

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, buscamos explorar as interconexões entre essas tabelas, o baixo contínuo, o sistema de cifras para a guitarra barroca e sua aplicação no repertório do “Nobile Alemano”. 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 pratica*, 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.

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 pratica*, 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.

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.

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 compostionais 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 (moteitos) 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



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

The musical score displays three voices: SATB (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two continuo instruments: Alaúde and Cembalo. The vocal parts are labeled with their names and composers: "La Bernardina" by Josquin/Spinacino, "L'affection" by Arcadelt/Morlaye, and "Tota pulchra" by Craen/Capirola. The continuo parts are represented by rhythmic patterns for the Alaúde and Cembalo.

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 dieró 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 | l | 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 | l | 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. sol. | p | q | r | x | z | d | f | g | h | l | 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 |

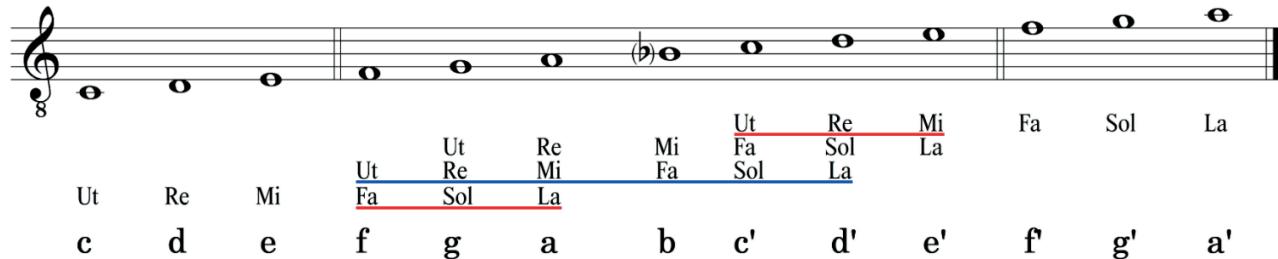
Fonte: Amat (1626).

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 hexacordos, 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 cifragem, 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

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 consists of six staves representing different voices: Cantus I, Cantus II, Altus I, Altus II, Tenor, and Bassus. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The vocal parts are written in soprano, alto, alto, alto, tenor, and basso (bass) clefs. The bassus staff is at the bottom, with a basso clef and a C-clef above it. The other staves are in soprano clef. The music is divided into measures by vertical bar lines. Below the score, a harmonic analysis is provided for the bassus part. The analysis shows Roman numerals above the bassus line, corresponding to the chords: 5, 6, 2b, 4, 5, 6, 5, 4, 3, 5, 3b, 7(g), 5. Below these numerals, the notes are labeled with their corresponding letters: C, F, A^b, G, C, F, C, G, D, C, D, B^b, C. Below the bassus staff, the notes are labeled with their solmization: Ut, Fa, La, Sol, Ut, Fa, Ut, Sol, Re, Ut, Re, Mi, 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 5^a 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

The image shows a page from Kapsberger's 1626 work, titled 'Tauola per sonare il Chitarone sopra il Bafso'. The title is at the top center, above a grid of 12 staves. The first staff is labeled '46.' on the left. The grid consists of 12 horizontal rows, each representing a different harmonic combination. The staves are numbered 1 through 12 from bottom to top. Each staff has a specific note value indicated by a symbol like a circle or a square. Below the grid, there are two sets of numbers: '8 18' and '1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12' arranged vertically. The entire grid is enclosed in a rectangular border.

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.

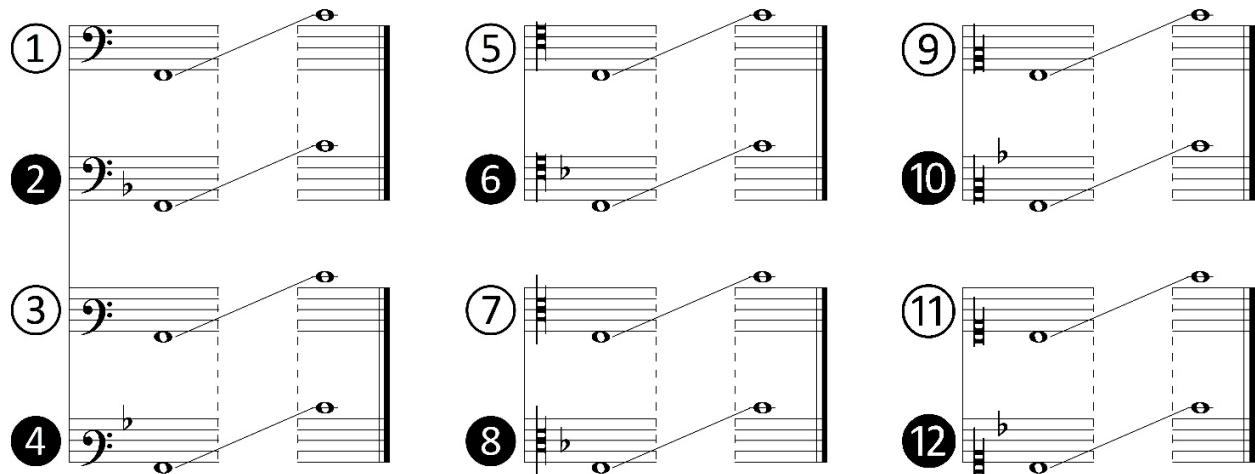


Figura 9 - Os 12 conjuntos
Fonte: Elaborado pelos autores.

Figure 10 illustrates the division of a musical phrase into "Durum" and "Molle". The top part of the figure shows a single bass staff with a continuous line of notes, labeled "Durum". Below it, a large bracket groups the first six notes, which are then divided into two parts by a vertical brace with a double-headed arrow between them. The left part is labeled "Durum" and the right part is labeled "Molle". The bottom part of the figure shows the same six notes on a bass staff, but with different note heads: the first three notes have solid circles, and the last three notes have hollow circles. This visual distinction likely corresponds to the harmonic sets shown in Figure 9.

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

A transcrição mostra duas fileiras de acordes para teorba. A fileira superior (Transcrição) mostra acordes de Fá maior (8), Lá maior (8), Sol maior (8), Ré maior (8) e Mi maior (8). A fileira inferior (Transcrição) mostra acordes de Sib menor (8), Mib menor (8), Lab menor (8), Ré menor (8) e Mi menor (8). Ambas as fileiras têm uma pausa vertical entre os acordes. As fileiras são rotuladas com 'Etc.' no final.

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

diminutos em primeira inversão, e após a seção “*molle*”, encontram-se tabelas que mostram realizações de acordes menores e acordes em primeira inversão sobre baixos cifrados. No final de cada conjunto, encontramos uma indicação acompanhada por uma clave e armadura que, se usadas em vez da clave e armadura fornecidas, fazem com que a seção anterior soe conforme o intervalo indicado.

Figura 13 - Seção adicional do primeiro conjunto

um tom
mais alto um tom
mais baixo

Fonte: Elaborado pelos autores.

Kapsberger também nos presenteia 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 Alemano 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 trítulos, 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*. 2^a. 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/lenvovemvsichedioocacc>>. Acesso em: 3 setembro 2023.
- Christensen, T. The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory. *Journal of Music Theory*, Durham, v. 36, n. 1^a, 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*. 1^a. 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.
- Tigenschön, 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*. 1^a. ed. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Anexos

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

Hieronymus Kapsberger (c. 1580 - 1651)

Musical score for "The Star-Spangled Banner" with two staves (Treble and Bass) and a corresponding table of numerical values.

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8 | θ | 0 | 19 | 1 | 3 | 0 | 2 | 1 | 3 | 0 | 2 | 1 | 3 | 5 |
| 3 | | | 1 | 0 | 3 | 1 | 3 | 0 | 2 | 3 | 1 | 3 | 3 | 5 |
| 2 | | | | | | 0 | 0 | | | 0 | | | | |
| 1 | 3 | 1 | | 1 | 1 | 0 | 1 | 3 | 3 | 1 | | | 1 | |
| 3 | 0 | | | 1 | 1 | 0 | 1 | 3 | 3 | 1 | | | 1 | |
| 1 | 0 | | | 3 | 1 | 0 | 1 | 3 | 3 | 1 | | | 1 | |

Partitura 1

Este exemplo mostra duas páginas de partitura para um instrumento de percussão com quatro tambores. A parte superior (lado esquerdo) mostra as mãos direita e esquerda tocando tambores em tom alto e baixo. As mãos direita e esquerda alternam entre os tambores, com a mão direita sempre tocando o tom mais alto e a mão esquerda o tom mais baixo. As mãos direita e esquerda alternam entre os tambores, com a mão direita sempre tocando o tom mais alto e a mão esquerda o tom mais baixo.

Partitura 2

Este exemplo mostra duas páginas de partitura para um instrumento de percussão com quatro tambores. A parte superior (lado esquerdo) mostra as mãos direita e esquerda tocando tambores em tom alto e baixo. As mãos direita e esquerda alternam entre os tambores, com a mão direita sempre tocando o tom mais alto e a mão esquerda o tom mais baixo.

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

Hieronymus Kapsberger (c. 1580 - 1651)

Transcrição

uma 4^a
a baixo

uma 4^a
a baixo

uma 4^a
a baixo

2

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

um 4^a
a baixo

9 8 18 0 19 0 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3

2 3 4 0 1 0 0 1 3 0 0 1 2 3 0 0 1 2 3 0 1 2 3

0 2 0 1 3 0 0 1 3 0 0 1 2 3 0 0 1 2 3 0 1 2 3

0 1 3 0 0 1 3 0 0 1 2 3 0 0 1 2 3 0 1 2 3

3 0 1 3 0 0 1 3 0 0 1 2 3 0 0 1 2 3 0 1 2 3

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 2 2 3

um 4^a
a baixo

9 17 8 0 0 19 1 3 0 2 1 3 0 2 1 3 0 2 1 3

2 1 3 2 1 3 1 3 0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3

0 1 3 1 3 1 3 0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3

0 1 3 1 3 1 3 0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3

3 1 3 1 3 1 3 0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3

1 1 0 0 1 1 0 0 1 1 0 0 1 1 0 0 1 1 3

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

Hieronymus Kapsberger (c. 1580 - 1651)

Transcrição

The image shows three staves of musical notation for theorbo, transcribed from Hieronymus Kapsberger's "Libro Terzo". Each staff consists of five horizontal lines representing the strings. The notation uses black dots for fingers and numbers for string selection. The first staff starts with a treble clef, the second with a bass clef, and the third with a bass clef. Fingerings are indicated by small numbers above or below the dots. String numbers are written below each staff. The first staff has a key signature of one sharp, the second of one flat, and the third of one sharp. The notation is divided into measures by vertical bar lines. The first staff ends with a measure ending in a double bar line. The second staff begins with a measure ending in a double bar line. The third staff begins with a measure ending in a double bar line.

uma 4^a
a baixo

uma 4^a
a baixo

uma 4^a
a baixo

2

Tabelas para tocar a teorba sobre o baixo

The musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat. The middle staff is a bass clef staff with a key signature of one flat. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one flat. The score begins with a measure number 55. The first measure shows a G major chord (B, D, G) followed by a C major chord (E, G, C). Subsequent measures show various chords including A major (C, E, A), F major (A, C, F), and G major (B, D, G). The bass staff contains notes corresponding to the chords above. Below the staffs is a tablature for a theorbo, showing six strings with fingerings (1, 3, 0, 2, 1, 3) and a bass string with fingerings (1, 0, 1, 3, 3, 1). The tablature continues through the measures, with the bass string's fingering becoming more complex, eventually reaching a 4th octave (labeled "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.