

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GUSTAVO ANGELO DIAS

**UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE FRANCESCO GASPARINI E OS
TRATADISTAS PORTUGUESES DO BAIXO CONTÍNUO**

CURITIBA

2012

GUSTAVO ANGELO DIAS

**UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE FRANCESCO GASPARINI E OS
TRATADISTAS PORTUGUESES DO BAIXO CONTÍNUO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a.Silvana Scarinci

CURITIBA

2012

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Dias, Gustavo Angelo

Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo / Gustavo Angelo Dias. – Curitiba, 2012.

125 f.

Orientadora: Profª. Drª. Silvana Scarinci
Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Música – Portugal – Séc.XVIII. 2. Música – Baixo continuo – Portugal – Séc.XVIII. 3. Gasparini, Francesco, 1661-1727. Armonico Pratico al Cimbalò. 4. Musicologia histórica I. Título.

CDD 780.9469

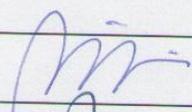
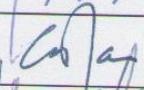
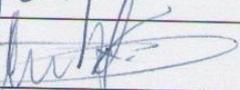
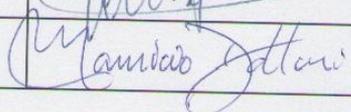
PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Gustavo Angelo Dias** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

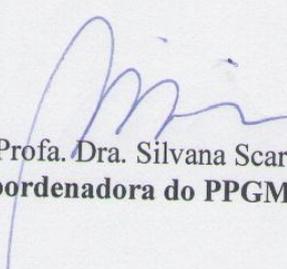
Os abaixo assinados **Silvana Scarinci, Marcos Holler, Orlando Fraga, Mauricio Dottori**, argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

" Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os Tratadistas Portugueses do baixo continuo."

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Silvana Scarinci (UFPR)		Aprovado
Marcos Holler (UDESC)		APROVADO
Orlando Fraga (EMBAP)		APROVADO
Mauricio Dottori (UFPR)		Aprovado

Curitiba, 03 de Fevereiro de 2012.


Prof. Dra. Silvana Scarinci
Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci
- Coordenadora
Pós-Graduação em Música
UFPR
SIAPE 1667827

AGRADECIMENTOS

Ao Sol, por fornecer luz e calor ao planeta Terra.

À minha mãe, pela vida.

À Caroline Caregnato, pelos conselhos acadêmicos, e pela paciência e carinho.

À Profa. Dra. Silvana Scarinci, pela jornada às vezes dura, mas produtiva, e pela oportunidade não apenas de desenvolver um trabalho acadêmico sobre um tema, mas trazê-lo ao mundo "palpável" em forma de música.

Aos Prof. Dr. Marcelo Fagerlande, Marcos Holler, Orlando Fraga e Maurício Dottori, pela leitura atenta e pela abordagem crítica, que se transformaram em sugestões valiosas para o aprimoramento do trabalho.

À Profa. Dra. Helena Jank, pela inspiração e por ter conduzido pacientemente passos tão significativos na minha aprendizagem.

Ao Prof. Dr. Mário Marques Trilha, pelo diálogo e pelas indicações sempre proveitosos sobre o objeto da pesquisa.

Ao Guilherme de Moraes, pela amizade e disposição ao debate pré-pré-projeto.

Às meninas da "Casa da Baratas", que me deram a "xícara do mestrado".

À CAPES/PROF, pelo financiamento que possibilitou a realização deste trabalho.

RESUMO

Portugal viveu, no século XVIII, um momento musical que reflete a influência italiana de forma decisiva. A presença de importantes compositores, cantores, cenógrafos e instrumentistas italianos, bem como a ida de aprendizes lusitanos à Itália, refletem uma verdadeira adoção da música barroca italiana. Neste período, a música italiana é não apenas apresentada nas igrejas, na corte e nos teatros públicos, mas também assimilada e transformada numa tradição lusitana. Surgem importantes compositores influenciados por este estilo musical, e a própria teoria desenvolve-se a partir dele. Neste trabalho apresento um estudo de seis obras teóricas portuguesas que abordam o baixo contínuo, ou seja, a prática do acompanhamento realizada por instrumentos harmônicos característica do período barroco. As obras perfazem todo o período da teoria do baixo contínuo em Portugal, e sua abordagem se dá à luz de uma importante fonte e influência da teoria musical italiana, o *Armonico Pratico al Cimbalo* (1708), de Francesco Gasparini. Abordando o desenvolvimento da teoria do baixo contínuo na Itália, busco tecer uma relação com as obras portuguesas ao longo de todo o período, assim como uma contextualização na prática musical, cuja demanda motivou a publicação destas obras em língua pátria. A partir destes fatores, é possível notar que, se por um lado os primeiros tratados ecoam em grande medida os ensinamentos italianos, um desenvolvimento teórico significativo se dá sobretudo a partir do *Novo Tratado de Música, Metrica e Rythmica* (1779), de Francisco Ignacio Solano - ainda que a aplicação do baixo contínuo contemporânea ao tratado se desse numa prática em parte conservadora, se comparada à atividade dos grandes centros musicais europeus.

Palavras-chave: Musicologia histórica. Baixo-contínuo. Tratados portugueses. Francesco Gasparini.

ABSTRACT

Portugal went through a musical period in the eighteenth-century that reflects italian influence in a decisive way. The presence of important composers, singers, set designers and italian musicians in Portugal, as well as the fact that some portuguese musicians were sent to italy to learn composition, reflects a true adoption of italian baroque musical style. During this period, italian music is not only performed in churches, courts and public theaters, but also assimilated and transformed into portuguese tradition. Important composers were influenced by the style, but theory has also developed from it. This dissertation presents a study of six portuguese treatises on the art of basso continuo, ie, the practice of accompaniment made by harmonic instruments characteristic of the Baroque period. The treatises cover the whole period of theory of continuo playing in Portugal, and they receive an important influence from italian musical theory, the *Armonico Pratico al Cimbalo* (1708), by Francesco Gasparini. Following the development of theory of basso continuo in Italy, I try to explain its relationship with the portuguese treatises, as well as its contextualization with musical practice – for this practice provoked the need for publication of such texts in portuguese. From these observations, it is possible to notice that, if by one hand the first treatises largely reveal the recommendations of the italian theorist, by the other hand, it becomes evident the development of a meaningful theoretical development after the *Novo Tratado de Música, Metrica e Rythmica* (1779), from Francisco Ignacio Solano - even though the application of continuo playing contemporary to the treatise was often conservative, when compared to the activities of the major european musical centers.

Keywords: Historical musicology. Thorough-bass. Portuguese treatises. Francesco Gasparini.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - realização de um baixo com exemplos das recomendações de Agazzari, em transcrição moderna de Bernhad Lang.....	24
Figura 2 - cidade de Lisboa antes e depois da tragédia de 1755.....	35
Figura 3 - movimento de semitom no baixo: a primeira nota recebe 6a.....	48
Figura 4 - exemplo de diminuição no baixo.....	53
Figura 5 - progressões de semitom usando 5 ^{as} e 6 ^{as}	56
Figura 6 - ciclos de 4as com sétimas.....	57
Figura 7 - cadência maior em quatro tempos.....	58
Figura 8 - cadência maior em tempo ternário.....	58
Figura 9 - cadências menores.....	59
Figura 10 - cadência diminuída.....	59
Figura 11 - cadências deceptivas.....	60
Figura 12 - exemplo de 2 ^a preparada, aparecendo após nota ligada.....	61
Figura 13 - baixo com notas repetidas, e com as notas repetidas substituídas por ligaduras.....	62
Figura 14 - acciaturas escritas, mostrando sua inserção nos acordes.....	67
Figura 15 - realização apresentada por Gasparini sobre um baixo, utilizando melodias, diminuições e ornamentos.....	68 73
Figura 16 - harmonização para 4 ^a ascendente no baixo.....	73
Figura 17 - harmonização para quinta descendente no baixo.....	73
Figura 18 - harmonização segunda descendente no baixo.....	74
Figura 19 - harmonização segunda ascendente no baixo.....	74
Figura 20 - cifragem para todos os graus da escala de sol maior e sol menor....	76
Figura 21 - exemplo de resolução de 4 ^a sem movimento no baixo.....	77
Figura 22 - exemplos de resolução da 5 ^a diminuída em 3 ^a do acorde seguinte...	77
Figura 23 - exemplos de harmonização para a escala passando pela 6 ^a (esquerda) e com dissonâncias suspensas (direita).....	78
Figura 24 - acompanhamento de acciaturas, que podem apresentar resolução em seguida ou ser sucedidas por outras acciaturas (“espécies dissonantes”).	79
Figura 25 - exemplo de baixo com modulação.	83
Figura 26 - regra de oitava em escala maior ascendente, descendente e com movimento cadencial no baixo.	84

Figura 27 - regra de oitava em escala menor ascendente, descendente e com movimento cadencial no baixo.....	85
Figura 28 - regra de oitava por Solano, tom maior e menor.....	88
Figura 29 - exemplos de acciacaturas inseridas nos acordes.....	92
Figura 30 - exemplos de Acciacaturas ligando diferentes harmonias.....	93
Figura 31 - acompanhamento nas pausas.....	94

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	regra de oitava de Silva para a escala maior.....	84
Quadro 2 -	regra de oitava de Silva para a escala menor.....	85
Quadro 3 -	regra de oitava em Solano.....	88
Quadros 4 e 5 -	acordes completos que se deve deduzir a partir de cifras simplificadas, de acordo com Solano.....	90
Quadro 6 -	regra de oitava de acordo com Silva Leite.....	96
Quadro 7 -	regra de oitava segundo Varella.....	99
Quadro 8 -	regra de oitava para a escala maior segundo Gasparini e os tratadistas portugueses.....	108

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O DESENVOLVIMENTO DO BAIXO CONTÍNUO NA ITÁLIA	19
2.1 ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DO BAIXO CONTÍNUO.....	19
2.2 AS PRIMEIRAS RECOMENDAÇÕES ESCRITAS.....	21
2.3. A BUSCA POR PADRÕES DE ACORDES E O ESTABELECIMENTO DOS SINAIS NUMÉRICOS.....	23
2.4. BAIXO CONTÍNUO E CONTRAPONTO	25
2.5. SÉCULO XVIII: CONSOLIDAÇÃO E VARIEDADE DA REGRA DE OITAVA	26
3. 3. A ITALIANIZAÇÃO DA MÚSICA PORTUGUESA	29
3.1 A CHEGADA DO BARROCO ITALIANO.....	29
3.2 D. JOSÉ I E AS REFORMAS POMBALINAS.....	33
3.3 A MÚSICA INSTRUMENTAL PORTUGUESA E A CHEGADA DO CLASSICISMO VIENENSE.....	36
3.4 SAGRADO E PROFANO.....	38
3.5 A TEORIA PORTUGUESA DO BAIXO CONTÍNUO.....	41
4 SOBRE O ARMONICO PRATICO AL CIMBALO, DE FRANCESCO GASPARINI (1708)	44
4.1 DUAS MANEIRAS DE ABORDAR A MESMA QUESTÃO	44
4.2 A SOLUÇÃO QUE SEGUE O MESTRE	47
4.3 UMA APRESENTAÇÃO COMENTADA DO <i>ARMONICO PRATICO AL CIMBALO</i>	51
4.3.1 <i>Do nome, e posições das Notas</i>	52
4.3.2 <i>Do modo de formar a Armonia com as Consonâncias</i>	52
4.3.3 <i>Dos acidentes musicais</i>	54
4.3.4 <i>Observações sobre os movimentos ascendentes, e primeiro por grau</i>	55
4.3.5 <i>Observações para descer por grau, e por salto</i>	57
4.3.6 <i>Para fazer cadências de todas espécies</i>	58
4.3.7 <i>Das dissonâncias, Ligaduras, Notas sincopadas, e modo de resolvê-las</i> ..	60
4.3.8 <i>Observações para melhor apreender os acompanhamentos pelo Tom, para bem modular, antecipar, e passar com propriedade de um Tom ao outro</i> ...	63
4.3.9 <i>Das espécies falsas dos recitativos, e do modo de fazer Acciacaturas</i>	65
4.3.10 <i>Do diminuir, embelezar, ou florear os acompanhamentos</i>	67
4.3.1.1 <i>Do diminuir, ou florear o Baixo</i>	68

4.3.1.2 <i>Modo de transpor por todos os Tons</i>	69
5 OS TRATADOS PORTUGUESES	70
5.1 <i>FLORES MUSICAES COLHIDAS NO JARDIM DA MELHOR LIÇÃO DE VARIOS AUTORES (1735) - JOÃO VAZ BARRADAS MUITO PÃO E MORATO</i>	71
5.2 <i>COMPENDIO MUSICO OU ARTE ABREVIADA (1751), DE MANOEL DE MORAES PEDROSO</i>	75
5.3 <i>ARTE OU REGRAS DE ACOMPANHAR CRAVO, E TODO O GENERO DE INSTRUMENTO [MANUSCRITO], 1812 – ALBERTO JOSEPH GOMES DA SILVA</i>	81
5.4 <i>NOVO TRATADO DE MÚSICA, METRICA E RYTHMICA (1779) - FRANCISCO IGNACIO SOLANO</i>	86
5.4.1 <i>Recomendações técnicas e de estilo de acompanhamento em Solano</i>	91
5.5 <i>ESTUDO DA GUITARRA (1796) – ANTONIO DA SILVA LEITE</i>	95
5.6 <i>COMPENDIO DE MUSICA, THEORICA E PRATICA (1806) - DOMINGOS DE SÃO JOSÉ VARELLA</i>	96
6 RELAÇÕES ENTRE GASPARINI E OS TRATADOS PORTUGUESES	102
6.1 <i>INDICAÇÕES DE CIFRAGEM E REALIZAÇÃO ATRAVÉS DO MOVIMENTO DO BAIXO</i>	102
6.2 <i>QUANTIDADE DE VOZES, CONDUÇÃO DAS VOZES</i>	104
6.3 <i>TRATAMENTO DAS DISSONÂNCIAS</i>	105
6.4 <i>USO E CARACTERÍSTICAS DA REGRA DA OITAVA</i>	106
6.5 <i>A PREPONDERÂNCIA DE ASPECTOS CONTRAPONTÍSTICOS OU HARMÔNICOS E AS SITUAÇÕES EM QUE SÃO RECOMENDADOS</i>	108
6.6 <i>DIMINUIÇÕES, ORNAMENTAÇÃO</i>	109
6.7 <i>CARACTERÍSTICAS DO ACOMPANHAMENTO DE ÁRIAS E RECITATIVOS</i>	110
6.8 <i>OUTRAS INDICAÇÕES E RECOMENDAÇÕES DE PERFORMANCE</i>	111
6.9 <i>ALGUNS PONTOS EM COMUM ENTRE OS TRATADOS</i>	112
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

1 INTRODUÇÃO

O baixo contínuo é a prática de acompanhamento predominante na música européia entre os séculos XVII e XVIII. O repertório musical envolvendo este tipo de acompanhamento harmônico, realizado a partir de cifras, abarca a maioria das obras compostas no período, e a relevância conferida a ele é tão significativa que suas características e seu desenvolvimento são indissociáveis da teoria e da prática musical do período.

Por tratar-se de uma prática que um sofreu um hiato histórico, uma vez que uma substituição de estilos musicais acarretou seu fim entre os séculos XVIII e XIX, o estudo do baixo contínuo encontra-se entre aqueles que dependem de informações históricas para subsidiar a prática musical. O músico de nossos dias que se interesse em compreendê-lo e praticá-lo deve recorrer, portanto, a informações encontradas em tratados e exemplos de realização de época, além dos estudos modernos sobre estas fontes.

Dada esta necessidade, podemos entender que o desenvolvimento de estudos teóricos que contribuam à compreensão das fontes originais é uma ferramenta primordial ao embasamento da prática atual da música dos séculos XVII e XVIII. Seu interesse, no entanto, ultrapassa a mera adequação ou curiosidade histórica de uma execução musical. Devido ao poder de síntese das estruturas musicais e ao seu papel de oferecer suporte harmônico, o baixo contínuo é apresentado frequentemente pelos teóricos do período como a base para a composição musical¹, juntamente com o contraponto.

A prática do contínuo envolve alguns elementos que muitos músicos de formação erudita não estão habituados a se deparar em suas demandas cotidianas.

1 O verbete *Basso Continuo* do dicionário Grove traz a seguinte afirmação: “O contínuo foi fundamental para a música nos séculos XVII e XVIII a tal ponto que sua maneira característica de notação, o Baixo Cifrado (It. *basso numerato*; Fr. *basse chiffrée*; Ger. *bezifferter Bass*), tornou-se também a base para o ensino da composição e análise e permaneceu para fins teóricos através dos séculos XIX e XX”. (SADIE, 2001, 345 – 346). [*Continuo was fundamental to music in the 17th and 18th centuries to such an extent that its characteristic manner of notation, the FIGURED BASS (It. basso numerato; Fr. basse chiffrée; Ger. bezifferter Bass), also became the basis for teaching composition and analysis and has remained in use for theoretical purposes throughout the 19th and 20th centuries*].

A compreensão quase imediata da harmonia (e das progressões harmônicas) com base em cifras numéricas, sempre a partir da nota do baixo, juntamente com a expectativa de que o acompanhador saiba improvisar um acompanhamento que pode, além dos acordes, envolver melodias de passagem, contrapontos, diminuições e ornamentos, costuma levar o músico a uma necessidade de imersão aprofundada nas informações e exemplos históricos. A convivência com o repertório do período também permite uma assimilação mais afinada a suas características musicais.

As fontes históricas, apesar de seu valor como exemplos contemporâneos à prática do contínuo, apresentam um problema, relacionado à maneira que se selecionava a informação e à escolha do que era entendido como necessário de se transmitir por escrito. Questiona-se frequentemente se o conteúdo dos tratados e os exemplos de baixo realizado (ou seja, um acompanhamento escrito por extenso) fornecem por si só todo o conhecimento necessário para a aprendizagem do baixo contínuo como um acompanhamento improvisado - embora muitos dos tratados tenham caráter bastante didático e voltado à prática. Entre as primeiras fontes, é comum que não se encontre muito mais que as informações essenciais, relativas ao entendimento das cifras, ao bom encadeamento e à correta dedução das harmonias. Como afirma Giulia Nuti:

Pouquíssimos dos primeiros tratados impressos falam sobre como realizar o baixo contínuo numa situação prática, tendendo ao invés disso a se concentrar em descrever princípios harmônicos. Habilidades de performance eram ensinadas oralmente (NUTI, 2007, p.2)².

De fato, poucas informações específicas sobre a performance do contínuo são encontradas em obras publicadas até meados do século XVII, e boa parte dela menciona o uso de improvisação sem oferecer grandes detalhes sobre a maneira de improvisar. A título de exemplo, o primeiro autor a escrever sobre o baixo contínuo (como veremos mais adiante), Lodovico Viadana (c.1560-1627), diz em sua segunda

2 *Very few of the early printed treatises speak of how to realize basso continuo in a practical situation, tending instead to concentrate on describing harmonic principles. Performance skills were taught aurally.*

indicação sobre o acompanhamento, no prefácio dos seus *Cento concerti ecclesiastici* (1602):

Que o organista é obrigado a tocar simplesmente a Partitura, e em particular com a mão de baixo, e se quiser fazer qualquer movimento com a mão de cima, como florear a Cadência, ou qualquer Passagem ocasionalmente, deve tocar de maneira tal que o cantor, ou cantores não fiquem cobertos, ou confusos com tanto movimento (VIADANA, 1602, p.6)³

Sobre os exemplos escritos de realização, o musicólogo Tharald Borgir faz um interessante questionamento, em *The Perfomance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music* (2010). Ao mencionar fontes do início do século XVIII, algumas das quais trazem partes escritas para cravo, Borgir pondera que

Deve-se estabelecer se estas partes devem ser tomadas como modelos de realização, ou se elas são casos excepcionais nos quais o compositor teve ideias específicas sobre acompanhamento que não poderiam ser expressas apenas escrevendo a parte do baixo sozinha (Borgir, 2010, p. 123)⁴.

Poderíamos acrescentar ainda outras dúvidas, sobre as circunstâncias e as intenções da escrita de uma realização por parte de um compositor ou outro músico. Assim como em casos de exemplos de ornamentação, muitas vezes trazidas de manuscritos de autoria comprovada, devemos ponderar se algumas fontes não representariam versões simplificadas da prática habitual, ou talvez até versões excessivamente elaboradas, escritas para finalidades didáticas para um aluno, por exemplo, ou a um músico pouco habituado ao estilo.

As fontes originais, apesar de importantes referências no estudo, algumas vezes apresentam dificuldades aos aprendizes, que começa pelo próprio acesso ao

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

4 *One needs to establish whether these parts may be taken as models for realizations, or whether they are exceptional cases in wich the composer had specific ideas about the accompaniment that could not be expressed by writing out the bass part alone.*

material. Seja pela língua estrangeira (e muitas das principais obras permanecem, por exemplo, sem tradução para o português), seja pela linguagem rebuscada ou incomum dos tratados em língua portuguesa, pela terminologia ou pelo formato das obras (um dos tratados abordados neste trabalho, por exemplo, é escrito à mão), muitas vezes torna-se difícil para um músico que busca recriar a prática do baixo contínuo estabelecer um panorama das publicações existentes, construído a partir de um viés histórico. O direcionamento dos tratados, que muitas vezes incluem informações elementares da aprendizagem musical e instruções de composição misturadas às informações técnicas buscadas por um acompanhador em formação, pode também parecer inusitado ao intérprete que visa realizar uma pesquisa mais aprofundada acerca dos elementos estilísticos envolvidos no contexto histórico de seu repertório.

Este estudo se concentra nos tratados portugueses dedicados integral ou parcialmente ao baixo contínuo, no contexto da influência do importante tratado de acompanhamento *L'Armonico Pratico al Cimballo* (1708), do compositor e teórico veneziano Francesco Gasparini (1661-1727).

Os tratados aqui abordados foram publicados entre meados do século XVIII e início do século XIX, período em que Portugal esteve sob profunda e direta influência da música italiana (COSTA, 2006, p.3; CROWL, 1984, p. 92; FAGERLANDE, 2002, p.18), e representam um importante momento na teoria musical lusitana.

A questão da influência italiana em Portugal é conhecida e estudada em muitos trabalhos da área, e, pelo próprio contexto histórico, logo se poderia imaginar o estabelecimento de uma relação teórica entre os autores portugueses e as fontes italianas que ali chegaram. No entanto, as relações mais específicas entre ambos demanda estudos pormenorizados que se atentem às informações contidas em ambas as fontes.

Além desta possibilidade, e não menos importante, procuro aqui encontrar diferenças entre o texto do italiano e os tratados portugueses posteriores, ou seja, o desenvolvimento de particularidades em relação à importante fonte italiana.

A proposta é portanto criar, através da análise de aspectos técnicos e elementos estilísticos, uma reflexão sobre o quadro maior que estas informações

ajudam a formar, passando pela forma que os tratados portugueses sobre baixo contínuo deste período refletem a vivência musical fortemente italianizada, e pelo desenvolvimento das particularidades portuguesas especificamente em relação à fonte italiana mencionada.

Para tanto, me ateno à leitura comparada das fontes originais que constituem o foco principal do trabalho, assim como fontes secundárias e outros tratados anteriores e do mesmo período, a fim de obter um breve panorama da abordagem e do conteúdo dos métodos de baixo contínuo nos dois países. Através da análise comparativa entre os tratados selecionados, busco contribuir à elucidação de informações encontradas nas fontes abordadas - pelo veículo destas informações ainda pouco divulgadas e pela reflexão sobre o que esta informação pode nos dizer sobre uma prática que demanda a leitura de evidências.

Apesar de o foco principal deste trabalho residir nos aspectos técnicos das fontes originais levantadas, uma contextualização histórica – do baixo contínuo e sua primeira evolução na Itália, e da atividade musical portuguesa no período barroco – se faz necessária, e neste campo de estudos encontramos uma situação particularmente curiosa.

Uma seleção bibliográfica de material para pesquisa envolvendo o período barroco em Portugal mostrou que a história da música portuguesa entre os séculos XVII e XVIII vem sendo reescrita nas últimas décadas: enquanto que algumas das fontes consagradas até a década de 1990 enfatizam ou procuram valorizar a prática da ópera em Portugal, um panorama bastante diferente vem sendo traçado por estudos mais recentes, que apontam para um cenário em que a música sacra, com exceção de curtos períodos, foi a prática mais comum no cenário musical português durante todo o período barroco. De fato, livros como a *História da Música Portuguesa* de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron (1992), e o homônimo de João de Freitas Branco (1959, aqui utilizado em sua quarta edição ampliada de 2005) apresentam uma leitura do período que pode induzir o leitor à falsa conclusão de que a ópera foi o gênero predominante durante o período barroco em Portugal. Esta tendência ainda se reproduz em alguns trabalhos recentes, como no artigo *A prática musical religiosa no Brasil e em Portugal na segunda metade do século XVIII: paralelo e fundamentação para a interpretação vocal da música de José*

Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, publicado em 2011 na revista *Per Musi* (OLIVEIRA; RÓNAI, 2011). Curiosamente, logo após uma citação de Cristina Fernandes em que a autora afirma que “A música religiosa e a ópera constituem os dois principais vectores que direccionaram a maior parte da produção portuguesa ao longo do século XVIII” (FERNANDES, 2005 *apud* OLIVEIRA/RÓNAI, 2011), as autoras do artigo tecem, a título de contextualização, um pequeno panorama musical do século XVIII português no qual a ópera é sugerida como a única atividade ou finalidade, sem menção ao repertório sacro. Fernandes certamente se referia à alternância de períodos em que a ópera esteve presente nas atividades da corte ou fora dela, com períodos de maior austeridade musical (como os últimos anos do reinado de D. João V, em que chegou a ficar proibida qualquer atividade musical profana ou de mero entretenimento).

Dentre os trabalhos consultados que descrevem o barroco português como um cenário em que a música sacra tem papel muito relevante (em muitos momentos efetivamente predominante), destaco quatro fontes.

Apesar de mais antigo do que livro já citado, escrito em parceria com Luísa Cymbron, *Estudos de História da Música em Portugal* (1989), de Manuel Carlos de Brito, traça um panorama diferenciado neste aspecto, muito mais ajustado à concepção delineada por trabalhos mais recentes sobre a importância da ópera no barroco português. Brito detalha os períodos em que a ópera foi ou deixou de ser cultivada em Portugal, seja entre a nobreza, seja nos teatros públicos, e analisa seus motivos. Também menciona o papel de destaque da música sacra em diferentes momentos entre os reinados de D. João V, D. José I e D. Maria I.

A tese de Maurício Dottori, *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jomelli, with especial emphasis on their funeral music* (1997), é claramente direcionada ao preenchimento de uma lacuna na historiografia musical portuguesa, ou seja: o repertório sacro, pouco estudado pelos musicólogos que se debruçam sobre a história da música portuguesa, mas de fundamental relevância na compreensão do fazer musical neste país. Dottori (1997) centrou sua pesquisa nas obras sacras dos dois compositores que considera principais na vida musical portuguesa do século XVIII. Em sua introdução, lê-se a justificativa do interesse pela pesquisa empreendida:

Desde o momento em que me interessei pela história das influências da música italiana no Brasil durante o século XVIII, notei que ela ocorreu não através da ópera, mas através da música sacra, um repertório que é, em enorme medida, desconhecido pela musicologia moderna. Em contato com musicólogos portugueses, espanhóis e italianos, notei também que o modelo de uma historiografia musical que favoreceu a ópera, colocando-a no centro da vida musical e do desenvolvimento estilístico, não levou em conta, em suas visões, o fato de que a maior parte da música produzida nestes países, mesmo em fins do século XVIII, foi música sacra. Eu decidi pesquisar sobre a música de dois dos mais eminentes, e mais bem pagos, compositores na Europa do século XVIII, aqueles que foram mais famosos em Portugal após a metade deste século, os napolitanos Niccolò Jomelli [1714 -1774] e Davide Perez [1711-1778] (DOTTORI, 1997, p.i)⁵.

Juntamente com o estudo das obras destes dois compositores, Dottori (1997) analisa a relação entre este repertório e o contexto social em que se insere. O ritual religioso grandiloquente é lembrado como o pano de fundo para a composição de um repertório emocional, que tem no uso da retórica um elemento-chave para a expressão do sentimento devocional.

No artigo *A música sacra no período pombalino*, publicado pela revista *Camões* em 2003, Cristina Fernandes sustenta que a historiografia portuguesa tem atribuído destaque injustamente à ópera durante o reinado de D. José I. No excerto abaixo, a autora oferece uma visão desta questão:

Para a Historiografia Musical Portuguesa, o reinado de D. José I tem sido tradicionalmente sinónimo do florescimento da ópera em Portugal como instrumento de propaganda do poder régio, em correlação com o processo de secularização da vida política e cultural, por oposição ao reinado de D. João V, que centrou a sua política musical no cerimonial religioso. No entanto, ainda que, porventura, ausente do mesmo valor simbólico que tinha tido nas décadas anteriores, a música sacra foi provavelmente a área musical mais determinante em Portugal na segunda metade do século XVIII, atingindo um alcance muito mais amplo do que a ópera junto dos diferentes estratos da sociedade. Vários factores têm contribuído para que a nossa percepção da realidade histórico-musical desta época tenha sido moldada na óptica do espectáculo de ópera quer na corte, quer nos teatros públicos: a dimensão de

5 From the moment when I became interested in the history of influences of Italian music in Brazil during the eighteenth-century, I understood that it happened not through opera, but through church music, a repertoire that is, to a very great extent, unknown to modern musicology. From contacts with Portuguese, Spanish, and Italian musicologists, I also realized that the model of musical historiography that favoured opera, putting it in the centre of musical life and stylistic development, did not take account, in their views, of the fact that the largest amount of music being produced in these countries, even late in the eighteenth century, was church music. I decided to research into the music of two of the most eminent, and best paid, composers in the eighteenth-century Europe, the ones that were most famous in Portugal after the mid-eighteenth-century, the Neapolitans Niccolò Jomelli and Davide Perez.

grande acontecimento associada ao enorme investimento de D. José I no sentido de criar um verdadeiro estabelecimento operático de corte (com a sua concretização material na magnificente Ópera do Tejo e na contratação dos melhores músicos, cenógrafos, arquitectos teatrais e bailarinos italianos da época); o peso das medidas da política pombalina que implicavam uma clara separação hierárquica e simbólica entre a Igreja e o Estado e pretendiam diminuir o poder do clero (expulsão dos jesuítas, corte de relações com a Santa Sé, secularização da censura através da criação da Real Mesa Censória, etc.); ou, ainda, o facto de dispormos de um importante estudo que nos traça o quadro de fundo da actividade operática em Portugal no século XVIII - a tese de doutoramento de Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* - ao contrário do que acontece com a música sacra (de resto, um terreno bastante negligenciado pela musicologia quer portuguesa, quer internacional), até aqui objecto de estudos raros e parciais (FERNANDES, 2003, p. 87)

E, finalmente, a recente tese de Mário Marques Trilha, intitulada *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)* (2011). O trabalho de Trilha traz grande quantidade de informações históricas que demonstram a alternância do predomínio entre a música sacra e profana ao longo do século XVIII e início do XIX. Neste panorama observamos longos períodos em que a ópera e a música de influência operística estiveram praticamente ausentes na corte portuguesa, nos teatros populares e saraus da nobreza. Ao mesmo tempo, o ritual religioso passa a adquirir grande importância como representação não apenas da fé católica, mas também do poder real, mobilizando esforços dos mais competentes compositores, instrumentistas e cantores que estiveram a serviço da corte portuguesa. Trilha faz um panorama bastante amplo e abrangente do baixo contínuo em Portugal, que permite observar relações entre a finalidade dos tratados, textos e exercícios de baixo contínuo e o momento histórico em que cada um deles se insere.

O presente trabalho tem modestas pretensões no que se refere à história da música portuguesa. Na busca por uma contextualização para o estudo de fontes especificamente relacionadas ao baixo contínuo, procurei somar as informações e contrapor as fontes, a fim de extrair das evidências levantadas por cada uma delas um substrato que ajudasse a compreender o significado dos tratados estudados e os objetivos práticos a que se destinaram.

Após uma breve contextualização histórica e documental da teoria do baixo contínuo, desde seu surgimento na Itália até a teoria mais madura do século XVIII (segundo capítulo), apresento uma análise da situação em Portugal que

compreende todo o período estudado neste trabalho (terceiro capítulo), buscando a compreensão do cenário em que as obras escolhidas surgem, e as finalidades a que se destinam. No quarto capítulo analizo o conteúdo do tratado de Francesco Gasparini, de 1708, e no capítulo seguinte analizo os tratados portugueses selecionados para a pesquisa. O sexto capítulo é voltado para as relações entre os tratados portugueses e o *Armonico Pratico* (1708), em que busco também comparar as várias obras portuguesas entre si, a fim de contribuir à compreensão de características da teoria portuguesa do baixo contínuo num plano mais amplo (ou eventualmente atingir a percepção de uma evolução ao longo deste período de aproximadamente um século). Por fim, a sétima parte é destinada a considerações mais gerais, envolvendo os vários aspectos abordados, como o contexto histórico das obras e suas possíveis finalidades, as relações entre os textos portugueses e a inspiração italiana, as características dos tratados e o que elas eventualmente permitem concluir, e a leitura que se pode fazer deste recorte teórico em termos de estudo histórico do material selecionado.

A análise de fontes originais se restringiu ao acesso que tive das obras de interesse, já citadas por outros autores. Felizmente, encontra-se atualmente vários tratados, textos e partituras originais em arquivos digitalizados, disponíveis nas páginas de bibliotecas portuguesas na internet. Esta facilidade possibilita o acesso a obras anteriormente restritas ao raro acesso físico, já que da maioria destas obras não temos sequer um exemplar disponível no Brasil, ou versões em edição moderna para venda. Algumas fontes pertinentes certamente não puderam ser estudadas devido à simples falta de acesso, e muitas delas não possuem sequer versão digitalizada. Estas lacunas certamente poderão ser preenchidas com a leitura de outros trabalhos, como a tese de Mário Trilha (2011), que abrange uma enormidade de documentos originais, consultadas *in loco*. Se é possível compensar de alguma maneira a ausência de obras relevantes sobre baixo contínuo em Portugal, procurei, à medida do possível, realizar uma análise detalhada dos tratados que utilizei neste trabalho, dedicando a mesma atenção ao *Armonico Pratico*, de Francesco Gasparini, obra certamente muito relevante à teoria portuguesa do acompanhamento.

2 O DESENVOLVIMENTO DO BAIXO CONTÍNUO NA ITÁLIA

2.1 ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DO BAIXO CONTÍNUO

O baixo contínuo é uma prática de acompanhamento característica do período barroco, e seu desenvolvimento é indissociável do desenvolvimento da música barroca como um todo. Esta prática parte do pressuposto de que a partir de uma linha de baixo, a qual pode trazer indicações ou cifras agregadas, e eventualmente das demais partes da música, o instrumentista tem a base para compreender a harmonia e preencher o acompanhamento com acordes, contrapontos, passagens melódicas e ornamentos, fornecendo suporte harmônico e expressivo, e também rítmico, aos cantores e instrumentistas.

A origem do baixo contínuo pode estar relacionada a várias possibilidades, e há evidências que relacionam práticas do século XVI à sua gênese, como o acompanhamento instrumental na música secular italiana (NUTI, 2007, p.5; MORAIS, 2009, p.10). Segundo Giulia Nuti (2007, p.5-6), Baldassare Castiglione descreveu em *O cortesão* práticas que poderiam estar relacionadas ao baixo contínuo já em 1528. No texto transcrito do original, Castiglione se refere a um acompanhamento para a voz, feito com o alaúde, como a maneira mais desejável e refinada de se fazer música: “ele acrescenta tanta beleza e eficácia à palavra, que é grande maravilha⁶” (CASTIGLIONE, apud NUTI, 2007, p. 5).

Tharald Borgir (2010) aponta que tanto a música sacra quanto a canção secular de voz solista configuram as raízes do baixo contínuo no século XVI. Borgir lembra que Lodovico Viadana⁷ e Agostino Agazzari (1578-1640)⁸ afirmam que nem todos os organistas são capazes de ler uma partitura à primeira vista. “Mas mesmo com um rudimentar entendimento dos acordes”, conclui Borgir, “o organista tem um

6 *il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle arole, che è gran meraviglia.*

7 VIADANA, Lodovico. *Li Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'organ* (1602).

8 AGAZZARI, Agostino. *Del Sonare Sopra'l Basso com Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Conserto* (1607).

recurso fácil na linha vocal do baixo, que com alguns remendos pode servir como uma linha de contínuo” (BORGIR, 2010, p.16).

Há vários exemplos, datados da segunda metade do século XVI, de baixos para órgão sem cifras, ou de partes de baixo extraídas de composições e mesmo tablaturas completas, usados para o acompanhamento de obras sacras (SADIE, 2001, p. 346), configurando um exemplo provável de uma prática que conduziria ao baixo contínuo.

O desenvolvimento do novo estilo de acompanhamento relaciona-se também a uma ruptura com os moldes tradicionais de composição, criando novas bases para uma prática que se diferenciava daquela herdada da polifonia vocal da alta renascença, embora existam evidências de que uma das formas de acompanhamento incipientes do baixo contínuo seja justamente uma espécie de acompanhamento polifônico, como aponta Johnston:

Parece [...] que no puro estabelecimento de parâmetros estilísticos para o Barroco como o período do Baixo Contínuo, os estudiosos negligenciaram amplamente, e ocasionalmente suprimiram, uma alternativa e método concorrente de acompanhamento - nomeadamente o acompanhamento polifônico a partir de tablatura ou partitura (JOHNSTON, 1998, p. 51)⁹.

Com o surgimento da *seconda pratica* no início de século XVII, o baixo contínuo passa a se desenvolver como elemento essencial no discurso musical, uma vez que a escrita monódica cultivada pelo *stile rappresentativo* tem no acompanhamento instrumental um importante aliado expressivo. O abandono da escrita essencialmente polifônica permitia que se desse maior destaque à parte cantada ou tocada por um instrumento solista, legando ao acompanhador a função de oferecer suporte harmônico, mas também a liberdade de interagir com o discurso musical improvisando passagens e floreios.

O desenvolvimento progressivo da linguagem tonal e a necessidade de que

9 *It would seem, however, that in establishing neat stylistic boundaries for the Baroque as the Thoroughbass Period, scholars have largely neglected, and on occasion suppressed, an alternative and concurrent method of accompaniment - namely, polyphonic accompaniment from intabulation or score.*

mais músicos estivessem aptos a aderir à nova prática logo tornou necessário que certas convenções fossem feitas para permitir a compreensão do baixo contínuo e a dedução adequada das harmonias. Cifras numéricas e sinais de alterações cromáticas foram então agregadas às partes do baixo, e convenções sobre a harmonização de baixos sem cifras passaram a se desenvolver. Mais tarde essas convenções passam a ser abordadas por tratadistas que se ocuparam com a criação de um arcabouço teórico que pudesse formalizar a prática vigente, fornecendo fundamentos e orientações para o acompanhamento das obras musicais mais variadas: de recitativos a árias, de sonatas virtuosísticas para instrumentos solistas a sinfonias e concertos grossos.

O baixo contínuo passou a fazer parte de toda a música européia, desenvolvendo um estilo próprio em cada região, e deixando também influências posteriores no desenvolvimento da harmonia, através dos procedimentos que ajudou a consolidar, mas também como ferramenta de composição. A prática acabou por cair em desuso gradualmente a partir da segunda metade do século XVIII, em parte com a ascensão do estilo clássico vienense. Porém há evidências de seu uso até fins do classicismo e em alguns casos até mais tardiamente, em pleno século XIX.

Atualmente, o baixo contínuo relaciona-se à prática da música do período barroco fundamentada na busca e interpretação de fontes históricas de informação, como os tratados e partituras.

2.2 AS PRIMEIRAS RECOMENDAÇÕES ESCRITAS

A fonte mais antiga que se conhece de informações teóricas sobre a realização do baixo contínuo é o prefácio dos *Cento Concerti Ecclesiastici*, de 1602, da autoria de Lodovico da Viadana, acrescentado aos concertos devido à preocupação em explicar uma nova prática. Através de uma pequena série de recomendações, o autor registra um fator extremamente relevante no desenvolvimento do acompanhamento a partir de um baixo: ao contrário da prática anterior, a parte dedicada ao acompanhador é emancipada,

num contexto em que delineava-se a tendência de sistematizar os procedimentos do acompanhamento. [...] A grande ideia de Viadana teria sido, então, a de acrescentar essa linha ininterrupta à composição, definindo funções diferentes para vozes e instrumentos (ROSA, 2002, p. 42).

O *basso continuo* de Viadana traz já anotações de alterações para as 3^{as}, para as quais o autor recomenda toda diligência (VIADANA, 1602, p. 7); porém a notação com cifras numéricas que caracteriza o baixo contínuo das décadas seguintes não está presente.

Algumas afirmações do autor levam a crer que o acompanhamento pudesse ser feito em grande parte dobrando as demais vozes: a recomendação de se “fazer sempre as cadências em seus lugares¹⁰” (VIADANA, 1602, p. 6) (ou seja, no registro em que está a voz solista); a obrigatoriedade ao organista de “tocar simplesmente a Partitura¹¹”, e que “caso queira fazer com a mão direita floreios nas cadências, ou qualquer passagem apropriada, que se faça de maneira tal que o cantor ou cantores não sejam cobertos ou fiquem confusos com muito movimento¹²” (*ibid*); e ainda a primeira observação, de se tocar “com discrição, e beleza, usando os acentos [apojaturas] e passagens com medida, e em seus lugares¹³” (VIADANA, 1602, p. 5). Sendo assim, é possível que o acompanhamento que Viadana almeja para seus *concerti* seja feito apenas a partir dos acordes formados pelas próprias vozes registradas na partitura, com algumas pequenas passagens ocasionais em algumas das vozes.

10 *far sempre le Cadenze a i lochi loro.*

11 *suonar semplicemente la Partitura*

12 *se pure vuol fare qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, ò qualche Passagio à proposito, ha da suonare in maniera tale, che il cantore, ò cantori non vengano coperti, ò confusi dal troppo movimento.*

13 *con discrettione, e leggiadria, usando gli acenti con raggione, e passaggi con misura, e a'suoi lochi;*

2.3. A BUSCA POR PADRÕES DE ACORDES E O ESTABELECIMENTO DOS SINAIS NUMÉRICOS

No tratado de Francesco Bianciardi (1570-1607), *Breve regola per imparare a sonare il basso con ogni sorte d'istrumento*, publicado em Siena em 1607, a primeira observação que encontramos nos diz que, para acompanhar a partir de um baixo, o músico deve saber de antemão “muitas coisas”, como tocar a partir de partitura ou tablatura, conhecer os princípios do contraponto, as consonâncias e dissonâncias (BIANCIARDI, 1607, p.3). Bianciardi menciona, diferentemente de Viadana, o uso de 6ª, que, segundo o autor, “se dá naquelas chaves que de uma a outra, ocorre mutação de quarta: como quando se canta de Si bequadro a Fá, e quando se canta de Si bemol a Mi¹⁴” (BIANCIARDI, 1607, p.4). Usa-se também a 6ª (sempre menor) quando a nota do baixo aparece alterada com um sustenido (*ibid*).

Os movimentos do baixo tiveram grande relevância no estabelecimento dos primeiros princípios de acompanhamento sem cifras. Bianciardi (1607) apresenta uma série de regras de harmonização a partir do movimento do baixo, além de exemplos e recomendações quanto à quantidade de vozes, aconselhando movimento contrário entre as vozes e a prática das consonâncias “com rápido ouvido¹⁵” (BIANCIARDI, 1607, p.8). Segundo o autor, “se consideram os movimentos do baixo como o fundamento da música¹⁶” (BIANCIARDI, 1607, p. 3). Como veremos no capítulo 4, a ênfase na dedução da harmonia através do movimento do baixo é um dos elementos que caracterizam o tratado de Francesco Gasparini (1708), uma referência teórica relevante do baixo contínuo que surgiria um século mais tarde. Outra relação interessante entre ambos é que os padrões de harmonização de Gasparini não apresentam o sétimo grau da escala, que segundo Bianciardi é um movimento de baixo que não se deve usar (*ibid*).

No mesmo ano do tratado de Bianciardi é publicado *Del sonare sopra'l basso com tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto* (1607), da autoria de Agostino

14 avviene in quelle chiavi, che dall'una all'altra fanno mutatione di quarta: come quando si canta per Biquadro da B mi à F fa ut, e quando si canta per b molle da E la mi à B fa b mi.

15 coll'udito presto

16 si considerano i movimenti del Basso come fondamento della musica

Agazzari. Este autor seria o primeiro a recomendar explicitamente a cifragem numérica (ROSA, 2008, p. 43), argumentando que devemos seguir a intenção do compositor, que tem a liberdade de acrescentar 5ª ou 6ª sobre um baixo (AGAZZARI, 1607, p.7). Ele sugere que o próprio executante escreva as cifras abaixo ou acima da parte do baixo, e as apresenta (as cifras apresentadas são 3, 6 e 4 e as alterações – sustenido e bemol - para 3ª e 6ª).

Já desde as primeiras fontes escritas nota-se que algumas convenções são estabelecidas, como a dedução da harmonia triádica como um preceito básico que deve ser subentendido para todos os acordes, a não ser que estes apresentem cifras que indiquem outros intervalos, ou uma harmonia diferente deste padrão nas vozes encontradas na partitura¹⁷.

Como Bianciardi, Agazzari afirma que deve-se ter vários conhecimentos de antemão. O autor discorre sobre a quantidade de vozes a ser utilizadas no acompanhamento e faz várias outras recomendações, como evitar dobrar a linha do soprano. O tratado traz um exemplo de baixo realizado a quatro vozes, o que representa também uma inovação relevante e de grande valor documental. Agazzari versa ainda sobre os instrumentos e seu uso, sobre a necessidade de conhecer bem o contraponto e de se realizar o acompanhamento com elegância e discrição.



Figura 1: realização de um baixo com exemplos das recomendações de Agazzari, em transcrição moderna de Bernhard Lang. FONTE: Agazzari, 1607.

¹⁷De acordo com Erich Wolf: “O complemento do baixo com a terça e a quinta é considerado como “entendido”; estas notas não são normalmente, portanto, trazidas expressamente pelos símbolos numéricos correspondentes a não ser que circunstâncias especiais façam com que apareçam necessariamente.” (WOLF, p.3). Em alguns casos, como no tratado *Principes de l'accompagnement du clavecin* (1718), de François Dandrieu, há repetição dos mesmos exercícios com gradual desaparecimento das cifras – desde a escrita completa das harmonias até o baixo sem cifra nenhuma – com a clara intenção de ensinar o aprendiz a deduzí-las.

Um estudo do tipo de realização que se fazia nas primeiras décadas do século XVII pode ser feito a partir dos cerca de 60 manuscritos remanescentes com realizações por extenso ou tablatura, de época e localização muito próximas às próprias composições (HILL, 1983, p.194), e que se encontram, em sua maioria, na Biblioteca Nazionale Centrale (Florença) e na Bibliothèque Royale de Belgique (Bruxelas). Trata-se de exemplos raros, que trazem um complemento essencial para o conhecimento da realização praticada no período, já que as fontes teóricas desta mesma época restringem-se a apresentar preceitos e descrições sem exemplos práticos equivalentes em partitura ou tablatura.

Estas fontes apresentam, na maioria dos casos, acompanhamentos cordais grafados voz por voz em tablatura de alaúde, sem melodias de passagens, diminuições ou ornamentos, embora alguns tragam alguns exemplos. A partir das realizações escritas podemos notar relevantes aspectos da realização harmônica, tais como o número de vozes (na maioria dos casos a escrita é estritamente a quatro vozes), a condução melódica, o registro utilizado, além, é claro, dos acordes utilizados de acordo com o intervalo com a voz solista ou pela posição da escala, permitindo a avaliação de cada situação individualmente. É também possível relacionar a escrita cordal com aspectos do contraponto em prática no mesmo período, como condução de vozes, uso de movimentos diretos ou contrários, registros e distância entre as vozes (HILL, 1983).

2.4. BAIXO CONTÍNUO E CONTRAPONTO

Em toda a literatura sobre baixo contínuo encontramos recomendações evidenciando a estreita relação do desenvolvimento desta técnica com o contraponto. A utilização de movimento contrário das vozes a fim de evitar paralelismos de 5^a e 8^a, por exemplo, aparece já, como vimos, desde os primeiros autores que versam sobre o baixo contínuo. Outras observações, como o número de vozes utilizadas no acompanhamento, o perfil melódico e a relação harmoniosa destas vozes, a preparação e resolução das dissonâncias na mesma linha, além dos ornamentos e diminuições, ajudam a ilustrar a contribuição da técnica do

contraponto ao bom acompanhamento pelo continuísta.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, várias destas recomendações foram abordadas diferentemente pelos tratadistas italianos, porém mantendo sempre alguns dos preceitos mais básicos que já figuravam em Viadana, Agazzari e Bianciardi.

No entanto, com o desenvolvimento da prática ao longo deste período, o baixo contínuo passa a representar de tal forma a estrutura musical que seu estudo se converte em subsídio essencial para o aprendizado da composição.

Se muitos dos elementos formadores da tradição do contínuo que percorre o *seicento* e o *settecento* embasam-se na técnica já estabelecida do contraponto, esta passa a fornecer subsídios para o bom desenvolvimento das relações entre as vozes conforme o pensamento musical torna-se mais vertical. De fato, a lista de autores que recomendam o domínio do contraponto como pré-requisito para o bom acompanhamento é extensa, e não se restringe regional ou temporalmente.

2.5. SÉCULO XVIII: CONSOLIDAÇÃO E VARIEDADE DA REGRA DE OITAVA

Desde os primeiros tratados, notamos uma preocupação eminente com a correta dedução das harmonias e a realização de um baixo sem cifras. Já nas primeiras fontes, como afirmado em 2.3, começam a se delinear pequenos padrões de dedução das cifras através dos movimentos do baixo, o que viria a se consolidar mais adiante como convenções de cifragem pela posição da nota do baixo na escala. Este preceito passou a ser chamado “regra de oitava” no início do século XVIII. Como afirma Fagerlande (2002):

Uma das maneiras de lidar com as regras do baixo não cifrado era de prescrever um determinado acorde para cada grau, em uma escala maior ou menor, o que originou a *règle de l'octave*, ou a regra de oitava, publicada pela primeira vez por François Champion, tiorbista francês, em seu *Traité d'accompagnement et de composition selon la regle des octaves de musique*, de 1716. [...] Modelos semelhantes, com menor orientação tonal, podem ser encontrados já no século XVII, e mesmo antes da obra de Champion, Gasparini, em 1708, e Heinichen, em 1711, publicam exemplos

similares, ainda que não com a escala completa (Lester, 1992; Fichet, 2000) (FAGERLANDE, 2002, p.56).

Após a denominação por Champion, rapidamente o termo passa a figurar não apenas nos tratados franceses, mas também nos italianos e alemães.

Mário Trilha afirma (2010), sobre o desenvolvimento e o uso da regra de oitava:

Naturalmente, este modelo, não foi descoberto por Champion, que "apenas" criou esta terminologia para nomear este padrão de harmonização, que já se encontrava amplamente consolidado e difundido nesta época. [...] Para um músico do século XVIII, a regra da oitava tinha duas funções principais e de certa forma complementares: a primeira, fornecer aos acompanhadores e compositores iniciantes um padrão seguro de acompanhamento e harmonização das escalas diatônicas e a segunda, servir de base à arte da improvisação (TRILHA, 2010, p. 49).

Embora o princípio que conduziria à regra de oitava já estivesse esboçado de alguma forma nas primeiras convenções teóricas do século XVII, a partir de seu estabelecimento teórico nas primeiras décadas do século XVIII começam a surgir entre os teóricos variações nas convenções de harmonização pela escala. Estas diferenças refletem aspectos estruturais que caracterizam as composições, à medida em que espelhem seus padrões harmônicos, e podem conter um ponto de caracterização estilística relevante. É evidente que a análise dos princípios apresentados como regra de oitava por um e outro autor permite perceber com mais clareza a concepção de cada um sobre a harmonização a partir de linhas do baixo sem cifras. Porém, de forma mais ampla, ela possibilita notar também a evolução do discurso harmônico conforme se analisam tratados de diferentes datas.

Apesar de o termo 'regra de oitava' ainda não existir na época em que Francesco Gasparini publicou seu *Armonico Pratico al Cimbalò* (1708), o autor acaba oferecendo algumas "pistas" de que o pensamento característico da harmonização pela posição da nota na escala está presente na prática de seu tempo, figurando de certa forma entre suas recomendações. A preocupação de Gasparini com a correta dedução das harmonias a partir de um baixo sem cifras é evidente em todo o livro, assim como acontece em praticamente todos os tratados

italianos e franceses de baixo contínuo.

Em fontes mais tardias observamos o princípio da regra de oitava bastante sedimentado. Após a explicação dos acordes padronizados para os graus da escala, normalmente seguem-se exemplos já com realizações ou simples harmonizações por escrito, pelos quais os autores buscam ensinar a boa condução das vozes. Estes exemplos permitem não somente observar as harmonias utilizadas para as posições das notas do baixo, mas também a condução das vozes e a preparação e resolução de dissonâncias. Os tratados do século XVIII se caracterizam pela riqueza de exemplos de harmonização por extenso e de realizações, assim como pela preocupação em tornar o executante apto a prever e realizar corretamente as modulações. A consolidação dos preceitos básicos de harmonização colabora com a prática da improvisação e com o tempo acaba abrindo espaço para o desenvolvimento de discursos harmônicos mais complexos.

Niccolò Pasquali (1718-1757)¹⁸ traz no início de seu tratado de 1757, após a explicação dos acordes, vários exercícios de baixo inteiramente harmonizados, sempre em semínimas. A harmonização permite notar os acordes já resolvidos, tornando clara a posição e condução das vozes. Mais adiante, o autor passa a utilizar ritmo mais variado no baixo e insere exercícios de baixo sem realização, apenas com a cifragem essencial, que foge à harmonia padrão subentendida.

O tratado de Geminiani ¹⁹(1756-7) é um exemplo de trabalho rico em realizações que podem ilustrar vários procedimentos do período. Após uma breve introdução, na qual o autor esclarece que as partituras a seguir são “composições arbitrárias a partir de um baixo²⁰” (GEMINIANI, 1756-7, p.1), uma série de realizações é apresentada, variando desde um acompanhamento estritamente cordal até exemplos de escrita rica em passagens, diminuições e figurações melódicas variadas.

18 *“Thought-bass made easy or Practical Rules for finding and applying it's various Chords with little trouble”* (1757).

19 Francesco Geminiani (1687-1762): *“The Art of accompaniment, or A new and well digested Method to learn and learn the perform of the thorough bass on thne harpsichord with property and elegance”* Op.XI. 2Vols. (London 1756-7).

20 *arbitrary compositions upon the Bass*

3. A ITALIANIZAÇÃO DA MÚSICA PORTUGUESA

3.1 A CHEGADA DO BARROCO ITALIANO

Entre 1580 a 1640, Portugal viveu o período conhecido por 'domínio filipino', em que a coroa portuguesa esteve nas mãos da dinastia de Habsburgo, da Espanha. Esta subordinação, que atravessou três reinados, somada à observação rigorosa aos preceitos do Concílio de Trento, levaram Portugal a um período de conservadorismo cultural, praticamente alheio aos influxos de países externos à península ibérica, e que duraria até o início do século XVIII.

O tradicionalismo e a cultura fortemente ligada à religião levam Portugal a vivenciar, na primeira metade do século XVII, um florescimento da música sacra de um estilo austero, ligado à polifonia do século XVI. Representado por compositores mestres de capela como Manuel Cardoso (1566-1650), Duarte Lobo (? ,c.1565–1646) e Filipe de Magalhães (1571-1652), o estilo cultivado neste período é conhecido como escola de Évora. Outro gênero cultivado em Portugal no século XVII foi o *vilancico* religioso, caracterizado pela adaptação dos *vilancicos* espanhóis à temática religiosa.

A escola de Évora viria a decair ao longo da segunda metade do século XVII, devido ao longo período de subordinação cultural a Espanha e ao próprio esgotamento do estilo cultivado dentro da Península. De acordo com Brito e Cymbron,

a situação geral do país na segunda metade do século XVII não foi de molde a proporcionar uma renovação do ensino e da prática musical que permitisse não só que a nossa música [a música portuguesa] reatasse o seu contacto com novas correntes entretanto surgidas na música europeia, como o aparecimento de um grupo de compositores de envergadura equivalente à dos principais representantes da escola de Évora na primeira metade do século (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 98).

Somente com a afirmação de Portugal como um reinado independente, governado por um soberano português, surgiriam as condições necessárias a um

novo florescimento musical, desta vez sob os moldes do barroco italiano, já ao estilo contemporâneo. Este 'salto' da tradição renascentista ao barroco italiano do século XVIII reflete a ausência de um desenvolvimento autóctone que permitisse à música portuguesa a criação de um estilo a um tempo característico e atrelado ao desenvolvimento musical dos grandes centros europeus. Em outras palavras, não houve em Portugal uma assimilação gradual dos estilos musicais europeus contemporâneos ao longo do século XVII.

O reinado de D. João V compreende o período decisivo nesta transformação musical (1706 a 1750), que viria a marcar a entrada de Portugal em seu “período italiano” (CROWL, 1984, p.92). Essa italianização ocorreu primeiramente através da adesão aos modelos da música sacra romana (LAIRD, 2009, p. 55), e apenas cerca de duas décadas após o entronamento de D. João V observa-se o primeiro período de cultivo da ópera na corte portuguesa, a partir de 1728 (TRILHA, 2011, 59).

Com os cofres da corte banhados pelo ouro extraído da colônia brasileira, D. João V inicia uma série de reformas que, a partir da devoção do próprio rei, possibilitaram à nobreza uma ostentação sem precedentes (MARQUES, 2003, p. 390). Para além da construção de igrejas, mosteiros e palácios, D. João V estreitou os laços entre Lisboa e Roma, requisitando que os arcebispos portugueses fossem elevados a bispos e cardeais, além de de que fosse atribuído a si mesmo o título de *Fidelíssimo*. Foi Também incentivador da arte religiosa, contribuindo ao desenvolvimento da música sacra.

O reinado de D. João V, que cobre quase toda a primeira metade do século (1706-1750), foi marcado, de acordo com o caráter do rei, por uma religiosidade exagerada. Sua Majestade, cuja devoção por qualquer questão pia (e especialmente pelas freiras) nunca cansou de reafirmar, costumava dizer que ele queria tornar Lisboa mais papal que Roma. Em 1715 os ritos da Capela Papal foram introduzidos na Capela Real e os *vilancicos* de natal foram proibidos (DOTTORI, 1997, p. 79-80)²¹.

21 *The reign of João V, wich covers almost all the first half of the century (1706-50), was marked, in accordance with the king's character, by an exaggerated religiosity. His Majesty, whose devotion for every pious matter (and especially for the nuns) he never tired of reaffirming, used to say that he wished to make Lisbon more papal than Rome. in 1715 the rites of the Papal Chapel were intruduced in the Royal Chapel and the Christmas vilancicos forbidden there.*

Afeito ao cantochão, o rei chegou a fundar uma escola para a prática deste gênero antes de protagonizar o verdadeiro aporte da música italiana, que consolidou-se com a contratação de mestres italianos, além de cantores e instrumentistas que integrariam a Capela Real, e também com o envio de bolseiros reais primeiramente a Roma, e posteriormente a Nápoles (TRILHA, 2011, p. 76).

O monarca resistiu, durante as primeiras décadas de seu reinado, à assimilação da música dramática, que já havia enfrentado resistência anteriormente em Portugal, devido ao choque causado diante da tradição lusitana.

Depois de 1684, em que pela primeira vez se ouviu em Lisboa música italiana dramática, segundo descreve Arcourt Padilha nas suas *Memórias*, ficou interrompido esse novo gosto artístico, já dominante nas cortes de Viena e Paris. Padilha revela que a ópera italiana provocara bastante escárnio. É fácil explicar o fenômeno; os Jesuítas exibiam nas suas festas solenes representações declamadas e cantadas, em latim, com aparatosos cenários, mutações, tramóias e valentes coros, as suas tragicomédias. A ópera italiana vinha amesquinhar este espetáculo, já consagrado desde o século XVI; para sustentar a nova corrente, reimprimiram em Lisboa, em 1694, o célebre livro do jesuíta P.^e Inácio de Camargo, *Discurso theológico sobre los Teatros e Comedias deste siglo*. Aí se dá largas contra a música dramática (BRAGA, 2005, p. 103).

Certamente contribuiu à assimilação do espetáculo profano dentro da corte a influência da rainha Maria Ana de Áustria, com a qual o monarca havia se casado em 1708. Maria Ana crescera no reinado de Leopoldo I, em Viena, em que o gosto pela ópera italiana era dominante. Logo a jovem rainha passa a incentivar o gosto pela música italiana em Portugal, contribuindo para que fossem trazidos grandes mestres da Itália, como o compositor e cravista Domenico Scarlatti (1685-1757), que chega em 1719 e se torna professor de sua filha Maria Bárbara, acompanhando-a à Espanha quando esta se casa com Fernando VI. Com a chegada do mestre italiano as serenatas passam a fazer parte da vida musical da corte, substituindo as *zarzuelas* espanholas, e a Capela Real, sob direção de Scarlatti, passa a contribuir musicalmente com o ritual religioso.

O compositor italiano teve como discípulo o então vice-mestre da Capela Real, Carlos Seixas, um importante cravista e compositor português, cujo estilo de escrita instrumental remonta em grande parte às rebuscadas e inventivas sonatas de

movimento único do mestre. Compositores portugueses começam a refletir o estilo italiano numa música que reproduz nas características e no gosto a referência importada. O primeiro a se destacar é Francisco António de Almeida (1702-1755), que chegou a apresentar óperas de sua autoria em língua italiana (BRAGA, 2005, p. 107).

O cultivo da ópera se dá inicialmente fora da corte, e o baixo interesse do monarca pelo gênero fez com que em todo o primeiro período de atividade operística em Portugal, que durará até 1742, apenas um número reduzido de espetáculos de ópera fossem encenados na corte (BRITO, 1989, p.88).

Durante a década de 1730 começam a ser apresentadas serenatas pelas duas irmãs cantoras conhecidas como 'paquetas', filhas de um músico da Capela Real de origem italiana chamado Alessandro Paguetti. Em 1735 os Paghetti inauguram a *Accademia alla Piazza della Trinità*, o primeiro teatro público de ópera de Lisboa (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 108). A ópera passa a ser recebida com entusiasmo pelo público, composto por aristocratas e burgueses. Porém, D. João V interessa-se muito mais em implementar a prática da música religiosa no ritual litúrgico do que no estilo leve e cômico do espetáculo profano.

Ora Portugal no início do século XVIII continuava a ser um país fanaticamente devoto: havia um religioso para cada 36 habitantes e um terço da terra pertencia à Igreja, a qual em 1739 possuía 477 conventos (Godinho, 1970:537). Em vez de colocar esta nova riqueza ao serviço do poder civil absoluto, segundo o modelo de Luís XIV, o Rei voltou-se para a exaltação da *ecclesia triumphans*. (BRITO, 1989, p. 96)

A partir de 1742, no entanto, quando o monarca ficou enfermo, a música profana foi praticamente extinta em Portugal, devido à renovação da religiosidade do rei. O cultivo da ópera foi interrompido bruscamente, sendo retomado com a chegada de D. José ao trono.

Na academia da Trindade, e a partir de 1738 no Novo Teatro da Rua dos Condes, serão levadas à cena óperas sérias de Schiassi, Leonardo Leo, Rinaldo di Capua, outro italiano que esteve entre nós de 1740 a 1742 (Gallico, 1980), e de outros compositores anónimos. Os títulos

metastasianos dominam. Até 1742 serão cantadas vinte e cinco óperas, não incluindo as reposições e os *intermezzi*. Os libretos impressos são habitualmente bilingues, ou pelo menos incluem um resumo do enredo em português. [...] O entusiasmo do público é imediato. [...]

Toda essa atividade operática é interrompida bruscamente pela doença de D. João V, que é atacado de hemiplegia em 1742, e de um terror religioso que o faz proibir todos os espetáculos e entretenimentos em Lisboa, aconselhado por um frade, Frei Gaspar da Encarnação, e apoiado pela rainha D. Mariana de Áustria, a qual como exemplo de ocupação mais segura fazia frequentes visitas às igrejas.

Esta proibição ir-se-há manter em vigor em Lisboa até a morte do Rei em 1750. (BRITO, 1989, p. 102-103).

3.2 D. JOSÉ I E AS REFORMAS POMBALINAS

Com a morte de D. João V, inicia-se um período de fortes transformações sociais e políticas em Portugal. Seu sucessor, D. José I, é considerado um déspota esclarecido, o que significa que procurou aliar o absolutismo a um modelo de estado renovado por ideais iluministas. Juntamente com o Marquês de Pombal, embaixador português em Londres e Viena no tempo de D. João V, nomeado agora Secretário de Estado do Reino, D. José passa a implementar reformas que aproximariam Portugal da realidade social e econômica dos grandes centros europeus, diminuindo o poder da Igreja e promovendo uma transformação social e cultural.

Antônio José Saraiva, em *A cultura em Portugal - Teoria e História* (1994), caracteriza algumas implicações sociais do período pombalino:

É o Marquês de Pombal, um dos tais fidalgos ilustrados, e para mais “estrangeirado”, quem dá ao mercador, como classe, uma posição dominante. Ele faz dizer aos seus letrados que a classe dos mercadores é a mais útil e a mais nobre da nação. Com a expulsão dos jesuítas amputa gravemente a influência clerical e destrói um tipo de educação de que eles eram os principais artífices. A reforma da Inquisição consistiu sobretudo em levantar o labéu de “cristãos-novos” que pesava sobre a classe dos mercadores. Com o ministério Pombal podemos dizer que os mercadores, grupo já muito importante economicamente, pelo menos desde o século XV, mas culturalmente confinado a uma espécie de clandestinidade, ocupa finalmente a boca de cena (SARAIVA, 1994, p.130).

Este período de ascensão social do mercador burguês caracteriza uma segunda guinada da ópera italiana em Portugal, já desde a nomeação do novo rei em 1750, na qual foram empreendidos novos esforços e contratados novos músicos, como os compositores Leonardo Leo (1694-1744) e Niccolò Jomelli, além de cantores, arquitetos e cenógrafos.

A *opera seria* passa a ser o estilo predominante na renovação da vida musical em Portugal (DOTTORI, 1997, p. 79). Este estilo surgira na Itália a partir de uma verdadeira “reforma”, promovida em grande parte pelo libretista Pietro Metastasio (1698-1782). Metastasio contribuiu para reestilização de uma ópera que já caía em decadência, combatendo suas ações trágicas estereotipadas, de cenas inverossímeis e arroubos de virtuosismo na escrita vocal. David Perez, renomado mestre napolitano que chegou em Lisboa no ano de 1752, ali permanecendo até sua morte, em 1778, esteve à frente da adoção do estilo da *opera seria* pela corte, durante o reinado de D. José.

D. José ordena a construção da Casa da Ópera em 1751, que fica pronta apenas alguns meses antes do terremoto que atingiu Lisboa em 1755, pelo qual veio a ruir completamente. A Casa da Ópera teve em sua estréia a representação de “*Alessandro nell Indie*”, de David Perez.

O terremoto de 1755 transformou boa parte de Lisboa em ruínas, e como consequência este reflorescimento da ópera foi interrompido, novamente de maneira abrupta. A reconstrução da capital foi um desafio ao Marquês de Pombal, e a Casa da Ópera, que veio abaixo pelo terremoto, não foi, como a maioria dos prédios públicos, imediatamente reconstruída. O teatro cuja construção tinha demandado tanto empenho acabou sendo substituído somente aos poucos, por teatros pequenos para um público reduzido.

Após o terramoto, a música sacra, componente fundamental para a realização da festa religiosa setecentista, passou, dada a destruição da Casa da Ópera, a receber de novo a primazia dos investimentos régios, nomeadamente aquela que era produzida na e para uso da Patriarcal e da Capela Real. Embora, mesmo durante os “anos da ópera” de D. José, esta nunca tenha perdido a sua grande relevância para a representação do esplendor do Estado. [...]

No entanto, o estilo do “Barroco Colossal” característico da música sacra do período Joanino foi substituído graças à influência napolitana, nomeadamente Perez e Jomelli que trazem uma linguagem musical de

expressão naturalista de sentimentos, na qual o ouvinte se identifica com os personagens sacros como se estivesse na ópera (TRILHA, 2011, p. 74-75).



Figura 2: cidade de Lisboa antes e depois da tragédia de 1755 (nota-se o mar alto e revolto que representa o maremoto que se seguiu ao terremoto). Gravura alemã do século XVIII, da colecção “Augsburgische Sammlung”, Museu da Cidade, Lisboa.

Os espetáculos operísticos, sem a reconstrução de um teatro que pudesse substituir a *Casa da Ópera*, acabam se descentralizando e se distanciando da corte. Representada em pequenos teatros de Ajuda, Salvaterra e Queluz, a ópera toma feição de entretenimento, desligando-se da função característica que desempenhava nos grandes centros europeus, nomeadamente na França: a de exibição e celebração do poder régio.

Pelo contrário, o cerimonial religioso e a sua respectiva componente musical eram indissociáveis do quotidiano. Logo a seguir ao terramoto foram tomadas medidas imediatas no sentido de garantir os Ofícios Divinos na Patriarcal ou nos templos que não tinham sido destruídos pelos abalos ou pelo incêndio que se seguiu. (FERNANDES, 2003, p. 88)

O segundo período de atividade da ópera em Portugal, portanto, dura apenas de 1750 a 1755, tendo uma pequena retomada a partir de cerca de 1763 (BRITO, 1989, p. 117; FERNANDES, 2003, p. 88), porém de forma dispersa e bem mais modesta. A preponderância, no entanto, passa a ser da *opera buffa*, exceção feita à composições de algumas óperas sérias de David Perez e Nocolò Jomelli. Na corte, a Capela Real reúne excelentes músicos de vários países, e suas atividades estão ligadas sobretudo à música sacra (DOTTORI, 1997, p. 101), à qual Perez se dedicou com especial atenção.

3.3 A MÚSICA INSTRUMENTAL PORTUGUESA E A CHEGADA DO CLASSICISMO VIENENSE

Apenas no reinado de D. Maria I, o *Teatro de São Carlos* fica pronto, no ano de 1793. Porém a atividade operística já se encontrava em decadência, em parte refletindo a própria crise do absolutismo que se instalava e se fazia sentir após as reformas pombalinas. Deste período destaca-se a produção dos compositores portugueses João de Sousa Carvalho (1745-c.1798), João Cordeiro da Silva (1735-1808) e Pedro António Avondano (1714-1782).

Nesta sociedade já bastante modificada pelas reformas, os saraus burgueses, nos quais a serenata especialmente recebeu maior destaque, já dividem a atenção com os concertos públicos. A música praticada pela burguesia compreende desde o estilo operístico cultivado na segunda metade do século XVIII até a modinha, passando pela música de câmara instrumental e cantada.

Não houve, neste início de reinado, alteração nas linhas gerais que regulavam a produção e o ensino da música, salvo as ditadas por motivos

de ordem financeira, na realidade o Estado viu-se obrigado a praticamente prescindir da Ópera no três primeiros anos da governação de D.Maria I, excepção feita ao *Il ritorno di Ulisse in Itaca* de David Perez. [...] Nesta conjuntura, a Serenata ocupará no plano do espetáculo musical profano, o papel anteriormente reservado a Ópera, já que este género prescinde da monumentalidade requerida pela produção operática. A Serenata torna-se então, o principal entretenimento musical da corte. São muito mais baratas no que concerne à *mise-en-scène*, não necessitam de cenários, trajes, bailarinos ou extras. (TRILHA, 2011, p. 81)

A música instrumental e a serenata criam condições para a atuação de novos músicos nos círculos aristocráticos e da alta burguesia urbana, o que teria contribuído também ao desenvolvimento da teoria portuguesa. As apresentações nos teatros e nos salões da nobreza passam a contar com um número cada vez maior de composições instrumentais, trazidas da Itália ou dos compositores portugueses, que registram neste período uma produção considerável.

Por volta de 1780, o estilo clássico vienense começa a surgir nos teatros e dividir a atenção do público com a produção italiana e portuguesa. Muito bem recebidas nos palcos portugueses, obras sacras e profanas de Joseph Haydn (1733-1809) e Christoph Willibald Gluck (1714-1787) são apresentadas e copiadas com frequência.

Já no século XIX, a música instrumental de influência alemã e francesa é praticada em Portugal através das associações de concertos, representada entre os compositores portugueses principalmente por João Domingos Bontempo (1775-1842). Pequenos concertos profissionais e amadores, comuns entre a burguesia e a aristocracia durante a primeira metade do século XIX, abriram o caminho para a chegada da música de câmara dos compositores como Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827).

3.4 SAGRADO E PROFANO

Em todo o espaço de tempo abordado por este estudo, compreendido entre o início do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, há apenas dois curtos períodos em que a ópera é consideravelmente cultivada, além de uma retomada parcial na segunda metade do século XVIII, como descrito acima. Somados, os

momentos de grande atividade operística não chegam a perfazer vinte anos. A música instrumental passa a ser produzida em grande quantidade também apenas no último quartel deste mesmo século. No entanto, a música sacra encontra-se em constante atividade durante todo o século XVIII e além²², apenas incorporando à sua tradição musical anterior ao próprio século XVIII a prática, o estilo e as influências dos compositores italianos que trabalharam para a corte (e dos portugueses que aprenderam a arte musical italiana *in loco* ou com os mestres italianos em Portugal).

A mistura de estilos que se encontra no repertório sacro português testemunha a convivência da influência da música italiana vocal e orquestral (inclusive de elementos da ópera) com tradições tão antigas quanto o cantochão e a polifonia vocal. Esta influência é assimilada e incorporada a uma tradição vivenciada cotidianamente na música sacra, diferentemente da prática operística, por exemplo, que se dá em surtos mais ou menos isolados, e voltada a um público restrito.

Apesar da ampla evidência de que a música sacra tenha desempenhado tão importante papel, muitos dos estudos desenvolvidos sobre a música portuguesa no período barroco preferem ressaltar ou valorizar a música profana, nomeadamente a ópera, em detrimento do repertório sacro.

A importância da música sacra em Portugal durante a era barroca vincula-se intimamente à vida religiosa neste período, num contexto social que faz do ritual sacro o principal cenário para a prática musical, mobilizando esforços dos grandes compositores, instrumentistas e cantores a serviço da corte.

No plano institucional a formação musical encontrava-se, também ela, voltada para a música sacra graças ao Seminário da Patriarcal, a principal escola de música em Portugal antes da fundação do Conservatório em 1835. [...] O Seminário da Patriarcal era uma escola de modelo eclesiástico não muito diferente das escolas de música associadas às catedrais, às capelas de corte ou aos conventos e mosteiros, tanto nos séculos anteriores como durante o século XVIII. Os alunos viviam em regime de internato

22 A enorme quantidade de partituras de música sacra, originárias da segunda metade do século XVIII, depositadas no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa e na Biblioteca Nacional (especialmente no fundo do Seminário da Patriarcal), para citar apenas as coleções mais importantes, testemunham uma renovação constante de repertório, efectuada quer a partir da produção nacional quer de música italiana (importada ou escrita em Portugal por compositores ao serviço da corte). Ao contrário de muitas partituras de ópera adquiridas em Itália, estas apresentam muitas marcas de uso, o que indicia uma utilização ampla. (FERNANDES, 2003, p.90)

bastante rigoroso e, para além das lições de música e gramática, tinham um intenso plano de actividades diárias (das 6h30 da manhã às 22h!), que incluía, por exemplo, a Missa e as principais Horas Canónicas do Ofício Divino. Fornecer músicos, em especial cantores, para a Patriarcal era o principal objectivo, pelo que a formação incidia sobretudo no domínio da música sacra, do canto, do acompanhamento e dos instrumentos de tecla (órgão e cravo). Só em 1824 foram introduzidas as aulas de outros instrumentos e a instituição se começou a aproximar mais de um modelo laico (FERNANDES, 2003, p. 94-95)

No artigo *Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII* (2006), Rui Vieira Nery apresenta o ritual da música sacra como um acontecimento intrinsecamente ligado ao cotidiano urbano luso-brasileiro, encontrando nas missas, procissões e festas religiosas um momento de interação social relevante, além da ocasião ao deslumbre estético e artístico coletivo. Diferentemente, afirma Nery, do que a historiografia insiste em retratar, a sociedade portuguesa não vivia um "atraso" social com relação às demais nações europeias, por manter-se fortemente ligada à religião em suas manifestões sociais. Antes, adotou um modelo de sociabilidade que difere dos outros países no motivo, mas no qual observa-se transformações internas significativas, além de manifestar-se intensamente não apenas nas igrejas, mas em espaços urbanos diversificados e nas festividades relacionadas ao calendário litúrgico.

O cruzamento de uma tradição intensa de piedade barroca, corporizada na produção de uma liturgia musical monumental e sedutora de todos os sentidos, com a nova realidade de uma sociabilidade urbana alargada, geradora de novas interações sociais na esfera do lazer, tem assim como resultado uma prática da Música sacra profundamente dinâmica, para a qual convergem dimensões estéticas que noutros quadrantes socioculturais europeus de cariz mais acentuadamente iluminista teriam expressões preferenciais próprias no âmbito das formas de entretenimento laico (NERY, 2006, p. 25-26).

Tanto em Portugal quanto no Brasil, praticamente toda a pintura e a escultura produzidas no período é sacra, ou está relacionada à Igreja de alguma forma. O ouro explorado no Brasil ornou muitos dos altares portugueses, seja revestindo os adornos de sua arquitetura, seja possibilitando o fausto de um ritual que tinha no aparato musical um elemento não apenas devocional, mas também de afirmação

simbólica do poder real.

É precisamente por isso - porque no imaginário colectivo português a legitimação simbólica da ordem e da autoridade estabelecidas, tanto no âmbito civil como no religioso, está indissolivelmente presa a esta liturgia tridentina imponente - que D. João V adopta como instrumento privilegiado da afirmação simbólica do seu novo poder absoluto a monumentalidade espectacular da liturgia da sua Capela Real e da Basílica de Mafra. Nessa sua imagem híbrida de verdadeiro rei-sacerdote, que é assumidamente mais próxima do modelo da Cúria papal do que do paradigma laico instituído em França por Luís XIV, o monarca português abdica para tal quase por completo do recurso a quaisquer mecanismos de auto-promoção imagética de teor profano, sejam eles a Ópera régia monumental, o aparato do bailado de corte, os grandes desfiles militares ou os fogos de artifício mais magníficos. Chega-lhe esta insistência reiterada na imagem de um soberano ungido pelo Senhor que, pela própria grandiosidade que assegura ao culto divino celebrado sob os seus auspícios, de algum modo reafirma em cada cerimónia ritual a perenidade dessa unção e da legitimidade que ela lhe confere. [...]

Sublinhe-se, de resto, que - ao contrário do que durante muito tempo a História da Música portuguesa pareceu fazer crer - os investimentos de enorme vulto efectuados pela Coroa portuguesa no reinado de D. José na contratação de grandes cantores e instrumentistas consagrados, na atracção de compositores e repertório de reputação internacional e na própria intensificação da formação local de músicos portugueses qualificados através do Seminário da Patriarcal têm ainda como destinatário primordial evidente o universo da Música sacra, e só numa proporção muito menos significativa o da Ópera (NERY, 2006, p. 16-17).

Certamente que a escolha da temática e do ritual religiosos para a projeção do poder real mostram, para além da própria devoção dos monarcas, a importância da religiosidade na vida e no imaginário portugueses, a ponto de a música profana ser considerada com frequência um entretenimento supérfluo e demasiadamente mundano para receber a atenção principal dos melhores músicos. Apenas com o combate direto por parte do Marquês de Pombal, os jesuítas deixaram de imprimir sua influência em Portugal, cedendo espaço para o florescimento de ideais mais iluministas, em voga já por um tempo considerável em outras nações europeias. Deste período data, como vimos, o cultivo significativo da música instrumental, alguma retomada da ópera, e o hábito, entre a burguesia, de ouvir música no teatro.

3.5 A TEORIA PORTUGUESA DO BAIXO CONTÍNUO

A teoria musical portuguesa, durante o século XVIII e início do século XIX, insere-se num período dominado principalmente pela influência italiana, em maior medida na música sacra e, em períodos e círculos específicos, na ópera. Também na segunda metade do século XVIII, a música instrumental tem papel relevante, sendo possível encontrar indicações especialmente voltada para este tipo de repertório.

No caso dos tratados que abordam o baixo contínuo, que constituem o foco desta pesquisa, apenas um dos textos analisados não é claramente direcionado aos instrumentos de tecla, o *Estudo da Guitarra* (1796), de António da Silva Leite (1759-1833). Sua data tardia e a abordagem breve indicam que o acompanhamento pretendido por Silva Leite seja mais direcionado às modinhas do que aos gêneros de origem italiana (TRILHA, 2011, p. 91). Desde o primeiro tratado português, *Flores Musicaes* (1735), de João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (1689-?1763), observa-se uma teoria que tende a servir de uma só vez ao repertório sacro e profano, sem muitas indicações específicas que permitam inferir uma finalidade restrita para os tratados em termos de repertório.

A partir de Manoel Pedroso (1751), como veremos, tem início uma inspiração mais clara no *Armonico Pratico* (1708), de Francesco Gasparini, que representa em parte a teoria do baixo contínuo italiana do século XVII. Os tratados portugueses das últimas décadas do século XVIII, porém, já trazem preceitos bem mais ligados à prática italiana contemporânea, "atualizando" e desenvolvendo a teoria do baixo contínuo para o repertório em uso. Este desenvolvimento algo tardio deve-se em parte ao tempo necessário para a assimilação e criação de obras autóctones sobre o acompanhamento, cuja demanda com certeza cresceu significativamente ao longo do século XVIII, e em parte pela adoção frequente de fontes estrangeiras, sobretudo nas primeiras décadas, como afirma Fagerlande:

Até as primeiras publicações, as fontes provavelmente utilizadas em Portugal eram as estrangeiras, como a obra de José de Torres Martinez Bravo (ca. 1670-1738), *Reglas generales de acompañar*, segundo Doderer

(1999), e, principalmente, *L'armonico pratico al Cimbalo*, de Francesco Gasparini (FAGERLANDE 2002, p. 21).

É possível ainda que adoção do método de Gasparini tenha sido ajudada pela presença de Scarlatti, já que este foi discípulo do autor do *Armonico Pratico*.

As recomendações de performance encontradas nos tratados fazem menção muitas vezes ao acompanhamento de cantores, em relação aos quais são sempre balizadas questões como diminuição, improvisação e ornamentação. Estas indicações mencionam árias, ariosos e recitativos, porém sem especificações sobre o repertório a que se destinam, o que poderia indicar que os mesmos princípios básicos sejam válidos para ambas as finalidades, como dito acima. Porém esta característica deve-se também a questões de ordem prática: a necessidade de se condensar num só método todo o conteúdo básico que o aprendiz do acompanhamento precisa conhecer, uma vez que questões específicas de estilo, no que diz respeito ao acompanhamento, eram mais frequentemente legadas à aprendizagem prática com os músicos mais experientes do que objeto de trabalhos teóricos.

O amadurecimento da teoria portuguesa do baixo contínuo se dá num momento em que esta prática convive com um novo estilo musical em toda a Europa, o qual prescindia quase que inteiramente do baixo contínuo como acompanhamento. Como afirma Trilha:

A teoria do baixo contínuo produzida nas últimas décadas do século XVIII é considerada pela actual História da Música como anacrónica, e esta vasta produção praticamente ignorada. No entanto, esta imensa profusão de métodos e tratados engendrados nesta altura – que em termos numéricos superam a toda a produção anterior – possibilitam vislumbrar a existência paralela de um período de grande cultivo do baixo contínuo, em relação ao período “oficial” do Clacissismo Vienense. (TRILHA, 2011, p. 88)

Se por um lado, portanto, a assimilação e o desenvolvimento da teoria característica do período barroco se dá algo tardiamente em Portugal, por outro o grosso de sua produção equivale a um período igualmente fecundo no restante do continente europeu. Não podemos ignorar que esta produção evidencia a

importância que estes estudos teóricos ainda possuíam em termos práticos, mesmo já no início do século XIX, quando o gosto pelo repertório barroco (ou de características híbridas entre o barroco e o classicismo) certamente ainda encontrava adeptos.

4 SOBRE O ARMONICO PRATICO AL CIMBALO, DE FRANCESCO GASPARINI (1708)

4.1 DUAS MANEIRAS DE ABORDAR A MESMA QUESTÃO

Músicos ou estudantes de música contemporâneos com alguma aprendizagem sobre harmonia poderiam estranhar a maneira que a harmonização de um baixo é ensinada no tratado de Gasparini e de outros autores do mesmo período. O baixo contínuo é abordado pelos autores dos séculos XVII e XVIII de forma diferente da ensinada nos cursos de harmonia atualmente, e isto se deve primeiramente ao fato de que, na cifragem barroca, os acordes são sempre pensados a partir do baixo, intervalo por intervalo, sendo o intervalo que cada nota da harmonia forma com o baixo o parâmetro da cifragem.

A concepção de inversão dos acordes seria pela primeira vez elaborada no *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, de Jean-Phillippe Rameau (1682-1764), em 1722, pouco mais de uma década após a publicação de tratado de Gasparini. Mais especificamente, o fato de tratar com o mesmo nome um acorde invertido (ou seja: constituído pelas mesmas notas mas em posições diferentes – configurando uma constituição intervalar diferente entre elas), construindo ou oficializando a percepção de que o acorde invertido teria aproximadamente a mesma função ou papel musical que sua versão fundamental, é que representa o fator inédito. Portanto, num tratado anterior ao *Traité de l'harmonie* (ou de sua influência teórica), não poderíamos esperar encontrar ensinamentos, por exemplo, de que um acorde com dó no baixo acrescido de fá e lá nas vozes superiores representasse um fá maior invertido. Os compositores e teóricos do século XVII e XVIII entendem este acorde como um dó com 4ª e 6ª, que são os intervalos que estas notas formam com o baixo. Esta maneira de se compreender as estruturas harmônicas deriva claramente do contraponto.

A forma de notação das harmonias por cifras como era praticada no período barroco costuma ser um dos primeiros ensinamentos ministrados aos estudantes

que procuram aprender o baixo contínuo nos nossos dias. Frequentemente estes aprendizes estranham a forma histórica de grafar as harmonias, e entre contar intervalos um a um (como uma 4ª e uma 6ª a partir de dó no acorde exemplificado acima), e compreender o acorde como a inversão de um acorde já conhecido (no caso fá maior em segunda inversão), muitos acabam optando inicialmente pela segunda alternativa, considerada não-histórica por conter uma concepção cronologicamente posterior, mas muitas vezes mais fácil ou mais imediata por contar com um pensamento já construído sobre a harmonia.

Em alguns casos a dedução para a realização dos acordes cifrados (e algumas vezes também na harmonização sem cifras) pode surgir justamente da associação com as inversões dos acordes. Diante de uma cifra como a exemplificada, o aluno pode tentar “adivinhar” o acorde sem contar os intervalos para encontrar a quarta e a sexta. A partir de um exemplo que o aprendiz tenha decifrado ou que seja apresentado pelo professor, ele pode passar a relacionar sempre através das inversões, ou seja, utilizando a forma que ele aprendeu de identificar as harmonias. Assim um acorde com 4ª e 6ª passa a ser compreendido como a tríade do quarto grau acima, em segunda inversão. Um acorde de 6ª seria a tríade a partir da nota terça abaixo e assim por diante.

Por questões pedagógicas, qualquer realização bem-sucedida pelo aprendiz da cifra grafada nos exercícios ou a dedução da harmonia sem as cifras costuma ser incentivada pelo professor num primeiro momento da aprendizagem. O problema acaba aparecendo quando o aluno utiliza este mesmo raciocínio continuamente, fazendo dele o principal meio de compreensão e execução das harmonias. Apesar dos apelos dos professores, muitas vezes é difícil para o aprendiz recondicionar o próprio pensamento e utilizar uma via inicialmente difícil – em parte pela própria novidade – e muitos alunos passam a misturar, algumas vezes de forma curiosamente engenhosa, os dois pensamentos, utilizando ora um ora outro na compreensão e realização das harmonias. Trata-se de uma questão bem conhecida pelos praticantes do baixo-contínuo, e pela minha própria troca de experiência em conversas informais com acompanhadores (cravistas, alaudistas, teorbistas) pude notar que na prática poucos utilizam exclusivamente uma das maneiras de abordar a harmonia.

No entanto, podemos argumentar que o alinhamento com o pensamento histórico neste caso contém um bom fundamento, o qual seria o risco de que, a partir de um pensamento diferente do que foi utilizado na composição, o acompanhador se desvie harmonicamente da obra original. Outro risco existente é que a “ponte” ou adaptação entre as duas maneiras de se compreender a harmonia acabe ficando muito mais complexa do que a aprendizagem da harmonização sempre pensando a partir do baixo, conforme uma quantidade crescente de diferentes acordes (ou seja, também de diferentes cifragens) passe a fazer parte do rol de possibilidades exigidas pelas partituras e pelas características do repertório estudado.

Esta dificuldade pode se agravar quando o instrumentista se aventurar ao acompanhamento de partituras sem cifras, o que é bastante comum tanto em edições modernas quanto em edições históricas. É comum também que as partituras tragam cifras parciais, o que exige uma capacidade de dedução das harmonias completas que se constrói apenas com o conhecimento das características do estilo e do pensamento harmônico do período, juntamente com a prática orientada por estes conhecimentos.

Entre os tratadistas do período barroco, é ideia corrente que o acompanhador deve ser capaz de acompanhar sem cifras ou com cifras parciais (que não indicam toda a harmonia), o que costuma ser uma das principais preocupações dos tratados sobre baixo contínuo (o tratado de Gasparini, como veremos, tem especial ênfase neste ponto). Portanto, a dedução correta das harmonias é uma das questões centrais na aprendizagem do contínuo.

É comum encontrar também nos tratados sobre baixo contínuo a concepção do acompanhador como um instrumentista apto a fornecer ao mesmo tempo suporte harmônico e expressivo, seguindo preceitos específicos de encadeamentos harmônicos, quantidade de vozes, caracterização de diferentes gêneros, como árias e sinfonias, além da possibilidade de realização de floreios como *acciacaturas*²³,

23 O termo *acciacatura* aparece em textos em português às vezes como no original italiano, às vezes como “adotado” pela nossa língua, inclusive recebendo o plural (“*acciacaturas*”), como se encontra no tratado de Francisco Ignacio Solano (1779). Adotei o mesmo procedimento, procurando manter, no entanto, a terminologia original de cada autor quando a citação é literal (por exemplo: “*achacaturas*”).

melodias e diminuições improvisadas.

Estudando os métodos de baixo-contínuo antigos ou modernos, o aprendiz tende a repetir muitas vezes determinados padrões de cifração. Com o exercício contínuo, normalmente ele passa a compreender os acordes cifrados como entidades não necessariamente relacionadas a teorias ou concepções posteriores à prática musical em questão, que embasa a escrita do baixo contínuo e seu estudo em tratados.

4.2 A SOLUÇÃO QUE SEGUE O MESTRE

Volto agora a atenção a um dos objetos centrais do presente estudo, ou seja, o tratado intitulado *L'Armonico Pratico al Cimballo*, da autoria de Francesco Gasparini e publicado em Veneza, Itália, em 1708.

O tratado de Gasparini é fonte importante na Itália, e as cópias do texto encontradas mostram que sua influência se estendeu além do território de sua língua, passando por Espanha, Portugal e chegando até o Brasil, onde foram encontradas duas cópias (Fagerlande, 2002, p. 22). A influência teórica do *Armonico Pratico* acompanha seu alcance geográfico e se estende por um período considerável de tempo em alguns países, e parte desta influência possivelmente se deve ao fato de o tratado ser bastante abrangente e detalhado se comparado aos tratados italianos anteriores.

Um fato curioso no livro de Gasparini é a quantidade de indicações sobre acompanhamento (ou “regras”, como chama o autor) apresentados antes que qualquer concepção de tonalidade seja mencionada. Pelo teor das primeiras lições²⁴, deduzimos que o livro pode ser dedicado ao aprendiz que sequer conhece as notas, as claves e menos ainda o conceito de tom²⁵. Apenas no oitavo capítulo de *L'*

24 Segundo Fagerlande (2002): “os tratados de baixo contínuo europeus, desde a sua criação até as primeiras décadas do século XIX, [...] geralmente começavam com a teoria musical rudimentar, com a explicação de intervalos, e com o esclarecimento do teclado e dos símbolos musicais” (p. 90).

25 Gasparini usa o termo “tono”. Usaremos simplesmente o termo em português “tom” com o mesmo sentido, sem maiores comprometimentos com posteriores teorias tonais.

Armonico Pratico al Cimbalo o autor traz informações sobre “acompanhamentos em todos os Tons, para bem modular, prever e passar com propriedade de um Tom a outro²⁶” (GASPARINI, 1708, p. 50). Nos capítulos precedentes, Gasparini traz uma série de preceitos específicos sobre a harmonização sem mencionar a necessidade de conhecer o tom da obra musical ou do exercício que se vai harmonizar. São preceitos que funcionam para movimentos específicos do baixo, misturados a indicações um pouco mais gerais.

Um exemplo disto é o que ocorre no quarto capítulo, quando Gasparini apresenta uma regra para um movimento de segunda menor ascendente no baixo: a primeira nota deve receber uma 6ª menor e a segunda uma tríade perfeita (GASPARINI, 1708, p. 18).



Figura 3 – movimento de semitom no baixo: a primeira nota recebe 6ª. FONTE: Gasparini, 1708, p. 18.

A despreocupação com o tom em que a música foi composta demonstra a confiança na generalização da harmonização indicada inicialmente. No primeiro dos exemplos apresentados, o baixo movimenta-se de mi para fá, sendo a primeira nota, como observamos, acompanhada por um acorde de 6ª. Realizando de maneira simples, as notas poderiam ser mi-sol-dó no primeiro acorde e fá-lá-dó no segundo. Se levamos em conta a inversão dos acordes, poderíamos entender o encadeamento como um movimento V - I em cada compasso, com o primeiro acorde em primeira inversão; este tipo de exemplo ou exercício é comum, e representa uma sequência harmônica de pequenas cadências seguidas, motivo pelo qual a harmonização de Gasparini funciona para o exemplo dado. Gasparini no entanto apresenta o preceito, apenas a partir do movimento do baixo, como uma regra,

²⁶ *Accompagnamenti per ogni tono, per ben modulare, prevedere, e pass`ar con propriet`a da un Tono all`altro.*

deixando as exceções a cuidado de um julgamento posterior, já que no oitavo capítulo o autor ensina a identificação do tom das composições e as armaduras de clave.

O fato de Gasparini utilizar continuamente a generalização é um aspecto relevante: a generalização traz um fator didático (simplificar um procedimento comum em forma de regra) e uma interessante possibilidade de notar uma intenção harmônica específica relacionada a este movimento do baixo – comum, aliás, a ponto de ser tratada como regra. A aplicação imediata no repertório parece a meta clara, aliada à preocupação evidente com a possibilidade de acompanhar sem cifras, o que é bastante comum até a época em que o livro é publicado, e também mais tardiamente, já no século XVIII (BORGIR, 2010, p. 126).

O autor segue ensinando, entre o quarto e o sexto capítulos, várias regras de harmonização a partir do movimento do baixo, por grau conjunto e por saltos. Desta forma, o aprendiz incorpora uma série de pequenos preceitos aplicáveis a recortes musicais cujo tom não é necessário conhecer, e dos quais o aprendiz aparentemente só apreenderá o verdadeiro significado conforme adquira a noção de tom. Como o próprio autor afirma no quarto capítulo: “A partir das observações encontradas no capítulo VIII se entenderá melhor o modo para assegurar o acompanhamento adequado das notas apresentadas [no exemplo musical] acima, e todas as progressões de grau-conjunto²⁷” (GASPARINI, 1708, p. 21).

Os preceitos apresentados nestes capítulos iniciais não são tratados como infalíveis, e sua validade estará sujeita, portanto, à inserção apropriada no contexto da tonalidade. O autor parece privilegiar a aprendizagem destas primeiras deduções para que o aprendiz aborde o repertório já com algumas concepções que o ajudem a deduzir harmonias com grande chance de acerto, acostumando-se a encontrá-las de forma autônoma.

Se pensarmos no aprendiz atual, o *Armonico Pratico* poderia ser considerado um tratado que aproxima o ensino da harmonização com um pensamento característico do século XVII, o que pode fazer do *Armonico Pratico* um estudo estratégico para o entendimento da harmonia que marca o desenvolvimento musical

27 Dalle osservazioni, che dimostrerò al Cap. 8 s'intenderà meglio il modo per assicurarsi nell'accompagnar bene le sopradette note, e ogni andamento di grado

italiano neste período. Seguindo o tratado e estudando seus exemplos, aprende-se a deduzir intervalos por evidências simples, como pequenos movimentos característicos do baixo, gradualmente, antes que se adentre o universo da tonalidade. A ausência do preceito do tom inibe a procura pela função harmônica pelo grau que a nota do baixo teria na tonalidade, o que muitas vezes pode levar à ideia da inversão antes de se harmonizar um baixo. Embora o uso do tratado com a finalidade de se desprender de um pensamento posterior seja obviamente uma aplicação não prevista pelo autor, com certeza relaciona-se intimamente com sua intenção na escolha da maneira de prosseguir com os ensinamentos: Gasparini procura aos poucos introduzir a harmonia aos principiantes, tornando-a prática desde o início, e adia em alguns passos a compreensão consciente de muitos dos procedimentos. A abordagem do repertório, posterior ao estudo do tratado, se dará de forma que muitas pequenas deduções já serão possíveis, sem que se tenha que atentar ao tom.

Embora o autor aborde as escalas e os tons apenas no oitavo capítulo, desde os primeiros ensinamentos é possível notar a delimitação de uma harmonização específica para alguns graus da escala, o que representa alguns dos preceitos que seriam mais tarde amalgamados na regra de oitava. Porém a regra de oitava procura antes resumir as harmonizações mais comuns para cada grau do que propriamente os movimentos harmônicos, ênfase do enfoque de Gasparini. Uma simplificação dos preceitos de Gasparini a uma regra de oitava excluiria muitas de suas regras, inclusive progressões harmônicas em sequência e movimentos cadenciais dentro ou fora do campo harmônico. De fato, como veremos mais adiante, os autores que adotam a regra de oitava como princípio complementam o preceito básico com outras possibilidades de harmonização, muitas vezes baseando-se em evidências não muito diferentes das que Gasparini utiliza.

Os princípios de harmonização apresentados por Gasparini aparecem não como uma obrigatoriedade, mas antes como evidências que possam sugerir uma direção ao discurso harmônico. Na falta de um princípio consolidado que viria a ser quebrado apenas em casos excepcionais devidamente sinalizados por cifras ou pela própria parte solista ou grade de instrumentos, Gasparini opta por mostrar primeiramente pequenos movimentos do baixo, ascendentes e descendentes, por grau

conjunto e por saltos, e sugere harmonizações baseadas apenas nestes movimentos²⁸. Somadas, estas recomendações permitem notar não apenas o acorde que preencheria cada grau como um princípio isolado, mas também as variações a este princípio, em casos de modulação, resolução de dissonâncias agregadas a acordes anteriores, preparação para novas dissonâncias, alterações na escala e movimentos cadenciais. Para muitas das regras, Gasparini objeta possíveis excessões, algumas das quais prefere deixar para a análise mais detalhada do próprio acompanhador, conforme este adquira experiência com o acompanhamento e com as transposições de tons.

A aplicação mais ampla dos pequenos preceitos isolados que Gasparini apresentada fora do contexto da tonalidade pode ser feita juntando-se as informações isoladas e procurando notar a definição da harmonia em linhas de baixo maiores que as apresentadas pelo autor. Isolando movimentos que indicam modulação, suspensões e demais desvios de uma harmonização mais convencional, é possível verificar até onde as regras de Gasparini como indicações de uma harmonização por posição na escala suportam generalização.

4.3 UMA APRESENTAÇÃO COMENTADA DO *ARMONICO PRATICO AL CIMBALO*

Como é característico de uma publicação do gênero neste período, o tratado de Francesco Gasparini traz informações e indicações variadas misturadas aos ensinamentos sobre harmonização; desde o início são apresentados exemplos para que o aprendiz acostume-se a encadear a quatro vozes, ora conduzindo voz por voz, ora buscando conferir aspecto melódico aos acordes, arpejando-os para preencher os tempos do compasso, ou ainda simplesmente introduzindo vozes para

28 Os movimentos do baixo tiveram grande relevância no estabelecimento dos primeiros princípios de acompanhamento sem cifras. Bianciardi afirmava, em 1607, que “os movimentos do baixo são o elemento fundamental da música” (BIANCIARDI, 1607, p. 3). Assim como Gasparini, Bianciardi oferece (embora de forma bem menos elaborada), uma série de regras a partir dos vários movimentos do baixo. Outra relação interessante entre ambos é que os padrões de harmonização de Gasparini não apresentam a sétima, que segundo Bianciardi é um movimento de baixo que “não se usa” (*ibid*).

maior preenchimento harmônico (algumas vezes sugerindo acrescentar quinta e oitava na mão esquerda). Também são logo estabelecidos princípios sobre onde inserir acordes ou onde distribuí-los, de acordo com o caráter (ou o andamento) da obra musical, destacando a diferença entre fornecer um apoio harmônico ou um acompanhamento melódico.

4.3.1 *Do nome, e posições das Notas*

O primeiro capítulo, *Os nomes e as posições das notas*, traz informações básicas: os nomes da notas (utilizando o princípio da solmização²⁹), as claves, as notas por registro (*grave, acuta, sopracuta, acutissima e gravissima*³⁰) (GASPARINI, 1708, p. 9), os conceitos de consonâncias (5ª e 8ª - consonâncias perfeitas, e 3ª e 6ª - consonâncias imperfeitas) e dissonâncias (2ª, 4ª, 7ª e 9ª). Quanto aos intervalos, o autor diz em seguida que vai considerar o limite da 8ª por questão de clareza, fazendo assim com que a 9ª seja igual à 2ª, a 10ª à 3ª e assim por diante. Após esta breve explicação, o autor não menciona mais intervalos de 9ª, 10ª e outros intervalos compostos.

4.3.2 *Do modo de formar a Armonia com as Consonâncias*

Em seguida à pequena introdução surgem as primeiras lições de harmonização. Já a partir do segundo capítulo, *Como formar harmonias com as consonâncias*, Gasparini estabelece um princípio "para acompanhar cada nota e fornecê-la uma harmonia perfeita³¹" (GASPARINI, 1708, p. 11) - adicionando-lhe 3ª,

29 Gasparini utiliza, ao expor as notas, uma forma característica do século XVI que ainda sobrevivia na prática musical, ou seja, a solmização. Portanto, apresenta os nomes possíveis para cada altura (por exemplo: *G sol re ut*), representando as notas que a altura pode ser dependendo do exacorde que está sendo utilizado. (BORNSTEIN, 2000, p.38-39).

30 Grave, agudo, super-agudo, agudíssimo e gravíssimo (GASPARINI, 1708, p. 9-10).

31 *Per accompagnar ogni nota, e formarla di perfetta Armonia*

Nestes casos, ressalta o autor, o estudante deve compreender a pulsação (GASPARINI, 1708, p. 15 /16).

Os exercícios apresentados passam pelas tríades de dó maior, fá maior, ré menor, sol maior, mi menor e lá menor, nesta ordem – o que facilita a exposição de encadeamentos ilustrativos dos princípios apresentados- mantendo sempre que possível notas em comum na mesma voz. O autor em seguida aponta que faltou a nota si para ser harmonizada, e explica que o si não possui quinta perfeita. Sendo a “falsa quinta³⁴” (5ª diminuída) uma dissonância, devemos harmonizá-la (“por enquanto³⁵”, ressalva o autor) com uma 6ª (GASPARINI, 1708, p. 14).

É interessante ressaltar alguns aspectos nestas primeiras lições gerais. Alguns dos princípios apresentados são hoje considerados complexos para o iniciante, e certas noções técnicas de harmonia seriam apresentadas anteriormente. Talvez para simplificar o ensino, o aspecto contrapontístico é tratado secundariamente, e o encadeamento das harmonias aparece através de exemplos nos quais os problemas característicos dos primeiros contatos com a aprendizagem já estão solucionados. Somente aos poucos os problemas são mencionados, como 5^{as} e 8^{as} paralelas, muitas vezes após as regras já restringirem ao máximo seu aparecimento.

4.3.3 *Dos acidentes musicais*

O terceiro capítulo é curto, e inteiramente dedicado à explicação dos acidentes musicais e a esclarecimentos sobre sua indicação nas cifras ou no próprio pentagrama, junto às notas ou na armadura de clave. Note-se que, apesar de usar bequadro para cancelar um bemol anterior, para cancelar sustenido é usado bemol, e não bequadro. Nas cifras o autor utiliza acidentes apenas para alterar notas naturais, deixando o número simples para intervalos maiores ou menores como eles aparecem na escala.

34 *Quinta falsa*

35 *per ora*

A partir do quarto capítulo, o autor passa a ensinar vários preceitos de encadeamento de forma gradual, e inteiramente misturada a outros aspectos musicais e do acompanhamento.

4.3.4 *Observações sobre os movimentos ascendentes, e primeiro por grau*

O quarto capítulo apresenta preceitos para a harmonização de movimentos ascendentes, primeiramente por graus (conjuntos), como frisa o autor no título. O quinto trata dos movimentos descendentes, por graus e por saltos. As “observações”³⁶ são apresentadas algumas vezes como regras, outras como indicações ou sugestões. Nestes movimentos podemos notar alguns preceitos incipientes da regra de oitava; porém os acordes variam não apenas de acordo com o tipo de movimento do baixo, mas também com a cifragem ou com a harmonia encontrada nas outras partes escritas.

Nos movimentos ascendentes de grau conjunto, há uma preocupação clara com movimentos paralelos de 5^{as} e 8^{as}, proibidas segundo o autor. Para evitá-lo, este sugere que se toque uma 6^a após cada 5^a, e que se faça movimento contrário tanto quanto possível, sobretudo quando a voz superior formar 8^a ou 5^a com o baixo, sendo preferível usar 3^a na voz superior, ou 6^a se houver (GASPARINI, 1708, p.19). Para movimentos de semitom, o autor sugere o uso da 6^a na primeira nota, podendo ser seguida por uma 5^a diminuída, ou em alguns casos as duas juntas; caso a primeira nota tenha uma 3^a maior, no entanto, a 6^a deve aparecer na nota seguinte, e caso a composição peça uma 6^a juntamente com a 3^a maior na primeira nota, a segunda recebe 5^a e em alguns casos 5^a seguida de 6^a.

36 *Osservazioni* no original. (p. 18)

4.3.6 Para fazer cadências de todas espécies

São principalmente dois os tipos de cadências, de acordo com Gasparini, as simples e as compostas (GASPARINI, 1708, p. 29-30). As simples são de dois tipos: uma formada por uma tríade maior que desce uma 5ª ou sobe uma 4ª (do quinto para o primeiro grau), e a outra por um acorde de 6ª maior que desce um grau (do segundo grau com 6ª# para o primeiro). As compostas são de quatro tipos: maior, menor, diminuída e deceptiva.

A cadência maior precisa de quatro tempos, e pode ser entendida como uma sucessão harmônica sobre uma única nota do baixo ou uma sucessão de suspensões e resoluções misturadas. Em tempo ternário, ela necessita de dois compassos. A seguir a cifragem da cadência maior em tempo binário e ternário (figuras 7 e 8):



Figura 7: cadência maior em quatro tempos. FONTE: Gasparini, 1708, p. 30.



Figura 8: cadência maior em tempo ternário. FONTE: Gasparini, 1708, p. 30.

A cadência menor ocupa apenas dois tempos do compasso, e pode ser apenas uma suspensão de 4ª – 3ª, sendo a 4ª junto com a 5ª no primeiro acorde, ou um acorde de 4ª e 6ª que segue para 3ª 5ª e 7ª.

Cadenze minori.

The image shows two staves of musical notation for a cadence. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the notes are figured bass notations: 5 43x, 5 43x, 65 43x, and 7 65 43x. The notes are diamond-shaped and connected by a line, indicating a descending scale.

Figura 9: cadências menores. FONTE: Gasparini, 1708, p. 31.

A cadência diminuída tem progressões semelhantes às maiores e menores, porém cada passo harmônico acompanha um passo no baixo.

The image shows a single staff of musical notation for a diminished cadence. Above the notes are figured bass notations: 6 7 5, 5 5 4 37, 5 7 5 7, x3 5 4 3x, and 6 4 3x. The notes are diamond-shaped and connected by a line, indicating a descending scale.

Figura 10: cadência diminuída. FONTE: Gasparini, 1708, p. 31.

Um comentário interessante é o de que se pode, na suspensão de 4^a e 6^a que antecede 3^a, 5^a e 7^a, manter a 5^a juntamente com a 4^a e a 6^a, formando uma acciacatura (GASPARINI, 1708, p. 33). Uma outra cadência diminuída, é semelhante à cadência simples que desce por grau conjunto, porém uma 7^a aparece como suspensão da 6^a maior.

As cadências deceptivas são aquelas que terminam em outras notas que não

as usuais, ou que terminam em tríade menor ao invés de maior. Gasparini oferece um exemplo e afirma em seguida que "o Estudioso poderá de seu engenho reencontrar, e praticar as ditas Cadências, por todo o teclado"³⁸



Figura 11: cadências deceptivas. FONTE: Gasparini, 1708, p. 31.

4.3.7 Das dissonâncias, Ligaduras, Notas sincopadas, e modo de resolvê-las

O capítulo sete inicia-se com um discurso sobre a natureza das dissonâncias e seu papel musical. Quanto à natureza física das dissonâncias, o autor prefere privar-se de maiores explicações, recomendando ao leitor "curioso"³⁹ a leitura de Boécio "[...] e de tantos outros escritores célebres desta matéria"⁴⁰ (GASPARINI,

38 *lo Studioso potrà ingegnarsi di ritrovare, e far pratica delle dette Cadenze*

39 *curioso*

40 *o con tanti altri Scrittori di questa materia*

1708, P 36). Já com relação ao papel da dissonância, Gasparini afirma que ela é capaz de trazer extraordinário prazer ao ouvido quando bem conduzida, “[...] e para tanto deve-se praticar no acompanhamento, para saber preparar, ligar e resolver em imitação à parte Composta” (*ibid.*). Segue-se uma discussão sobre a 4ª, em que o autor explica que, apesar de tanto os antigos quanto os modernos considerarem-na consonância perfeita, devemos considerá-la uma dissonância para nossas finalidades – e portanto devemos ligá-la e resolvê-la como as outras dissonâncias.

O autor sugere, nas preparações das dissonâncias, que se utilize o mesmo dedo (ou seja: que a nota seja mantida na mesma voz), sendo resolvida em seguida em grau conjunto descendente na consonância mais próxima. As resoluções usuais seriam 4ª - 3ª, 7ª - 6ª, e 9ª - 8ª. O autor faz uma curiosa diferenciação entre 2ª e 9ª: enquanto a 9ª precede uma ligadura, a 2ª a sucede.

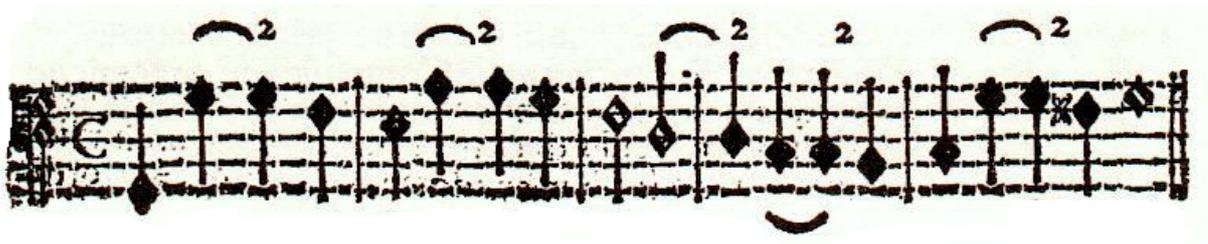


Figura 12: exemplo de 2ª preparada, aparecendo após nota ligada. FONTE: Gasparini, 1708, p. 36

Para o caso de notas repetidas, Gasparini sugere que se acompanhe as notas que estiverem no começo de cada meio compasso, e dá um exemplo em que as notas repetidas são substituídas por notas mais longas.

Queste si considerano per legature, come le seguenti.

Figura 13: baixo com notas repetidas (acima), e com as notas repetidas substituídas por ligaduras (abaixo); “Este consideramos como ligados, como o seguinte”, diz o texto no meio. FONTE: Gasparini, 1708, p. 37.

Quando o baixo desce em grau conjunto, a nota seguinte usualmente pede 6^a, particularmente quando a 4^a é aumentada. A 6^a seria ainda de preferência acompanhada de 2^a e 4^a, ainda que a nota sincopada não tenha cifra, ou tenha apenas uma, seja 2^a, 4^a ou 6^a. A exceção acontece quando a nota sincopada não desce em grau conjunto, mas sobe ou salta. Neste caso, deve-se tocar 6^a ou consonâncias com a nota sincopada.

A 4^a aumentada e a 5^a diminuída, segundo Gasparini, não são o mesmo intervalo, sendo a 4^a aumentada um trítono (constituída por três tons), e a 5^a diminuída dois tons e dois semitons - o que faz sentido considerando-se os temperamentos desiguais. A 4^a aumentada acompanha-se sempre com 2^a e 6^a, e a 5^a diminuída com 3^a e às vezes 6^a. Quando aparece com mais notas, deve-se ligá-la até chegar a resolução. O autor chama atenção para a resolução da 5^a diminuída quando o baixo sobe um semitom: a voz de cima deve então descer um semitom, formando uma 3^a com o baixo.

Nas composições com muitas vozes, Gasparini afirma ser comum que as partes de cima liguem os acordes com 7^{as} ou 2^{as}. Em seguida faz distinção das 7^{as} menor, maior e aumentada (*imperfetta*), e ensina a acompanhar 7^a sempre com 3^a, e algumas vezes com 5^a, lembrando da necessidade de saber julgar quando usá-la. A

7^a também é apresentada como antecipação numa cadência em particular: quando o baixo se movimenta de quarto para quinto grau, resolvendo em primeiro grau em seguida, a 7^a sobre o quarto grau antecipa a 3^a do primeiro grau. Nesta cadência utiliza-se a 5^a juntamente com a 3^a e a 7^a. Resolvendo o exemplo apresentado pelo autor, notamos que as duas vozes que estão com a 5^a e a 7^a podem prosseguir para 3^a (no exemplo mostrado com suspensão que se resolve em 3^a) e 5^a do quinto grau e voltar para as mesmas notas, que serão 8^a e 3^a do baixo. Desta forma, o movimento das duas vozes soará como uma bordadura dupla.

O intervalo de 9^a é apresentado com resolução em 10^a, ou seja, 3^a, exceto quando aparece juntamente com 7^a; neste caso, resolve-se a 9^a em 8^a e a 7^a em 6^a. Quando a 9^a aparece junto com a 4^a, resolve-se a 9^a em 8^a e a 4^a em 3^a. Quando o baixo tiver diminuições, tanto a 9^a quanto a 7^a podem resolver em qualquer consonância.

Como últimas recomendações, Gasparini sugere a resolução das dissonâncias com o mesmo dedo (ou seja, na mesma voz), e a execução das suspensões sempre com a mão direita (GASPARINI, 1708, p. 49).

4.3.8 *Observações para melhor apreender os acompanhamentos pelo Tom, para bem modular, antecipar, e passar com propriedade de um Tom ao outro*

Gasparini abre o oitavo capítulo afirmando que “A primeira reflexão a fazer sobre qualquer Composição que se deve acompanhar é a de conhecer rapidamente em que tom é feita⁴¹” (GASPARINI, 1708, p. 50). Sendo este o primeiro objetivo, várias regras e indicações são apresentadas, como a observação a armadura de clave e as cadências. O início da escala de ré é apresentado como modelo para a escala menor e a de dó para escala maior, a fim de frisar a identificação da 3^a. Gasparini apresenta também indícios de relações entre as harmonias e os graus da escala, a fim de que se deduza facilmente o tom desde o início da peça musical.

41 *La prima riflessione da farsia qualsivoglia Componimento, che si deve accompagnare, e quella di conoscer subito in che tono sia formato;*

Estas mesmas indicações serão usadas para a identificação das modulações, com especial ênfase nas relações cadenciais (os graus I, II e V são especialmente mencionados para a identificação de movimentos cadenciais) e nas alterações de sustenido e bemol que aparecem nas harmonias formadas sobre o baixo.

Um tratado inteiro seria necessário, segundo Gasparini, apenas para mostrar todos os tons e suas características, de modo que apenas se faz necessário explicar que qualquer composição é construída sobre uma nota principal, que deverá possuir uma 3ª maior ou menor (*ibid*). É interessante notar que esta é a primeira vez que Gasparini menciona os tons maior e menor no tratado.

A seguir são apresentados vários exemplos de progressões em que há modulações. Gasparini frisa os acordes que marcam as modulações e mostra os acidentes que alteram a escala, possibilitando cadências em tons diferentes do original. O autor demonstra os acidentes sendo também cancelados e procura estabelecer princípios de relação entre o tom em que houve a cadência e as harmonias próximas. Porém, como frisa, é necessário muita prática a fim de que se reconheça as modulações dentro de uma composição.

Por fim, para que se tire maior proveito da prática dos exercícios, o autor nos traz uma série de pequenas indicações:

- evitar 8^{as} paralelas utilizando movimento contrário das vozes;
- usar, sempre que possível, 10^a (3^a) na voz superior;
- evitar dobrar notas com sustenido na voz de cima, pois [devido à possibilidade de resolução da 7^a no baixo], há o risco de se tocar oitavas seguidas;
- exceto nestes casos, e utilizando movimentos contrários, o dobramento de consonâncias não deve ser evitado e pode preencher mais as harmonias;
- nas partes internas não há tanto problema com relação a 8^{as} e 5^{as} paralelas, pois elas são cruzadas por outras vozes;
- ao acompanhar ao órgão, é preferível evitar dobramentos, principalmente em composições [ou acompanhamentos] com poucas vozes;

Como exemplo de excelente prática e perfeição de estilo de acompanhamento, Gasparini cita Bernardo Pasquini, com o qual afirma ter estudado por muito tempo (GASPARINI, 1708, p. 61 / 62).

4.3.9 *Das espécies falsas*⁴² dos recitativos, e do modo de fazer Acciacaturas

A parte do tratado compreendida entre os capítulo 9 e 11 é talvez a mais valiosa para os estudiosos modernos, pois nela Gasparini apresenta vários exemplos de realização por escrito, acrescentando observações importantes sobre o uso dos ornamentos, diminuições e acciacaturas. Segundo Arnold,

As partes do tratado de Gasparini que que tem o maior valor para nós, à medida em que lançam mais luz sobre a prática contemporânea italiana, é talvez o trecho do capítulo 9, que trata da Acciacatura, em 10, que trata do embelezamento do acompanhamento por meio de passagens de caráter melódico ou brilhante, trechos agitados, harmonias quebradas, etc, na mão direita. (ARNOLD, 1965, p. 251)⁴³

Para Borgir, “os capítulos sobre diminuições e acompanhamento em recitativos dão sugestões sobre o sabor da realização totalmente ausente nas fontes do século XVII⁴⁴” (BORGIR, 2010, p. 137).

Em recitativos, Gasparini adverte que se preste especial atenção à parte composta, ou seja, a parte cantada. Apesar de útil e recomendável que se utilize dissonâncias na parte do acompanhamento, o principal papel do acompanhador seria oferecer ao cantor suporte adequado para “melhor exprimir os efeitos, e o bom gosto das Composições⁴⁵” (GASPARINI, 1708, p. 69). Portanto, recomenda-se discrição no uso das mesmas, a fim de não enfatiar o cantor com arpejos contínuos ou com escalas de passagem subindo ou descendo. Deve-se ainda sustentar as

42 O título original não traz a palavra espécie (“Delle false de 'Recitativi, e del modo di far Acciacature”), que fica subentendida. Espécies no caso são intervalos, e as espécies falsas são as dissonâncias.

43 *The parts of Gasparini's treatise which have the greatest value for us, insomuch as they are those which throw the most light on contemporary Italian practice, are perhaps that portion os Ch. IX which deals with the Acciacatura, and Ch. X, which deals with the embellishment of the accompaniment by means of passages of a melodious or brilliant character, shakes, broken harmony, &c., in the right hand.*

44 *The chapters on diminutions and recitative accompaniment give hints about the flavor of the realization totally absent in seventeenth-century sources.*

45 *meglio esprimere gli effetti, e il buon gusto delle Composizioni*

dissonâncias até a parte cantada atingir as consonâncias, arpejando em alguns momentos as resoluções, mas não continuamente.

Quando houver 2ª, preenche-se o acorde com 4ª e 6ª; se a cifragem pedir 4ª, pode-se preencher o acorde usando 2ª e 7ª maior; no caso da cifra ou da parte cantada trazer 7ª, preenche-se o acorde com 2ª, 4ª e 5ª. A 4ª aumentada, por exceção, deve vir acompanhada de 2ª e 6ª apenas, sem a 7ª. Quanto mais cheio e dobrado, segundo o autor, melhor será o efeito (GASPARINI, 1708, p. 64).

Além das dissonâncias agregadas às harmonias, Gasparini recomenda o uso de mordentes e acciacaturas, que têm bom uso em recitativos e canções sérias. O autor sugere que se execute os mordentes (que ele associa à mordida de um pequeno animal), sobre a 8ª, a 3ª (sobretudo a 3ª menor) e a 6ª, porém recomenda que se use judiciosamente este ornamento. As acciacaturas devem ser usadas como preenchimento de harmonias que contenham dissonâncias, e podem aparecer sem preparação em recitativos. A *acciacatura* aparece preenchendo duas notas em intervalo de 3ª, como 6ª e 8ª (adiciona-se a 7ª = acciacatura), 3ª 5ª e 7ª (4ª = acciacatura), mas também agregando-se à 3ª, quando o acorde possui 7ª (3ª 4ª 7ª). O autor afirma ainda que muitas vezes é necessário tocar mais de uma nota com um só dedo a fim de se utilizar das acciacaturas, e que esta dissonância pode aparecer na parte mais aguda do acompanhamento. Por fim, Gasparini resume o papel musical destas dissonâncias: “Poderás ainda usar tanto o mordente quanto a *acciacatura* nas Árias, ou *Canzoni*; sendo muito necessário para soar com graça e bom gosto; o acompanhamento ficará muito mais harmonioso e deleitável⁴⁶.” (GASPARINI, 1708, p. 69)

46 *Potrai ancora usare tanto il mordente, come l'acciacature nelle Arie, o Canzoni; essendo molto necessar e per suonare con grazia, e buon gusto; e riescirà l'accompagnare assai più armonioso, e dilettevole.*



Figura 14: acciacaturas escritas, mostrando sua inserção nos acordes. FONTE: Gasparini, 1708, p. 66.

4.3.10 *Do diminuir, embelezar, ou florear os acompanhamentos*

No décimo capítulo Gasparini traz vários exemplos de diminuições, ornamentos e outras "formas de trazer graça ao acompanhamento"⁴⁷ (GASPARINI, 1708, p.69), que considera melhor expresso em partitura, deixando ao "gênio, à indústria e ao bom gosto do estudioso acompanhador"⁴⁸ (GASPARINI, 1708, p. 74) o trabalho de criar seus próprios adornos, "observando com atenção os bons Executantes, e as Composições dos Autores e Mestres mais célebres"⁴⁹ (*ibid*).

Os exemplos apresentados estão escritos estritamente a duas vozes: uma melodia apenas na mão direita, sobre o baixo na mão esquerda, como pode-se ver no exemplo mais abaixo. Gasparini observa que em casos como este se preencha

47 *maniere di dar grazia all'accompagnare*

48 *genio, all'industria, ed al buon gusto dello Studioso Accompagnatore*

49 *osservando con attenzione i buoni Sonatori, e le Composizioni degli Autori, e Maestri più celebri.*

as harmonias com a mão esquerda.

The image displays a musical score for a basso continuo part, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). It features a melodic line with various ornaments, including mordents (tr.), grace notes (gr.), and trills (tr.). The second staff is a bass clef with a common time signature (C), showing a harmonic line with fingerings indicated by numbers 6, 6, 6, and x6. The third staff is a treble clef with a common time signature (C), continuing the melodic line with ornaments like trills (tr.). The fourth staff is a bass clef with a common time signature (C), showing a harmonic line with fingerings indicated by x6 and 43. The score is presented in a historical, handwritten style.

Figura 15: realização apresentada por Gasparini sobre um baixo, utilizando melodias, diminuições e ornamentos. FONTE: Gasparini, 1708, p. 70.

Como recomendações finais, o autor frisa que se deve atentar para não confundir o cantor com diminuições e ornamentos, bem como evitar usar intervalo ou figura que este usará e evitar dobrar a parte solista. (*ibid*)

4.3.11 Do diminuir, ou florear o Baixo

Gasparini deixa claro desde o início do capítulo que desaprova a diminuição do baixo por si só, pois “se pode facilmente sair, ou se distanciar da intenção do

Autor, do bom gosto da Composição, e ofender o Cantor⁵⁰ (GASPARINI, 1708, p. 75). Deve-se, ao contrário, “tocar com graça, não com confusão⁵¹” (*ibid*). No entanto, sob o argumento de que mesmo esta prática pode ser feita com bom gosto, e para não gerar maus sentimentos por parte de seus partidários⁵², o autor apresenta algumas diminuições simples. Os exemplos apresentados são “arpejos sobre as consonâncias⁵³” (*ibid*), como o autor lembra mais adiante que as mesmas aparecem originalmente nas composições. Várias sugestões de arpejos são apresentadas, com diferentes subdivisões rítmicas, algumas com notas repetidas intercaladas com outras notas do acorde em arpejo, ou com bordaduras em uma das notas do acorde. Há também exemplos com resoluções, quando o padrão criado é quebrado na cadência.

Em todos os casos, ressalta o autor, deve-se tocar o acompanhamento com a mão direita (apenas as notas dos tempos do compasso, e não acompanhar as subdivisões), e se deve usar diminuições no baixo sempre com prudência e discrição. O uso deste procedimento seria em ritornellos e em pausas do cantor.

4.3.1.2 *Modo de transpor por todos os Tons*

Neste último capítulo Gasparini ensina a transposição através das diferentes claves, que considera necessário a todo bom organista. Segundo o autor, quando torna-se necessário acompanhar transpondo de imediato, deve-se ter conhecimento de todas as claves para estar apto a ler a parte como se estivesse escrita em outra clave.(GASPARINI, 1708, p. 80). No final há uma tabela de transposições com todas as claves.

50 *perche si può facilmente uscire, o allontanarsi dall'intenzione dell'Autore, dal buon gusto della Composizione, e offender il Cantante*

51 *suonare com grazia, non con confusione*

52 “Ma per dar nel genio a qualche umor bizzaro dimonstrerò alcune diminuizioni di Bassi facili (...) (*ibid.*)”

53 *un'arpeggio cavato dalle proprie Consonanze*

5 OS TRATADOS PORTUGUESES

Em artigo publicado na revista *Opus* em 2010⁵⁴, Mário Marques Trilha enumera dez tratados portugueses publicados entre meados do século XVIII e início do século XIX que versam sobre o baixo contínuo⁵⁵. Trilha centra sua atenção num aspecto específico destes tratados, a regra de oitava. Os tratados apresentados são:

1. **João Vaz Barradas Muito Pão e Morato** (1689-1763?) - *Flores Musicaes* (1735)
2. **Romão Mazza** (entre 1740 e 1747) *Regras de Romão Mazza, pra acompanhar a Cravo*
3. **Manuel de Morais Pedroso** (fl. 1751) *Compendio musico, ou arte abbreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto* (1751)
4. **Alberto Gomes da Silva** (fl 175-1795), *Regras de Acompanhar para Cravo, Órgão ou qualquer outro instrumento de vozes* (1758)
5. **David Perez** (1711-1778), *Regras resumidas para acompanhar.* (ca. 1760/70) P-Ln. C.N 209 P-Ln MM.1332 e MM 1536.
6. **Francisco Ignacio Solano** (1720-1800), *Novo Tratado de música métrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento* (1779)
7. **Eleutério Leal Franco** (1758? -1840?), *Regras de acompanhar para uzo do Real Semr.o da S.ta Igreja Patr.al / Do Sr. Eleuterio Franco Leal* (entre 1790-1820), PLn MM. 4833

54 *A evolução da regra de oitava em Portugal (1735-1810).*

55 Em sua tese de 2011, Trilha aborda também compêndios, métodos, textos e solfejos, além dos partimentos, perfazendo um total de 24 documentos.

8. Antonio da Silva Leite (1759-1833), *Estudo de Guitarra* (1795)

9. Domingos de São José Varela (fl 1800-1830?), *Compendio de Música* (1806)

10. Frei José Marques e Silva (1780-1837), *Regras de acompanhamento resumidas e Escallas em três posições em todos os tons por o eminente Fr. José Marques e Silva* (entre 1810-1835)

O presente trabalho baseia-se no estudo de seis destes tratados, devido à dificuldade de acesso aos demais textos, sem publicação moderna ou disponibilidade em bibliotecas virtuais, apenas encontrados em bibliotecas europeias, nas versões originais. O estudo, no entanto, abrange os três tratados lusitanos considerados mais importantes, ou seja, as obras de Pedroso, Solano e Varela, disponibilizados em arquivo PDF pelo site da Biblioteca Nacional de Portugal. Os tratados de Silva Leite e Gomes da Silva também foram encontrados no mesmo site e o tratado de Morato foi obtido através do site da Biblioteca da Universidade de Coimbra.

A seguir apresento um resumo comentado dos principais aspectos dos tratados abordados.

5.1 FLORES MUSICAES COLHIDAS NO JARDIM DA MELHOR LIÇÃO DE VARIOS AUTORES (1735) - JOÃO VAZ BARRADAS MUITO PÃO E MORATO

Flores musicaes é o mais antigo tratado lusitano conhecido que aborda questões relacionadas ao acompanhamento. Esta prática era certamente ainda bastante nova em Portugal na época em que a obra de Morato foi publicada, e podemos notar essa novidade na exposição sobre baixo contínuo, que começa com uma interessante apresentação, delineando sua finalidade: “De algumas regras mais principaes que devem se observar em acompanhamentos os novos professores de instrumentos, que não são Compositores” (MORATO, 1735, p. 90).

Os primeiros capítulos, ou “flores”, tratam questões musicais gerais, divididas

em música *mundana* (harmonia e movimento dos corpos celestes), *humana* (harmonia das partes do corpo humano e da alma) e *instrumental* (proporções harmônicas das vozes “naturais” ou instrumentos “artificiosos”). Assim como Gasparini, Morato expõe a teoria musical básica através do método de solmização. Apresenta as notas, as claves e os valores rítmicos. Ao tratar destes últimos, é curioso notar que Morato apresenta notas de corpo prolongado que se estendem de uma altura a outra dentro do pentagrama, chamadas *Alfa*, e figuras de breve e semibreve “ligadas” (emendadas umas às outras). O autor apresenta exemplos combinados destas figuras, nas quais elas se juntam, formando figuras maiores. A partir da décima-sexta parte ou “flor”, o texto trata do acompanhamento, dos tons e modulações.

A parte de “cantoria” do tratado traz exemplos de música sacra. Por conta dos exemplos apresentados, pode-se considerar que a parte de acompanhamento do tratado seja destinada preferencialmente ao repertório sacro, o que condiz com o contexto histórico de sua publicação.

Morato começa sua *Flor XVI* expondo as quatro partes de que se compõe a “Musica de Canto de Órgão”: *Baixo (subgrave)*, *Tenor (grave)*, *Alto (agudo)* e *Tiple [de triplum, ou contraponto na voz superior] (sobreagudo)*. “Com estas quatro partes”, segundo o autor, “se fórmaõ os acompanhamentos para os instrumentos de muitas vozes” (MORATO, 1735, p. 90). Em seguida Morato expõe os intervalos ou “*especies*”, dividindo-as em consonâncias perfeitas e imperfeitas e dissonâncias. No acompanhamento, segundo Morato, contam-se as espécies apenas até nove (MORATO, 1735, p. 91), desconsiderando os intervalos compostos além deste, independente da oitava.

Seguindo o preceito de harmonização a quatro vozes, Morato sugere a harmonização da tríade básica com 3ª no tenor, 5ª no contralto e 8ª no soprano ou *Tiple*. Exposta a harmonização da tríade, o autor passa a apresentar uma série de regras baseadas no movimento do baixo, como observamos no tratado de Gasparini.

O primeiro deles é a alteração de 3ª para maior (se for menor) quando o baixo salta uma quarta ascendente:



Figura 16: harmonização para 4ª ascendente no baixo. FONTE: Morato, 1735, p. 93.

Pelo exemplo apresentado, podemos talvez deduzir que o autor prevê neste movimento uma *modulação*, conforme ele mesmo explica na Flor XVII, após a exposição do *Tom*. É interessante notar que, assim como Gasparini, Morato primeiro expõe as regras de harmonização a partir do baixo, para depois apresentar o preceito do tom.

Para quinta descendente no baixo, Morato recomenda 7ª menor:



Figura 17: harmonização para quinta descendente no baixo. FONTE: Morato, 1735, p. 93.

Do segundo para o terceiro grau Morato sugere o uso de 6ª maior (podendo também utilizar uma 7ª suspensa antes da 6ª):



Figura 18: harmonização segunda descendente no baixo. FONTE: Morato, 1735, p. 94.

Para movimentos de semitom ascendente utiliza-se 5^a e 6^a:



Figura 19: harmonização segunda ascendente no baixo. FONTE: Morato, 1735, p. 94.

Em movimentos do primeiro para o terceiro grau, o autor recomenda o uso da 6^a no acorde posterior. Mais adiante, Morato sugere a 6^a também para notas com sustenido no baixo.

Sobre os encadeamentos, Morato afirma não haver problemas na utilização de 5^{as} paralelas, pois os “acompanhamentos não tem outro objeto, mais que acompanhar as vozes, para que não discrepem do tom” (MORATO, 1735, p.96). O autor sugere, no entanto, que se utilize notas de passagem entre uma 5^a e outra caso se prefira evitar o paralelismo (5^a – 6^a ou 7^a – 6^a no caso de uso da 7^a), assim como Gasparini recomenda no quarto capítulo do *Armonico Pratico* (1708).

No final desta parte, Morato menciona José Miguel de Torres⁵⁶, cujo livro seria sobre “as mesmas regras de acompanhar” (MORATO, 1735, p.98).

Com relação à regra de oitava em Morato, Mário Trilha afirma que

Morato não apresenta a harmonização da escala no esquema da regra da oitava do seu tempo, mas sim numa progressão de 5-6, que consiste na sequência de acordes de quinta e sexta (com eventuais aproveitamentos da sétima) sobre todos os graus (TRILHA, 2010, p.51).

5.2 COMPENDIO MUSICO OU ARTE ABREVIADA (1751), DE MANOEL DE MORAES PEDROSO

O *Compendio Musico* pode ser considerado um tratado relevante dentro da teoria portuguesa - e especificamente no caso do baixo contínuo, por trazer um elemento relevante do ponto de vista teórico: é o primeiro tratado lusitano que aborda abertamente o princípio da regra de oitava, sob o termo *Regras Geraes da Armonia*. Seu alcance não se restringiu a Portugal, já que um dos tratados sobre acompanhamento registrados inicialmente como brasileiro (*Arte de Acompanhar*, manuscrito de José de Torres Franco, 1790), era na verdade uma cópia parcial do tratado de Pedroso (CASTAGNA, 1995, p.8).

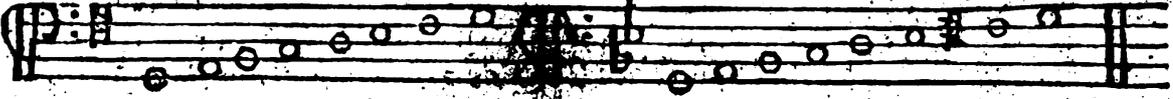
A obra de Pedroso é dividida em quatro partes: *Tratado de Cantoria*, *Tratado do Acompanhamento*, *Tratado do Contraponto* e *Prática Para fazer huma Aria, Solo, Duetto, ou qualquer Concertado*. O segundo tratado, de maior interesse para o presente estudo, é dividido em dois capítulos: *Das Regras geraes de acompanhar*, e *as Das regras particulares, e de Arbitrio* do qual faz parte uma série de *Advertências necessárias*, trazendo recomendações e indicações variadas. Por ser um tratado curto, as informações são trazidas de forma resumida e sem muitas argumentações, explicações ou especulações.

⁵⁶ José de Torres Martínez Bravo: *Reglas generales para acompañar órgano, clavicordio o arpa* (1702).

A primeira recomendação do *Tratado do acompanhamento*, logo no início do primeiro capítulo, é que “em primeiro lugar se deve conhecer o tom porque se acompanha, e para isso se deve ver o primeiro, e o último ponto da Parte em que signo estão, e depois se repara a terceira do tal ponto se he *Mayor*, ou *Menor*” (PEDROSO, 1751, p.13). Em seguida Pedroso expõe os 24 tons e as qualidades (*Tom de 3 Mayor*, *Tom de 3 Menor*), os acidentes e as características das escalas.

A segunda parte do capítulo apresenta *REGRAS GERAES DA ARMONIA*, trazendo diretamente a regra de oitava. O autor expõe a cifragem para cada grau da escala em sequência, sem fazer distinção entre escala maior ou menor. A única diferença na cifragem de ambas (que o autor não explica, mas mostra em seguida no exemplo trazido mais abaixo) é a alteração no sétimo grau da escala menor (fá# no exemplo), que aparece na cifragem do segundo e terceiro graus (6# no segundo grau e 3# no quinto).

<i>Tons de 3 Mayor.</i>							<i>Tons de 3 Menor.</i>								
	8		8		8			8				8			
8	4	8	6	8	8	6	8	8	4	8	6	8	8	6	8
5	6	6	5	5	6	5	5	5	✕6	6	5	5	6	5	5
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	✕3	3	3	3



<i>I. nota</i> 2. 3. 4. 5. 6. 7. 1.	1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 1.
-------------------------------------	-------------------------

Figura 20: cifragem para todos os graus da escala de sol maior e sol menor. FONTE: Pedroso, 1751, p.14.

A cifragem para o quarto grau da escala mostrada acima é o acompanhamento para a “nota do tom quando passa para a quinta”. “Quando passa para qualquer outra nota”, afirma em seguida, “se acõpanha com 3, 5 e 8” (PEDROSO, 1751, p.14). É curioso notar que notas próximas no teclado não aparecem

necessariamente próximas na cifragem, como no segundo grau de ambas as escalas do exemplo, que mostra um encadeamento com a 3^a, 6^a, 4^a e 8^a, o que resulta num acorde muito aberto. Todos os acordes restantes, neste exemplo, tem as notas em posições mais próximas e poderiam inclusive ser tocados com uma mão apenas.

Após uma exposição das escalas com seus acidentes (em que o sétimo grau aparece sempre maior), uma terceira parte do capítulo traz o *METHODO PARA USAR DAS ESPÉCIES DISSONANTES*, ou seja: 4^a, 7^a, 9^a, 2^a e 5^a diminuída (ou “menor”, como chama o autor), nesta ordem, sempre com exemplos trazendo a cifragem completa e mostrando a resolução das dissonâncias. As dissonâncias são associadas a outras notas que sempre apareceriam juntas na cifragem. Em alguns casos a dissonância é resolvida no próprio compasso, mantendo as cifras restantes, o que demonstra um tratamento de suspensão, como no exemplo da resolução de 4^a (figura 11), em outros são tratados como parte do acorde e resolvido no compasso seguinte (figura 12).

8 8	8 8	8 3
5 5	6 5	5 6
4 3	4 3	4 8

Figura 21: exemplo de resolução de 4^a sem movimento no baixo. FONTE: Pedroso, 1751, p.16.

3	3	8	8	
8 8	8 8	3 8	3 8	
6 5	6 5	6 5	6 5	
5 3	5 3	5 3	5 3	4 3

Figura 22: exemplos de resolução da 5^a diminuída em 3^a do acorde seguinte.
FONTE: Pedroso, 1751, p.16.

Os exemplos seguintes são outros casos de dissonâncias, ou seja, intervalos alterados por acidentes, juntamente com as cifras com as quais devem ser acompanhados e suas resoluções: 7^a diminuída, 4^a aumentada, 2^a maior ou menor por alteração. Por fim são apresentadas as “*Achacaturas* [acciacaturas], as quaes são menos usadas, e sómente se achaõ em *Areas*, e cousas de instrumentos” (PEDROSO, 1751, p. 18). Sobre a forma de se acompanhar as acciacaturas, Pedroso faz o seguinte comentário:

Quando o Basso está parado em o mesmo signo [nota] se achaõ estas espécies [intervalos] de diferentes modos, e se deve attender ao que diz a voz, e hir procurando os acompanhamentos, que melhor ficarem: v.g. a 9, acompanhada com 8, e a 7, com 6 &c. E algumas vezes tem todos os acompanhamentos em especies *Dissonantes* (PEDROSO, 1751, p. 18-19).

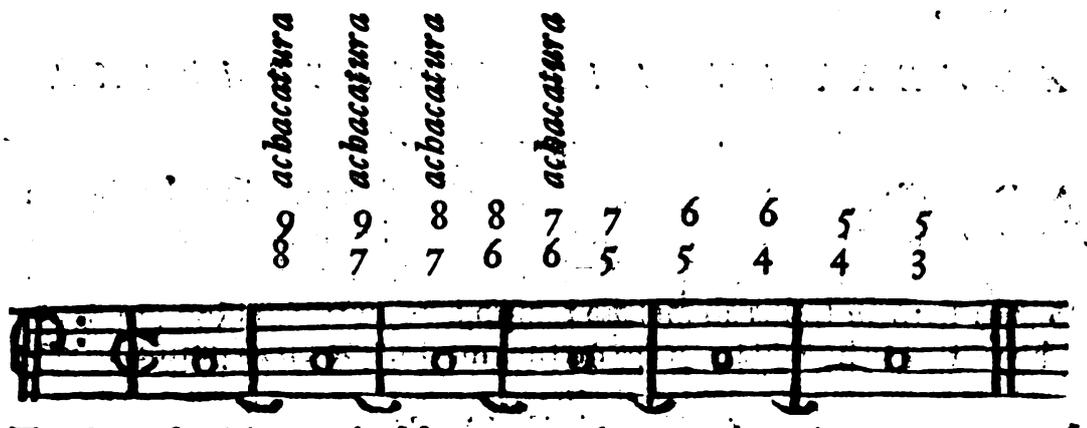


Figura 24: acompanhamento de acciacaturas, que podem apresentar resolução em seguida ou ser sucedidas por outras acciacaturas (“espécies dissonantes”). FONTE: Pedroso, 1751, p.19.

Quanto à *nota cambiada*, Pedroso trata-a como nota de passagem no baixo, e sugere que se leve em conta apenas as notas do acorde posterior, não acompanhando a nota do apoio.

Sobre as diminuições, Pedroso afirma que

se costuma fazer em solos quando se canta com orgão sem mais instrumentos, [...] como se se quizesse tocar alguma symphonia sobre aquelle Basso, atendendo sempre as especies, que havia de levar o acompanhamento e advertindo, que o melhor he ver se se póde andar em *Imitaçoens* com a voz que canta, e nunca dar corridas ao mesmo tempo que a voz as dá, e com ver, e ouvir se aprende isto melhor (PEDROSO, 1751, p. 20).

Na última parte, *ADVERTENCIAS NECESSARIAS*, Pedroso traz misturadas várias indicações, aqui separadas entre sugestões para execução e para dedilhado:

Sobre execução:

- Deve-se tocar as cifras sobrepostas ao mesmo tempo;
- quando houver dissonância no primeiro tempo do compasso ternário, resolve-se no segundo tempo;
- quando a melodia do baixo aparecer na clave de dó na primeira linha, toca-se *tasto solo*;
- se houver duas melodias na mesma clave, toca-se uma com cada mão (o que acontece nas entradas das fugas);
- nunca tocar 8^{as} e 5^{as} paralelas, sobretudo com uma delas na voz mais alta;
- pode-se dobrar as vozes da mão direita na mão esquerda.

Sobre dedilhado:

- Em escalas usar grupos de quatro notas, sendo na mão direita 1 - 2 - 3 - 4 repetidamente, e na mão esquerda 4 - 3 - 2 - 1, exceto se houver apenas cinco notas, quando se pode usar o 5 apenas para não trocar de posição;
- não se deve usar polegar em acidente, exceto se não houver outro dedo que chegue na nota;
- para trinados: 2 e 3 ou 3 e 4, começando com a nota superior; para mordentes: 2 e 1 na mão direita e 2 e 3 na mão esquerda;
- para se tocar três vozes na mão direita, utiliza-se o 1 para uma voz (exceto se

houver acidentes, e neste caso usa-se o 2), 3 para a do meio e 5 para a mais aguda;

- 3^{as} paralelas toca-se sempre trocando os dedos;

- não é bom utilizar os dedos estendidos, as mãos tortas e dar saltos com os dedos pelas teclas;

- deve-se tocar de forma que se possa ver apenas os dedos se movimentando, e não as mãos.

5.3 ARTE OU REGRAS DE ACOMPANHAR CRAVO, E TODO O GENERO DE INSTRUMENTO [MANUSCRITO], 1812 – ALBERTO JOSEPH GOMES DA SILVA

Mário Trilha (2010), ao escrever sobre o tratado de Gomes da Silva no artigo "A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810)", apresenta-o com o título *Regras de acompanhar no cravo, ou orgão e ainda também para qualquer outro instrumento de vozes*, com data de publicação de 1758. Estes dados mostram que se trata de outra versão do tratado, da qual a versão aqui utilizada parece ser uma cópia manuscrita com algumas alterações. Por conta disso escolhi inseri-lo com a data anterior na ordem cronológica dos textos estudados (o que a coloca bem próxima à publicação do texto de Pedroso), a fim de que se torne mais viável a possível percepção de uma evolução através da obras. É interessante notar, no entanto, que a data da cópia (1812) demonstra um interesse ainda vivo pela aprendizagem do contínuo já na segunda década do século XIX em Portugal.

Trilha (*ibid.*) afirma que o tratado traz uma introdução, na qual o autor apresenta os modos e intervalos, antes da apresentação da regra de oitava. Na cópia aqui estudada esta "introdução" aparece ao final do tratado, logo após a apresentação da regra de oitava. A julgar, porém, pelo texto sobre a regra de oitava reproduzido literalmente por Trilha (*ibid.*) em seu artigo (idêntico ao texto da cópia aqui abordada), as alterações não interferem no conteúdo do tratado.

O manuscrito de 1812 apresenta primeiramente uma série de regras para o acompanhamento, muito bem ilustrado com exemplos já encadeados a quatro ou mais vozes. As regras trazem encadeamentos possíveis para movimentos do baixo,

porém não a partir deles, como nos textos anteriores abordados neste trabalho, mas sugerindo possíveis movimentos do baixo (e as harmonizações para as notas subsequentes) de acordo com as cifras de uma dada nota.

As primeiras regras ensinam quais os movimentos possíveis para o baixo para que se aproveite notas em comum a mais de uma harmonia. Assim, no movimento de 3^a ascendente ou 6^a descendente no baixo, se a primeira nota levar uma tríade, a segunda terá 3^a e 6^a; uma tríade acrescentada de 7^a menor pode ser seguido por um acorde de 2^a, 4^a e 6^a apenas descendo o baixo um tom, entre outras indicações semelhantes.

Outros movimentos do baixo são utilizados para exemplificar o encadeamento em cadências com modulações, como nos acordes de 3^a, 5^a e 6^a que resolvem sempre um grau acima com 3^a e 6^a. Também o ciclo de 5^{as} é abordado na primeira parte, harmonizado sempre com 7^a.

A segunda parte traz várias ilustrações de resolução de suspensões, como 4^a – 3^a, 7^a – 6^a (sobre cada grau de um baixo que desce por graus conjuntos) e 9^a – 8^a. Suspensões duplas também são mostradas, como 9^a – 8^a e 4^a – 3^a, com a 5^a ligada, sobre a mesma nota no baixo. Em todos estes encadeamentos o exemplo mostra a resolução das dissonâncias nos tempos fracos, com as dissonâncias sempre preparadas.

As regras seguintes trazem indicações sobre execução do acompanhamento. Assim como Gasparini, Silva sugere que se acompanhe grupos de colcheias ou semicolcheias tocando-se as harmonias a cada duas, três ou quatro notas (dependendo do compasso), deixando as notas do baixo passarem sob a mesma harmonia, ainda que uma nota do grupo não pertença à harmonia. Em baixos com muitas notas (“glozados”), deve-se acompanhar apenas com as notas essenciais (no exemplo mostrado, um acorde é mantido por dois compassos, estando o baixo na mesma harmonia). O autor recomenda ainda que não se deixe soar o acompanhamento durante as pausas do baixo, mas que deve tocar durante as pausas quando for necessário preparar “espécies falsas” (dissonâncias). Há ainda recomendações sobre o acompanhamento de fugas: as entradas das vozes devem ser tocadas sem acompanhamento ou com acompanhamento simples até que todas as vozes estejam presentes.

A escala menor é exposta como abaixo:

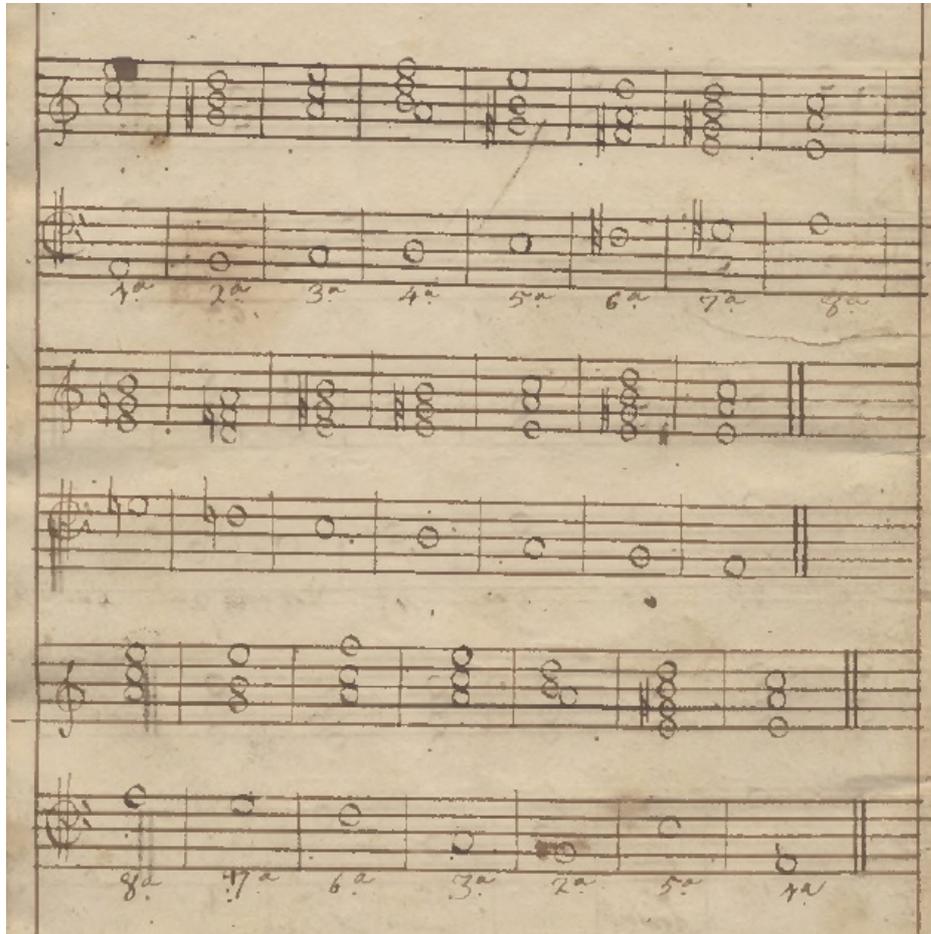


Figura 27: regra de oitava em escala menor ascendente, descendente e com movimento cadencial no baixo. FONTE: Silva, 1812, p.48.

E, em cifras (quase igual à escala maior):

I	II	III	IV		V		VI			VII	
5 3	6# 3	6 3	6 5 3 (p/V)	6 4 2 (p/IV)	5 3M	7m 5 3 (p/I)	6 3	6M 3 (p/V)	5 3 (p/III)	6 3 (p/VI)	6 5dim 3 (p/I)

Quadro 2: regra de oitava de Silva para a escala menor. FONTE: o autor.

Silva traz ainda algumas observações interessantes sobre o aproveitamento

das notas no baixo e nas vozes do acompanhamento:

- Pode-se movimentar o baixo para qualquer nota presente no acorde, o que significa tanto uma possibilidade de variação melódica do baixo escrito dentro de uma dada harmonia (que pode ser entendida como uma diminuição), como também uma forma de compreender os movimentos do baixo escritos como variações dentro de uma mesma harmonia, que pode portanto ser mantida na mão direita;

- Como última indicação, Silva preconiza a escolha de notas próximas nos encadeamentos, de preferência com as vozes caminhando por grau conjunto, tornando as melodias mais cantáveis.

5.4 *NOVO TRATADO DE MÚSICA, METRICA E RYTHMICA* (1779) - FRANCISCO IGNACIO SOLANO

Francisco Ignacio Solano foi um dos mais importantes teóricos lusitanos no século XVIII (BRITO; CYMBRON, 1992; FAGERLANDE, 2002). Publicou várias obras de teoria musical, uma das quais pode ser considerada uma das fontes mais importantes e completas sobre o baixo contínuo em língua portuguesa.

O tratado de Francisco António Solano é a mais extensa das obras abordadas neste estudo, com 301 páginas. Trata a um só tempo do contraponto, da composição e do baixo contínuo, e traz ainda um verdadeiro tratado sobre cravo (incluindo informações como dedilhados, ornamentações, postura para se tocar ao instrumento, afinação). A maneira com que as informações vem mescladas indica claramente a concepção destes campos como conhecimentos integrados, tanto na aprendizagem quanto na performance.

As regras ou princípios do contraponto, por exemplo, são ensinados no contexto do acompanhamento e a partir deste - como um conhecimento necessário para se conduzir bem as vozes, mas também como uma ferramenta para se compreender e executar o baixo contínuo. Se compararmos com a obra de Pedroso, publicada quase três décadas antes, notamos uma diferença muito grande de abordagem, já que neste os conhecimentos de teoria básica são apresentados em

separado, tendendo a separar o estudo por interesses.

Para Solano, acompanhar é um “compor repentino” (SOLANO, 1779, p. 47 e p. 78), e este compor deve ser tão bem estruturado quanto a composição que está no papel. Ele afirma que o rigor com os princípios da composição é necessário, pois os cravistas são em sua maioria, ou querem ser, compositores. Na parte dedicada ao contraponto, Solano assim justifica a abordagem longa e pormenorizada do assunto:

Tratarei este ponto [o tratamento das dissonâncias] com toda clareza, e formalidade, de mesma sorte, que se estivera só escrevendo privativamente de *Contraponto*, ou *Composição*. O *Tocar*, ou *Acompanhar* científico no sobredito Instrumento [o cravo], não he outra cousa mais que um *Compôr* de repente; e quanto o apressado *Compasso* dá menos demora para vagarosos Discursos, tanto mais perspicaz, e prompto se deve estar na penetração de todas as Doutrinas, e Regras da *Perfeitas*, ou *Imperfeitas Ligaduras*. Serei nesta materia alguma coisa extenso. Tudo julgo preciso. O muito que há neste particular digno de notar-se, não se pode dizer em pouco tempo (SOLANO, 1779, p.78-79).

Portanto, o conhecimento dos procedimentos do contraponto, que aqui se mistura à composição, é apresentado como uma necessidade ao acompanhador. Solano não se poupa de apresentar inúmeros exemplos de condução de vozes, tratamento de dissonâncias e possibilidades de cifras para os mais variados casos que possam surgir ao acompanhador. A preocupação com o baixo sem cifras, como nos outros tratados, é evidente, mas neste temos esmiuçados exemplos de movimentos incomuns do baixo, assim como modulações e cadências de vários tipos, à luz de uma teoria tonal bem mais completa e sedimentada.

O tratado não possui uma divisão que separe o conteúdo sobre acompanhamento. As primeiras recomendações específicas explicam os movimentos das vozes, as possibilidades e impossibilidades de paralelismos (5^{as} e 8^{as} paralelas são toleradas se não estiverem nas vozes extremas), o uso de movimento oblíquo para as dissonâncias, que devem vir nas partes fracas do compasso. Em seguida, Solano versa sobre a necessidade da boa compostura do corpo e das mãos, e traz uma extensa parte sobre dedilhados.

Na *Demonstração XIII*, a regra de oitava é apresentada já com várias possibilidades para alguns graus, dependendo de sua posição de origem ou destino.

O exemplo mostrado em pauta traz apenas a forma mais básica.

Figura 28: regra de oitava por Solano, tom maior e menor. FONTE: Solano, 1779, p. 63.

Abaixo vemos a regra de oitava com todas as variantes.

I	II	III	IV			V	VI				VII		
5 3	6M (4) 3m	6 3	6 5 3 (p/V)	6 4# 2 (de V)	5 3	5 3M	7b 5 3M (p/I)	6m 3m (p/VII)	6M 3m (p/V)(*)	6m 3M (p/V) (**)	5 3 (p/III)	6 5dim 3 (p/I)	6 3 (p/VI)

Quadro 3: Regra de oitava em Solano. FONTE: o autor.

Solano alerta sobre as exceções da regra de oitava, conforme se introduz nas harmonias as dissonâncias. Sobre este assunto, é de se ressaltar que o autor insiste

em que todas as dissonâncias apareçam preparadas e se resolvam em seguida por movimentos determinados. Solano apresenta também várias equivalências de notas para harmonias subsequentes, cujo aproveitamento recomenda.

A partir da *Demonstração XVI*, Solano traz uma extensa série de previsões de cifragem dos acordes pelos movimentos do baixo; porém a ênfase não é o intervalo melódico do baixo em si, mas o grau da escala de origem. Os preceitos de harmonização por movimentos do baixo (3^a descendente seguida de 2^a ascendente, 3^a ascendente seguida de 2^a descendente, 4^a descendente seguida de 3^a ascendente, 5^a ascendente seguida de 4^a descendente, 7^a ascendente seguida de 6^a descendente, e assim por diante), são na verdade sequências harmônicas, inclusive apresentadas nos exemplos como tais. A preocupação tonal é evidente quando ele ensina a cadenciar no tom final da sequência.

Na *Demonstração XVII*, tem início um verdadeiro tratado de contraponto, com grande ênfase no tratamento das dissonâncias. Abaixo temos uma lista que resume as possibilidades de resolução previstas pelo autor:

- 7^a: 8^a, 6^a ou 5^a
- 9^a: 8^a, 6^a ou 10^a (3^a)
- 2^a: 8^a ou 3^a
- 5^a dim: 3^a
- 4^a aum: 3^a (no exemplo, fá[#]-si^b)

Solano trata primeiramente do contraponto a duas vozes, em seguida estende os princípios ao acompanhamento, passando a discorrer sobre a resolução de mais de uma dissonância por vez (expondo pelas cifras os intervalos), e na sequência apresenta exemplos de contraponto a quatro vozes, todo estruturado através da preparação e resolução de dissonâncias exposto pelas cifras do baixo contínuo.

Uma exceção à resolução sempre na mesma voz mostra um cruzamento de duas vozes num caso de resolução no mesmo registro que no caso se mostra imperceptível ao cravo ou órgão. Solano afirma ser possível resolver duas vozes no mesmo registro trocando a posição da resolução, sob o argumento de que estando as vozes no mesmo registro, produzirão cada uma o mesmo efeito que a outra. Não

é mencionado, no entanto, a questão de ambas as vozes apresentarem também o mesmo timbre, pois no contraponto para diferentes instrumentos este caso provavelmente seria tratado de outra maneira. Solano chama esta ocorrência de “Commutação de Partes Iguaes” (SOLANO, 1779, p. 114).

Em seguida o autor traz uma explicação dos cinco tipos de cadências (simples, composta, dobrada, suspensa e cadência do tom).

É interessante também trazer, resumido em números, um outro aspecto de evidente preocupação de Solano: a dedução de cifras completas através de apenas um ou dois sinais. São elas:

Cifra	Acorde completo
2	6 4 2
5	8 5 3
6	8 6 3
4	8 6 - 5 4 - 3
7	7 5 3
4 7	7 5 4

Cifra	Acorde completo
9	9 9 5 ou 6 3 4
9 7	9 7 5 3
5 2	8 5 2
4 3	6 4 3
6 5	8 6 5 3
5 4 2	Não se junta nada

Quadros 4 e 5: acordes completos que se deve deduzir a partir de cifras simplificadas, de acordo com Solano. FONTE: o autor.

Solano discorre também sobre alguns casos de dissonâncias “extravagantes”, ou o cromatismo dos compositores mais “modernos”, e dedica uma demonstração à

identificação das modulações evidenciadas pelas características harmônicas para cada grau da escala, e também pelos acidentes que surgem na partitura ou nas cifras.

Por fim, Solano ainda trata da fuga (da composição, não do acompanhamento), das transposições e das proporções aritméticas dos intervalos.

5.4.1 Recomendações técnicas e de estilo de acompanhamento em Solano

Abaixo seleciono alguns trechos que trazem informações ou comentários relevantes por sua aplicação, excepcionalidade ou capacidade de elucidar questões técnicas, mas também de estilo e *performance* do acompanhamento.

Quanto às 5^{as} e 8^{as} paralelas, Solano mostra-se tolerante, preferindo expor os casos em que não devem aparecer. São casos em que o acompanhamento não está muito encoberto pela textura musical, tendendo a aperecer mais.

Sobre esta materia [5^{as} e 8^{as} paralelas] he o meu sentimento, que só Acompanhando-se com particularidade algum *Solo*, *Dueto*, ou *Tercio* não se dem duas 8^{as}, ou 5^{as} *Perfeitas* [em movimento paralelo] com todos os Dedos, pois nestas *Composições* se podem descartar algumas *Especies*, de que precisamente há de carecer o todo das *Cordas* do *Tom*, para se conseguir o dito primor, o que não será defeito; porque quando as *Vozes*, que cantão, são duas, ou tres, e as *Especies*, com que se Acompanha muito *dobradas*, ellas mesmas servem mais de confusão ao ouvido, do que mostram, e dão a provar na *Harmonia* o bom gosto, e artificio do *Compositor*, de quem *Canta*, e do proprio *Acompanhante* (SOLANO, p. 50-51).

Sobre o uso de muitas ou poucas vozes no acompanhamento, e o contexto que justificaria a escolha, Solano trata de aspectos que trazem uma visão bastante prática da questão:

Em tudo se deve buscar o seu proporcionado *meio*: fujão-se os viciosos *extremos*. A demaziada multiplicidade de metter *Especies* em huma Musica delicada, não he o modo mais agradavel de *Acompanhar*. Elle agoniza ao

Cantor, e não produz bom efeito. Aparte-se pois de este *extremo*. Aqui podem-se fugir as duas 5^{as} e 8^{as} em toda a Mão, e terá seu lugar proprio esta Regra. Evite-se agora outro *extremo*. Tambem he culpavel desacerto pôr dous Dedos de *Harmonia* em o acompanhamento das *Composições* de muitas *Vozes*; quero dizer, quando ellas forem a dous, tres, ou quatro *Córos* [vozes], porque então hão de se occupar todos os Dedos, e alguns com duas *Teclas* em ambas as Mãos, medindo a palmos as *Consonancias*, e com especialidade nas *Clausulas* [cadências], se os sobreditos *Córos* se ajuntão (SOLANO, 1779, p.51-52).

As acciacaturas são indicadas pelo autor sobretudo à música instrumental. Solano apresenta vários tipos de acciacaturas, atendo-se às notas que podem ser inseridas entre os intervalos para diferentes acordes, exemplificando-os individualmente.



Figura 29: exemplos de acciacaturas inseridas nos acordes. FONTE: Solano, 1779, p.152.

Nos recitativos, Solano recomenda o uso das acciacaturas quando o baixo tem de manter a mesma nota por alguns compassos, com cifras que se alternam,

modificando a harmonia ou criando/resolvendo suspensões.



Figura 30: exemplos de Acciacaturas ligando diferentes harmonias. FONTE: Solano, 1779, p.150.

São muito próprias as *Acciacaturas* nos *Recitados*: ellas podem ser de dous, tres ou quatro Tastos unidos. Tambem igualmente terão seu lugar em alguma *Composição grave*, onde fazem admirável efeito, e com especialidade naquelas *Cordas* (SOLANO, 1779, p. 151).

Sobre as dissonâncias nos recitativos, Solano recomenda ainda que se preencha os acordes, tocando-os com todas as dissonâncias, ainda que apenas uma delas apareça na voz superior. Por exemplo, se sobre um dó o cantor tiver um ré, o acorde fica com 2^a, 4^a, 5^a e 7^a.

Quanto à posição dos acordes no compasso, Solano faz o seguinte comentário:

Acompanhão-se as primeiras *Figuras* de cada huma das *partes* [tempos] do *Compasso*, quando ellas vão *gradatim* [em grau conjunto]; e saltando, deve-se fazer o mesmo, não só a todas as que saltão, mas também ás que lhe precedem, sejam nas *partes* principaes do *Compasso*, ou nas intermedias (SOLANO, 1779, p.140).

O autor traz também indicações detalhadas sobre quando e como tocar acompanhamentos nas pausas, passando por questões de estilo de acompanhamento, andamento e resolução de dissonâncias suspensas. Estas indicações representam, como muitas apontadas por Solano, ensinamentos raros

entre os tratados de baixo contínuo, que podem esclarecer dúvidas comuns com relação à *performance*.

Abaixo um exemplo de pausas que recebem e que não recebem acompanhamento.

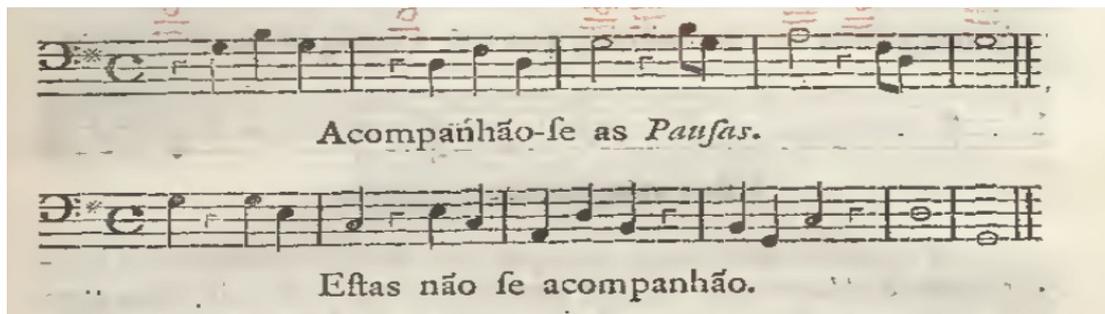


Figura 31: acompanhamento nas pausas. FONTE: Solano, 1779, p. 157.

Sobre diminuições, ornamentos e como utilizá-los, o autor afirma:

Há também um certo modo de acompanhar com *diminuição*, o qual he proprio, quando se ha de ouvir huma *Voz* somente, sem mais Instrumentos do que o *Orgão*, ou *Cravo*. Consiste em que sobre as *Especies* [intervalos], que competem á *Harmonia*, ou com ellas mesmas, se ande *floreando*, *arpejando*, ou fazendo *Imitações* em contraposição da sobredita *Voz*, no que he preciso muito aviso para não confundir, e escandalizar o *Cantor*. Não se podem dar *Corridas*, ou fazer *Volatas*, juntamente com elle, mas sim depois, se for por *Imitação*. A *Duo* tambem se consente acompanhar desta maneira, mas he muito mais difficultoso de conformar-se o Instrumentista com as duas *Partes*, porque ora deve *imitar*, ou *responder* a huma, ora a outra respectivamente. A maior número de *Vozes* não se permite o tal modo de proceder *Flórido* [ornamentado]. Advirto que o sobredito tem seu proprio lugar no tempo, que dão as *Pausas*. (SOLANO 1779, p. 155-156)

Outro excerto interessante traz recomendações práticas para o acompanhamento sem cifras de recitativos, árias, duetos e demais gêneros:

Nos *Recitados*, *Arias*, *Duetos*, ou qualquer outra *Composição*, em *Partitura*, que de ordinario não trazem as *Especies* [intervalos] apontadas com os *números* de *algarismo* [cifras] se attenda á *Voz*, que vê escrita, e ás mais

Partes, por quanto o Acompanhante tem obrigação de regular por ellas as *Especies*, e de acompanhar, ou não as *Pausas*, segundo as circunstancias, que ficão ponderadas. Quando se lhe offerecem *Symphonias*, ou algum outro Papel, sem ter as *Especies* assinadas, applique promptissimo o ouvido para a instantanea penetração dellas, ou não se obrigue a adivinhar, porque he indispensavel dar mil erros. Em tal caso *Toque-se* unicamente o *Baixo* com a Mão esquerda, e a direita faça hum todo com elle, ou em 8^{as}, ou recolhendo só aquellas *Especies*, que com segurança lhe parecer que não destroem a boa *Harmonia* repectiva (SOLANO, 1779, p. 159).

5.5 ESTUDO DA GUITARRA (1796) – ANTONIO DA SILVA LEITE

Antônio da Silva Leite foi guitarrista, compositor e mestre de capela da Sé do Porto (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 121). Seu tratado sobre guitarra dedica algumas partes ao acompanhamento⁵⁸, nas quais o autor expõe o preceito da regra de oitava como o preceito básico para a dedução das harmonias não-cifradas.

Os *Acordes*, que se dão sobre estas *Notas* [as notas da escala], e que vem escritas humas vezes pela parte superior, e outras pela inferior do *Basso Continuo*, e que as mais das vezes se imaginaõ, segundo as *Regras da Oitava*, sobre as notas do mesmo *Basso Continuo* (LEITE, 1796, p.19).

A parte XXV traz uma exposição detalhada da regra de oitava, oferecendo três possibilidades de cifragem para o quarto e o sexto grau, dependendo da nota de origem ou de sequência. A harmonização sugerida por Silva Leite é:

58 Possivelmente esta parte do livro seja dedicada ao acompanhamento de modinhas, já que existem obras do gênero publicadas pelo autor.

I	II	III	IV			V	VI			VII
5 3	6 4 3	6 3	6 3 (de V)	6 4 2 (p/V)	5 3 (*)	5 3(#)	6 3 (de VII)	6# 3 (p/V)	5 3 (**)	6 5 3

(*) a partir de qualquer outro grau

(**) indo para qualquer outro grau

Quadro 6: regra de oitava de acordo com Silva Leite. FONTE: o autor.

Na parte XXVI, Silva Leite expõe possibilidades de redução dos acordes apresentados anteriormente (segundo o autor, mais próprios para o cravo), para adequá-los à execução na guitarra. Isto indica que a teoria de acompanhamento de Leite se adapta da teoria para instrumentos de teclado, talvez pelo fato de nenhum tratado português anterior de guitarra abordar o acompanhamento.

A parte XXVII traz uma demonstração de várias possibilidades de “transição de tom”, ou seja, modulações. Leite expõe evidências de modulações mais comuns em modo maior:

- quarto grau aumentado para modulação para quinto grau;
- sétimo grau menor para modulação para quarto grau;
- quinto grau aumentado para modulação para sexto grau (menor);
- primeiro grau aumentado para modulação para segundo grau (menor);
- segundo grau aumentado para modulação para terceiro grau (menor).

5.6 COMPENDIO DE MUSICA, THEORICA E PRATICA (1806) - DOMINGOS DE SÃO JOSÉ VARELLA

O *Compendio de musica* traz quatro capítulos: “Breve instrucção para tirar musica [...]”, “Lições de acompanhamento em cravo, orgão, guitarra ou qualquer instrumento, em que se pode obter regular harmonia”, “Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, etc e para a canária do Órgão” e “Appendiz” [apêndice].

O primeiro capítulo trata de noções elementares da aprendizagem musical, tais como notação musical, divisão rítmica e escalas; o segundo apresenta desde princípios básicos sobre intervalos e cifras até noções avançadas de realização e estilo, incluindo uma série de regras para acompanhar a partir de um baixo sem cifras, passando por instruções sobre movimentos das vozes, regra da oitava, suspensão e resolução das dissonâncias, modulações, cadências e uma parte dedicada ao “modo como se deve acompanhar”; o terceiro capítulo versa sobre as divisões intervalares nos instrumentos de trastes (móveis) e nos tubos dos órgãos, abrangendo aspectos relativos à afinação; o último capítulo, ou “apêndice”, traz uma parte inicial dedicada à afinação, seguida de uma série de experiências acústicas sobre divisão de cordas e a dedução da série harmônica, dos intervalos, das escalas e dos acordes.

Quanto à compreensão da harmonia, o tratado de Domingos Varella difere dos outros aqui analisados em um aspecto bastante relevante: os acordes são apresentados já segundo a teoria das inversões. No entanto, ao escrever sobre o acompanhamento, Varella apresenta a teoria do baixo contínuo da forma como vemos nos outros tratados, ou seja, com os acordes pensados como intervalos a partir do baixo.

Esta aparente contradição reflete o momento tardio em que a obra é publicada, indicando que, apesar da manutenção da prática do baixo contínuo (e de sua teoria básica), tornava-se impossível ignorar, no início do século XIX, em Portugal, o pensamento harmônico a partir da teoria de Rameau, ou seja, da compreensão da harmonia pelas notas que compõem os acordes independente da posição do baixo.

Segundo o autor, a inversão dos acordes é a “transmutação das suas diferentes vozes, sem alterar sua *consonancia*, ou *dissonancia*, mudando huma das suas vozes para a *oitava acima*, ou *abaixo*” (VARELLA, 1806, p. 26).

A sugestão de Varella de que a percepção das inversões é importante para o acompanhamento é algo que chama a atenção quando procuramos entender o pensamento harmônico subentendido na abordagem do autor. Varella sugere que se note um preceito para perceber as inversões dos acordes: “huma vez que as vozes *immediatas* [vizinhas] dos *Acordes* não distam entre si huma terça, he signal que os *Acordes* estão invertidos” (VARELLA, 1806, p. 27). Mais adiante, Varella traz a

observação de que “Para melhor se fazer conceito do acompanhamento das *Notas*, se deve ter em vista o *Baixo Fundamental*, escrito por baixo de cada Nota, aonde vão os *Acordes* sem *inversão*, e que servem de guia ao *Acompanhamento*.” (VARELLA, 1806, p. 30). Em nota, o autor acrescenta em seguida que “O systema do *Baixo fundamental* de Rameau, e Tartini são insuficientes para explicar a origem, e progressão dos *Acordes*” (*ibid.*).

Partindo desta premissa, podemos deduzir que as duas percepções da harmonia coexistem na compreensão harmônica de Varella sobre o baixo contínuo. Ao seguir ou deduzir a cifragem tradicional, sempre por intervalos a partir do baixo, o executante deve também procurar compreender as harmonias formadas por estes acordes como possíveis inversões de outros acordes. Ou compreender diferentes acordes (com as mesmas notas) como diferentes manifestações de uma mesma harmonia.

A sobreposição de duas maneiras distintas de se compreender a harmonia reflete por um lado a necessidade ainda existente em Portugal, já no início do século XIX, de se ensinar o baixo contínuo segundo a cifragem tradicional, a fim de que se pudesse executar as obras que pedissem este acompanhamento; por outro lado, que este mesmo princípio, essencial para a realização do baixo, não representa mais a principal teoria harmônica em voga no período, embora o autor considere a teoria mais recente “insuficiente”.

A parte do tratado que versa sobre baixo contínuo é abrangente, trazendo informações sobre estilo de acompanhamento, condução de vozes, suspensões e também indicações variadas, além dos preceitos básicos de construção dos acordes. O fato de o tratado conter este tipo de informação demonstra obviamente uma maturidade na teoria do acompanhamento em Portugal, encontrada já três décadas antes em Solano; porém, representa possivelmente também uma necessidade de se expor uma prática já não tão frequente, cujos pensamentos e cujos detalhes se faz necessário retomar.

Varella mescla o ensino do contraponto ao ensino do baixo contínuo, apresentando os preceitos do primeiro como formas de se realizar bem o segundo. A condução das vozes é apresentada como num tratado de contraponto tonal, trazendo por exemplo a indicação de que as vozes extremas dos encadeamentos

devem formar bom contraponto e ser cantáveis. Ao falar sobre suspensões, Varella fala tanto em vozes isoladas como em harmonias inteiras, revelando uma soma dos pensamentos harmônico e contrapontístico.

Varella apresenta a regra de oitava definindo-a da seguinte forma:

A Regra de Oitava he como huma fórmula *harmonica*, pela qual se dá competente acompanhamento a cada *Nota* do *Tom*, principalmente quando as mesmas *Notas* sobem, ou descem por *Intervallos* de 2^{as} continuamente (VARELLA, 1806, p. 29).

Pela própria definição do autor, fica claro que o princípio não abrange todos os casos, mas apenas os mais convencionais e mais restritos aos movimentos dentro da escala. Em seguida apresenta uma série de indicações que resumidas em cifras trazem as seguintes harmonizações para os graus da escala:

I	II	III	IV			V		VI		VII	
5 3	6 (4) 3	6 3	5 3	6 5 3 (p/V)	6 4 2 (de V)	5 3	7m 5 3 (p/l)	6 (4) 3	6M 3 (p/V)	6 3	6 5dim 3 (p/l)

Quadro 7: regra de oitava segundo Varella. FONTE: o autor.

Note-se que a regra de oitava apresentada por Varella é idêntica à demonstrada pelas indicações de Alberto Joseph Gomes da Silva meio século antes.

Assim como no tratado de Silva (1812), a regra de oitava de Varella abrange algumas possibilidades de origem e destino das harmonias. A estas indicações somam-se ainda muitas outras ao longo do capítulo, sobretudo nos tópicos em que o autor aponta princípios para realização de baixo sem cifras. Segundo Varella, é muito difícil adivinhar as espécies dos baixos sem as cifras, sobretudo quando não estão disponíveis as demais partes. Para tornar possível a tarefa, Varella apresenta uma série de indicações para se harmonizar pelo movimento do baixo, à maneira de

Gasparini.

Somadas, a regra de oitava e as indicações pelo movimento do baixo abrangem uma vasta gama de possibilidades, que inclui acordes que preparam as modulações⁵⁹ (por exemplo, num primeiro grau maior que recebe 7ª menor, transformando-se em dominante da subdominante) e a “conversão dos acordes”⁶⁰, quando uma mesma nota muda de grau por causa da modulação (por exemplo: uma dominante com 7ª menor que se altera em 6ª aumentada, seguindo para o quarto grau suspenso). É interessante notar que neste tratado os termos “dominante” e “subdominante”⁶¹ aparecem na teoria portuguesa do baixo contínuo. Estes mesmos termos (e o sentido harmônico que carregam) podem ser encontrados, por exemplo, no tratado *Principes de l'accompagnement du clavecin*⁶², de François Dandrieu, publicado em 1718, uma importante referência do baixo contínuo na França.

Também como no texto do mestre italiano (e também Silva e Solano), Varella sugere que se acompanhe com acordes nos tempos fortes, e a partir deste princípio confere às harmonias dos tempos fracos a possibilidade de apresentar dissonância sem preparação, assim como as notas de preparação para as próximas dissonâncias e resolução das suspensões. Também nas antecipações, as dissonâncias podem aparecer livremente em tempos fracos, que podem trazer ainda passagens e pontes melódicas e harmônicas para a próxima frase.

As modulações, que Varella define como “mudança agradável de um *tom* para outro, tanto em *melodia*, quanto em *harmonia*” (VARELLA, 1806, p. 42), são divididas em perfeitas (mesma armadura de clave) e imperfeitas (armaduras diferentes, e mais imperfeitas quanto mais distantes). As modulações entre “harmonias relativas” (aquelas que possuem duas notas em comum) se dá de preferência mantendo as notas comuns nas mesmas vozes, sobretudo no órgão (numa indicação de estilo de acompanhamento, Varella sugere que se mantenha ao

59 Equivalente às “dominantes secundárias” da teoria da harmonia tradicional.

60 Equivalente à “modulação enarmônica” da harmonia tradicional.

61 Ao longo do texto, Varella utiliza os termos “dominante” e “subdominante” sem explicar seus significados. Pelo contexto, pelo uso que faz dos termos e exemplos, entende-se que possuem as mesmas atribuições dos termos usados na harmonia tradicional, ou seja, com funções harmônicas determinadas dentro do discurso.

62 DANDRIEU, François. *Principes de l'accompagnement du clavecin*. Genève: Minkoff Reprint, 1972 (fac-símile).

máximo as notas ligadas entre as harmonias ao acompanhar ao órgão, podendo fazer as harmonias “picadas”, ou separadas, no cravo).

Ainda sobre o tema, uma interessante indicação é feita para modulações distantes: “Quando dois *tons* tem pouca *relaçãõ*, se precisa dar entre eles outro *tom*, que tenha *relaçãõ* com ambos” (VARELLA 1806, p. 43). Segundo uma outra indicação, estas harmonias de passagem podem ser tocadas inclusive nas pausas.

As cadências são definidas em perfeitas (dominante maior → tônica), imperfeitas (dominante menor → tônica) e suspensa (dominante → relativa, dominante → subdominante).

Uma última parte traz indicações variadas ligadas à performance do contínuo, como o uso de harmonias com mais ou menos vozes acompanhando a dinâmica da execução e a quantidade de vozes escritas; a resolução das dissonâncias feita com o mesmo dedo (consequentemente, na mesma voz); o uso da mão esquerda somente para tocar a voz do baixo (exceto para oferecer maior suporte harmônico em notas longas); o uso de registros (evitar registro agudo, sobretudo em trechos de menos sonoridade); a necessidade, para cravistas e organistas, de saber transpor claves (ou seja, transpor tons).

6 RELAÇÕES ENTRE GASPARINI E OS TRATADOS PORTUGUESES

Neste capítulo busco organizar as informações encontradas nos tratados analisados por parâmetros técnicos e indicações práticas, a fim de estabelecer uma comparação entre as recomendações dos diferentes autores.

6.1 INDICAÇÕES DE CIFRAGEM E REALIZAÇÃO ATRAVÉS DO MOVIMENTO DO BAIXO

Por ser uma obra anterior à primeira publicação teórica do princípio da regra de oitava, o tratado de Gasparini parte dos movimentos do baixo para determinar as harmonias adequadas para o acompanhamento das notas do baixo. Gasparini tem nos movimentos do baixo os principais indícios para a dedução dos acordes, e percebe-se pela quantidade de regras apresentadas um esforço considerável para se prever muitas possibilidades características do repertório para o qual o tratado se dirige. Morato é o único autor português que, assim como Gasparini, não utiliza a regra de oitava⁶³. Porém não é o único a utilizar o princípio do autor italiano de harmonização pelo movimento do baixo, que pode ser identificado inclusive em obras tão tardias quanto o *Compendio de Musica* (1806), de Domingos Varella.

A partir da publicação do *Compendio Musico*, de Manoel Pedroso, portanto a partir de 1751, nenhum tratado deixa de abordar o princípio da regra de oitava como um preceito básico, sobre o qual outras pequenas observações se acrescentam eventualmente para tratar de cifras excepcionais e casos harmônicos não previstos pela regra. Há que se ressaltar que, analisando-se estas observações acrescentadas, percebe-se que a maioria delas opera no sentido de relativizar a regra - o que nos leva à percepção de que a própria regra de oitava é pensada pelos tratadistas como um elemento variável, ou seja, que a harmonização para alguns

⁶³Embora apresente apenas poucos movimentos do baixo, e conseqüentemente poucas regras.

graus varia em função do grau de origem ou destino na escala.

A maneira com que a regra de oitava é apresentada varia de acordo com a fonte, e na secção 6.4 pode-se ver mais detalhadamente estas diferenças.

Gomes da Silva (1812) parte da regra de oitava e segue também a cifragem pelos movimentos do baixo, embora enfatizando a cifragem da primeira nota na dedução das harmonias. Silva Leite (1796) apresenta também a regra de oitava como base, com variantes no quarto e sexto graus, dependendo do movimento do baixo - pois considera as possibilidades de modulação que o movimento do baixo pode ajudar a evidenciar. O fato novo neste autor é a harmonização de notas do baixo alteradas com relação ao grau da escala, demonstrando as modulações que evidenciam-se com estas alterações, e como percebê-las e executá-las adequadamente⁶⁴.

Francisco Solano (1779) traz várias regras de resolução pelo movimento da linha do baixo, porém a ênfase está no grau da nota de origem em sua cifragem. Alguns dos movimentos do baixo que Solano apresenta constituem sequências harmônicas, como alternância de intervalos ascendentes e descendentes que no todo resultam num movimento de direção determinada por passos iguais.

Varella (1806) apresenta, a exemplo de Gasparini (1708), uma extensa série de deduções das cifras através dos movimentos do baixo, segundo o autor devido à dificuldade de se deduzir as harmonias apenas com a parte do baixo. Estas, porém, contém muitas variáveis de acordo com o grau de destino. Para se conhecer todos estes casos é necessário um estudo ao instrumento detalhado e repetido. É possível que a intenção de Varella seja justamente apresentar as diversas possibilidades de cifragem para dedução, destinada a um estudo mais cuidadoso, como um complemento à regra de oitava, entendida como um preceito mais básico para resolver as harmonias habituais. O autor indica ainda que se deve saber subentender acordes inteiros com apenas uma ou duas indicações.

A novidade em Varella é o princípio da inversão dos acordes, que serviriam para se compreender diferentes cifragens (sobre diferentes graus no baixo) como a mesma harmonia, desde que possua as mesmas notas. Porém Varella não leva

64 Este é o principal complemento de Leite à regra de oitava, e representa o princípio que na harmonia tradicional é chamado por dominante secundária.

adiante este princípio, ensinando a realização do baixo pelas cifras tradicionais, sem relacioná-la com a inversão dos intervalos. O tratado de Varella também é o que vai mais longe nos procedimentos harmônicos, apresentando o que seria mais tarde denominado pela harmonia tradicional 'dominantes secundárias' e 'modulações enarmônicas'.

6.2 QUANTIDADE DE VOZES, CONDUÇÃO DAS VOZES

Um princípio interessante a ser notado entre os tratados é o aproveitamento de notas comuns a harmonias subsequentes. Encontramos este princípio em Gasparini, Morato, Silva, Solano e Varella.

Quanto a 8^{as} e 5^{as} paralelas, Gasparini, Pedroso, Silva e Solano recomendam que se evite sobretudo nas vozes extremas.

Gasparini (1708) indica que se preencha as harmonias ocasionalmente com mais notas, inclusive com a mão esquerda. Sobre a condução de vozes, este autor sugere: a utilização de movimento contrário entre as vozes; que se utilize sempre que possível a 3^a na voz superior; que se evite dobramentos de vozes no acompanhamento ao órgão (assim como recomenda Solano).

Morato (1735) recomenda inicialmente que o acompanhamento seja feito estritamente a quatro vozes; mais adiante, no entanto, afirma que quanto mais vozes se utilizar, mais seguros estarão os cantores. Também Gomes da Silva (1812) apresenta exemplos já harmonizados a quatro vozes, ou cinco quando há dissonâncias agregadas ao acorde. Silva Leite (1796) não apresenta exemplos de harmonização, exceto pela exposição da regra de oitava. A quantidade de vozes contida neste exemplo varia entre quatro e cinco, sempre com harmonias completas.

Francisco Solano (1779) apresenta seus exemplos a quatro ou cinco vozes, e seus encadeamentos têm ênfase no aspecto melódico de vozes independentes, seguindo os parâmetros do contraponto. Uma exceção, justificada com argumentos pelo autor, é o que ele chama de "Commutação de Partes Iguaes", ou seja: troca de vozes na resolução, no mesmo registro.

Ainda sobre o número de vozes, Varella (1806) observa que se deve utilizar maior ou menor quantidade de acordo com a dinâmica, e também de acordo com a quantidade de vozes escritas.

Sobre a condução das vozes, a maioria dos autores limita-se a indicações mais gerais, deixando para os exemplos harmonizados a ilustração dos princípios recomendados. Gomes da Silva (1812), por exemplo, embora não mencione com frequência a condução das vozes em seu tratado, apresenta exemplos nos quais todas as vozes aparecem bem encadeadas. Nos exemplos de Solano (1779) as vozes apresentam origem e direção dentro do encadeamento. Porém ele mesmo recomenda a variação no número de vozes do acompanhamento dependendo do caráter, da textura e do andamento da obra que se acompanha.

A falta de recomendações mais específicas sobre a condução das vozes se justificaria pela concepção de que o domínio do contraponto seria requisito prévio para a arte do acompanhamento. Logo, salvo indicação contrária, os princípios então correntes para a condução das vozes no contraponto seriam igualmente válidos para o acompanhamento improvisado para a maioria dos autores estudados.

Varella (1806) parece o único teórico realmente preocupado em apresentar a condução das vozes rigorosamente através da teoria do contraponto, e também a resolução de dissonâncias ligadas e suspensões. A manutenção de notas comuns às harmonias subsequentes é sugerida para o acompanhamento feito ao órgão, e o mesmo vale para as modulações.

6.3 TRATAMENTO DAS DISSONÂNCIAS

Um princípio interessante de se destacar, encontrado em vários autores, é a execução de escalas com movimentos de 5^a-6^a sobre cada uma das notas do baixo. Gasparini, Morato, Pedroso, Solano e Silva apresentam este princípio.

Solano (1779) ecoa Gasparini (1708) em três princípios elementares sobre a resolução das dissonâncias: deve-se dar nos tempos fracos do compasso, na

mesma voz e por graus conjuntos⁶⁵. Solano (1779) é bastante detalhista em seus exemplos sobre o tratamento das dissonâncias, sempre de acordo com as regras do contraponto. A resolução pode se dar por movimento oblíquo (uma das vozes ligada) ou contrário. A resolução para Solano pode ser portanto tanto ascendente como descendente, enquanto Gasparini (1708) recomenda que seja sempre feita por movimento descendente.

Para Varella (1806), as dissonâncias devem dar-se nos tempos fortes e podem surgir sem preparação, assim como já mencionado anteriormente por Gomes da Silva (1812). Este autor ainda menciona o uso de dissonâncias sem preparação em contextos específicos, desde que sejam resolvidas de modo cantável (ou seja, na mesma voz).

6.4 USO E CARACTERÍSTICAS DA REGRA DA OITAVA

Gasparini (1708) utiliza uma série de regras cuja simplificação, exceto em casos de modulação ou passagem por outros tons, poderia ser compreendida como uma espécie de regra de oitava incipiente. Porém este procedimento está sujeito a dois riscos:

1) uma redução dos princípios propostos pelo autor será sempre sujeita a exclusões que empobrecem o discurso harmônico com relação aos casos mais detalhados expostos pelo teórico;

2) seria necessário fazer algumas deduções, pois ele não trata de movimentos seguidos em grau conjunto formando uma escala (exceto pela recomendação de se harmonizar a escala alternando 5^a e 6^a, no quarto capítulo 4). Este fator parece relevante quando observamos que os encadeamentos para a regra de oitava apresentada pelos autores portugueses posteriores funciona como progressão harmônica quando tocado como uma escala na voz do baixo harmonizada, seguindo preceitos de preparação e resolução. Logo um sentido melódico da escala é uma

65 O autor recomenda que a resolução seja tocada com o mesmo dedo da nota dissonante, o que equivale a dizer que a resolução deve acontecer na mesma voz, e por grau conjunto.

possibilidade prevista na exposição da regra de oitava, e trata-se de um fator impossível de ser verificado em Gasparini.

Assumindo-se estes dois riscos, pode-se chegar a uma forma básica de harmonização para cada grau, que desconsidera movimentos especiais dentro da escala. Apresento na tabela mais abaixo uma sugestão de redução dos princípios de Gasparini à regra de oitava (alguns dos graus possuem harmonização fixada por Gasparini, e para os outros foi utilizada uma dedução a partir das regras do autor).

Morato apresenta como único modelo de harmonização da escala a a sucessão de 5^{as} e 6^{as} sobre cada grau da escala, seguindo o modelo de Gasparini. No entanto, ao contrário do que ocorre com Gasparini, não é possível deduzir uma harmonização para cada grau da escala de acordo com os princípios apresentados por Morato, por estes serem pouco abrangentes.

Como já mencionado anteriormente neste capítulo, Pedroso (1751) apresenta a regra de oitava com todos os graus, e por meio de recomendações escritas sugere algumas variáveis para graus determinados da escala. Silva Leite (1796) apresenta uma regra de oitava completa que considera diferentes possibilidades para quarto e sexto graus. A regra de oitava de Varella (1806) é praticamente idêntica à apresentada por Gomes da Silva (1812), ambas com variações para o quarto, quinto, sexto e sétimo graus, e a apresentada por Solano (1779) traz a maior quantidade de variáveis dentre os tratados abordados neste estudo.

Apresento a seguir uma tabela com a cifragem sugerida para todos os graus por cada autor pesquisado. No caso dos autores que não apresentam a regra de oitava como um preceito (Gasparini e Morato), admiiti por base as indicações isoladas de cifragem para cada grau, como dito anteriormente, encontrada nos textos sem que os autores necessariamente considerassem a sequência da escala. É interessante observar, no entanto, que o fato de os graus não terem sido apresentados na sequência da escala não determina que o resultado harmônico tenha grandes diferenças em comparação com a cifragem dos outros autores, como vemos abaixo.

	I	II	III	IV			V		VI			VII		
Gasparini	5 3	6(M) 3	6 3	5 3			5 3		6(m) 3			6 3		
Pedroso	5 3	6 4 3	6 3	5 3	6 5 3 (p/V)		5 3		6 3			6 5 3		
Silva	5 3	6 4 3m	6 3	5 3	6 5 3 (p/V)	6 4 2 (de V)	5 3M	7m 5 3 (p/I)	6 3	6M 3 (p/V)	5 3 (p/III)	6 3	6 5di m 3 (p/I)	
Solano	5 3	6M (4) 3m	6 3	6 5 3 (p/V)	6 4# 2 (de V)	5 3	5 3M	7b 5 3M (p/I)	6m 3m (p/VII)	6M 3m (p/VII)	6m 3M (p/V)	5 3 (p/III)	6 5di m 3 (p/I)	6 3 (p/VI)
Leite	5 3	6 4 3	6 3	5 3	6 3 (de V)	6 4 2 (p/V)	5 3(#)		5 3	6 3 (de VII)	6# 3 (p/V)	6 5 3		
Varela	5 3	6 (4) 3	6 3	5 3	6 5 3 (p/V)	6 4 2 (de V)	5 3	7m 5 3 (p/I)	6 (4) 3		6M 3 (p/V)	6 3	6 5di m 3 (p/I)	

Quadro 8: regra de oitava para a escala maior segundo Gasparini e os tratadistas portugueses.
 FONTE: o autor.

6.5 A PREPONDERÂNCIA DE ASPECTOS CONTRAPONTÍSTICOS OU HARMÔNICOS E AS SITUAÇÕES EM QUE SÃO RECOMENDADOS

No texto de Gasparini (1708), o aspecto contrapontístico tem caráter secundário, embora a teoria do contraponto seja a base para o tratamento das dissonâncias, assim como Morato (1735). Este autor não ressalta o aspecto contrapontístico, e tampouco oferece indicações para condução das vozes, restringindo-se a fornecer indicações de procedimentos harmônicos.

Francisco Solano (1779) enfatiza as características do contraponto na condução de vozes, e na preparação, suspensão e resolução das dissonâncias. O

teórico compreende o conhecimento do contraponto como pré-requisito para a realização do baixo contínuo, e portanto dedica uma grande parte do tratado ao ensino do contraponto diretamente aplicado ao acompanhamento.

Varella (1806) apresenta a condução das vozes e o tratamento das dissonâncias utilizando também a teoria do contraponto. O autor recomenda que se priorize sobretudo o bom contraponto nas vozes extremas, mantendo-as cantáveis, assim como passagens melódicas que façam ligação entre as harmonias, nomeadamente nos tempos fracos.

6.6 DIMINUIÇÕES, ORNAMENTAÇÃO

Gasparini (1708) sugere, desde os primeiros princípios de harmonização, o preenchimento do compasso com notas da harmonia com a mão direita para se manter a pulsação. No décimo capítulo de seu *Armonico Pratico* encontram-se vários exemplos escritos de linhas melódicas, ornamentos e diminuições, estritamente a duas vozes, de grande interesse para o intérprete atual para o conhecimento do estilo de improvisação que se fazia na época de Gasparini (ARNOLD, 1965, 251). Segundo o autor é também possível fazer diminuições no baixo⁶⁶, em forma de harpejo com as notas do acorde, recomendação ecoada por Silva e Solano.

Gasparini prevê também a possibilidade do uso de acciacaturas em cadências, colocando a 5^a entre a 4^a e a 6^a. Gasparini apresenta as acciacaturas como dissonâncias a serem utilizadas em recitativos ou canções sérias.

Dentre os autores portugueses estudados, dois fornecem informações mais detalhadas sobre o uso da acciacaturas.

Manoel Pedroso (1751) sugere uso de acciacaturas nas árias e na música instrumental. As diminuições são possíveis em solos, para acompanhamento no órgão (de preferência em imitação à voz solista); neste caso, deve-se evitar “correr”

66 Gasparini (1708) enfatiza que o uso da ornamentação deve ser feito com moderação. O autor não recomenda que se use diminuições ou floreios na linha do baixo, exceto em casos muito específicos.

junto com a voz solista (tocar diminuições nos mesmos trechos). O autor explica ainda a nota cambiada, ou seja, uma nota de passagem no baixo, sobre a qual se toca as notas do acorde posterior.

Francisco Solano (1779) recomenda as acciacaturas na música instrumental e nos recitativos. Também as diminuições e floreios podem ser utilizados quando se acompanha uma só voz. Porém o teórico adverte quanto a se “correr” junto com o cantor (assim como sugere Pedroso), acrescentando mais notas quando este também está diminuindo ou ornamentando a linha melódica. Quando o acompanhamento possui muitas vozes, não se deve acrescentar ornamentação.

No entanto, o mais tardio dos autores estudados, Domingos Varella (1806), não menciona as diminuições, e a respeito de ornamentos recomenda apenas as acciacaturas, no contexto dos acordes arpejados em recitativos.

6.7 CARACTERÍSTICAS DO ACOMPANHAMENTO DE ÁRIAS E RECITATIVOS

Francesco Gasparini (1708) apresenta, assim como Solano (1779) apresentaria posteriormente, exemplos de acciacaturas (algumas com duas notas) inseridos nos acordes em recitativos e canções sérias. Para o teórico, no acompanhamento de árias e recitativos deve-se: prestar especial atenção à parte cantada; evitar enfastiar o cantor com muitos ornamentos; arpejar em resoluções, mas não continuamente; tocar preferencialmente as harmonias completas; usar mordentes e acciacaturas (como também sugere Solano).

Gomes da Silva (1812) apresenta contextos harmônicos em que se pode tocar dissonâncias sem preparo no caso de recitativos. O autor menciona a possibilidade de se tocar quinto grau com 7ª sem preparação. Também do sétimo grau para o primeiro, pode-se tocar 5ª diminuída sem preparação.

Em recitativos, Solano (1779) adverte que deve-se estar muito atento à voz solista, e preencher os acordes de acordo com as notas que fizerem parte da linha principal. Deve-se tocar os acordes completos nos recitativos, com todas as dissonâncias, para oferecer o contexto harmônico para as notas na voz solista.

Como única indicação sobre acompanhamento em recitativos, Varella (1806) sugere o arpejo ascendente ou descendente dos acordes, podendo-se utilizar as acciacaturas.

6.8 OUTRAS INDICAÇÕES E RECOMENDAÇÕES DE PERFORMANCE

Gasparini (1708) dá indicações dos tempos dos compassos que levam acompanhamento, relacionando o princípio a valores de figuras, andamentos e estilo. Também Silva (1812), Solano (1779) e Varella (1806) apresentam o mesmo preceito, com algumas variações. O autor italiano também sugere que se deixe movimentar o baixo sob as harmonias, ainda que utilize notas fora da harmonia, tratando as notas do baixo estranhas à harmonia como notas de passagem (também Silva e Solano fazem a mesma recomendação). Silva (1812) acrescenta ainda que no caso de baixos “glozados” (com diminuições), deve-se tocar na mão direita apenas as harmonias essenciais, segurando os acordes pelo tempo em que as harmonias se mantiverem.

Segundo Morato (1735), o objetivo do baixo contínuo é não deixar o cantor (ou voz solista) perder o tom.

Pedroso (1751) sugere a execução de *tasto solo* (apenas a linha do baixo sem acompanhamento) quando o baixo se encontra na clave de dó.

Gomes da Silva (1812) traz duas recomendações particularmente interessantes sobre performance, destacadas abaixo:

- Nas fugas, dobrar as entradas das vozes e fazer acompanhamento simples, até que todas as vozes estejam soando⁶⁷;

- Quanto às pausas, o autor indica que se toque acompanhamento quando for necessário antecipar ou resolver dissonâncias. O mesmo para Solano, que também ensina a preencher o acompanhamento com acordes nas pausas quando estas se encontram em tempos fortes.

⁶⁷ Este princípio, já encontrado em Ludovico da Viadana (1602), tornou-se desde então, segundo Borgir, um princípio válido para toda a era barroca (BORGIR, 2010, p.130).

Solano (1779) preconiza o uso de maior ou menor quantidade vozes no acompanhamento conforme a quantidade de vozes escritas e o caráter da peça. Outra recomendação interessante (e bastante prática) do tratadista é a de que não se deve tentar adivinhar as cifras de uma parte que não se conheça ou que se possa prever com acerto. Ao invés disso, deve-se simplificar o acompanhamento, tocando apenas a linha do baixo, podendo dobrar em oitavas com a mão direita ou preencher apenas com os intervalos que se tenha certeza que não descaracterizem a harmonia da música que se acompanha.

Domingos Varella (1806), diferentemente de Gasparini (1708), afirma que a mão esquerda deve unicamente tocar a voz do baixo. Outra recomendação deste autor é a improvisação de pontes melódicas entre as harmonias nos tempos fracos.

6.9 ALGUNS PONTOS EM COMUM ENTRE OS TRATADOS

Apresento a seguir uma tabela que busca resumir algumas das recomendações mais comuns entre os diversos tratados abordados neste trabalho. com exceção de Silva Leite (1796), que não traz nenhuma das características destacadas, devido à brevidade com que trata sobre o baixo contínuo em seu *Estudo da Guitarra*.

	Gasparini	Morato	Pedroso	Silva	Solano	Varella
Aproveitamento de notas comuns a harmonias subsequentes	X		X	X	X	X
Resoluções pré-determinadas de dissonâncias ⁶⁸	X		X	X	X	
Uso de maior ou menor quantidade de vozes, dependendo de fatores como textura da parte escrita, dinâmica, e tipo de peça (ária, dança, recitativo, etc)	X	X			X	X
Preferência pelo acompanhamento nos tempos fortes do compasso, ou em agrupamentos de 2, 3 ou 4 notas dependendo do contexto (andamento, compasso, relação harmônica)	X			X	X	X
Evitar 5 ^{as} e 8 ^{as} paralelas, sobretudo nas vozes extremas	X		X	X	X	X
Resolver dissonâncias na mesma voz	X		X		X	X
Subentender acordes completos através de uma ou duas cifras	X	X	X		X	X

Quadro 9: aspectos comuns entre Gasparini e os tratados portugueses. FONTE: o autor.

68 Sobre esse ponto, é interessante notar que os autores estudados em geral consideram o movimento do baixo idêntico ao da voz de cima na resolução das dissonâncias, apenas mudando o tipo de dissonância de acordo com a resolução, o que demonstra um tratamento contrapontístico igual entre as vozes superiores e o baixo dentro do pensamento harmônico.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tratado de Francesco Gasparini é a um tempo objetivo, abrangente e rico em reflexões que buscam embasar uma nova prática - de procedimentos harmônicos mais determinados que a harmonia inventiva e mutável dos estilos cultivados durante o século XVII. A música para a qual Gasparini procura estabelecer parâmetros de acompanhamento encontra-se num grau de consolidação que permite o estabelecimento de regras de cifragem e realização, as *regole d'accompagnamento*, como menciona Giulia Nuti (2007), embora estas sejam ainda bem mais maleáveis que a posterior regra de oitava.

Segundo Nuti, as *regole d'accompagnamento* são

um conjunto específico de regras que explicam onde, ritmicamente, os acordes devem ser tocados de acordo com os movimentos do baixo, e instruções sobre como baixos sem cifras devem ser harmonizados (NUTI, 2007, p. 61)⁶⁹.

A autora compreende que estas regras, que aparecem no *Armonico Pratico al Cimbalo*, embora não separadas desta forma, são um princípio recorrente, que aparecerá no *Primi ammaestramenti della musica figurata*, de Geminiano Sangiovani (1714) (neste caso reproduzido quase palavra por palavra a partir de Gasparini), em *Per accompagnare il cembalo, ò organo, ò altro stromento*, de Alessandro Scarlatti, além de manuscritos anônimos. Nuti mostra harmonizações de escalas que vão de um exemplo de Sangiovani com suspensões e resoluções para cada grau, a uma harmonização atribuída a Alessandro Stradella (1644 - 1682), equivalente à regra de oitava (NUTI, 2007, p. 74-76).

Neste sentido, poderíamos compreender as *regole d'accompagnamento* como a base para o desenvolvimento da regra de oitava, embora esta não represente o

⁶⁹ *set of rules that explain where, rhythmically, chords should be placed according to the movement of the bass, and instruction on how unfigured basses should be harmonized.*

todo daquelas, mas as simplifique - possivelmente muito mais como um recurso didático do que um postulado teórico que encerre os princípios do acompanhamento harmônico.

O surgimento da regra de oitava é certamente um dos pontos mais significativos no desenvolvimento da teoria do baixo contínuo. Trata-se de um postulado relativamente tardio, embora já se esboçasse durante o século XVII certas convenções de harmonização pelos graus na escala. A teorização efetiva da regra de oitava só se dá em 1716, e sua aceitação não é imediata por muitos teóricos, já que muito possivelmente muitos considerassem a regra de oitava como uma simplificação excessiva dos procedimentos da harmonização.

Apesar desta possível simplificação excessiva (e consequentemente, da falibilidade da fórmula), a regra de oitava oferece a possibilidade de estabelecer um padrão básico que permita uma introdução rápida ao acompanhamento de um baixo sem cifras. Como muitas edições não traziam cifras (NUTI, 2007, p. 62; BORGIR, 2010, p. 126), os desvios de padrão tornam-se também objeto da atenção dos teóricos, imediatamente posterior à exposição do princípio mais básico que se manifesta na regra de oitava. Sendo assim, é possível entender que a *praxis* do acompanhamento acaba por determinar a demanda do arcabouço teórico, e consequentemente o próprio formato dos tratados.

Manoel Pedroso é o primeiro teórico lusitano a apresentar, em 1751, a regra de oitava para a escala completa, o que representa uma renovação importante na teoria portuguesa (apesar de despontar mais de três décadas depois do surgimento deste preceito na França). Para o teórico, o primeiro conhecimento essencial para o acompanhador é o conhecimento do tom, o que representa também uma grande diferença com relação à abordagem de Francesco Gasparini. Antes de maiores esforços para a dedução da harmonia pelos movimentos do baixo e outras evidências de que o acorde se desvia do padrão elementar de dedução (3ª, 5ª e 8ª), Pedroso oferece um padrão específico para cada grau, e passa a ocupar-se de desvios do padrão da escala ao tratar sobre as dissonâncias, e sobre acordes envolvendo cifras mais complexas.

De fato, após a publicação do tratado de Pedroso, a regra de oitava se estabeleceu em Portugal de forma definitiva, como o fez no restante da Europa, e

nenhum autor posterior deixa de utilizá-la. Porém encontramos concomitantemente os preceitos de dedução das harmonias através dos movimentos do baixo característicos de Gasparini até no *Compendio de Musica* (1806), de Domingos Varella (embora o autor previna o leitor de que apenas pelos movimentos do baixo seja difícil deduzir todas as harmonias). A preocupação de Varella reflete por um lado a evolução dos preceitos harmônicos desde o estabelecimento das deduções que se utilizam dos movimentos do baixo como evidência, mas pode também mostrar um esgotamento do procedimento, adotado praticamente por todos os autores estudados, de se utilizar das regras por movimentos do baixo como um complemento à regra de oitava.

Mesmo apresentando a regra de oitava em seus tratados, a maior parte dos teóricos lusitanos aqui estudados se esforça em complementar as informações com ressalvas de outras possibilidades para alguns graus, dependendo do grau de origem ou de destino, ou com extensas listas de regras isoladas, num esforço teórico notável para estabelecer cifras (escritas ou deduzidas) para casos de movimentos incomuns, alterações harmônicas, modulações, suspensões etc.

A própria riqueza de procedimentos e casos particulares encontrada no *Armonico Pratico* já seria capaz de justificar que a regra de oitava viesse a receber tantos complementos até os últimos autores lusitanos. Se por um lado uma modernização teórica oferece um ganho prático na sintetização dos princípios do acompanhamento (e portanto, uma iniciação mais rápida para novos aprendizes), por outro existe um problema em abandonar os princípios que Gasparini ensina que não caibam nesta simplificação.

Diferentemente do texto de Gasparini, as obras portuguesas analisadas trazem poucas informações sobre a performance propriamente. Mesmo obras bastante completas como o tratado de Solano se restringem a indicações sobre performance sem exemplos de realização escrita, e que portanto não evidenciam tão claramente na prática o estilo de realização que era feito como encontramos no décimo capítulo do *Armonico Pratico*.

A abordagem mais usual entre os tratadistas portugueses é oferecer os fundamentos básicos da harmonização e em seguida ater-se ao significado de cifras incomuns (que fogem do padrão da regra de oitava) no contexto musical. Partindo

destas considerações, chegam a fatores como condução das vozes, tratamento das dissonâncias e demais aspectos do encadeamento. Esta tendência, se assim se pode chamar, se consolida de forma notável na teoria portuguesa já madura, encontrada por exemplo na obra de Ignacio Solano.

Os tratados portugueses mostram em geral uma finalidade bastante prática. Apenas o *Novo tratado de Musica* (1779), de Francisco Ignacio Solano, possui maiores reflexões e especulações teóricas (Solano é por exemplo o único teórico analisado a se ocupar pormenorizadamente da teoria do contraponto), e mesmo esta obra, apesar da densidade teórica, tem uma vocação prática evidente.

Quanto à finalidade dos tratados em termos de repertório, observa-se, numa concepção ampla, que os princípios apresentados não parecem voltados a uma prática específica, seja a música sacra, o repertório instrumental de câmara ou a ópera, mas de certa maneira a todas elas. Mesmo nas indicações específicas de performance, como no caso do acompanhamento de recitativos, as indicações podem ser aplicadas a qualquer gênero vocal que contenha trechos recitados. Nenhum dos tratados analisados menciona abertamente diferenças entre o acompanhamento da música sacra e o da música secular. Tendo em vista que muitos dos excelentes músicos portugueses (ou que trabalhavam em Portugal), dividiam suas atividades entre as orquestras das igrejas e os saraus e apresentações de óperas na corte ou nos teatros públicos, é válido considerar que esta abrangência ou ambivalência dos tratados corresponde a uma demanda real e cotidiana da aprendizagem do baixo contínuo ao longo e todo o século XVIII e início do XIX.

Nos aspectos mais gerais, a teoria do baixo contínuo em Portugal desenvolve-se mais ou menos da mesma maneira que se desenvolveu a teoria italiana, e nunca chega a perder completamente a referência do influente *Armonico Pratico*⁷⁰. Até as últimas obras portuguesas que tratam do baixo contínuo observa-se frequentemente a volta a alguns dos princípios mais básicos encontrados no livro de Gasparini ou mesmo em publicações anteriores, o que pode em parte ser

70 Mesmo na Itália a influência de Gasparini parece ter perdurado pelo menos por todo o século XVIII, a julgar pela ampla circulação da obra, que teve ao menos seis edições (a última da qual data de 1802) (ARNOLD, 1965, p.250; BORGIR, 2010, p. 137).

relacionado a um cenário em que a música sacra é cultivada continuamente - diferentemente dos gêneros mais leves, que como vimos limitam-se a meios e épocas específicas.

Misturada à manutenção de certos princípios que remetem à teoria do baixo contínuo característica do princípio do século XVIII na Itália, a teoria portuguesa vivencia uma renovação a partir de meados deste mesmo século. Por um lado o amadurecimento da teoria do baixo contínuo em Portugal relaciona-se com a própria evolução teórica encontrada nos tratados italianos, provavelmente baseada diretamente na aprendizagem com os mestres italianos, seja em Portugal, seja em viagens de músicos portugueses à Itália. Por outro lado, porém, a teoria portuguesa mantém-se ligada a princípios válidos para um estilo sacro mais austero, que ao longo do século XVIII cai progressivamente em desuso nos grandes centros europeus. Apesar da retomada da música secular por volta de 1759, durante o reinado de D. José I (TRILHA, 2011, p.78), e da consequente conquista de espaço à inventividade da escrita instrumental, os princípios observados nos tratados analisados mostram que a teoria portuguesa preocupa-se concomitantemente com a manutenção do estilo sacro romano.

Neste cenário mais ou menos conservador, em que se observa por um lado uma prática fortemente ligada à música sacra, e por outro a adoção de princípios recentes (como a regra de oitava e as formas de se harmonizar um baixo com modulações), encontramos uma teoria portuguesa que evolui de uma forma característica. A teoria encontrada nos livros de acompanhamento reflete a convivência dos diferentes estilos cultivados em Portugal durante o período, e sua evolução demonstra o amadurecimento de uma atividade musical que recebe e desenvolve novos estilos e ao mesmo tempo mantém uma prática tradicional, ligada ao rito religioso.

Uma leitura feita através deste pensamento descarta a teoria simples de que o baixo contínuo em Portugal mantém preceitos da teoria italiana característica do século XVII por mero atraso. A manutenção da tradição musical sacra certamente contribuiu com que certos preceitos do baixo contínuo continuassem válidos até mesmo em pleno século XIX; mas a densidade da teoria portuguesa, a qualidade do material composto e notícias históricas como relatos e cartas sobre a vida musical

portuguesa no período dão conta de que o acompanhamento praticado em Portugal era de altíssimo nível, contando com músicos muito bem preparados. Além disso, a manutenção e o eco de princípios encontrados em Gasparini por muitas décadas convive, como dito acima, com um desenvolvimento considerável, que coloca Portugal em contemporaneidade com a teoria do baixo contínuo do século XVIII. Não fosse assim, não veríamos uma teoria toda construída a partir da regra de oitava desde Pedroso, que se adensa e se desenvolve sobretudo na obra de Solano, um tratado bastante desenvolvido em termos teóricos, e que pode-se considerar característico do século XVIII.

Em sua tese de doutoramento, Marcelo Fagerlande descreve o baixo contínuo em Portugal no século XVIII como uma prática ainda ligada fortemente aos moldes da música italiana do século XVII, que seria representada pelo tratado de Gasparini no início do século XVIII. Fagerlande faz uma distinção essencial entre os dos tratados europeus do século XVII e início do século XVIII:

Os tratados do século XVII e do início do século XVIII lidavam geralmente com problemas decorrentes da prática quotidiana, como uma correta condução de vozes, um tratamento adequado das dissonâncias, e o cuidado em evitar 5^{as} e 8^{as} paralelas. Um dos aspectos que mais caracteriza as diferenças verificadas entre as obras deste período e aquelas escritas a partir da segunda metade do século XVIII, diz respeito ao tratamento dispensado à condução das vozes. Nos tratados tardios há uma tendência que a realização do contínuo reflita uma preocupação com a condução de vozes semelhante àquela aplicada à composição escrita, e não à improvisada. Estas obras, portanto, estavam mais atentas ao modo como uma realização de baixo contínuo poderia seguir os contornos de uma composição escrita, já apontando para um gradual desaparecimento das realizações de contínuo improvisadas (Lester, 1992) (FAGERLANDE, 2002, p.15-16).

Tomando de empréstimo o raciocínio de Fagerlande, temos dois momentos na teoria do baixo contínuo europeia, e a obra de Francesco Gasparini (1708) pode ser considerada como representante do primeiro deles e fonte de inspiração aos teóricos lusitanos. Os tratados portugueses do século XVIII, para Fagerlande, estão inseridas neste primeiro grupo (FAGERLANDE, 2002, p. 16-17). Este quadro se altera, no entanto, gradualmente ao longo do 'seculo XVIII, sobretudo a partir de

António Solano (1779). A teoria, o enfoque e a quantidade e densidade de informações configuram uma teoria bem mais amadurecida e ligada à realidade europeia do século XVIII, segundo a caracterização de Fagerlande, à medida em que neste tratado o acompanhamento, ou “compor de repente” como chama o autor, é tratado com “toda clareza, e formalidade, de mesma sorte, que se estivera só escrevendo privativamente de *Contraponto*, ou *Composição*” (SOLANO, 1779, p.78-79), como já citado no capítulo 5.

A abordagem de Solano procura mostrar um baixo contínuo tão estruturado do ponto de vista do contraponto quanto o são as composições escritas - e esta intenção, declarada pelo próprio autor, é o motivo pelo qual sua obra é mais extensa, densa, completa e abrangente do que obras portuguesas anteriores. Em se tratando especificamente da condução das vozes, o tratado de Solano traz uma abordagem particularmente abrangente de casos, exemplos e argumentações fundamentadas na teoria do contraponto.

Por este prisma, a obra de Solano representaria uma divisão simbólica, uma modernização consciente da teoria lusitana do baixo contínuo aos moldes do século XVIII, embora mantendo um distanciamento de algumas décadas com relação ao surgimento desta maneira de se pensar o contínuo com relação à Itália e à França. Se é possível ver Solano ecoar preceitos de Gasparini, a maior parte deles diz respeito a uma parte da prática musical portuguesa que não teria mudado tanto desde a referência do mestre italiano, e do ponto de vista técnico, estes preceitos restringem-se a indicações elementares do acompanhamento.

De fato, não é possível notar diferenças estruturais entre o tratado de Solano e alguns tratados maduros franceses e italianos. Mais ainda, vemos em Solano uma preocupação ainda maior em estruturar esta maneira de se compreender e executar o contínuo do que em muitas das obras publicadas nestes países, apresentando em ensinamentos teóricos detalhados o que muitas vezes é encontrado apenas como exemplos práticos pincelados teoricamente em tratados como o *Principes de l'accompagnement du clavecin* (1718), de Jean-François Dandrieu, como a preparação e resolução das dissonâncias.

Podemos portanto entender que a influência pelo “modelo de tratado” de baixo contínuo representado por Gasparini dura, em Portugal, até a segunda metade

do século XVIII, a partir do qual se mantêm apenas entrevista em algumas recomendações um pouco mais isoladas, nomeadamente recomendações práticas de execução. A existência de uma maturidade da teoria portuguesa, representada principalmente por Ignácio Solano, é inequívoca, e esta maturidade permite entrever uma prática rica e sedimentada em bases bem estabelecidas, consciente de seus parâmetros e dos elementos cultivados nos principais centros musicais europeus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

AGAZZARI, Agostino. *Del Sonare Sopra'l Basso com Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Conserto*. Em: BASSUS GENERALIS <<http://www.bassus-generalis.org/>>, acesso: 03/06/2010.

BIANCIARDI, Francesco. *Breve Regola Per Imparar A Sonare Il Basso Com Ogni Sorte D'Istrumento*. Em: BASSUS GENERALIS <<http://www.bassus-generalis.org/>>, acesso: 03/06/2010.

DANDRIEU, François. *Principes de l'accompagnement du clavecin*. Genève: Minkoff Reprint, 1972 (edição fac-símile).

GASPARINI, Francesco. *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, G.A.Silvani, Bologna 1722. Introduzione di Luigi Ferdinando Tagliavini. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2005 (edição fac-símile).

GEMINIANI, F. *The Art of Accompaniament or A new and well digested method to learn the perform of thorough bass on the harpsichord with property and elegance*. London: John Johson (1756-7).

LEITE, Antonio da Silva. *Estudo da Guitarra*. Porto: Antonio Alvarez Ribeiro, 1796. Em <<http://www.bnportugal.pt/>> acesso: 15/10/2009.

MORATO, João Vaz Barradas Muito Pão e. *Flores musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios autores: Arte pratica de canto de orgão: Indice de cantoria para principiantes, com hum breve resummo das regras mais principaes de a Companhar com instrumentos de vozes, e o conhecimento dos tons assim naturaes como accidentaes*, Lisboa: Officina de Musica, 1735. Em: Biblioteca Geral - Universidade de Coimbra <<http://www.uc.pt/bguc>> acesso: 13/04/2011.

PASQUALI, Nicolò. *Thorough-bass made easy or Practical Rules for finding and applying it's various Chords with little trouble*. Edimburgh: R. Bremmer, 1757.

PEDROSO, Manoel de Moraes. *Compendio Musico, ou Arte Abbreviada*. Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751. Em <<http://www.bnportugal.pt/>> acesso: 15/10/2009.

RAMEAU, Jean-Phillip. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: L'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722 (edição fac-símile).

SILVA, Alberto Joseph Gomes da. *Arte ou Regras de Acompanhar cravo, e todo o genero de instrumento* [manuscrito] (1812) . Em <<http://www.bnportugal.pt/>> acesso: 15/10/2009.

SOLANO, Francisco Ignacio. *Novo tratado de música, metrica e rythmica* (1779). Em <<http://www.bnportugal.pt/>> acesso: 15/10/2009.

TORRES, José de. *General Rules for accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in Canto Figurado: An Annotated Bilingual Edition* by Paul Murphy. Bloomington: Indiana University Press, 2000 (edição bilingue espanhol/inglês).

VARELLA, Domingos de São José. *Compendio de Musica, Theorica e Practica* (1806). Em <<http://www.bnportugal.pt/>> acesso: 15/10/2009.

VIADANA, Lodovico. *Li Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'organo*. Em: BASSUS GENERALIS <<http://www.bassus-generalis.org/>>, acesso: 03/06/2010.

LIVROS

ALVARENGA, João Pedro d'. *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

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.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa, vol. IV – os árcades*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

BRANCO, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2005.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

GASPARINI, Francesco. *The Practical Harmonist at the Harpsichord*. New Haven: Yale University Press, 1963.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

NUTI, Giulia. *The Performance of Italian Basso Continuo. Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Farnham: Ashgate, 2007.

SADIE, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. London: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

SARAIVA, Antônio José. *A cultura em Portugal – teoria e história, vol.I – introdução geral à cultura portuguesa*. Lisboa: Gradiva, 1994.

WOLF, Erich. *Generalbassübungen – 99 Lieder, Arien, Rezitative, Choräle und Instrumentalstücke mit bezifferten Bass*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.

ARTIGOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS E CAPÍTULOS DE LIVROS

BUELOW, George J. The Full-Voiced Style of Thorough-Bass Realization. *Acta Musicologica*, v. 35, n. 4, p. 159-171, oct./dec. 1963.

BORNSTEIN, Andrea. A cosa servono i duo? La solmisazione. *Hortus Musicus: Trimestale di musica antica*, v. 1, n. 2, p. 37-42, apr./jun. 2000.

BRITO, Manuel Carlos de. ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 1, 1994, Juiz de Fora. Anais ... *Breve panorâmica da Ópera em Portugal no século XVIII*, Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1994.

CASTAGNA, Paulo. Musicologia portuguesa e brasileira: a inevitável integração. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, n.1, p.64-79, 1995

CROWL, Harry. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 1, 1984, Mariana. Anais... *A música portuguesa e o Brasil*. Mariana: Fundação Cultural da Arquidiocese de Mariana, 1984.

FERNANDES, Cristina. CAMÕES – REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFANAS, n.15/16: Marquês de Pombal. *A música sacra no período pombalino*. Lisboa: Instituto Camões, 2003.

HILL, John Walter. Realized Continuo Accompaniments from Florence c1600. *Early Music*, v. 11, n. 2, p. 194-208, apr., 1983.

JOHNSTON, Gregory. *Polyphonic keyboard accompaniment in the early Baroque: an alternative to basso continuo*. *Early Music*, v. 26, n.1, 1998.

LAIRD, Paul R. Catholic church music in Italy, and the Spanish and Portuguese Empires. In: *The Cambridge History of Eighteenth-century Music*. New York: Cambridge University Press, 2009.

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.

NERY, Rui Vieira. Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII. *Revista Música*, São Paulo, v. 11, p. 11-28, 2006.

OLIVEIRA, K. B; RÓNAI, L. A prática musical religiosa no Brasil e em Portugal na segunda metade do século XVIII: paralelo e fundamentação para a interpretação vocal da música de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. *Per Musi*, n.24, p.151-166, 2011.

ROSA, Stella Jocelina Almeida. Primeiros tratados italianos do século XVII sobre baixo contínuo: uma análise comparativa. *Per Musi*, n. 17, p. 41-47, 2008.

TRILHA, Mário Marques. A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810). *Opus*, v. 16, n. 1, p. 48-69, jun. 2010.

TESES E DISSERTAÇÕES

COSTA, Robson Bessa. *O Baixo Contínuo no Offício de Defuntos de Lobo de Mesquita*. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

DOTTORI, Maurício. *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jomelli, with especial emphasis on their funeral music*. 416 f. Tese (Doutorado em Música) - University of Wales, Cardiff, 1997.

FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo contínuo no Brasil: A Contribuição dos tratados em língua portuguesa*. 221 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MORAIS, Guilherme de. *Realização de baixos em modinhas do "Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos milhores autores" editado por F. D. Milcent e P. A. Marchal -Lisboa 1792-1797*. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. 419 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.