alguns registros. Recentemente, no início do século XXI, uma cópia foi redescoberta na Universidade Americana de Yale, doada por Cari S. Miller, que a adquiriu através de um leilão. Este livro contém: 8 Tocatas (embora não tenha a primeira devido à falta de algumas páginas), 1 *Gagliarda*, 2 *Correntes*, 2 madrigais em estilo “*Passeggiato*”, além de várias tabelas para a realização de cadências, “*passaggi*

diversi”, instruções para a intabulação na notação italiana e francesa, e uma tabela para tocar a teorba a partir de um baixo, assunto que abordaremos adiante.

A tabela de Amat: histórias comparadas

Para entendermos melhor as tabelas propostas por Kapsberger, sugerimos uma análise considerando o que estava acontecendo com outros instrumentos de cordas dedilhadas, especialmente a guitarra espanhola na figura de Joan Carlos Amat, guitarrista e médico nascido por volta de 1572. Muita coisa já vinha acontecendo e que depois culminaria em Amat. Alaudistas e vihuelistas, na transposição de peças vocais para as cordas dedilhadas, utilizavam diversos recursos que favoreciam uma estrutura vertical. Em várias intabulações,³ é possível perceber o acréscimo de notas, seguindo um pensamento triádico/harmônico, sem necessariamente estabelecer uma conexão com o que veio antes ou depois (que são características próprias do “contraponto estrito” e de uma condução linear).

No exemplo abaixo, é possível observar isso com intensidades diferentes. No primeiro caso, há essa adição triádica com uma certa desconsideração do baixo⁴ e do contraponto de Josquin, podendo-se notar até uma quinta paralela entre a primeira mínima e a segunda. No segundo caso, o baixo é mantido, mas sem deixar de lado um preenchimento triádico considerável e bem ornamentado, como também pode ser visto no terceiro exemplo.

³ Intabulação refere-se ao processo de transcrição em tablatura de uma música, seja própria ou de outrem, para instrumentos de cordas dedilhadas.

⁴ Essa mesma “desconsideração” com a nota do baixo pode ser vista mais a frente, de acordo com Lester: Da mesma forma, os intérpretes de instrumentos dedilhados, como a guitarra, o alaúde e a teorba (todos os instrumentos populares da categoria do contínuo do século XVII) aprenderam a realizar as cifras sem levar em consideração a nota do baixo (2006, p. 755).

Figura 2 - Preenchimentos triádicos

"La Bernardina" Josquin/Spinacino "L'afection" Arcadelt/Morlaye "Tota pulchra" Craen/Capirola

The image displays a musical score for SATB (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Alaúde (lute). The score is divided into three sections, each corresponding to a different piece: "La Bernardina" by Josquin/Spinacino, "L'afection" by Arcadelt/Morlaye, and "Tota pulchra" by Craen/Capirola. The SATB part is written in a four-part setting, with each voice part (Soprano, Alto, Tenor, Bass) having its own staff. The Alaúde part is written in a single staff, showing the harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, indicating the structure and timing of the music. The Alaúde part features complex rhythmic patterns and chordal structures, likely representing the triadic fillings mentioned in the caption.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em seu livro, publicado pela primeira vez em 1596 e atualmente perdido, sendo a edição de 1626 a cópia mais antiga à qual tivemos acesso, Amat nos apresenta métodos para o acompanhamento, por meio da guitarra espanhola, de músicas com 3, 4 ou 5 vozes, conforme ele menciona ter feito em composições de Palestrina. Essa abordagem representa uma maneira diferente de pensar o repertório do final do século XVI, que de certa forma já estava sendo experimentada nas intabulações para vihuela e alaúde. De acordo com Amat (1626): “...ao entrar, me deram alguns papéis de Palestrina a cinco vozes e eu, tendo cifrado todo o tom, me entregaram uma guitarra, e começamos a cantar cada um na sua voz junto com o instrumento.”⁵

⁵ “...y en entrando por el me dieron unos papeles de Palestina a cinco bozes, y yo cifrado todo el tono me dió una guitarra, y começamos a cantar cada uno su boz juntamente con el instrumento.”

Figura 3 - A Tabela de Amat⁶

fa. vt.	d	f	g	h	i	m	n	p	q	r	x	z
sol. re.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	1	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
fa. mi.	p	q	r	x	z	d	f	g	h	i	m	n
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
fa.	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
vt. fol.	p	q	r	x	z	d	f	g	h	i	m	n
re. la.	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
mi.	xb	zb	db	fb	gb	hb	lb	mb	nb	pb	qb	rb
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7

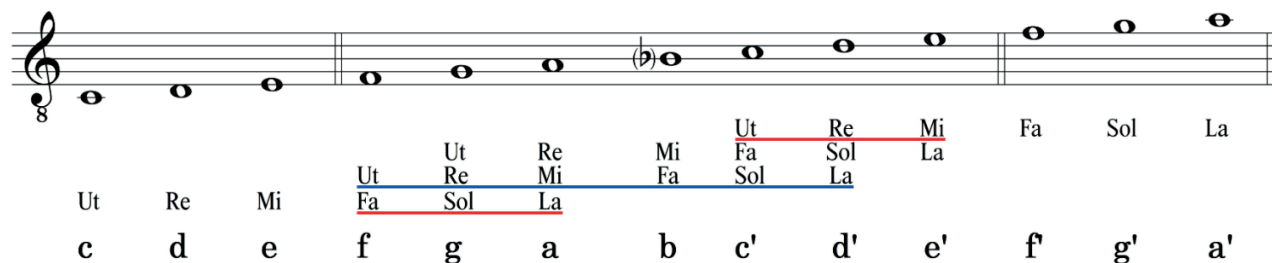
Fonte: Amat (1626).

A tabela de Amat é uma ferramenta valiosa para cifrar músicas e entender como as notas se relacionam com os acordes da guitarra. Ela permite que músicos escolham acordes de forma prática, a fim de proporcionar um acompanhamento simples e eficaz.

De cima para baixo, na parte esquerda, fora das linhas do quadrado, temos as sílabas de solmização. Essas sílabas estão dispostas em uma sobreposição de dois hexacordes, como pode ser visto no exemplo abaixo. Numa interpretação contemporânea e, até certo ponto, anacrônica, mas didática, cada sílaba de solmização corresponderia a um grau do modo. Por exemplo, “Fa, Ut” representa o primeiro grau, “Sol, Re” representa o segundo grau e assim por diante.

⁶ Nessa edição, encontram-se dois erros que posteriormente serão corrigidos em outras edições: as sílabas “Fá, Mi”, que na verdade são “Lá, Mi”, e o número 1 que se repete na segunda linha de números, onde na verdade deveria ser 11.

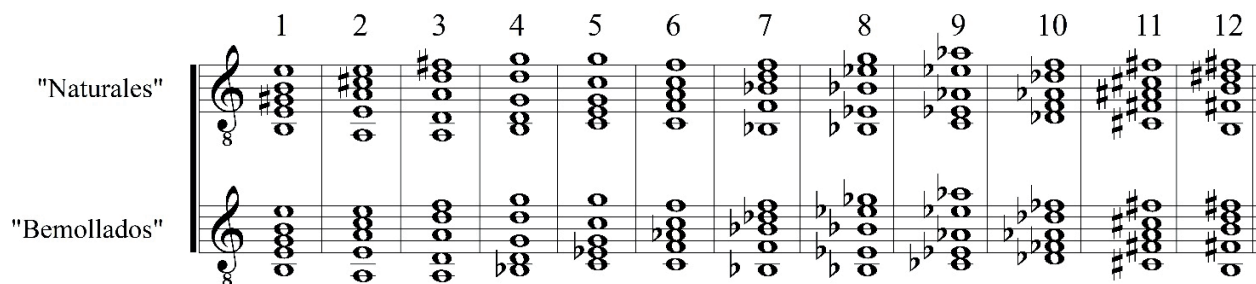
Figura 4 - Os hexacordes da Tabela⁷



Fonte: Elaborado pelos autores.

Já os números de 1 a 12, dispostos horizontalmente, representam os doze acordes da guitarra apresentados previamente por Amat. Por exemplo, o número 1 corresponde ao primeiro acorde, Mi; o número 2, a Lá; o número 3, a Ré; o número 4, a Sol; o número 5, a Dó; o número 6, a Fá, e assim por diante. Amat ao expor sua cifração, dividida em “*naturales*” (maior) e “*bemollados*” (menor), organiza-a em quintas, como podemos observar abaixo, assim como Kapsberger fará posteriormente em sua Tabela.

Figura 5 - Transcrição das cifras de Amat



Fonte: Elaborado pelos autores.

Segundo Amat, a partir da solmização do baixo da música é que vão se estabelecer as cifras. Se começarmos pelo Ut da solmização do baixo, por exemplo, devemos seguir para a coluna correspondente a essa nota, Ut, tomando o acorde que mais se adequa entre os doze. Dentro dessa coluna estarão os acordes equivalentes a solmização do baixo da música.

⁷ O diagrama aqui apresentado foi construído a partir do modelo apresentado por Reisenweaver (2012, p. 42).

Figura 6 - Transcrição da Tabela de Amat

The figure displays a musical score for the Amat table, organized into seven staves. Each staff represents a different syllable and its corresponding chords for various letters. The letters are placed above the chords. The staves are labeled as follows:

- Staff 1: Fa, Ut (Chords: d, f, g, h, l, m, n, p, q, r, x, z)
- Staff 2: Sol, Re (Chords: d, f, g, h, l, m, n, p, q, r, x, z)
- Staff 3: La, Mi (Chords: p, q, r, x, z, d, f, g, h, l, m, n)
- Staff 4: Fa (Chords: p, q, r, x, z, d, f, g, h, l, m, n)
- Staff 5: Ut, Sol (Chords: p, q, r, x, z, d, f, g, h, l, m, n)
- Staff 6: Rc, La (Chords: p, q, r, x, z, d, f, g, h, l, m, n)
- Staff 7: Mi (Chords: xb, zb, db, fb, gb, hb, lb, mb, nb, pb, qb, rb)

Fonte: Elaborado pelos autores.

É importante notar que, nas linhas 1 e 3, os acordes podem ser maiores ou menores, enquanto na linha 5, eles só podem ser maiores, e na linha 7, só podem ser menores (esses indicados pela letra “b” acima). Amat não comenta sobre as linhas 2 (das sílabas “Sol, Re”), 4 (da sílaba “Fa”) e 6 (das sílabas “Re, La”), nas quais hipotetizamos que os acordes também podem ser maiores ou menores.

Além disso, se você encontrar uma situação em que o acorde que está tocando inicialmente não parece se encaixar bem com as outras notas, você poderá verificar que há letras acima das cifras e assim encontrar acordes que tenham a mesma letra e “testar” um por um para encontrar o que se encaixa melhor. Esses acordes propostos para uma mesma letra possuem sua nota fundamental em comum, por exemplo, a letra “d”, terá as cifras 1, 2, 5 e 10, isto é, o acorde de Mi (maior ou menor), Lá (maior ou menor), Dó maior e Dó# menor.

Figura 7 - Glória da Missa “Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La”, Palestrina, compassos 1-8⁸

The musical score shows six staves for voices: Cantus I, Cantus II, Altus I, Altus II, Tenor, and Bassus. Below the Bassus staff, the following figured bass and solfège syllables are provided:

Figured Bass	Solfège Syllable
5	Ut
6	Fa
2b	La
4	Sol
5	Ut
6	Fa
5	Ut
4	Sol
3	Re
5	Ut
3b	Re
7(g)	Mi
5	Ut

Fonte: Elaborado pelos autores.

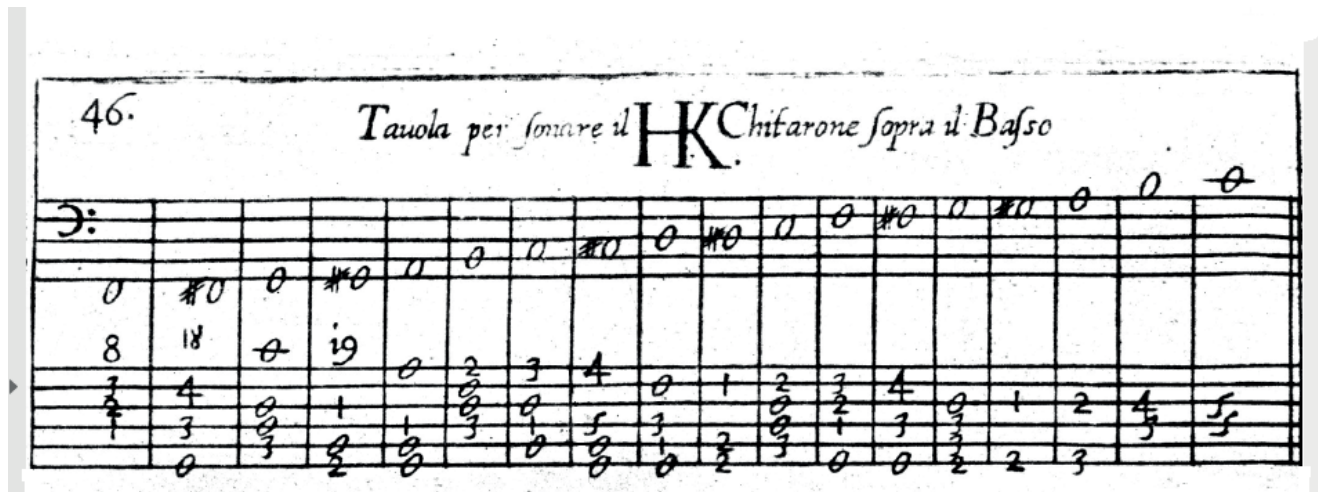
Como exemplo, ciframos, seguindo os princípios de Amat, os primeiros 8 compassos do “Glória” da Missa “Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La” de Palestrina. Nessa transcrição, colocamos as cifras propostas por Amat acima da linha do “bassus”, junto com a cifragem mais atual logo abaixo e as sílabas de solmização de acordo com a linha do “bassus”. Para isso, partimos da 5ª coluna da Tabela de Amat, onde o acorde 5 (Dó) corresponde ao Ut da música. Na solmização da sílaba Mi, no segundo tempo do penúltimo compasso, Amat propõe o acorde 12 (Si menor), o que não coincide com o que está acontecendo verticalmente na música de Palestrina. Tomando os princípios de Amat, ele instrui que devemos escolher outro acorde que tenha a mesma letra, nesse caso foi a letra “g”, que corresponde ao acorde 7 (Sib maior), que está de acordo com o que está acontecendo sonoramente na música de Palestrina.

⁸ Transcrição feita a partir da partitura que se encontra no livro: *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Vol.6* (c. 1939).

As Tabelas de Kapsberger

A tabela de Amat representava uma das várias maneiras de acompanhar com instrumentos de cordas dedilhadas, que se originava de um pensamento vertical que pode ser rastreado desde o final do século XVI, um pensamento triádico, conforme discutimos em publicação anterior.⁹ Kapsberger, embora um sujeito histórico com elementos composicionais singulares, também estava, de certa forma, conectado a essa história das “Tabelas”, que se referem à forma de acompanhar a partir de um baixo musical dado. Essa prática foi sendo construída ao longo dos séculos XVII e XVIII, com contribuições de Amat (1626), Foscarini (1640), Sanz (1674), Grenerin (c. 1682), do próprio Kapsberger, entre outros.

Figura 8 - Primeiro conjunto das Tabelas de Kapsberger



Fonte: Kapsberger (1626, p. 46).

As tabelas de Kapsberger têm princípios semelhantes aos da tabela de Amat, como a recomendação fundamental de que as cifras devem ser tocadas com base nas notas do baixo da música. Como na tabela de Amat, 12 conjuntos de cifras são apresentados, contudo enquanto em Amat esses 12 conjuntos partem das 12 possibilidades de tríades possíveis, em Kapsberger há 6 tons divididos em duas partes, uma parte que poderia ser descrita como “*durum*”, pois apresenta a

⁹ Oliveira, A. R. D.; Oliveira, J. G. A ênfase harmônica em detrimento do contraponto gerado pelos instrumentos de cordas dedilhadas. Revista 4'33", Buenos Aires, XIV, n. 22, julho 2022. 152-173.

nota si natural e notas sustenidas, e outra que poderia ser descrita como “molle”, porque possui si bemol na armadura e apresenta notas bemolizadas.

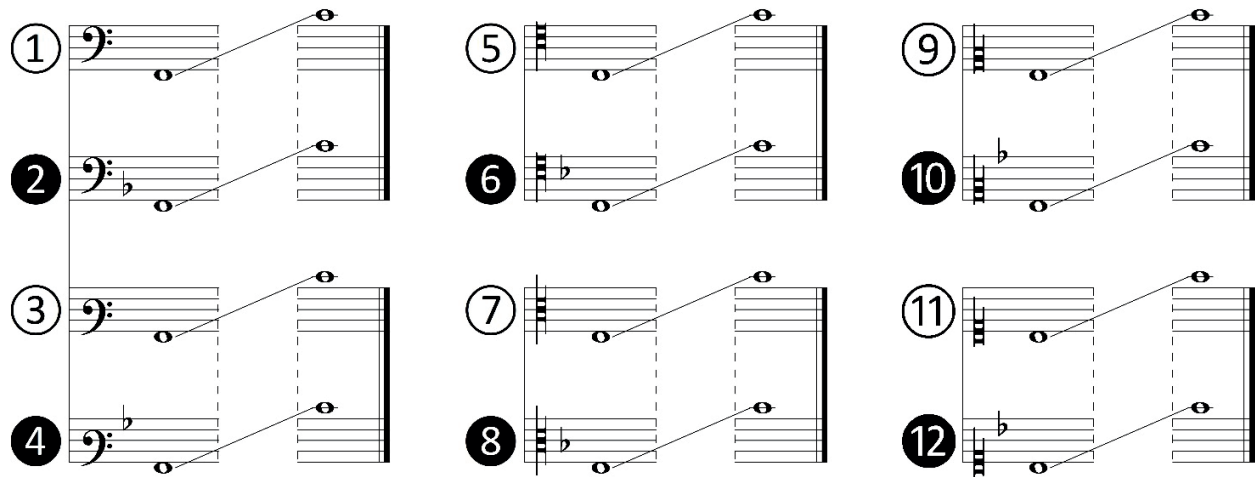


Figura 9 - Os 12 conjuntos

Fonte: Elaborado pelos autores.

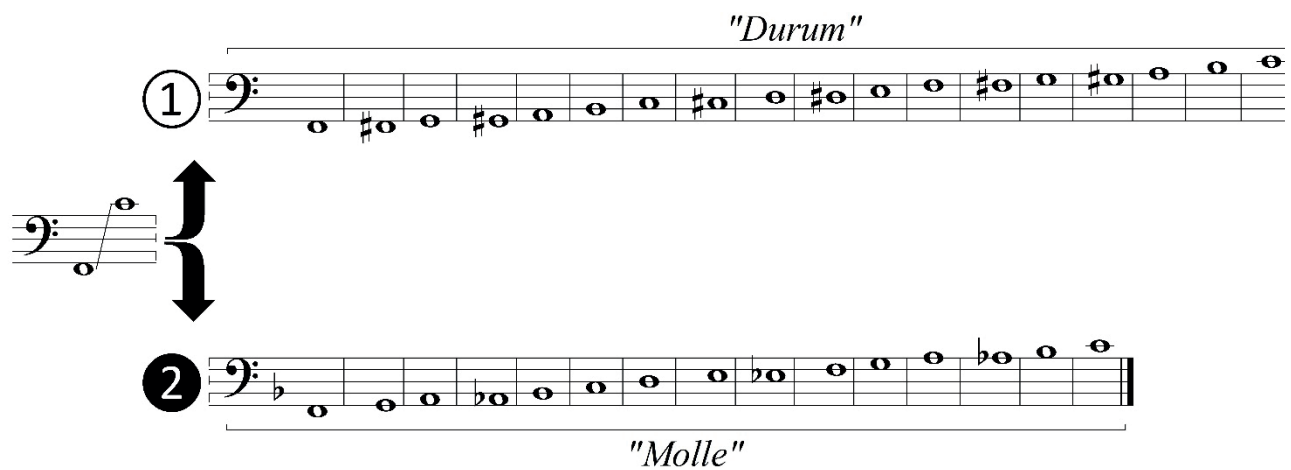


Figura 10 - Divisão em “Durum” e “Molle”

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em Kapsberger, cada conjunto, derivado de uma nota fundamental da escala, começa uma nota abaixo da primeira linha da pauta e termina na nota da primeira linha suplementar acima da pauta. Esses conjuntos são organizados de acordo com as alturas das diferentes claves, indo

da clave mais grave à mais aguda, resultando em conjuntos que partem de notas diferentes, seguindo a sequência: Fá, Lá, Ut, Mi, Sol, Si. A ausência da clave de Sol, onde ele construiria uma escala a partir da nota Ré, pode ser atribuída, conforme nossa hipótese, ao fato de que esta clave, devido ao seu registro agudo, inviabilizaria a execução de certos acordes na teorba.

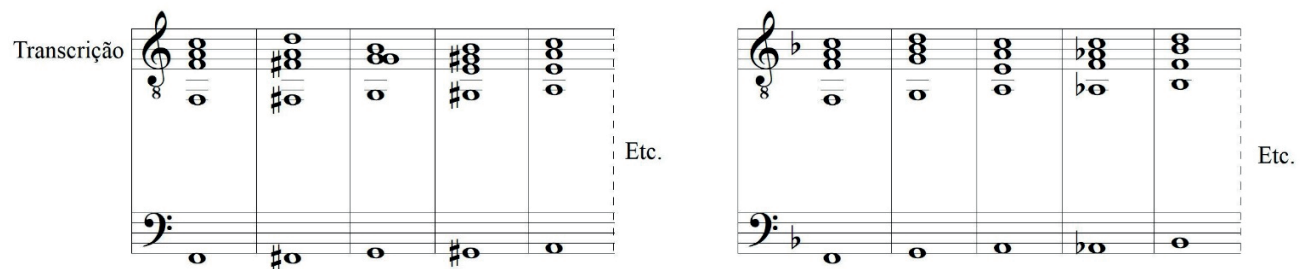
Figura 11 - Ordem das claves



Fonte: Tigenschenck (1879, p. 6).

Nas seções “*durum*”, as notas naturais são executadas com acordes na posição fundamental e terças naturais, enquanto nas notas cromáticas, limitadas a Fá#, Ut#, Sol# e Ré#, sempre aparecem após suas notas naturais e são tocadas com acordes maiores em primeira inversão. Nas seções “*molle*”, tanto as notas naturais quanto as cromáticas são interpretadas com acordes na posição fundamental e terças naturais. As notas cromáticas estão restritas a Sib, Mib e Lab e também aparecem após seus naturais.

Figura 12 - Posições dos acordes



Fonte: Elaborado pelos autores.

Em relação ao primeiro conjunto, que se baseia na nota Fá, há uma seção adicional que oferece realizações de acordes maiores de acordo com a cifragem e acordes maiores, menores e

Figura 13 - Seção adicional do primeiro conjunto

[illegible]

Kapsberger também nos apresentava com exemplos de divisões, cadências e outros elementos enriquecedores em outras partes de seu livro, elementos que não encontramos na obra de Amat. Este é um dos poucos exemplares que sobreviveram ao tempo e que exemplifica esse pensamento mais vertical na interpretação da teorba. Ele não apenas fornece tabelas confiáveis para realização de acordes e informações úteis sobre técnicas de transposição, como também oferece uma visão complementar a uma história da música dos séculos XVI e XVII.

Ressaltamos que Kapsberger já conta com o advento do baixo cifrado, o que acaba limitando as possibilidades de acordes sobre um baixo quando comparado com Amat. Em Amat, um baixo na nota Mi poderia incidir sobre 6 acordes em sua tabela, ao passo que em Kapsberger essas possibilidades não são possíveis, já que caso fosse tentado um Mi 6 (Dó com baixo em Mi), um acorde específico é apresentado para essa finalidade. Dessa maneira, as tabelas do Nobile Alemanno têm uma vantagem contextual sobre as de Amat, além da própria posteridade em

relação a este, ou seja, a estruturação construída por Amat já estava disponível a Kapsberger, que inclusive utiliza o mesmo *voicing* no acorde B (Dó maior), apresentado nas cifras para guitarra barroca no final do seu segundo livro de *Villanelle* (1619), distribuição que nem sempre acontecerá em outros autores, uma vez que a maior ocorrência da voz na ponta é a nota Mi e não Sol.¹⁰

Nessa linha de proposições de tabelas com cifras para acompanhamento, haverá outros compositores de instrumentos de cordas dedilhadas que o farão, como Grenerin em seu livro para teorba, escrito por volta de 1682, que se limita aos modos maiores e menores, dentro dos graus da escala, possivelmente já apontando para o que viria a se constituir na Regra da oitava. Portanto, para aqueles que desejam acompanhar a música de Monteverdi, é necessário conhecer as tabelas de Kapsberger, uma vez que estão mais próximas, tanto temporalmente quanto musicalmente, do pensamento de Monteverdi.

Considerações finais

Ao explorarmos as tabelas harmônicas criadas por Johann Kapsberger em seu terceiro livro de tablaturas para teorba, publicado em 1626, podemos notar o quanto essas tabelas são notáveis por sua singularidade, representando um dos primeiros exemplos de um sistema de cifras que mostra a posição exata dos dedos no braço do instrumento para formar acordes a partir de uma linha de baixo, em diferentes modos. Ao analisar as tabelas de Kapsberger em relação às práticas contemporâneas de instrumentos de cordas dedilhadas, especialmente a tabela de Joan Carlos Amat para guitarra espanhola, pudemos traçar paralelos e entender melhor a evolução do pensamento harmônico vertical nesse contexto.

Kapsberger, um virtuose da teorba, viveu em uma época de transição musical, quando as abordagens harmônicas estavam começando a ganhar mais destaque em relação ao contraponto. Sua obra, especialmente suas tabelas harmônicas, exemplifica esse movimento em direção a uma visão musical mais vertical e harmônica. A análise comparativa com a tabela de Amat

¹⁰ Sobre esse assunto ver Miles (2014).

revelou semelhanças nas estratégias de cifragem, mostrando que a prática de acompanhar a partir de um baixo musical dado estava se consolidando nesse período.

Além disso, exploramos as particularidades das tabelas de Kapsberger, que, diferentemente da tabela de Amat, apresentam acordes com trítomos, inversões e outras técnicas enriquecedoras. A obra de Kapsberger não apenas oferece tabelas confiáveis para realização de acordes, mas também proporciona uma visão complementar à história da música dos séculos XVI e XVII. Sua abordagem harmônica influenciou não apenas seus contemporâneos, mas também gerações posteriores de músicos.

Portanto, este artigo não apenas contextualiza as tabelas de Kapsberger no cenário musical de sua época, mas também destaca sua importância como uma peça fundamental na evolução do pensamento harmônico nas cordas dedilhadas. Ao compreendermos essas tabelas, ganhamos uma compreensão mais profunda das complexidades da música do século XVII e do papel crucial que Kapsberger desempenhou nesse desenvolvimento musical.

Referências bibliográficas

- Amat, J. C. *Guitarra española de cinco órdenes*. Biblioteca Nacional de Portugal, 1626.
Disponível em: <<https://purl.pt/30424/1/index.html#/1/html>>. Acesso em: 3 setembro 2023.
- Ashworth, J.; O'Dette, P. Proto-Continuo. In: Kite-Powell, J. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. 2ª. ed. New York: Indiana University Press, 2007. Cap. 19, p. 225-237.
- Burmester, H. R. B. *Aspectos do Stylus Phantasticus nas tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651)*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2010.
- Caccini, G. *Le nuove musiche*. Boston Public Library, 1602. Disponível em: <<https://archive.org/details/lenovemvsichedioocacc>>. Acesso em: 3 setembro 2023.
- Christensen, T. The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory. *Journal of Music Theory*, Durham, v. 36, n. 1ª, p. 1-42, 1992.
- Kapsberger, G. G. *Libro Terzo D'intavolatura Di Chitarone*. Roma: Michele Priuli, 1626.

- Kitsos, T. *Continuo practice for the Theorbo as indicated in seventeenth-century italian printed and manuscript sources*. Dissertação (Doutorado em Performance musical) - The University of York. New York. 2005.
- Lester, J. Rameau and Eighteenth-Century Harmonic Theory. In: Christensen, T. *The Cambridge History of Western Music Theory*. 1ª. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Cap. 24, p. 753-777.
- Miles, N. F. *Approaches to Accompaniment on the Baroque Guitar c. 1590-c. 1730*. Tese (Doutorado em Música) - University of Birmingham. Birmingham. 2014.
- Oliveira, A. R. D.; Oliveira, J. G. A ênfase harmônica em detrimento do contraponto gerado pelos instrumentos de cordas dedilhadas. *Revista 4'33"*, Buenos Aires, XIV, N° 22, Julho 2022. 152-173.
- Palestrina, G. P. D. *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Vol. 6*. International Music Score Library Project, c. 1939. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/423645>>. Acesso em: 03 setembro 2023.
- Reisenweaver, A. Guido of Arezzo and His Influence on Music Learning. *Musical Offerings*, Ohio, III, n. 1, 2012. 37-59. Disponível em: <<https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss1/4>>. Acesso em: 3 setembro 2023.
- Spencer, R. Chitarrone, Theorbo and Archlute. *Early Music*, Oxford, v. 4, n. 4, p. 407-423, Outubro 1976.
- Tigenschenck, J. K. *L'école normale primaire, enseignement musical*. Bibliothèque Nationale de France, 1879. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9634745b>>. Acesso em: 03 setembro 2023.
- Tyler, J.; Sparks, P. *The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era*. 1ª. ed. Oxford: Oxford University Press, 2002.

2

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

The first system of musical notation consists of a treble and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, each represented by a circle with a number inside. The bass staff contains a series of notes, each represented by a circle with a number inside. The notes are: 3, 0, 1, 3, 0, 1. Below the bass staff, there are two rows of numbers: 0 3 4 3 and 0 3 1 0. The text "um tom mais alto" and "um tom mais baixo" is written above the last two notes of the bass staff.

The second system of musical notation consists of a treble and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, each represented by a circle with a number inside. The bass staff contains a series of notes, each represented by a circle with a number inside. The notes are: 0, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 8. Below the bass staff, there are two rows of numbers: 0 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 4 5 6 7 8 8 and 0 3 1 0 0 2 3 0 0 2 2 3 5 6 7 7 7. The text "uma 4ª mais baixa" is written above the last note of the bass staff.

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

Hieronymus Kapsberger (c. 1580 - 1651)

Transcrição

The image displays three systems of musical notation for theorbo on the bass, each consisting of a treble staff, a bass staff, and a table of fingerings. The first system is in C major, the second in D major, and the third in E major. Each system shows a sequence of chords and their corresponding fingerings for the left hand. The fingerings are indicated by numbers 0-7. The first system has 19 measures, the second has 20 measures, and the third has 19 measures. The last measure of each system is marked with a double bar line and the text 'uma 4ª a baixo'.

uma 4
a baixo

2

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

55

1	3	0	2	1	3	0	2	1	3	5	7				
3	0	0	0	2	2	0	2	1	3	5	7				
3	1	3	0	1	3	3									
1	0	1	3	3											
1	0	0	1	1	1	3	3				7	6	8		

uma 4ª a baixo

ALEXANDRE RIBEIRO DE OLIVEIRA é doutorando —orientadora: Helena Jank— e mestre em Performance pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), bacharel em violão, licenciado e pós-graduado em Educação Musical, é apontado como um dos principais teorbistas do país e atua, frequentemente, na Europa e nas Américas. Estreia e colabora em peças contemporâneas escritas para teorba. É responsável pela Associação de Alaudistas do Brasil (Lutebr) e diretor do grupo MusicAR, e seus alunos têm vencido as categorias de base dos mais relevantes concursos de violão do país desde 2012.

JOABE GUILHERME OLIVEIRA é doutorando em Musicologia pela Universidade de São Paulo —orientadora: Monica Isabel Lucas— e mestre em Cognição Musical pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), bacharel em Composição pela mesma universidade e licenciado em História pelo Instituto Sumaré de Ensino Superior. Na Emesp, um dos principais conservatórios de música do país, teve contato com renomados professores, como: Everton Gloeden, Thiago Abdalla, Chrystian Dozza, Rodrigo Lima e outros. Começou os estudos musicais no ano de 2011, no programa Guri Santa Marcelina, em que teve aulas com o professor Alexandre Ribeiro. Como compositor, gravou peças para quinteto de violões, recebeu encomendas para a Camerata de Violões do Guri, apresentou composições na Bach Society Houston pelo Duo Scordatura Antiqua, além de muitos outros trabalhos e outras gravações.