

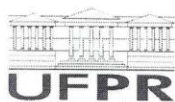
Anaiz Dessartre Mendonça
GRR20128829

**Um modelo de realização de baixo contínuo para trechos da ópera
Ariane et Bacchus, de Marin Marais (1696), segundo as regras do
Nouveau traité de l'accompagnement de Saint-Lambert (1707)**

Monografia apresentada à disciplina OA027 -
Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado
como requisito parcial à conclusão do Curso de
Bacharelado em Música – Departamento de
Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da
Universidade Federal do Paraná.

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

CURITIBA
2015



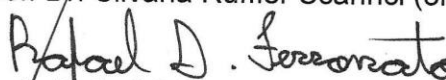
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
Departamentos de Artes
Coordenação do Curso de Música

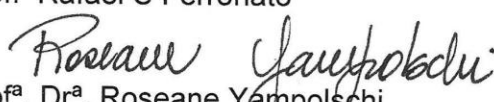
ATA DA 5ª ETAPA DO TRABALHO DE GRADUAÇÃO

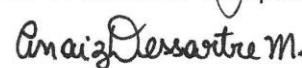
No dia 16 de dezembro de 2015, a aluna Anaiz Dessartre Mendonça (GRR20128829) apresentou no DeArtes o Trabalho de Graduação Final do Curso de Música, intitulado: Um modelo de realização de baixo contínuo para trechos de ópera Ariane et Bacchus, de Marin Marais (1696), segunda as regras do Nouveau traité de l'accompagnement de Saint-Lambert (1707), tendo obtido a média final.

(100). Com louvor.


Prof. Dr. Silvana Ruffier Scarinci (orient.)


Prof. Rafael S Ferronato


Prof. Dr. Roseane Yampolschi


Aluno: Anaiz Dessartre Mendonça

Coordenação de Música
Rua Coronel Dulcídio 638
80420-170 Curitiba (PR) - Brasil
Tel. (41) 3307-7301
cmus@ufpr.br

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha família, à qual dedico meus maiores agradecimentos, por todo o amor, toda a paciência, todo o apoio e toda a educação que sempre me ofereceram e continuam a oferecer.

À professora, mestra, doutora, orientadora e tutora Silvana Scarinci – sempre solícita e atenciosa, não só em questões referentes à monografia, mas tantas outras também –, um enorme agradecimento pela felicidade e pelo crescimento proporcionados pela sua orientação e pelos ensinamentos durante esses anos de aprendizado e amizade. Que venham muitos outros!

Aos grandes amigos que tornam tudo tão mais fácil e alegre e que eu admiro e valorizo enormemente. Vocês sabem quem são, e vocês são extraordinários.

À minha família do outro lado do oceano, formada por pessoas que me ajudaram a segurar as pontas quando eu já não achava mais que haviam pontas a serem seguradas. Valeska, Thayná, Barbara, Lúcio, Tati, Tiago, *brazucas* em geral, estou a agradecer-vos *a bué* por todo o apoio e pelas histórias extraordinárias que escrevemos juntos. *A sério!*

Aos meus colegas de faculdade, notadamente àqueles que a iniciaram comigo em 2012, por terem ajudado a fazer deste ciclo um dos mais incríveis que já vivi – especialmente ao Luca, e ao Gustavo, pois este trabalho não teria sido possível sem a sua ajuda.

A todas as pessoas que encontrei e reencontrei, conheci e reconheci ao longo do caminho que tracei no último ano e que, mesmo que só por um momento, me ajudaram com palavras de incentivo e acreditaram em mim, e às que me mostraram tantas novas coisas durante este período, fazendo com que eu tivesse os olhos cada vez mais abertos.

Aos professores Alvaro Carlini, Cainã Alves, Edwin Pitre, Fernando Bini, Fernando Nicknich, Filipe de Mesquita, Hugo Melo, João Egashira, José Gava, Indione Rodrigues, Maurício Dottori, Norton Dudeque, Rosane Cardoso, Vanda de Sá, Yan Mikirtumov e enfaticamente ao professor Danilo Ramos e aos professores formadores da banca, Rafael Ferronato e Roseane Yampolschi, pelos valiosos ensinamentos durante este ciclo de estudos.

Ao multíscio professor e admirável cravista e organista Douglas Amrine, que contribuiu imensamente para este trabalho e que me ajudou a retornar ao lado mais vivo da arte.

Aos verdadeiros mestres que tive ao longo da vida e que tanto me ensinaram, me mostrando a beleza em manter sempre a curiosidade e a busca por conhecimento.

Aos grandes mestres da música e da arte em geral que nunca permitiram que esses fenômenos sagrados fossem perdidos, esquecidos ou que passassem a ter menor significado; e que nos lembram, a cada música ouvida, a cada obra vista, da necessidade que temos da arte.

Ao universo. À vida.

“A Música [...] reconhece a alma”
– Monsieur de Saint-Lambert

RESUMO

O presente trabalho propõe uma discussão sobre a técnica de baixo contínuo, baseando-se no *Nouveau traité de l'accompagnement* de Saint-Lambert, publicado no ano de 1707. As regras apresentadas por Saint-Lambert foram aplicadas a trechos selecionados da ópera *Ariane et Bacchus*, de Marin Marais, do ano de 1696. A aplicação das regras de Saint-Lambert sobre os trechos da ópera gerou, como produto final, uma sugestão de realização do acompanhamento destas partes ao cravo. O tratado de Saint-Lambert e o conteúdo de suas regras serão disponibilizados pela primeira vez para público lusófono pela tradução do tratado, que está incluída como anexo desta monografia. Os conceitos e normas apresentados pelo autor poderão, na posteridade, ser aplicados às demais partes da ópera e outras obras de semelhante contexto histórico.

Palavras-chave: acompanhamento, modelo, Saint-Lambert, tratado, baixo contínuo

ABSTRACT

The current monograph presents a discussion about the thoroughbass technique, based on Saint-Lambert's *Nouveau traité de l'accompagnement*, published in 1707. The rules presented by Saint-Lambert were applied upon selected excerpts of the opera *Ariane et Bacchus*, by Marin Marais, from 1696. The application of Saint-Lambert's rules upon excerpts of the opera has generated, as a final product, a suggestion of thoroughbass realization for these excerpts to be played on the harpsichord. Saint-Lambert's treatise and the content of its rules will be made available for the first time for the Lusophone public by the treatise's translation, which is included as an attachment of this monograph. The concepts and rules presented by the author could, in posterity, be applied to the remaining excerpts of the opera and to other works with a similar historical background.

Keywords: accompaniment, model, Saint-Lambert, treatise, thoroughbass

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Vozes e sugestão de realização do primeiro trecho selecionado de <i>ouverture</i>	36
Figura 2: Vozes e sugestão de realização do segundo trecho selecionado de <i>ouverture</i>	40
Figura 3: Vozes e sugestão de realização do trecho selecionado de <i>choeur</i>	45
Figura 4: Vozes e sugestão de realização do trecho selecionado de ária	50
Figura 5: Vozes e sugestão de realização do trecho selecionado de <i>gigue</i>	53

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Relação de acompanhamentos indicados por Saint-Lambert para cada cifra simples em função da progressão da linha de baixo	8
Tabela 2: Relação de acompanhamentos indicados por Saint-Lambert pra cada cifra dupla	11
Tabela 3: Indicações de Saint-Lambert para realizações comuns e corretas de acompanhamentos que auxiliam na escolha dos acordes pelo executante	16
Tabela 4: Sugestões de Saint-Lambert para realizações comuns e corretas de acompanhamentos para casos de falta de indicação em cifra	19
Tabela 5: Sugestões de Saint-Lambert de licenças que o aluno-executante pode tomar ao realizar o acompanhamento.....	23

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 O <i>Nouveau traité de l'accompagnement</i> de Saint-Lambert.....	4
1.1 Sobre Saint-Lambert e o <i>Nouveau traité de l'accompagnement</i>	4
1.2 Apontamentos sobre o conteúdo do <i>Nouveau traité de l'accompagnement</i>	5
1.2.1 Capítulos I e II: conceitos básicos sobre música.....	6
1.2.2 Capítulo III: acompanhamento – definição, realização, cifras e cadências	6
1.2.3 Capítulos IV e V: tons, modos e o movimento das mãos	14
1.2.4 Capítulo VI: a escolha dos acordes	16
1.2.5 Capítulo VII: realização de acompanhamento não-cifrado.....	19
1.2.6 Capítulo VIII: liberdades do executante do acompanhamento	23
1.2.7 Capítulo IX: o bom gosto do executante do acompanhamento.....	25
2 A ópera <i>Ariane et Bacchus</i>, de Marin Marais.....	27
2.1 A obra	27
2.2 Escolha dos trechos da ópera	28
2.2.1 Características de <i>ouverture</i>	29
2.2.2 Características de coro.....	30
2.2.3 Características de ária.....	30
2.2.4 Características de <i>gigue</i>	30
3 Modelo de realização de acompanhamento em trechos escolhidos de <i>Ariane et Bacchus</i>	32
3.1 Trecho 1: <i>ouverture</i>	32
3.2 Trecho 2: <i>choeur</i>	42
3.3 Trecho 3: ária	47
3.4 Trecho 4: <i>gigue</i>	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	56
FONTES PRIMÁRIAS.....	57
ANEXO	58

INTRODUÇÃO

Baixo contínuo é uma técnica de acompanhamento musical que se proliferou no período Barroco e cujo surgimento é datado aproximadamente do fim do século XVI. Esta prática serve de preenchimento sonoro e base harmônica a uma ou mais melodias principais, realizada por uma ou mais vozes e/ou instrumentos. A técnica do baixo contínuo é talvez a única característica que unifica e está presente em todos os gêneros musicais do período Barroco. É o caso, por exemplo, da *tragédie lirique* de Marin Marais, *Ariane et Bacchus*, publicada em 1696.

Para possibilitar o aprendizado das técnicas de leitura e realização do baixo contínuo, foram comuns, especialmente nos séculos XVII e XVIII na França, o desenvolvimento e a publicação de tratados didáticos com este fim. De acordo com Mattax (1996), entre os anos de 1660 e 1764 houve vinte publicações de tutoriais de baixo contínuo neste país, dentre as quais o *Nouveau traité de l'accompagnement* de Monsieur de Saint-Lambert, de 1707. Apesar da limitada quantidade de informações existentes sobre a vida do autor, este tratado foi de considerável importância para a época, tendo sido apontado como referência para outros mestres como Johann David Heinichen, Johann Mattheson e até mesmo Jean-Philippe Rameau e seu renomado *Tratado de harmonia reduzida aos seus princípios naturais* (POWELL, 1991). Isto se deu, provavelmente, pelos conceitos e ideias inovadores apresentados pelo autor, a saber: a diferenciação entre tons e modos; a listagem das quarenta e duas tonalidades maiores e menores e suas equivalências enarmônicas; o posicionamento vertical preciso das cifras de baixo contínuo; entre outros temas. John S. Powell, ao traduzir para o inglês e editar o *Nouveau traité de l'accompagnement* em 1991, ainda ressaltou que os trabalhos teóricos de Saint-Lambert se tornaram muito conhecidos e citados por teóricos do século XVIII, e comentou também uma publicação do *Journal de Trévoux* de julho de 1708 que elogiava fortemente as obras deste autor.

Tendo em vista a relevância didática do *Nouveau traité de l'accompagnement* mesmo para os aprendizes dos dias de hoje, e ainda mais notavelmente no tocante à sua própria contemporaneidade, torna-se fácil detectar a pertinência em tornar mais acessível esta obra. Partindo deste objetivo central, abordamos o método de Saint-Lambert, discutindo e tornando seu conteúdo mais compreensível e posteriormente aplicando-o a partes do acompanhamento da ópera *Ariane et Bacchus*. Esta ópera de Marin Marais é objeto de estudo do LAMUSA - Laboratório de Música Antiga da Universidade Federal do Paraná, o qual realiza atualmente um projeto de edição crítica da mesma. O objetivo final da pesquisa foi, portanto, sugerir um modelo de acompanhamento para trechos selecionados da ópera *Ariane et Bacchus* que seguisse as regras ditadas por Saint-Lambert. A coerência entre o conteúdo do tratado e da ópera é destacada pelo pertencimento de ambas as obras ao mesmo contexto histórico e temporal. O modelo gerado

é apenas uma das possibilidades de realização do baixo contínuo em questão, já que, devido ao caráter improvisatório desta técnica, não há uma única versão correta de interpretação. Além disso, a inclusão da tradução do *Nouveau traité de l'accompagnement* como anexo do trabalho visa facilitar a compreensão do mesmo para aprendizes e estudiosos de baixo contínuo. Com o objetivo de tornar a matéria deste livro mais acessível, neste processo de tradução e transcrição, as partituras originais do tratado foram adaptadas para notação moderna, tendo como referência a edição da obra realizada por John S. Powell (1991).

A motivação para a realização deste estudo veio de dificuldades pessoais em entender, enquanto aprendiz de baixo contínuo, o processo que ocorre entre as diversas teorias desta técnica e sua prática. Na minha experiência, era difícil conciliar o entendimento entre as regras gerais do baixo contínuo e as execuções que ouvia e via serem realizadas e, portanto, o desenvolvimento deste trabalho possuiu um caráter pedagógico de compreensão das etapas a serem percorridas para chegar à performance idealizada. Este caráter pedagógico é ainda ressaltado pelo fato de que o modelo de acompanhamento gerado neste trabalho é apenas uma possibilidade, considerando sempre a importância do aspecto improvisatório inerente à prática do baixo contínuo. O improviso nesta técnica envolve, por exemplo, características que não são abordadas no tratado que optamos por usar como fonte principal, e que, por conseguinte não foram tratadas de forma enfática na sugestão de realização aqui presente, a saber: ornamentação, realização de contracantos, acentuação em função do texto ou de linhas melódicas, diferencial na execução em momentos de harmonia surpreendente, tipos de sonoridades diferentes, entre outras.

Os objetivos específicos envolveram, portanto, em primeiro lugar, a aquisição de conhecimentos relativos à teoria e à prática do baixo contínuo, particularmente os apresentados pelo tratado de Saint-Lambert. Realizada a abordagem desta obra primária, o objetivo seguinte foi sistematizar e organizar seu conteúdo para obter maior facilidade em seu manejo posterior. Para compreender melhor a relevância histórica e didática do tratado de Saint-Lambert, tanto em sua época quanto na posteridade, foi feita uma revisão bibliográfica de material que abordasse o tratado em si e seu autor. Ainda como objetivo específico da pesquisa, apresentamos trechos das linhas de baixo da ópera *Ariane et Bacchus* em que demonstramos uma aplicação prática dos conhecimentos adquiridos a partir das lições de Saint-Lambert. As decisões e escolhas para as realizações foram baseadas na leitura de bibliografia específica sobre os diferentes tratamentos dados aos diferentes tipos de música (no caso: *ouverture*, coro, *ária* e *gigue*).

Em relação à ópera, foi utilizada como referência a transcrição feita pelo LAMUSA, baseada em duas edições disponíveis. A versão datada de 1696, editada por Christophe Ballard, neste trabalho foi considerada como fonte A, enquanto a edição de 1703, feita por André

Danican Philidor, foi a fonte B. A opção por considerar a relevância das fontes de forma diferente da considerada pelo LAMUSA deu-se pela maior presença de cifras de baixo contínuo na versão de 1696, considerada, no trabalho de edição pelo grupo de pesquisa, a fonte B.

A aplicação das regras tratadas por Saint-Lambert sobre a linha de baixo contínuo dos trechos selecionados da obra se deu por meio de notação musical moderna, realizada através do *software* Finale, em sua versão 2014. Estas notações foram complementadas por comentários sobre a sugestão de realização no corpo do texto do trabalho de pesquisa. Para ilustração dos modelos sugeridos de acordes de acompanhamento, foram utilizados trechos de partitura formados por dois pentagramas sobrepostos. Esta maneira de representar a realização dos acordes é semelhante à proposta por Saint-Lambert. A diferença está na clave do pentagrama superior, que na obra de Saint-Lambert é uma clave de dó, e no presente trabalho é uma clave de sol na segunda linha, seguindo o que foi proposto na publicação do *Nouveau traité de l'accompagnement* feita por Powell (1991). Conforme instruções de Saint-Lambert, em função de seu caráter didático, o pentagrama superior é destinado à realização pela mão direita do acompanhador e o inferior, pela mão esquerda. O próprio tratadista esclarece que a mão esquerda realiza apenas a nota considerada baixo do acorde, enquanto a mão direita desempenha as demais notas deste mesmo acorde.

Para solucionar eventuais problemas que surgissem em decorrência de conteúdos que não fossem tratados por Saint-Lambert, foram consultadas outras fontes pertinentes. Dentre estas, constaram tratados de baixo contínuo para teclas pertencentes ao mesmo período e ao mesmo local (a saber: anos finais do século XVII ou iniciais do XVIII; França), ou outras publicações mais modernas, como *The art of accompaniment from a thorough-bass: as practiced in the XVII and XVIII centuries* (ARNOLD; 2003). Por fim, a última etapa deste trabalho consistiu em uma entrevista com o cravista e organista Douglas Amrine, na qual foram esclarecidas dúvidas pontuais sobre a realização proposta e que agregou o conhecimento prático do instrumentista à abordagem teórica aqui realizada.

A aplicação das regras do *Nouveau traité de l'accompagnement* de Saint-Lambert, com eventuais complementações, gerou, por fim, um modelo de realização do baixo contínuo dos trechos selecionados dentro da ópera *Ariane et Bacchus*.

1. NOUVEAU TRAITÉ DE L'ACCOMPAGNEMENT DE SAINT-LAMBERT

1.1 Sobre Saint-Lambert e o *Nouveau traité de l'accompagnement*

Há pouca informação disponível sobre *Monsieur* de Saint-Lambert. Mesmo o primeiro nome do autor é desconhecido, apesar de já ter sido erroneamente indicado como sendo Michel em fontes antigas¹ que o confundiam com Michel Lambert (1610-1696), músico e sogro de Jean-Baptiste Lully (POWELL, 1991, p. 10). De acordo com Al-Bakri e Madi (2013, p. 1503), a primeira citação de seu nome em documentos históricos aparece em 1705, no *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, italiens, latin*, editado por Christophe Ballard, o mesmo editor real que imprimiu as obras de Saint-Lambert. Ainda segundo Al-Bakri e Madi (2013, p. 1507), Saint-Lambert teria algum *status* de nobreza, associado pelos autores à presença do “De” utilizado antes de seu sobrenome. Saint-Lambert, além do mais, seria um dos compositores a mais influenciar a obra para cravo de Johann Sebastian Bach, de acordo com o músico e organologista alemão Hanz Klotz (*apud* AL-BAKRI; MADI, 2013, p. 1524).

Com isso, Powell (1991, p. 11) deduz que o teórico e compositor teria nascido entre os anos de 1650 e 1670, por conta das datas de publicações de suas obras e poucos relatos sobre acontecimentos de sua vida. Alguma documentação biográfica sobre Saint-Lambert sugere que ele teria sido professor de música para pessoas de reputação das províncias e da capital francesas (MATTA, 1996, p. 202). De acordo com Powell (1991, p. 7), Saint-Lambert teria uma vasta experiência como executante de baixo contínuo, conclusão a que o autor chega por conta da forma com que Saint-Lambert escreve suas obras teóricas e também pelas referências que faz a outras publicações de sua época.

No verbete “Saint-Lambert, ?Michel de” do dicionário *The new Grove dictionary of music and musician* (1980, p. 393-394), escrito por A. Tessier e D. Fuller, Saint-Lambert é apresentado como um mestre e compositor com mente mais aberta e culta do que era comum em seus contemporâneos. Powell (1991, p. 9-10) atesta, ainda, que as obras de Saint-Lambert seriam muito conhecidas entre os teóricos da música do século XVIII, partindo do fato de que elas foram muito citadas por eles e por autores posteriores, como é o caso de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) no seu tratado de harmonia de 1722 e ainda outros autores, como Johann David Heinichen (1683-1729) e Johann Mattheson (1681-1764). Ainda segundo Powell (1991, p. 9), o conjunto dos dois tratados teóricos de Saint-Lambert foi fortemente exaltado pelo jornal *Journal*

¹ Um exemplo encontra-se no livro *Musikalisches Lexikon*, obra de Johann Gottfried Walther; Leipzig, 1732.

de Trévoux em julho de 1708. Por fim, Powell (1991, p. 11) indica a obra teórica de Saint-Lambert especialmente para compreensão da música do fim do século XVII, por identificar algumas características conservadoras em relação à época de publicação de suas obras.

Apesar da falta de conhecimentos biográficos sobre Saint-Lambert, sua obra parece ter repercutido de forma positiva e consideravelmente intensa na comunidade artística e musical de sua época. De acordo com Mattax (1996, p. 201), o *Nouveau traité de l'accompagnement* surge em meio a vinte outras publicações com objetivo de ensinar a arte do baixo contínuo na França, entre os anos de 1660 e 1764. O diferencial desta obra, portanto, consiste em ser o primeiro a apresentar certas considerações sobre música, por exemplo, ao antecipar Rameau na diferenciação entre tom e modo; ao listar todas as quarenta e duas tonalidades maiores e menores e suas equivalentes enarmônicas; entre outras. O dicionário *The new Grove dictionary of music and musician* (1980, p. 393-394), no verbete de autoria de A. Tessier e D. Fuller, ainda ressalta a clareza com que este tratado é desenvolvido, apresentando e sintetizando a teoria musical da época de forma simplificada. O *Larousse de la musique*, publicado em Paris em 1957 (apud AL-BAKRI; MADI, 2013, p. 1505), ainda indica o *Nouveau traité* como o maior trabalho de Saint-Lambert.

De acordo com Nejmeddine (2006, p.7), a outra obra teórico-didática de Saint-Lambert, *Les principes du clavecin*, de 1702, seria ainda o primeiro tratado de cravo organizado de forma metodológica, ensinando de fato uma forma de se estudar o instrumento ao invés de ser apenas uma compilação de composições para tal, como era comum na época.

1.2 Apontamentos sobre o conteúdo do *Nouveau traité de l'accompagnement*

A introdução desta obra sugere o próprio tratado como apenas uma alternativa aos vários métodos possíveis para se utilizar no aprendizado desta técnica. Neste trecho, o autor refere-se a outros títulos de outros mestres como complemento ao estudo a ser realizado. Ele também recomenda a leitura prévia de seu outro tratado *Princípios do cravo*, de 1702.

Os oito capítulos seguintes à introdução apresentam, respectivamente, os seguintes títulos: I – Definição de acompanhamento; II – Dos intervalos; III – Da prática do acompanhamento; IV – Dos tons, dos modos, e da transposição; V – Do movimento das mãos; VI – Da escolha dos acordes; VII – Regras para adivinhar as cifras, quando os baixos contínuos não são cifrados; e VIII – Das liberdades que podemos tomar ao acompanhar. Estes títulos referem-se, de maneira clara, ao conteúdo pormenorizado em cada um dos capítulos.

1.2.1 Capítulos I e II: conceitos básicos sobre música

No primeiro capítulo, Saint-Lambert esclarece que acompanhamento é a realização do baixo contínuo através da formação de acordes e harmonias de acordo com determinadas regras. Mais adiante, o autor fornece explicações básicas sobre o que é música; como se categorizam os sons (agudos e graves); quais são os nomes dados às notas musicais; e o que são intervalos musicais e suas espécies e nomenclaturas em função de suas relações com uma dada nota (baixo).

O segundo capítulo trata de detalhar a explanação acerca dos intervalos, considerando como tais desde a segunda até a nona. Os intervalos superiores à oitava, com exceção da nona, são considerados pelo autor como meras repetições dos intervalos absolutos². Segundo Saint-Lambert, no âmbito do acompanhamento, não há relevância quanto à oitava em que se toque o intervalo em relação à nota de baixo do acorde.

Neste ponto de seu tratado, Saint-Lambert explica sobre os diferentes tipos de intervalos – maiores, menores, justos, aumentados e diminutos – e define a quantidade de semitons para cada um destes, da segunda menor à nona maior, dando exemplos em pauta musical.

Em seguida, o autor define consonância e dissonância como sons agradáveis e desagradáveis ao ouvido, respectivamente, e lista quais intervalos pertencem a cada um destes conceitos. Segundo ele, são consonâncias: a oitava justa, a quinta justa, a quarta justa (com possibilidade de ser dissonância em alguns casos), a terça de qualquer tipo e a sexta de qualquer tipo. São dissonâncias: segundas de todos os tipos, o trítone (indicado novamente pelo autor sob o nome de “falsa quinta”, na sequência), a quinta aumentada (a que o autor chama “supérflua”), sétimas de todos os tipos e nonas de todos os tipos.

1.2.2 Capítulo III: acompanhamento – definição, realização, cifras e cadências

O capítulo seguinte, e o mais importante para o trabalho até o momento, é o terceiro do tratado. Neste momento, o autor indica a definição do acompanhamento realizado pela mão direita de modo que a mão esquerda toque sempre a nota do baixo, notada na pauta musical, e a mão direita toque as outras três notas do acorde indicadas pela cifra. A cifra, por sua vez, encontra-se notada acima ou abaixo da nota de baixo na linha do baixo contínuo.

As três notas a serem tocadas pela mão direita são, em casos de notas simples³, a terça, a quinta e a oitava da nota indicada no pentagrama, formando um acorde “perfeito ou natural”

² “Intervalo absoluto” foi o termo utilizado pelo autor para referir-se aos intervalos inferiores à oitava; a saber, da segunda à oitava, inclusive (1707, p. 9).

³ O autor usa o termo “nota simples” para se referir às notas do pentagrama que não possuam cifras indicativas de baixo contínuo (1707, p.10).

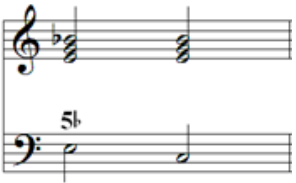
(1707, p. 10). A espécie da terça será definida respeitando o que for indicado na armadura de clave em relação àquela nota em especial. Em relação à ordem de altura das notas a serem realizadas pela mão direita, Saint-Lambert indica que a regra a ser respeitada, neste caso, é a de que o acompanhador deve sempre buscar o menor movimento possível de cada uma das vozes. Assim, não é um problema se a mão direita realiza, na voz superior, a terça, por exemplo, desde que esta tenha sido a solução encontrada pelo executante para realizar o menor movimento possível dos dedos em relação à posição do acorde anterior.

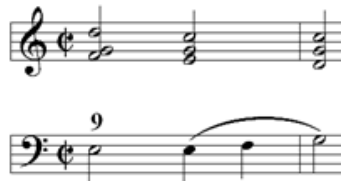
Na sequência, o autor esclarece o significado de cada cifra indicativa de acorde que possa aparecer em partitura. Quando a cifra for um 2, indica um intervalo de segunda; quando a cifra for um 3, indica um intervalo de terça; e assim por diante para a quarta, a quinta, a sexta, a sétima, a oitava e a nona. Quando a cifra for somente um símbolo ✕, este possui a mesma função que o moderno sustenido (#, símbolo moderno que utilizaremos neste trabalho), e pode também ser associado a um número em cifra – por exemplo, 3✕ indica a terça maior, 4✕ a quarta aumentada, e assim por diante. Quando este mesmo símbolo aparecer sozinho, faz referência à terça, indicando assim um acorde com a terça maior. O símbolo que possui função semelhante, porém para caracterizar os intervalos menores, é o b (bemol). As únicas variedades apresentadas nesta lista por Saint-Lambert são quanto à sétima, que quando for de natureza menor pode ser indicada pela cifra 7b ou b7; quanto à sexta maior, que pode ser indicada por 6x ou x6; e quanto à indicação 9, referente à nona, que serve tanto para indicar seu intervalo maior quanto o menor. Assume-se, portanto, que o símbolo b é considerado pelo autor como outra possibilidade de indicativo de intervalos menores, e o x como indicativo de intervalos maiores. Mais à frente, o autor também se refere à falta de cifra para indicação do intervalo de sétima diminuta e para indicação de intervalo maior ou menor para a nona. Para estes casos, o autor diz que estas características devem ser deduzidas pelo acompanhante a partir de seu conhecimento sobre modos, que, por sua vez, são esclarecidos mais adiante, no quarto capítulo.

O próximo conjunto de regras descrito por Saint-Lambert refere-se ao acompanhamento que deve ser dado a cada uma destas cifras que indicam apenas um intervalo. Estas regras estão organizadas na tabela a seguir, indicando as notas que devem ser realizadas pela mão direita além da nota propriamente indicada pela cifra e em função da progressão de baixo que se siga a esta. Os exemplos utilizados na tabela são provenientes da edição do tratado feita por John S. Powell (1991).

TABELA 1 – Relação de acompanhamentos indicados por Saint-Lambert para cada cifra simples em função da progressão da linha de baixo.

Cifra indicada	Progressão da linha de baixo	Notas do acompanhamento	Exemplo
Segunda (2)	Nota seguinte desce por um semitom e possui 6 como cifra, ou quando não possui cifra.	Dobra-se a segunda; acompanha-se com a quinta. Também é possível dobrar a quinta.	
Segunda (2)	Nota seguinte desce por um semitom e possui 5b como cifra.	Acompanha-se com a quarta e a quinta.	
Terça (3)	Independente.	Acompanha-se com a quinta e a oitava; é o acorde perfeito ou natural.	
Quarta (4)	Independente.	Acompanha-se com a quinta e a oitava.	
Trítone (4#)	Nota seguinte desce por um tom ou semitom.	Acompanha-se com a segunda e a sexta. Em casos menos comuns, pode-se substituir a segunda pela oitava.	
Trítone (4#)	Nota seguinte desce por uma quarta, é acompanhada por acorde perfeito e cai no primeiro tempo do compasso.	Acompanha-se com a oitava e a sexta.	
Quinta (5)	Independente.	Acompanha-se com a terça e a oitava; é o acorde perfeito ou natural.	-

Falsa quinta ou quinta diminuta (5b)	Nota seguinte sobe por um semitom.	Acompanha-se com a terça e a sexta.	
Falsa quinta ou quinta diminuta (5b)	Nota seguinte sobe ou desce por um intervalo maior do que um semitom.	Acompanha-se com a terça e a oitava.	
Quinta supérflua ou quinta aumentada (5#)	Independente.	Acompanha-se com a segunda e a sétima maior.	
Sexta (6)	Independente.	Acompanha-se com a terça e a oitava.	
Sexta (6)	Nota seguinte sobe por um semitom e é acompanhada por acorde perfeito.	Dobra-se a sexta; acompanha-se com a terça.	
Sexta (6)	Nota seguinte sobe por um semitom e é acompanhada por acorde perfeito.	Acompanha-se com terça dobrada.	
Sexta (6)	Independente.	Acompanha-se com a terça e a quarta.	

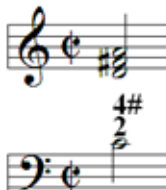
Sétima (7)	Independente.	Acompanha-se com a terça e a quinta; alternativamente, com a terça e a oitava (somente em caso de necessidade, a ser explicado no sexto capítulo).	
Sétima (7)	Nota precedente é um semitom ou tom mais baixa e acompanhada por acorde perfeito maior em que a terça seja a voz mais aguda.	Acompanha-se com a terça dobrada.	
Sétima diminuta (7b)	Independente.	Acompanha-se com a terça menor e a falsa quinta (diminuta).	
Oitava (8)	Independente.	Acompanha-se com a terça e a quinta; é o acorde perfeito ou natural.	-
Nona maior (9)	Independente.	Acompanha-se com a terça e a quinta.	
Nona menor (9)	Independente.	Acompanha-se com a terça e a sétima.	

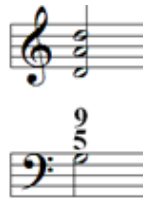
Como podemos notar nesta tabela, há duas situações idênticas em relação a notas cifradas com sexta; são elas, nomeadamente, aquela em que se dobra a sexta, e aquela em que se dobra a terça. Ambos estes acordes são chamados por Saint-Lambert de acordes dobrados, e a opção pela utilização de um ou de outro na situação indicada fica a critério do executante. Para diferenciá-los, o autor nomeia o primeiro como acorde dobrado pela sexta e o segundo como acorde dobrado pela terça. Em relação aos outros dois acompanhamentos possíveis para a cifra de sexta: o primeiro, a ser acompanhado com a terça e a oitava, é nomeado acorde simples; o último, a ser acompanhado com a terça e a quarta, é nomeado pequeno acorde, devido à sua curta

extensão. A opção a ser feita por um ou por outro é discutida mais adiante pelo autor, no sexto capítulo.

Em seguida, Saint-Lambert realiza o mesmo trabalho de pormenorização das notas a servirem de acompanhamento, mas em relação às cifras com duas indicações numéricas que devam ser executadas simultaneamente (notadas, portanto, uma em cima da outra). Novamente, os exemplos a seguir são retirados da edição de John S. Powell (1991) do tratado de Saint-Lambert.

TABELA 2 – Relação de acompanhamentos indicados por Saint-Lambert para cada cifra dupla.

Cifra indicada	Notas do acompanhamento	Exemplo
Segunda e quarta ($\frac{2}{4}$)	Acompanha-se com a quinta; eventualmente com a sétima.	
Segunda e trítono ($\frac{2}{4^\#}$)	Acompanha-se com a sexta.	
Terça e quinta ($\frac{3}{5}$)	Acompanha-se com a oitava; é o acorde perfeito.	-
Terça e sexta ($\frac{3}{6}$)	Acompanha-se com a oitava; é o acorde simples de sexta.	-
Terça e sétima ($\frac{3}{7}$)	Acompanha-se com a quinta.	-
Terça e oitava ($\frac{3}{8}$)	Acompanha-se com a quinta; é o acorde perfeito.	-
Quarta e quinta ($\frac{4}{5}$)	Acompanha-se com a oitava.	
Quarta e sexta ($\frac{4}{6}$)	Acompanha-se com a oitava. A sexta deve sempre ser da mesma natureza que a terça do acorde precedente.	

Trítone e sexta ($\overset{4\#}{6}$)	Acompanha-se com a oitava.	
Quarta e sétima menor ($\overset{4}{7}\flat$)	Acompanha-se com a quinta ou com a oitava, dentro da cadência; ou com a oitava ou a nona, fora da cadência.	
Quarta e nona ($\overset{4}{9}$)	Acompanha-se com a sétima ou com a quinta.	
Quinta e sexta ($\overset{5}{6}$)	Acompanha-se com a terça.	
Falsa quinta/diminuta e sexta ($\overset{5\flat}{6}$)	Acompanha-se com a terça.	-
Quinta supérflua/aumentada e sétima ($\overset{5\#}{7}$)	Acompanha-se com a nona.	-
Quinta e sétima ($\overset{5}{7}$)	Acompanha-se com a terça ou com a oitava.	-
Quinta e oitava ($\overset{5}{8}$)	Acompanha-se com a terça; é o acorde perfeito.	-
Quinta e nona ($\overset{5}{9}$)	Acompanha-se com a terça; alternativamente, dobra-se a quinta.	
Sexta e oitava ($\overset{6}{8}$)	Acompanha-se com a terça; é o acorde simples da sexta.	-

Sétima e nona (7 ⁹)	Acompanha-se com a terça; também é possível manter o mesmo acorde da nota anterior.	
---------------------------------	---	---

Em meio a esta explanação, Saint-Lambert também esclarece o motivo de a nona não ser tratada como os outros intervalos superiores a uma oitava. A nona não é, portanto, considerada mera repetição da segunda por, eventualmente, possuir acompanhamentos diferentes dos atribuídos à segunda; esta eventualidade é determinada pela progressão do baixo. Deve-se considerar nona quando a nota do baixo subir em relação à anterior, e segunda quando a nota permanecer na mesma altura ou descer por um tom.

O autor então, comenta que, sobre as cifras triplas, o acompanhador deve tocar com a mão direita tão somente os três intervalos indicados por estes números.

No caso de cifras que não estejam verticalmente alinhadas, encontrando-se, portanto, dispostas lado a lado, as notas indicadas por elas deverão ser realizadas em sequência. As durações de cada conjunto de notas a ser realizado poderão ser deduzidas a partir da voz solista que se acompanhe. Outra possibilidade é que isto fique a critério do executante, que deverá julgar se o valor dos diferentes conjuntos deverá ser o mesmo ou não em função do valor da nota que se tenha como baixo. O exemplo a seguir foi retirado da edição de Powell (1991, p. 40) do tratado de Saint-Lambert:



Também pode ser considerada a distância entre uma notação de cifra e outra em relação à esta nota de baixo, mas, neste mesmo trecho de seu tratado, Saint-Lambert também chama atenção para a frequente inexatidão do trabalho dos copistas (1707, p. 21-22).

Na sequência, Saint-Lambert dedica-se a indicar meios para facilitar que seu leitor decore os acordes que não sejam perfeitos a serem realizados sobre uma nota de baixo. Estas indicações apontam para uma maneira de visualizar qualquer acorde como um acorde perfeito, ainda que sobre outra nota que não a de baixo sobre a qual este acorde esteja. É, por exemplo, o caso de dó cifrado com sexta, que seria equivalente a um acorde perfeito de lá menor. Este trecho do *Novo tratado de acompanhamento*, entretanto, não é de muita relevância para o presente

projeto de pesquisa. O que chama a atenção nesta parte, porém, é o emprego dos termos “acorde maior” e “acorde menor” pelo autor pela primeira vez ao longo da obra.

O próximo tópico abordado no tratado refere-se às cadências, que são, pela definição do autor, conclusões de períodos ou frases musicais. Nelas, o baixo é formado por três notas, sendo a sequência de intervalos entre eles a seguinte: da primeira para a segunda nota desce-se por uma oitava e da segunda para a terceira nota sobe-se por uma quarta. A primeira nota deverá ser acompanhada, normalmente, com a quarta, a quinta e a oitava; a segunda, com a terça maior, a quinta e a sétima; e a terceira, com o acorde perfeito. Por outras vezes, a linha de baixo da cadência pode possuir apenas duas notas, sendo que da primeira para a segunda há um intervalo de quinta descendente ou quarta ascendente. Neste caso, se a primeira nota tiver duração considerável, deverão ser realizados os dois primeiros acordes indicados no caso anterior e a segunda nota permanecerá com o acorde perfeito final. O exemplo a seguir foi extraído da edição de Powell (1991, p. 42) do tratado de Saint-Lambert.



Se a primeira nota tiver duração breve, deverá ser acompanhada apenas pelo acorde maior com sétima.

Saint-Lambert lista cinco tipos de cadência: perfeita, à maneira apresentada no parágrafo anterior; interrompida, em que a última nota do baixo não é a que se prepara com os acordes anteriores (termo moderno equivalente em português: cadência de engano); e três tipos de cadências imperfeitas, explicadas mais adiante neste tratado. Estas cadências por vezes aparecem sem cifragem nas obras musicais e, por isso, Saint-Lambert chama a atenção para a necessidade do executante de acompanhamento em saber realizá-las e reconhecê-las por conta de sua prática.

1.2.3 Capítulos IV e V: tons, modos e o movimento das mãos

O quarto capítulo do *Nouveau traité de l'accompagnement* apresenta conceitos sobre tons, modos e transposições. Estes conceitos, apesar de apresentarem algumas ideias inovadoras para a época em que a obra foi escrita (MATTA, 1996, p. 201), não são diretamente relevantes para a realização do acompanhamento. Entretanto, há outros aspectos expostos pelo autor nesta parte de seu tratado que o são. O primeiro deles é que, se há sobre (ou sob) a linha do baixo uma

cifra associada a um bemol e a mesma cifra aparece logo em seguida vinculada a um sustenido, este último sinal serve de anulação ao bemol anterior, e vice-versa. Outra ideia expressa neste capítulo é que, quando uma cifra aparece sem bemóis ou sustenidos, os intervalos a serem realizados sobre a nota de baixo devem respeitar à tonalidade e ao modo da peça. Mesmo quando os sinais de bemol e/ou sustenido alterarem a própria nota de baixo, as notas do acompanhamento devem obedecer à mesma regra e, portanto, estarem de acordo com a tonalidade e o modo da peça. A única exceção a esta regra é quanto à oitava, que é alterada junto com a nota de baixo se a modificação for um bemol, mantendo o intervalo de oitava justa, e que não deve fazer parte do acompanhamento se a alteração da nota de baixo for um sustenido.

O próximo capítulo do tratado descreve regras sobre os movimentos das mãos durante a execução do acompanhamento. Para facilitar a compreensão, essas normas serão numeradas a seguir:

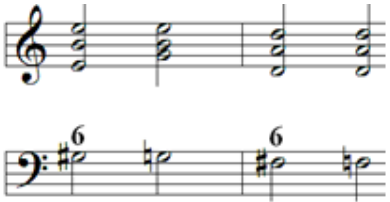
1. As mãos devem preferencialmente realizar movimentos contrários, evitando oitavas e quintas paralelas. As exceções para esta definição são para quando houver um grande intervalo (quarta e intervalos superiores) na progressão do baixo ou quando o próximo acorde a ser realizado for um acorde dobrado.
2. A mão direita deve sempre buscar posições de acordes tão próximos quanto for possível da posição em que ela já se encontre no acorde anterior.
3. A nota mais alta a ser alcançada pela voz mais aguda do acompanhamento não deve ultrapassar a nota *mi* da última oitava do cravo, exceto quando o baixo estiver na região de *haute-contre* (contralto).
4. No caso da nota mais aguda do penúltimo acorde de uma cadência ser a sua terça, o acorde deverá subir, independentemente do movimento do baixo.
5. Quando as duas mãos se encontrarem tão próximas no teclado que isto torne a execução difícil, a mão direita deverá tocar apenas duas notas, omitindo a que faz oitava com o baixo. Depois destes acompanhamentos com duas notas apenas, é permitida a movimentação semelhante das mãos, desde que não haja vários acordes de duas notas em sequência.
6. Depois de acordes que possuam quarta, quinta, sétima ou nona, o acompanhamento deve seguir, ao menos na voz que realizou um destes intervalos, em movimento descendente.
7. Depois de acordes que possuam trítone, quinta aumentada, sexta maior cifrada e sétima maior que sejam notas de passagem sobre uma nota de baixo estável, o acompanhamento deve seguir, ao menos na voz que realizou um destes intervalos, em movimento ascendente.

1.2.4 Capítulo VI: a escolha dos acordes

O sexto capítulo trata da escolha da ordem dos acordes a ser feita pelo aluno-executante. De maneira geral, o que o autor sugere é que a opção seja sempre realizada pelo executante, de acordo com seu “bom gosto”, este sendo também por vezes até mais válido do que a própria cifra escrita. O acompanhador pode, ainda, realizar mais acordes do que esteja sendo indicado pela cifra, se estiver de acordo com a voz cantante, ou, ao contrário, também pode deixar de tocar algumas notas que estejam notadas.

Seguindo a estas indicações, o autor passa a dar instruções mais detalhadas sobre realizações que são comuns e consideradas como corretas na prática do baixo contínuo, organizadas na tabela a seguir, cujos exemplos foram retirados da edição do tratado feita por Powell (1991).

TABELA 3 – Indicações de Saint-Lambert para realizações comuns e corretas de acompanhamentos que auxiliam na escolha dos acordes pelo executante.

Progressão	Acompanhamento indicado	Exemplo
Em seguida a uma falsa quinta (diminuta)	Realizar uma sétima, um trítone ou uma sexta maior cifrada 6x.	-
Em seguida a qualquer dissonância que não seja resolvida em acorde seguinte pertencente à mesma nota	Resolver a dissonância na nota seguinte, acompanhando-o obrigatoriamente. A nona, a sétima, a quinta aumentada e a quarta, quando dissonâncias, costumam ser resolvidas sobre a mesma nota do acorde com a dissonância.	-
Baixo com bemol passa para bequadro ou do natural para o sustenido, mantendo a mesma nota	O segundo acorde deve ser um acorde dobrado ou de falsa quinta (diminuta).	
Baixo com sustenido passa para natural ou do bequadro para o bemol, mantendo a mesma nota	O segundo acorde deve ser o mesmo acorde dobrado do primeiro ou um simples de sexta (menos apropriado).	

Sobre a mesma nota de baixo, acorde perfeito seguido de um acorde de quarta e sexta ou só sexta	O segundo acorde deve ter a mesma espécie de terça que o primeiro.	
Baixo desce por um tom ou semitom, sendo as duas notas ligadas [<i>liaison</i>]	Manter o mesmo acorde da primeira nota sobre a segunda. Pode também se aplicar a todo conjunto de notas que estejam dentro de uma ligadura. Se o primeiro acorde for perfeito maior, esta regra deve manter-se mesmo se a segunda nota possuir cifras próprias; se for perfeito menor e a segunda nota cifrada com um trítone, ela deve ser acompanhada pelo mesmo acorde da primeira com a terça alterada para maior.	
Baixo com terça menor que, pela tonalidade e modo da peça, teria terça maior	Se o acorde repetir-se várias vezes na sequência, a terça deve manter-se menor até que a cifra indique o contrário. O mesmo é válido para o oposto (baixo com terça maior que, pela tonalidade e modo da peça, teria terça menor) e outros intervalos.	
Baixo alterado por algum acidente	Se a nota sobre a qual tenha função o acidente tiver sido tocada pouco antes ou seja tocada pouco depois no acompanhamento, o acidente do baixo valerá também para a nota no acompanhamento.	
Oitavas e quintas paralelas	Devem ser evitadas, através da regra dos movimentos contrários das mãos. Os cruzamentos de vozes consequentes ao evitar essa regra devem ser usados de forma comedida. Para evitar, podem-se tirar partes do acompanhamento, preferivelmente a que faça oitava com o baixo.	

Progressões melódicas “ruins” a serem evitadas	Segunda aumentada, trítone e todos os outros intervalos supérfluos (aumentados) que são evitados quando se mantém os acordes fechados. O acompanhamento pode ser alterado, se necessário, para evitar essas progressões (ex.: dobrar um acorde pela terça ao invés do acorde perfeito, para o caso da segunda aumentada, ou usar apenas consonâncias da cifra que permitam que a progressão seja boa). Ainda, pode-se eventualmente retirar uma parte do acompanhamento para evitar progressões ruins – ou, mais especificamente, realizar uma progressão em que duas partes se juntariam numa mesma nota seguinte.	-
Baixo com sequência de três notas ascendentes	Pode-se deixar sobre a segunda nota o acorde da primeira.	-
Notas seguidas de baixo que suportem o mesmo acorde	Deve-se manter o mesmo acorde. Se apenas algumas notas puderem ser mantidas, deve-se fazê-lo; as que mantêm a necessidade de movimentar-se devem fazê-lo em movimento contrário ao do baixo.	
Baixo com sequência de duas notas em graus sucessivos cifradas por 6	Realizar o acorde simples de sexta sobre ambas as notas. Se não for possível ou do gosto do executante, fazer acordes de tipos diferentes: para sequência descendente, acorde dobrado seguido de simples ou simples seguido de pequeno acorde; para sequência ascendente, acorde simples seguido de dobrado ou pequeno acorde seguido de simples (no caso de ascendência por semitom).	

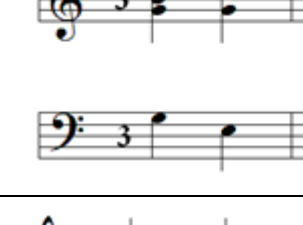
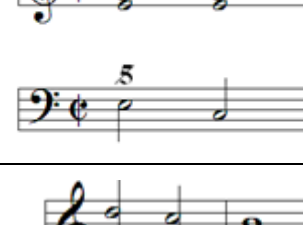
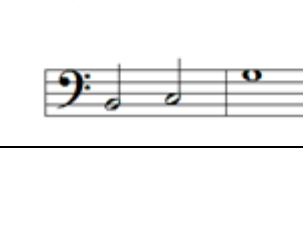
Baixo com sequência de três notas em graus sucessivos ascendentes cujas duas primeiras são cifradas por 6	Realizar, sobre a primeira nota, um acorde simples ou dobrado e, sobre a segunda, uma falsa quinta.	
---	---	---

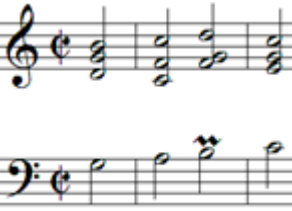
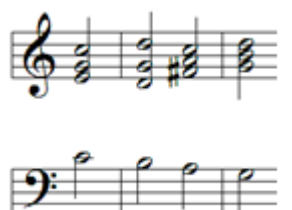
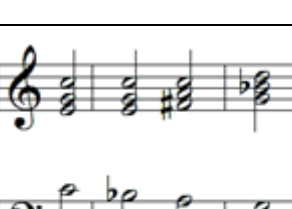
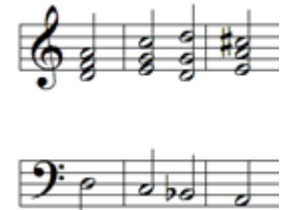
1.2.5 Capítulo VII: realização de acompanhamento não-cifrado

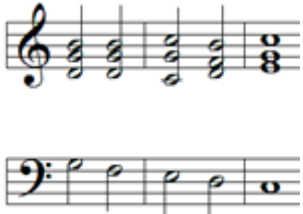
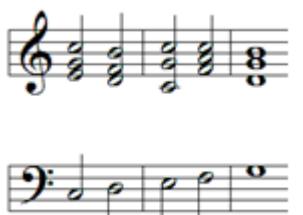
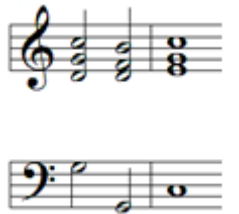
Este capítulo do *Nouveau traité de l'accompagnement* tem como conteúdo material que possibilita, ao aluno-executante, realizar o acompanhamento adequado a notas do baixo contínuo que não estejam cifradas. Entretanto, o autor busca também ensinar quais progressões são as mais usuais e consideradas corretas nesta técnica, de forma que o acompanhador também possa identificar eventuais erros de cifragem em repertório que venha a tocar. As indicações aqui feitas por Saint-Lambert, portanto, estão organizadas na tabela a seguir, na qual constam exemplos retirados da edição do tratado feita por Powell (1991):

TABELA 4 – Sugestões de Saint-Lambert para realizações comuns e corretas de acompanhamentos para casos de falta de indicação em cifra.

Progressão	Acompanhamento indicado	Exemplo
Notas <i>si</i> e <i>mi</i> e notas alteradas com sustenidos	Devem ser acompanhados com acorde de sexta (menos preferencialmente o simples ou de falsa quinta), o qual deve ser dobrado se a nota seguinte subir por semitom e for acompanhada por acorde perfeito (na segunda regra deste capítulo, Saint-Lambert indica que qualquer nota cuja sequência seja esta deverá possuir acompanhamento de sexta dobrado). Estas notas podem ser acompanhadas com a oitava se a nota seguinte descer por terça maior, subir ou descer por qualquer grande intervalo ou subir por tom ou semitom e for cifrada por uma sétima.	
Baixo que sobe por semitom, sendo o primeiro acorde perfeito maior	O segundo acorde deverá ser dobrado, de preferência pela terça.	

Baixo que desce por semitom, sendo o segundo acorde perfeito maior e no primeiro tempo do compasso	O primeiro acorde deverá ser dobrado.	
Baixo que sobe por semitom, sendo o primeiro acorde de sexta	Se o primeiro acorde for de sexta maior, o segundo deverá ser também de sexta maior; se o primeiro for simples, o segundo deverá ser dobrado; se o primeiro for um pequeno acorde, o segundo deverá ser simples.	
Baixo que desce por terça menor, sendo o primeiro acorde perfeito menor	O segundo acorde deverá possuir uma falsa quinta (diminuta) no lugar de uma justa.	
Baixo que desce por terça e depois sobe por um tom, sendo o último acorde perfeito maior e no primeiro tempo do compasso	O segundo acorde deverá ser de sexta maior.	
Baixo que desce por terça menor e depois sobe por semitom, sendo o último acorde no primeiro tempo do compasso	O primeiro acorde deverá ser perfeito maior; o segundo, simples ou dobrado de sexta menor; o terceiro, perfeito maior.	
Baixo com sequência de notas semelhante a <i>mi, do, fá</i> , sendo o primeiro acorde de falsa quinta (diminuta)	O segundo acorde deverá ser de sétima menor e terceiro acorde deverá ser perfeito.	
Baixo que sobe por semitom e depois desce por quarta ou sobe por quinta, estando a terceira nota no primeiro tempo do compasso	O primeiro acorde deverá ser de falsa quinta (diminuta); o segundo, acorde perfeito ou simples de sexta maior; o terceiro, perfeito maior.	

Baixo que permanece na mesma nota e depois sobe por uma quinta, estando a terceira nota no primeiro tempo do compasso	O primeiro e o terceiro acordes deverão ser perfeitos maiores; o segundo acorde deverá ser simples de sexta maior em movimento semelhante.	
Baixo que permanece na mesma nota e desce por uma quarta, estando a terceira nota no primeiro tempo do compasso	Se o primeiro acorde for perfeito maior, o segundo deverá ser com trítone e o terceiro perfeito em movimento contrário.	
Baixo com sequência de notas semelhante a sol, lá, si, do, estando a última nota no primeiro tempo do compasso	O primeiro acorde deverá ser perfeito; o segundo, simples ou dobrado de sexta menor; o terceiro, de falsa quinta (diminuta); o quarto, perfeito.	
Baixo com sequência de quatro notas descendentes por graus conjuntos, estando a última nota no primeiro tempo do compasso e o semitom entre a primeira e a segunda notas	O primeiro acorde deverá ser perfeito; o segundo, dobrado (se a nota for curta, manter o primeiro); o terceiro, simples de sexta maior ou pequeno acorde; o quarto, perfeito maior.	
Baixo com sequência de quatro notas descendentes por graus conjuntos, estando a última nota no primeiro tempo do compasso e o semitom entre a segunda e a terceira notas	Se o primeiro acorde for perfeito maior, o segundo deverá ser acorde com trítone, segunda e sexta; o terceiro, simples de sexta maior; o quarto, perfeito menor. Se o primeiro acorde for perfeito menor, o segundo deverá ser acorde com segunda, quarta e sexta; o terceiro, pequeno acorde; o quarto, perfeito menor.	
Baixo com sequência de quatro notas descendentes por graus conjuntos, estando o semitom entre a terceira e a quarta notas	O primeiro acorde deverá ser perfeito menor; o segundo, perfeito maior (ou manter o primeiro acorde); o terceiro, dobrado pela terça (ou pequeno acorde, com terça maior e trítone); o quarto, perfeito maior. Se a segunda nota for curta e a terceira longa, a segunda deve manter o acorde da primeira e a terceira poderá possuir dois	

	acordes, um de sétima seguido de um pequeno acorde ou dobrado. Ao tocar este segundo acorde, deverá fazer-se um trêmolo (<i>tremblement</i>) sobre a nota.	
Baixo com sequência de cinco notas descendentes por graus conjuntos	O primeiro acorde deverá ser perfeito maior; o segundo, de trítono; o terceiro, dobrado (ou simples); o quarto, simples de sexta maior (ou pequeno acorde); o quinto, perfeito.	
Baixo com sequência de cinco notas ascendentes por graus conjuntos, estando a última nota no primeiro tempo do compasso	O primeiro acorde deverá ser perfeito ou maior; o segundo, pequeno acorde ou simples de sexta maior; o terceiro, simples ou dobrado; o quarto, acorde de terça, quinta e sexta ou perfeito; o quinto, perfeito maior.	
Cadência de três notas	O primeiro acorde deverá ser de quarta; o segundo, de sétima.	
Cadência de duas notas em que a segunda sobe por uma quinta ou desce por uma quarta	A primeira nota deverá ter dois acordes, se possível. Caso não o seja, a primeira nota deverá ser acompanhada por um acorde perfeito maior com a sétima no lugar da oitava. Se a primeira nota puder ainda ser dividida em três acordes, o primeiro deverá ser de quarta, o segundo perfeito maior e o terceiro de sétima.	

Quando é indicado, nesta tabela, que uma nota pode ser acompanhada por um acorde ou outro, a listagem destes acordes está em ordem de preferência decrescente. O autor indica que o executante deverá escolher o acorde que esteja mais facilmente ao alcance das mãos e, por conta disso, por vezes fornece mais de uma opção de realização.

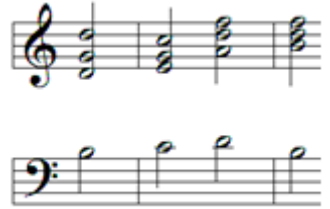
Neste capítulo, o autor ainda chama a atenção para o fato de que se deve tocar a terça menor de um acorde quando a nota anterior ou anteprecedente possuir esta terça menor ou quando a próxima nota ou a subsequente forem esta mesma terça menor. O mesmo se aplica, em um caso inverso, para o caso da terça ser maior.

1.2.6 Capítulo VIII: liberdades do executante do acompanhamento

Este capítulo apresenta um conjunto de indicações sobre eventuais liberdades que o aluno-executante pode ter em relação às regras do acompanhamento, mesmo as anteriormente listadas nesta mesma obra. Estas liberdades, como também é apontado para outros aspectos ao longo do livro, devem ser comedidas, e devem se fazer presentes ou não de acordo com o bom gosto do executante. As licenças apresentadas no capítulo são as que se apresentam na seguinte tabela, com exemplos extraídos da edição de Powell (1991) do tratado de Saint-Lambert.

TABELA 5 – Sugestões de Saint-Lambert de licenças que o aluno-executante pode tomar ao realizar o acompanhamento.

Progressão	Licenças	Exemplo
Baixo com linha descendente por graus conjuntos	Não é obrigatório acompanhar todas as notas, em especial quando se tratam de notas breves. Entretanto, quando a nota é cifrada, deve-se sempre buscar realizar a cifra, a menos que julgue-se desnecessário. É obrigatório também acompanhar as notas que caem sobre os tempos do compasso, com exceção do compasso ternário, no qual só se faz necessário acompanhar à primeira nota do compasso, se o andamento for rápido, e se as demais notas não forem cifradas e o baixo for formado por graus conjuntos.	
Baixo com linha formada por graus não-conjuntos	Deve-se acompanhar todas as notas, ainda que breves, a menos que um acorde sirva a mais de uma nota.	-
Baixos demasiado rápidos	Pode-se tocar apenas a primeira ou as principais notas do compasso, desde que o outro instrumento componente do baixo contínuo (ex.: viola da gamba) toque todas as notas do compasso. As principais notas do compasso são as que caem sobre os tempos; nos compassos ternário e quaternário, são o primeiro e o terceiro tempos.	-

Baixos demasiado lentos	Pode-se acrescentar notas ao acompanhamento, desde que o executante possua domínio da técnica e faça-o com bom gosto, sem atrapalhar as demais vozes, em especial a cantante.	-
Progressão que tenha aproximado demasiadamente as mãos do executante	Pode-se realizar um grande movimento com a mão direita para que se retorne a uma posição confortável, até mesmo em movimento semelhante ao do baixo.	
Notas demasiado longas	Se o executante estiver com as mãos demasiado próximas ou distantes, poderá realizar dois acordes sobre uma nota longa apesar de estar indicado apenas um na cifra, de modo a reposicionar as mãos de maneira confortável.	
Cadências de duas notas em intervalo descendente de quinta	O executante poderá dividir a primeira nota em duas, repetindo-a uma oitava abaixo e realizando um acorde sobre cada uma destas notas.	
Oitavas e quintas paralelas	Não são efetivamente um problema tão grave no acompanhamento de um grande grupo, por dificilmente serem captadas auditivamente pelo público.	

Outra licença indicada por Saint-Lambert é a de que o aluno-executante pode, por vezes, até mesmo alterar a linha de baixo contínuo que esteja indicada na partitura. Isto deve ser feito de maneira pensada e com atenção para o bom gosto, e é justificável em casos de o acompanhador julgar que alterar o baixo poderá favorecer a voz ou a sonoridade do instrumento, por exemplo. O autor também indica que a regra anteriormente estabelecida de que a mão direita deve buscar movimentos contrários aos da esquerda pode também ser ignorada, se o executante julgar válido.

1.2.7 Capítulo IX: o bom gosto do executante do acompanhamento

O último capítulo da obra trata da questão que Saint-Lambert chama de “gosto” do acompanhamento, o qual é considerado pelo autor tão necessário à execução do baixo contínuo quanto as próprias regras que o regem.

A primeira indicação feita neste trecho do tratado recomenda que o aluno-executante regule a intensidade de som com a qual irá tocar de acordo com a voz cantante e, se possível, com o texto que ela envolva. Ele não deve jamais sobrepor a sonoridade do acompanhamento à voz principal e tampouco permitir que o som de seu instrumento não se faça presente no conjunto. Ajustando-se à voz cantante, o acompanhamento também deverá realizar as variações de intensidade e caráter de acordo com ela, utilizando de tons mais graves e toques mais vigorosos e pesados quando a voz for mais forte, por exemplo. No caso de acompanhamento de vozes menores em intensidade, pode-se remover registros (*jeux*) do cravo, ou ainda realizar o acompanhamento apenas com duas notas na mão direita, deixando de tocar as notas que fazem oitava em relação ao baixo. Ao contrário, no acompanhamento de vozes com maior intensidade, pode-se até mesmo dobrar o baixo com a mão direita, ou ainda dobrar qualquer uma das vozes da mão direita e até mesmo todas elas ao mesmo tempo. A ordem de preferência de vozes a serem dobradas é: preferencialmente a que faz intervalo de oitava em relação ao baixo, depois a que faz quinta (ou a que substitua-a) e, por fim, a que faz terça. Entretanto, Saint-Lambert chama a atenção para o fato de que não se deve dobrar jamais as dissonâncias (exceto a segunda), e que o artifício de dobrar vozes para ganhar sonoridade deve ser utilizado preferencialmente em relação às notas que compõem acordes perfeitos. No caso da sétima, pode-se dobrá-la pela nota que ela substitui no acorde perfeito, a saber, a oitava. Ainda com o objetivo de obter maior intensidade sonora, o autor sugere que o executante toque várias vezes seguidas o mesmo acorde dentro do tempo da nota à qual pertence, se o caráter da peça permitir – de acordo com Saint-Lambert, isso seria especialmente adequado aos coros.

Para acompanhar uma voz solo, Saint-Lambert aconselha que o mais apropriado é arpejar os acordes para preencher os tempos de duração das notas, tanto ascendente quando descendente. Estes arpejos seriam notadamente indicados no acompanhamento de recitativos, em que a marcação de compasso é mais fluida do que nas árias de forma geral. Ainda nos recitativos, também seria de bom gosto, de acordo com o autor, permitir que a voz cantante por vezes soasse sobre acordes sustentados por longos tempos, sem que o executante do acompanhamento preenchesse-os ou apenas tocando algumas notas do acorde eventualmente. No caso de trechos que Saint-Lambert define como “árias de movimento”, há a possibilidade de que o executante imite temas ou fugas da voz cantante no acompanhamento, se for possuir tal habilidade.

No caso de realização de acompanhamento no órgão, o autor recomenda que o toque dos acordes seja sempre com todas as notas soando ao mesmo tempo, e nunca arpejado, como seria feito ao cravo. Os acordes no órgão também devem ser tocados apenas uma vez, e não preenchidos. É característica deste instrumento que os acordes e notas soem ligados, sem partes dobradas, e é isto que o aluno-executante deve buscar.

Tanto no órgão quanto no cravo, Saint-Lambert designa como licença que se façam eventuais trêmolos (*tremblements*) sobre as vozes, tanto do baixo quanto da mão direita. É considerado correto fazê-lo, por exemplo, sobre acordes dobrados de duração considerável e sobre a penúltima nota de cadências imperfeitas que caminhem por graus conjuntos.

Por fim, o autor ressalta que o aluno-executante não é sempre obrigado a realizar as três notas do acorde no acompanhamento, podendo substituir alguma (ou algumas) delas por dobra (ou dobras) de outras partes ou mesmo omitir-las. Ainda poderiam ser incluídas nos acordes notas estranhas aos mesmos, de acordo com o conhecimento e o gosto do acompanhador.

2. A ÓPERA *ARIANE ET BACCHUS*, DE MARIN MARAIS

2.1 A obra

A *tragédie lyrique* intitulada *Ariane et Bacchus* foi composta por Marin Marais (1656-1728), músico da orquestra da corte francesa a partir de seus vinte anos e virtuoso gambista, aluno de *Monsieur* de Saint-Colombe e de Jean-Baptiste Lully (este último, em aulas de composição). Marais foi também gambista ordinário da câmara do rei Luís XIV de França durante 46 anos e autor de cinco livros de peças para viola da gamba que possuem relevância considerável no repertório do instrumento.

Ariane et Bacchus foi a primeira ópera completa que Marin Marais escreveu (GREENWALD, 2014, p. 146). Sua primeira apresentação é datada do dia oito de março do ano 1696 e foi realizada na *Academie Royale de Musique*. Foi também neste ano que foi publicada a primeira edição desta composição, realizada por Christophe Ballard; a segunda edição, de André Danican Philidor, é do ano 1703. Há ainda uma terceira fonte composta por diversos cadernos de partes de orquestra, uma cópia manuscrita feita por M. Philidor l'Ainé em 1703, porém esta versão não foi utilizada como referência neste trabalho. O libreto é de autoria de Saint-Jean e, apesar de possuir um título que remete à obra de Ovídio, as *Metamorfoses*, mantém muito pouca relação com a mesma. Seus antecedentes literários estão mais próximos das obras de Thomas Corneille (*Ariane*) e de Donneau de Visé (*Le mariage de Bacchus et d'Ariane*). A *tragédie lyrique* de Marais é formada por um prólogo e cinco atos, em meio aos quais consta a participação de dois coros, além dos vários personagens que fazem parte da trama.

O prólogo inclui, como personagens, Pan, o deus dos pastores; Terpsícore, musa dos espetáculos; a personificação da Glória e seus súditos; e um coro formado por personagens representantes do que o libretista chama de “os Jogos, os Risos e os Prazeres”, formando uma “trupe de Divindades, de Rios, de Riachos, e de Fontes”. Estas figuras, neste primeiro trecho da ópera (dividido em duas cenas), comemoram o distanciamento da guerra e exaltam as festividades e o amor, portanto Pan sugere a preparação de uma festa. Terpsícore, em complementaridade, propõe que se relembre a história de Ariana e Baco, mas é então interrompida por “sons de címbalos e de trompetes”, com a chegada da Glória. Esta última personagem aparece neste trecho com a principal função de enaltecer a figura do rei (na época, Luís XIV), o qual voa “de vitória em vitória” com o auxílio da Glória.

O primeiro ato, que apresenta pela primeira vez os reais protagonistas da trama, traz a figura de Ariane, filha de Minos (rei de Creta), inconsolável por ter sido abandonada pelo herói Teseu. Sua tristeza logo se transforma em raiva quando toma conhecimento, através de Corcine,

sua confidente, de que seu amado fugira com sua irmã, Fedra. A segunda cena deste ato centra-se nas figuras de Adraste, príncipe de Ítaca, e Geraldo, seu mágico confidente. Adraste é apaixonado por Ariane, apesar de ser prometido a casar com Dirce, irmã do rei de Naxos, Enaro. Dirce aparece na cena seguinte e de imediato nota a frieza com que Adraste a trata, especialmente quando ela cita o nome de Ariane. Na quarta cena, surge a figura de Enaro, que propõe que se ofereça um sacrifício a Netuno, deus dos mares, para facilitar o retorno de Baco da Índia, onde foi vitorioso. Esta festividade é então interrompida por Juno na sétima cena do ato, invejosa das honras oferecidas a Baco.

O segundo ato de *Ariane et Bacchus* traz novamente à cena Ariane, que neste momento enxerga a morte como única saída para seu sofrimento. A figura da personificação do Amor surge para tentar acalmá-la, avisando-a de que será amada por Baco; também aqui reaparece Adraste, declarando seu amor por Ariane. Em seguida, Baco chega da Índia e apaixona-se pela beleza da filha de Minos. Ariane foge.

No terceiro ato, Adraste pede ajuda a Juno para impedir que Baco ganhe o amor de Ariane. Juno então disfarça-se de Dirce e convence Ariane de que Dirce estaria apaixonada por Baco, mas, por fim, o Amor reaparece e desmascara as atitudes de Juno com a filha de Minos. Entretanto, no quarto ato, Ariane reencontra Baco e encontra-se enfim apaixonada por este deus. Adraste, enciumado, pede novamente ajuda a Geraldo para invocar figuras dos infernos para realizar sua vingança, das quais apenas a fúria Alepton aceita a tarefa de implantar ciúmes em Ariane.

No quinto e último ato da ópera, Ariane tem ciúmes de Dirce, acreditando que sua confidente está apaixonada por Baco. Isso faz com que a filha de Minos queira matar Baco, mas ao não conseguir fazê-lo, sente então vontade de suicidar-se, sendo impedida por Baco, e após alguma confusão, este deus mata Adraste. A desordem faz com que Ariane fique agitada e posteriormente a razão lhe é devolvida pelo deus Mercúrio, que desce dos céus e, junto com Júpiter, glorifica o amor de Ariane e Baco.

2.2 Escolha dos trechos da ópera

Os trechos de *Ariane et Bacchus* que foram escolhidos para este projeto foram definidos em função do andamento do trabalho desenvolvido no LAMUSA. O trabalho deste grupo tem como fim a edição crítica da partitura original desta ópera, em notação musical moderna, base para o desenvolvimento deste projeto. No momento em que desenvolvemos este trabalho, a parte

da obra que se encontra em estágio mais avançado de edição é o prólogo, portanto os trechos selecionados pertencem a esta seção.

A técnica de baixo contínuo, além da apropriada realização harmônica dos acordes, possui também fortes características relacionadas ao tipo de peça que acompanha. A importância da definição do caráter de uma música, de acordo com Cyr (1998, p. 36), está no fato de que é isso que dá à interpretação a expressividade apropriada para tal peça, tendo mais importância até mesmo do que o próprio andamento. Este caráter será definido, segundo a autora, a partir de “valores de compasso, texto, tonalidade, ritmo harmônico, quantidade de dissonâncias, ornamentação, e por vezes o próprio valor das notas” (*ibid.*, p. 36, tradução nossa)⁴. Para fins de variedade, optamos por trabalhar com diversos tipos de música⁵:

- 1) *Overture*;
- 2) Coro;
- 3) Ária;
- 4) *Gigue*.

2.2.1 Características de *ouverture*

Com o prólogo sendo normalmente a parte da composição musical endereçada especificamente ao rei (SCHULENBERG, 2001, p.98), a *ouverture* é um de seus momentos mais majestosos e festivos. Era durante esta seção do prólogo que o rei entrava no teatro, servindo a *ouverture*, portanto, para dar as boas-vindas a ele e ao público (BURKHOLDER, GROUT, PALISCA, 2006, p. 361). A *ouverture* francesa é normalmente constituída de duas partes, ambas executadas com repetições e retornando à primeira parte no fim.

A primeira parte demonstra mais intensamente o caráter grandioso da *ouverture*, sendo este evidenciado por ritmos pontuados, frequentemente exagerados na performance através da *inegalité*⁶. O compasso é geralmente binário e o andamento lento e solene, sendo a textura normalmente homofônica, com pouco ou nenhum uso de contraponto para as vozes internas. Há uso frequente das figuras de anacruse nestes trechos. O número de vozes comumente utilizado na composição é cinco, havendo quantidade significativa de peças para quatro vozes também, especialmente nas primeiras *ouvertures*.

A segunda parte habitualmente possui compasso ternário composto e andamento ligeiramente mais rápido do que o da primeira parte. Sua textura é mais contrapontística,

⁴ Texto original: “[...] the meter, text, key, harmonic rhythm, amount of dissonance, ornamentation, and sometimes the note values themselves” (CYR, 1998, p.36).

⁵ O termo moderno correto seria “formas musicais”, porém seria anacrônico tratando-se do tema em questão.

⁶ Técnica de interpretação que consiste em tocar notas de mesma duração com durações desiguais, de acordo com definição pela Encyclopædia Britannica Online.

normalmente iniciando em estilo de fuga com entradas que se sucedem rapidamente em imitações à oitava, quarta ou quinta. Há uso frequente de hemíolas nas cadências nestas seções.

2.2.2 Características de coro

O trecho de coro selecionado é o que inicia com o texto “*bannissons à jamais la crainte et les allarmes*”. De acordo com Palisca (2001, p. 302), os coros em óperas deste período geralmente possuíam funções moralistas em relação à ação do palco, comentando a cena. Nas obras francesas, era comum que a seção cantada pelo coro tivesse alguma relação com dança ou levasse a um movimento de dança, seguindo o modelo estabelecido por Jean-Baptiste de Lully (BURKHOLDER, GROUT, PALISCA, 2006, p. 374).

Segundo Saint-Lambert, em seu *Nouveau traité de l'accompagnement* (1707, p.61), o acompanhamento para partes de coro realizado no cravo pode ser preenchido por repetições dos acordes em bloco, sem arpejar, para produzir mais volume de som.

2.2.3 Características de ária

O trecho de ária escolhido para esta pesquisa é o de um dos personagens que personificam os prazeres (“*un plaisir*”, como indicado na partitura original), iniciando com o texto “*sous cet heureux empire, dans ce charmant séjour*”.

De acordo com Grout e Palisca (2007, p. 364-365), a ária da ópera francesa possui características próprias relacionadas ao ajuste da melodia à declamação da língua francesa, em oposição ao que já estava estabelecido na ópera italiana. Trechos como o que selecionamos aqui seriam momentos de maior regularidade na pulsação, diferentemente da oscilação facilmente observável na pulsação de outros trechos com maior dificuldade de ajuste do texto à música.

Para Saint-Lambert (1707, p. 61), é de bom tom deixar à voz solista que realize algumas notas da melodia sem nenhum acompanhamento, permanecendo este em algum longo acorde de acordo com o baixo. Tocar poucas notas do acorde ou ainda arpejá-las de forma a produzir uma sonoridade menos rica com o instrumento seriam práticas consideradas positivas pelo autor, pois isso impediria o acompanhamento de sobrepôr-se à voz cantante, especialmente em casos como o da ária que escolhemos, em que acompanha-se uma voz solista.

2.2.4 Características de *gigue*

A *gigue* foi escolhida por exemplificar uma dança e um trecho inteiramente instrumental. As seções de dança, de acordo com Cyr (1998, p.36), são mais ativas e rápidas do que as demais. Esta dança, de origem inglesa, costuma ter compasso ternário ou binário

composto. É composta de duas partes, a primeira terminando com cadência que leva ao acorde da quinta do baixo e a segunda retornando ao primeiro grau (PALISCA, 2001, p. 388). De acordo com Burkholder, Grout e Palisca (2006, p. 371), a *gigue* possui andamento rápido e amplos saltos melódicos, além do uso frequente de tercinas e de texturas contrapontísticas no início de cada parte. Esta dança é uma das quatro que formam o modelo mais comum da suíte clássica francesa, sendo precedida pela sequência: *allemande*, *courante* e *sarabande*. Suas melodias ainda são marcadas por ritmos pontuados que lhe conferem “elegância”, de acordo com a definição de *gigue* disponível no dicionário online *The Oxford Companion to Music*.

3. MODELO DE REALIZAÇÃO DE ACOMPANHAMENTO EM TRECHOS ESCOLHIDOS DE *ARIANE ET BACCHUS*

As normas sobre as quais nos baseamos para preencher os acordes cujas notas de baixo estão cifradas concentram-se no terceiro capítulo do tratado de Saint-Lambert, e as que não o estão, no sétimo capítulo. Eventualmente, também foram consideradas algumas indicações dos demais capítulos, em menor escala. Ademais, as notas da linhas dos outros instrumentos também foram levadas em consideração, desta forma garantindo a correta progressão harmônica a ser realizada. Seguindo as regras descritas pelo referencial, o desenvolvimento dos acordes a partir das cifras relacionadas às notas da linha de baixo foi feito na ordem em que aparecem no trecho musical. As cifras entre colchetes foram adicionadas por nós e não pertencem à partitura original, porém consideramo-as necessárias para uma boa realização do baixo contínuo. Esta é uma prática muito comum e que os continuistas devem fazer ao abordar pela primeira vez uma partitura que vão executar.

3.1 Trecho 1: *ouverture*

Em relação à *ouverture* da ópera *Ariane et Bacchus*, primeiro trecho musical da obra, optou-se por trabalhar sobre a realização dos dois primeiros sistemas das duas partes desta peça. Isto compreende, portanto, os dez primeiros compassos de cada uma destas duas partes (em detalhe: compassos 1 a 10 e compassos 15 a 24 da ópera), com modelos aqui sugeridos respectivamente nas Figuras 1 (pg. 31-32) e 2 (pg. 35-36). Os trechos selecionados foram abordados na ordem em que aparecem na música.

Em seu livro *Performing Baroque Music*, Mary Cyr (1992, pp. 32-34) apresenta uma tabela com os afetos a serem considerados em função das tonalidades da música que se interprete. A *ouverture* em questão é em lá menor, tonalidade indicada na tabela do livro de Cyr como “terna e lamentosa” (tradução nossa)⁷, na coluna de definições dadas por Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) em sua obra *Règles de Composition* (ca. 1682 *apud* CYR, 1992). Em concordância, a coluna de designações dadas por Johann Matheson (1681-1764) em seu livro *Das Neu-Eröffnete Orchester* (1713, *apud idem*) designa esta tonalidade como “um tanto quanto lamentosa, melancólica, honrosa, e calma” (tradução nossa)⁸.

⁷ Original: “tender and plaintive” (CYR, 1992, p. 34).

⁸ Original: “somewhat plaintive, melancholy, honorable, and calm” (CYR, 1992, p. 34).

O primeiro trecho, compreendido entre os compassos 1 e 10 da ópera, apresenta seis acordes cifrados. O primeiro acorde possui ré como nota de baixo. Observando as notas realizadas pelos demais instrumentos no mesmo momento e a armadura de clave, confirma-se que o acompanhamento desta nota é um acorde perfeito menor. A próxima nota de baixo é um mi cifrado com 6#. Não há descrição específica no livro de Saint-Lambert para cifra de 6#, que corresponde a 6ª maior ou 6ª aumentada de acordo com o caso em que se encontre; portanto, levaremos em conta o que é normatizado para acordes com cifra 6 simples. Contando um intervalo de 6ª maior a partir do baixo em mi, chegamos a dó sustenido, e confirmamos que este intervalo é o correto a ser considerado ao olharmos para a linha do solista (*dessus de violon*), que neste momento toca esta mesma nota. Em entrevista com o cravista e organista Douglas Amrine, nos foi indicada ainda a possibilidade de realização de acompanhamento destas duas primeiras notas de baixo através do uso de uma técnica à qual, de acordo com Amrine, chamamos *accacciatura*. Segundo a explicação do instrumentista, esta técnica, no cravo, consiste em tocar, além das notas do acorde, também algumas das notas de passagem entre elas, assim dando uma sonoridade mais plena e chamativa para o instrumento. A execução desta técnica, de acordo com Amrine, seria a de tocar as notas do acorde e de passagem em sequência arpejada, de baixo para cima ou vice-versa, porém mantendo sustentadas todas as notas já tocadas.

O próximo acorde a ser desenvolvido está no segundo compasso da *ouverture*, e consiste em um fá também cifrado com 6. Aqui são observadas apenas as possibilidades de acompanhamento com acorde simples de sexta ou pequeno acorde, de acordo com a tabela de Saint-Lambert. Sendo assim, os acordes cifrados com 6 devem ter, como acompanhamento, a terça e a oitava do baixo, no caso de acordes simples. Optamos por este tipo de acorde pois o pequeno acorde, por incluir um intervalo de 4ª a partir do baixo, adicionaria à música uma nota que não se encontra em nenhuma das outras linhas de instrumentos. Na sequência, propusemos apenas uma mudança de acorde, apesar de possuir mais notas não cifradas. Como pode ser observado na partitura, as outras vozes mantêm a harmonia do primeiro tempo no decorrer do segundo, ocorrendo mudança apenas quando a nota de baixo é o dó sustenido. Este, de acordo com regra descrita por Saint-Lambert no sétimo capítulo de sua obra, bem como toda nota de baixo alterada por sustenido, deve-se acompanhar como se fosse cifrado com 6. Mais especificamente, como a nota seguinte, primeira do próximo compasso, sobe por semitom e é acompanhada de acorde perfeito, este acorde de sexta deve ser dobrado. Tanto a opção por acorde dobrado por terça quanto por sexta gerariam oitavas paralelas, portanto optamos por seguir uma indicação nos feita por Amrine: a de interpretar este acorde como se cifrado por 6 e 5. Ainda de acordo com o cravista, os acordes deste compasso devem ser acompanhados por arpejos realizados de forma rápida, da mesma forma que no compasso anterior.

A nota de baixo seguinte, portanto, está no terceiro compasso e é um ré. A realização ocorre de forma semelhante ao executado no primeiro compasso, inclusive no que diz respeito à velocidade para tocar o acorde de forma arpejada. A seguir, há um mi com cifra 6. É um caso bastante semelhante ao da nota cifrada no primeiro compasso, inclusive por conta da progressão realizada pela nota de baixo. Novamente, é necessário optar pelo acorde dobrado por terça ou por sexta. Optamos mais uma vez pelo acorde dobrado por terça, já que o outro poderia exigir ao executante que realizasse um intervalo superior à oitava apenas com a mão direita, o que pode não ser prático. Completamos o acompanhamento do compasso estendendo a duração do segundo acorde também para a última colcheia. Este acorde, por gerar um efeito inesperado na progressão harmônica que se realiza, pode ser tocado em um arpejo lento, segundo indicação de Amrine.

Os demais acordes deste trecho, de acordo com Amrine, podem ser realizados à maneira do segundo compasso, com arpejos rápidos. Este tipo de execução ajuda a reforçar o ritmo definido pela linha do baixo, o que, de acordo com o instrumentista, costuma ser uma das funções do baixo contínuo, especialmente em trechos musicais de forte caráter rítmico, como é o caso. Optamos por tocar em bloco apenas os acordes de duração muito curta, como colcheias e inferiores.

A seguir, no quarto compasso, há apenas uma nota que se repete e dura por todo o compasso: fá. Esta nota tem como acompanhamento um acorde perfeito maior, deduzido a partir das notas das linhas das demais vozes.

O quinto compasso apresenta o início de uma sequência de notas para a qual Saint-Lambert chama a atenção no sétimo capítulo de seu *Nouveau traité de l'accompagnement*: a sucessão de notas cujos intervalos sejam semelhantes a mi – dó – fá e cuja primeira nota seja acompanhada por acorde de quinta diminuta. Este acorde de quinta diminuta é deduzido a partir das notas das outras vozes. Deste modo, a indicação do autor é que o segundo acorde desta sequência (no caso, o da nota fá) seja de sétima menor e o terceiro acorde, primeiro do próximo compasso, perfeito. Inserimos uma modificação na última colcheia deste compasso pois é o que ocorre nas demais vozes do conjunto, mais especificamente no *dessus de violon*, conjunto instrumental solista cuja melodia aparece descrita na linha superior da partitura (Figura 1). À primeira nota do compasso, acompanhamos com acorde de sexta, pois é o intervalo tocado também pela voz do *dessus de violon*.

A seguir, há o acorde que acompanha o si bemol: perfeito maior. No segundo tempo deste sexto compasso, há a nota de baixo sol, cujo acompanhamento adequado é o do acorde perfeito menor, em coesão com o primeiro tempo do compasso, que tem como nota de baixo o si bemol. Esta regra está explicada por Saint-Lambert no sexto capítulo de seu livro, ao falar sobre

baixos alterados por algum acidente, e sua aplicação neste caso confirma-se através das notas das outras vozes.

O compasso sete apresenta duas notas não-cifradas, dó e fá, ambas recebendo como acompanhamento acordes perfeitos maiores em função do que é tocado pelas outras vozes neste mesmo momento da música.

No oitavo compasso, a primeira nota de baixo é um si bemol cifrado com 7. De acordo com a tabela de regras do livro de Saint-Lambert, esta cifragem implica em acompanhamento com terça e quinta do baixo. Observando as demais vozes na partitura, observamos que a última colcheia do segundo tempo já antecipa o acorde seguinte, e por isso incluímos esta alteração no acompanhamento. A nota de baixo dó, na sequência, é acompanhada como se cifrada por 6 e 4, de acordo com Amrine, e o próximo dó é acompanhado como se cifrado por 7^b e 3, progressão característica de uma cadência. A oitava paralela formada entre o primeiro e o segundo tempos do compasso é pouco relevante por estar relacionada a uma nota de passagem.

O nono compasso possui uma nota de baixo fá, que acompanhamos com acorde perfeito maior. A seguir, há duas notas de baixo cifradas seguidas, na seguinte ordem: fá cifrado com 4[#] e 6; e mi cifrado com 6[#]. A primeira delas, de acordo com a tabela de Saint-Lambert, deverá ser acompanhada pela oitava do baixo. A segunda é como o acorde que já realizamos no primeiro compasso; porém, pela diferença na progressão do baixo, neste caso deve-se optar entre o acorde simples de sexta ou o pequeno acorde. Optamos pelo acorde simples pois o pequeno acorde adicionaria uma dissonância ainda não presente nas outras vozes na partitura (4^a do baixo). O salto que ocorre no acompanhamento entre o segundo e o terceiro tempos do compasso é aceitável, neste caso, por estar localizado entre duas diferentes frases musicais. As realizações pelas quais optamos geram um paralelismo de oitavas, o que Saint-Lambert aponta como algo normalmente negativo. Entretanto, no trecho de sua obra em que escreve sobre as liberdades do executante, o autor menciona que, por vezes, e especialmente quando o grupo com que se toca é grande, realizar paralelismos com moderação não é algo grave. Tendo isso em consideração, e também o fato de que a segunda nota cifrada neste compasso é apenas de passagem, escolhemos manter a realização aqui comentada, apesar do paralelismo.

Por fim, o último compasso deste trecho possui apenas uma nota de baixo, um ré, que acompanhamos com acorde perfeito maior.

Figura 1 – Vozes e sugestão de realização do primeiro trecho selecionado de *ouverture*.

The image displays a musical score for voices and piano, organized into two systems. Each system consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment section with a grand staff (treble and bass clefs).

First System:

- The vocal staves begin with a key signature change (two sharps) and a common time signature. The melody is primarily in the Soprano and Alto parts.
- The piano accompaniment features a bass line with figured bass notation: $6^\#$, 6 , $\begin{bmatrix} 6 \\ 5 \end{bmatrix}$, and 6 .

Second System:

- The vocal staves continue the melody, with a key signature change to one sharp and a common time signature.
- The piano accompaniment continues with a bass line featuring figured bass notation: $\begin{bmatrix} 6 \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} 5 \flat \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} 7 \ 8 \end{bmatrix}$, and $\begin{bmatrix} \flat \end{bmatrix}$.

The image shows a musical score for a piece, likely from an opera. The score is written for a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into two systems. The first system has three measures, and the second system has three measures. The piano accompaniment includes figured bass notation below the staff: 7, [6/4], [7^b/3], 6, 4[#], 6[#].

O trecho selecionado da segunda parte da *ouverture* está compreendido entre os compassos 14 e 24 da ópera. De acordo com indicações de Amrine, o modo mais apropriado para tocar os acordes desta parte é com arpejos realizados rapidamente, quase tocando todas as notas em bloco, para que a sonoridade seja conveniente com a textura contrapontística das demais vozes. A realização de arpejos aqui, segundo o instrumentista, poderia causar perturbações a este estilo composicional. Como já explicado anteriormente, os únicos acordes a serem tocados em bloco são os de curta duração; neste caso, colcheias ou inferiores.

O primeiro destes compassos não possui acompanhamento. No segundo, há um mi cifrado com 7 e um lá cifrado com #. Seguindo as normas prescritas por Saint-Lambert, a primeira cifra implica acompanhamento com a terça e a quinta da nota de baixo, sendo o acorde comum de sétima. A segunda seria acompanhada com a quinta e a oitava, resultando no acorde perfeito maior, porém optamos por seguir indicação de Amrine de que esta nota de baixo fosse acompanhada como se cifrada por # e 7, alterando portanto a oitava para sétima. Neste compasso, o primeiro acorde que sugerimos tem uma voz mais aguda do que a voz principal do grupo, o que é consequência da tessitura muito aguda da linha de baixo. De acordo com Amrine, ainda, por conta da opção do compositor por escrever a linha desta forma, eventuais notas do acompanhamento que sejam mais agudas do que as vozes principais não são consideradas problemáticas por irem de acordo com a sonoridade almejada.

O terceiro compasso inicia-se com a nota de baixo ré, que acompanhamos em um primeiro momento com o acorde perfeito menor e, no segundo tempo, alteramos de acordo com o que ocorre com as demais vozes na partitura. O aparecimento de um si bemol neste momento também vai de acordo com a regra de Saint-Lambert sobre baixos alterados por algum acidente, presente no sexto capítulo de sua obra, visto que logo a seguir esta mesma nota figura como nota de baixo. A seguir, há um dó cifrado com 4# e 6 e um si bemol cifrado com 6. A primeira cifra, como já visto anteriormente, exige acompanhamento com a oitava da nota de baixo; a segunda poderia formar um acorde simples ou pequeno acorde, em função da progressão da linha de baixo. Neste caso, o acorde simples geraria um paralelismo de oitavas e o pequeno incluiria uma dissonância que não é encontrada em nenhuma das outras linhas da pauta. Por isso, optou-se por fazer o acorde de sexta dobrado pela terça, o que também resulta num menor movimento da mão direita em relação ao acorde anterior. Este último acorde é mantido durante a última colcheia do compasso.

A primeira nota de baixo do quarto compasso um ré cifrado com #, o que prevê um acorde perfeito maior, sendo acompanhada, portanto pela quinta e pela oitava do baixo. Optamos por manter o acorde da nota ré por quase todo o compasso por conta da observação das notas das outras vozes. A última colcheia do compasso é acompanhada por acorde diminuto segundo indicação de Saint-Lambert quanto a baixos com sequência de quatro notas cujos intervalos sejam semelhantes a sol – lá – si – dó, estando a última destas notas no primeiro tempo do compasso. Em relação ao acompanhamento escolhido para as demais notas desta sequência, apesar de indicações diferentes do autor, prevaleceu a opção pelo acorde que estivesse em consonância com as demais vozes.

A seguir, no quinto compasso, há um sol cifrado com b e 9 e um sol cifrado com # e 8. A primeira cifra não deixa claro se o intervalo de nona referido deve ser maior ou menor; deduz-se que seja maior pois lá natural é a nota tocada pelo *dessus de violon* neste mesmo momento. Assim, seguindo a tabela de Saint-Lambert, o acompanhamento para acordes cifrados com 9 deve ser a terça (neste caso, menor) e a quinta da nota de baixo. Em relação à segunda cifra, como normalmente, realizamos o acorde perfeito maior, apenas adicionando a quinta do baixo ao acompanhamento. A nota mi, última de baixo deste compasso, é acompanhada como se fosse cifrada por 6 (neste caso, 6#), de acordo com a regra prescrita por Saint-Lambert no sétimo capítulo de sua obra ao falar sobre as notas si e mi e as alteradas por sustenidos. A alteração na última colcheia do acompanhamento ocorre em consonância com as alterações observadas nas demais vozes.

O sexto compasso inicia-se com um lá cifrado com # e 7. Este acorde deve ser acompanhado pela quinta do baixo. A nota seguinte, um ré, acompanha-se com acorde perfeito menor.

A primeira nota do sétimo compasso, um lá cifrado com #, é um acorde perfeito maior. Optamos por manter, durante as duas colcheias não-cifradas na sequência, o acompanhamento dado à primeira nota. Esta escolha baseou-se na observação das notas realizadas pelas demais vozes nestes tempos do compasso. À última colcheia do tempo, um fá cifrado com 6, acompanhamos com o acorde simples de sexta, opção reforçada pelas notas presentes nas linhas dos outros instrumentos nesse momento da partitura. Ao mi cifrado com 6# também optamos por acompanhar com o acorde simples de sexta, assim evitando paralelismos. Por último, há outro acorde de fá cifrado com 6, que realizamos da mesma forma que o segundo acorde cifrado deste compasso.

A primeira nota de baixo do compasso a seguir, um dó sustenido, de acordo com as normas propostas por Saint-Lambert, seria acompanhado por um acorde de sexta, como descrito no sétimo capítulo de seu tratado. Entretanto, observando as demais notas realizadas durante o primeiro tempo deste compasso, concluímos que o acorde mais apropriado para acompanhar esta nota seria o diminuto. O acompanhamento da última colcheia deste tempo altera-se juntamente com a nota de baixo, também de acordo com as demais vozes. Na sequência, há apenas uma cifra, um 6# sob uma nota mi. Optamos por acompanhar esta nota por um acorde simples de sexta e, neste caso, preferimos remover uma das vozes (a oitava do baixo) para não gerar problema de voz mais aguda do que a voz principal do grupo. Este tipo de uso é previsto por Saint-Lambert, como visto no primeiro capítulo deste trabalho.

O nono compasso inicia-se com uma nota de baixo não-cifrada, um fá, que acompanharemos como se estivesse cifrada com um 6, por observarmos que a voz do *dessus de violon* realiza a sexta do baixo neste momento. A última colcheia deste tempo, assim como ocorre no compasso anterior, sofre alteração no acompanhamento de acordo com as demais vozes da música. Ao acorde de lá cifrado com 6# a seguir acompanha-se com o acorde simples de sexta. O acorde de si cifrado com 6, segundo indicações sobre bom acompanhamento presentes na obra de Saint-Lambert, deveria ser simples também, porém isto geraria paralelismos de oitavas. Para evitá-los, porém, segue-se outra sugestão do autor para o caso de linha de baixo ascendente, que é acompanhar a segunda nota com um acorde dobrado pela terça.

No penúltimo compasso do trecho, temos como nota inicial um fá sustenido que, na sequência, sobe por semitom para sol. Como já visto anteriormente, o sustenido associado ao fá implica em acompanhamento de acorde de sexta, e sua progressão seguinte caracteriza este acorde como dobrado. Optamos pelo acorde dobrado por sexta para evitar paralelismos de

oitavas com a nota de baixo. Na última colcheia pertencente a esta nota de baixo, alteramos o acorde de acompanhamento para antecipar o seguinte, característica que observamos nas demais vozes. À nota a seguir, lá cifrado com 6#, acompanha-se do mesmo modo indicado em relação ao oitavo compasso deste trecho. Por fim, também em consonância com as notas executadas pelas demais vozes, optamos por manter o acorde de sexta maior que acompanha o lá durante o restante do compasso.

O último compasso do trecho selecionado também apresenta uma única nota cifrada na linha de baixo: um si bemol cifrado com 6. Optou-se por acompanhá-la com o acorde simples de sexta.

Figura 2 – Vozes e sugestão de realização do segundo trecho selecionado de *ouverture*.

The musical score for Figure 2 consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The vocal staves show various melodic lines, while the piano accompaniment provides harmonic support. Chord symbols are provided below the piano part: 7 # [7], 6 6 #, and 4#.

5

9 8 [6# 7] 7 # 6 6# 6 6#

9

[6] 6# 6 [6] 6# 6

3.2 Trecho 2: *choeur*

O trecho de coro selecionado para realização é a primeira página do primeiro coro, que tem início com o texto “*bannissons à jamais la crainte et les allarmes*”, no compasso 71 com anacruse. A seção definida para este trabalho termina no compasso 82 e o modelo gerado encontra-se na Figura 3 (pg. (45-46)).

Esta música é na tonalidade de ré maior. De acordo com a tabela presente no livro de Cyr (1992, p. 32), Charpentier definiu esta tonalidade como “alegre e muito bélica” (tradução nossa)⁹ e Mattheson como “um tanto quanto estridente e teimosa; ideal para coisas barulhentas, alegres, bélicas, e vibrantes” (tradução nossa)¹⁰.

A primeira nota de baixo do trecho, em anacruse, é um ré, que acompanhamos com um acorde perfeito maior, tocando o acorde da mão direita em bloco e nas duas colcheias para manter o caráter de marcha do início deste trecho musical (ver Figura 3), segundo indicação de Amrine. Esta interpretação em bloco dos acordes deverá ser característica de todo este movimento, de acordo com o instrumentista, pois isto seria típico de trechos de coro. Este aspecto também é mencionado por Saint-Lambert, como visto no segundo capítulo deste trabalho, além da sugestão de preenchimento de tempos com repetições de acordes já realizados.

O primeiro tempo do primeiro compasso também possui um ré como nota de baixo, de forma que mantemos o mesmo acompanhamento. A seguir, a nota de baixo é um dó sustenido, que devemos acompanhar com acorde de sexta como já demonstrado anteriormente, seguindo a norma de Saint-Lambert para acompanhamento das notas si e mi e das notas alteradas por sustenidos apresentada no sétimo capítulo de seu tratado. Como, na sequência, a linha de baixo sobe por semitom, o acompanhamento do dó sustenido deve ser um acorde de sexta dobrado, e optamos pelo acorde dobrado por terça para evitar paralelismos de oitava.

O segundo compasso apresenta, como notas de baixo, um si e um fá sustenido. O si recebe, como acompanhamento, um acorde perfeito menor. O acorde para o fá sustenido segue a mesma regra aplicada acima para o acorde de dó sustenido. Há um salto considerável do acorde que acompanha a primeira nota para o da segunda, porém isso é razoável nesta situação por se tratar de um novo início de frase.

As notas de baixo que acompanhamos do compasso seguinte são sol e mi, escolhidas em função dos tempos a serem acentuados em função do texto cantado. O acompanhamento apropriado para a nota sol, neste caso, é um acorde perfeito maior; para o mi, seguindo a regra do sétimo capítulo do tratado de Saint-Lambert sobre a qual já comentamos, um acorde de sexta.

⁹ Original: “joyous and very warlike” (CYR, 1992, p. 32).

¹⁰ Original: “somewhat shrill and stubborn; suited to noisy, joyful, warlike, and rousing things” (CYR, 1992, p. 32).

O quarto compasso possui apenas uma nota de baixo: um lá. Acompanha-se este lá com um acorde perfeito maior.

O compasso seguinte tem como notas de baixo não-cifradas um ré, que acompanhamos com acorde perfeito maior, e um si, que acompanhamos com acorde de sexta, como já visto pela regra para acompanhar as notas mi e si e alteradas por sustenido, apresentada por Saint-Lambert no sétimo capítulo de seu livro. Do primeiro para o segundo acorde que acompanham as notas de baixo ré, realizamos um salto coincidente com o início de uma nova frase para facilitar o acompanhamento que segue, que não deve se sobrepor à voz mais aguda.

O sexto compasso inicia-se com uma nota cifrada: um mi cifrado com #. Deve-se realizar, neste caso, o acorde perfeito maior. Em consequência da movimentação da mão esquerda para região muito aguda, a nota mais grave a ser realizada pela mão direita é um uníssono com a nota da mão esquerda, o que é preferível à possibilidade de ultrapassar a voz cantante com a voz mais aguda do acompanhamento. A nota de baixo a seguir, um dó sustenido, é acompanhada por um acorde de sexta de acordo com norma do sétimo capítulo da obra de Saint-Lambert.

No sexto e no sétimo compasso, notamos a presença de uma hemíola, ferramenta muito presente na música do período. Ela é definida pelo dicionário Grove, em artigo de J. Rushton, como “a articulação de duas unidades de compassos ternários como se fossem notadas como três unidades de compassos binários”. Esta hemíola está indicada na partitura através de colchetes horizontais sobre a linha do baixo e sua presença altera o ritmo a ser realizado pela mão direita, que também deverá salientar esta alteração dos tempos fortes e fracos dos compassos explicada acima.

Do sétimo compasso em diante, a maior parte das notas de baixo não-cifradas recebe como acompanhamento acordes perfeitos maiores ou menores. Detalhadamente: no sétimo compasso, a nota lá tem como acompanhamento um acorde perfeito maior; no oitavo compasso, a nota lá tem como acompanhamento um acorde perfeito maior e a nota ré, também; no nono compasso, a nota ré recebe como acompanhamento um acorde perfeito maior; no décimo compasso, também é acompanhada por um acorde perfeito maior; no décimo-primeiro, idem para a nota ré; e no décimo-segundo compasso, o mesmo ocorre com a nota lá. As exceções e diferenças que se observam nestes compassos são detalhadas a seguir.

No sétimo compasso, há novamente uma nota mi cifrada com #, porém uma oitava abaixo. A sugestão é que se mantenha a mesma realização do que foi feito para o último acorde de mi, na mão direita, evitando assim grandes movimentos. À última colcheia do compasso, acompanhamos como se estivesse cifrada por um #.

O penúltimo compasso inicia-se com uma nota de baixo cifrada: um fá sustenido cifrado com 6. Neste caso, pode-se realizar o acorde simples de sexta ou pequeno, de acordo com as normas de Saint-Lambert. Optamos pelo acorde simples pois o pequeno acorde incluiria notas que não estão presentes nas outras linhas da partitura. A seguir, há uma alteração à regra geral de acompanhamento de notas não-cifradas apenas na última semicolcheia, que acompanhamos de acordo com o que é realizado nas demais vozes.

Finalmente, o último compasso possui apenas uma nota de baixo, um lá, que acompanhamos com acorde perfeito maior. Há um paralelismo de oitava criado entre as duas vozes mais graves, porém não o consideramos muito grave por estar associado apenas a uma nota de passagem.

Figura 3 – Vozes e sugestão de realização do trecho selecionado de *choeur*.

Ba-nis - sons à ja - mais la crain - te et les al - lar - mes, goû - tons un cal-me heu -

Ba-nis - sons à ja - mais la crain - te et les al - lar - mes, goû - tons un cal-me heu -

Ba-nis - sons à ja - mais la crain - te et les al - lar - mes, goû - tons un cal-me heu -

Ba-nis - sons à ja - mais la crain - te et les al - lar - mes, goû - tons un cal-me heu -

[6] [6] [6] [6]

6

reux au gré — de nos dé - sirs. Ba-nis-sons à ja - mais la crai - te et les al - lar-mes.

reux au gré — de nos dé - sirs. Ba-nis-sons à ja - mais la crai - te et les al - lar-mes.

reux au gré de nos dé - sirs.

reux au gré de nos dé - sirs.

[6] # 6

3.3 Trecho 3: ária

A ária escolhida para ser objeto deste trabalho é a cantada por um dos personagens que representam os prazeres e que se encontra entre os compassos 226 e 239 da ópera, iniciando com o texto “*sous cet heureux Empire*”. É a única seção desenvolvida integralmente na presente pesquisa, e o modelo gerado encontra-se na Figura 4 (pg. 50). Este trecho é em tonalidade de sol maior, definida por Charpentier como “quietamente alegre” (tradução nossa)¹¹ e por Mattheson como uma tonalidade que “possui muito do que é insinuante e persuasivo; um tanto quanto brilhante, ideal para coisas sérias e animadas” (tradução nossa)¹². Nesta parte, como no segundo trecho de *ouverture*, também há dificuldade em não ter uma voz do acompanhamento que seja mais aguda do que a voz cantante, visto que a linha de baixo encontra-se em região aguda. Por isso, eventualmente optamos por deixar de tocar uma ou duas das vozes, notadamente as que fazem dobramentos por oitava e as que não estejam previstas nas cifras. A realização do acompanhamento deste tipo de música, como indicado no segundo capítulo deste trabalho, deve ser de forma mais arpejada do que nos demais trechos. Entretanto, neste caso, indicaremos a realização de arpejos apenas nos momentos em que for possível. Isto porque, por muitas vezes, acompanhamos às notas de baixo apenas com uma ou duas notas (AMRINE, 2015). O resultado final, sugerindo um acompanhamento com menos notas, também é considerado apropriado por ter apenas uma voz solista.

O primeiro compasso possui três notas de baixo: sol, dó e lá. As duas primeiras acompanham-se com acordes perfeitos maiores. A terceira, porém, possui acompanhamento diferenciado, o que concluímos a partir de observação da voz solista: este lá seria acompanhado de acorde de sexta. Neste caso, optamos pelo acorde simples.

O segundo compasso tem, como notas de baixo não-cifradas: ré e dó. O ré é acompanhado por acorde perfeito maior; no caso, apenas pela terça, pois a quinta seria mais aguda do que a voz cantante. O dó mantém o acorde do ré, como se cifrado por 2, 4 e 6, acompanhamento pelo qual optamos a partir da observação da linha da voz, porém aqui realizamos apenas a nota ré.

O terceiro compasso inicia-se com uma nota de baixo com cifra: um si cifrado com 6. Por conta da progressão da linha de baixo (nota seguinte sobre por semitom), o indicado por Saint-Lambert é que se opte por acorde de sexta dobrado por terça ou sexta. Aqui, optáramos pelo dobrado pela terça, porém não realizamos esta dobra para não passar acima da linha

¹¹ Original: “quietly joyful” (CYR, 1992, p. 33).

¹² Original: “possesses much that is insinuating and persuasive; quite brilliant, suited to serious and to cheerful things” (CYR, 1992, p. 32).

cantante. Este acorde mantém-se ao longo do compasso pois a única outra nota de baixo que aparece em tempo forte é outro si.

Os compassos quarto, sexto, sétimo e oitavo do trecho selecionado apresentam, como acompanhamento das notas de baixo não-cifradas, apenas acordes perfeitos maiores. O sexto compasso, especificamente, mantém o acorde perfeito que acompanha o ré durante todo o compasso pois a nota de baixo que se segue e que poderia alterar o acompanhamento, fá, pressupõe acorde de sexta de acordo com a norma do sétimo capítulo do tratado de Saint-Lambert, tornando seus acompanhamentos iguais.

O quarto compasso possui duas notas de baixo cifradas: um sol cifrado com 4# e 6 e um fá sustenido cifrado com 6. O acompanhamento da primeira destas notas completaria-se adicionando a oitava do baixo, o que não realizamos para não passar muito além da linha vocal, apesar de termos optado por manter o mi (sexta do baixo) para completar a harmonia sugerida. Em relação à segunda nota, opta-se pelo acorde simples de sexta.

O quinto compasso apresenta três notas cifradas: um mi cifrado com 7, um lá cifrado com 4 e um lá cifrado com #, o conjunto destas duas últimas formando uma cadência. O acompanhamento da primeira destas três notas completa-se com a terça e a quinta da nota de baixo. O acorde de lá cifrado com 4 acompanha-se com a quinta e a oitava do lá, e o acorde de lá cifrado com #, que normalmente receberia acompanhamento de acorde maior, acompanha-se como se cifrado por # e 7, de acordo com indicação de Amrine em relação a cadências.

O oitavo compasso tem uma única nota de baixo cifrada, um ré cifrado com 4 e 6. De acordo com as normas de Saint-Lambert, este acompanhamento completa-se com a oitava do baixo. A sexta indicada pela cifra, segundo o autor, deve possuir sempre a mesma natureza que a terça do acorde anterior, que, neste caso, é maior (acorde precedente: ré maior).

O compasso seguinte também possui apenas uma nota cifrada: um ré cifrado com 2 e 4. O acompanhamento desta cifra, segundo Saint-Lambert, deve ser completado com a quinta da nota de baixo, normalmente, ou alternativamente com a sétima, que no caso é preferida por já antecipar a alteração trazida pelo acorde seguinte (dó sustenido). Porém, como esta nota seria mais aguda do que a voz principal, optamos por acompanhar à nota de baixo apenas com os intervalos escritos na cifra. A nota seguinte, um dó sustenido não-cifrado, seria acompanhado normalmente por acorde de sexta, de acordo com as normas de Saint-Lambert.

O décimo compasso apresenta duas notas de baixo principais: ré e si. As demais notas, tocadas em tempos fracos e com *liaisons* que as ligam às notas dos tempos fortes, não exigem acompanhamento próprio. O ré recebe, como acompanhamento, um acorde perfeito maior; o si, um acorde perfeito menor. A nota superior do acorde que acompanha a nota ré é mais aguda do que a voz que canta, porém não tocá-la deixaria a harmonia incompleta. Casos semelhante

ocorrem do décimo-segundo compasso em diante, quando as notas da melodia da voz são mais graves do que no restante do trecho musical.

Como acompanhamento da nota do compasso seguinte, um si, de acordo com as normas de Saint-Lambert, realizamos um acorde de sexta.

Os últimos três compassos do trecho que apresentam notas de baixo não-cifradas recebem, como acompanhamento, apenas acordes perfeitos maiores.

O décimo-terceiro compasso apresenta uma cadência, evidenciada pela sequência de duas notas ré cifradas da seguinte forma: a primeira com 4 e 6 e a segunda com 3. O primeiro destes acordes deve ser acompanhado da mesma forma que realizamos no oitavo compasso deste trecho, sendo que a regra da terça mantém-se também idêntica porque o acorde anterior é maior (dó maior). O segundo acorde desta cadência deve incluir a sétima da nota de baixo, de acordo com Saint-Lambert, e esta substitui a oitava que normalmente seria feita para completar o acorde perfeito maior. A posição pela qual optamos, ademais, evita paralelismos de quintas.

Figura 4 – Vozes e sugestão de realização do trecho selecionado de ária.

Sous cet heu - reux Em - pi - re, Dans ce char -

mant se - jour; jour; Si quel-qu'un d'en-tre nous sou -

pi - re, Il ne sou - pi - re que d'a-mour. mour.

[6] $\begin{bmatrix} 2 \\ 4 \\ 6 \end{bmatrix}$ 6 6 4#

7 4 # [7] 6 4 2 [6]

[6] 6 3 4 [7]

3.4 Trecho 4: *gigue*

O trecho de *gigue* selecionado como objeto do presente estudo encontra-se entre os compassos 240 e 248 da ópera de Marin Marais. Essa dança é na tonalidade de sol menor, apesar da armadura de clave possuir si bemol como única alteração, o que concluímos a partir das cadências mais comuns ao longo do trecho (acordes de ré maior que resolvem em sol menor). Durante toda a *gigue*, também, pode-se observar que a maior parte das notas mi aparece alterada por bemóis, enfaticamente na linha de baixo, o que reafirma a tonalidade de sol menor. De acordo com a tabela proposta por Cyr (1992, p. 33), o caráter desta tonalidade é definido como “sério e magnífico” (tradução nossa¹³), de acordo com Charpentier, e “quase a tonalidade mais bonita; combina uma qualidade séria com amabilidade animada, também traz uma graça incomum e gentileza” (tradução nossa¹⁴), de acordo com Mattheson. O modelo sugerido encontra-se na Figura 5 (pg. 53).

A realização do acompanhamento não-cifrado do trecho de *gigue* selecionado é bastante simples. Salvo exceções descritas a seguir, a maior parte das notas que não possuem cifras são acompanhadas por acordes perfeitos menores ou por acordes que condizem com o que é executado pelas demais vozes na partitura, ou foram consideradas apenas como notas de passagem. Segundo indicações de Amrine, o ritmo a ser realizado pela mão direita é muito próximo do indicado pelo baixo, assim caracterizando o próprio ritmo deste tipo de dança. Por ser uma dança rápida e de caráter rítmico marcado, os acordes devem ser preferencialmente tocados em bloco.

O primeiro compasso da *gigue* apresenta apenas uma nota de baixo cifrada: um ré cifrado com #. Isto implica em acompanhamento com acorde perfeito maior. A nota seguinte, um dó, mantém o acompanhamento do ré, podendo portanto ser cifrada com 2, 4# e 6.

O compasso seguinte apresenta três notas cifradas: um si bemol cifrado com b, que deve ter acompanhamento formando o acorde perfeito menor – ou, alternativamente, um acorde de 5 e 6, por conta da nota tocada pela voz dos *tailles de violon*; um lá cifrado com 7, que deve ser acompanhado pela terça e pela quinta da nota de baixo; e um ré cifrado com #, implicando no acorde perfeito maior.

O terceiro compasso tem uma exceção no acompanhamento das notas não-cifradas: o si bemol deve ser acompanhado por acorde de sexta, sendo portanto o mesmo acorde do resto do compasso.

¹³ Original: “serious and magnificent” (CYR, 1992, p. 33).

¹⁴ Original: “almost the most beautiful key; combines a serious quality with spirited loveliness, also brings an uncommon grace and kindness” (CYR, 1992, p. 33).

O quarto compasso apresenta apenas uma nota de baixo com cifra: um dó cifrado com b. O acompanhamento indicado pelas regras de Saint-Lambert completa-se com a quinta e a oitava da nota de baixo.

O quinto compasso apresenta duas notas de baixo cifradas: um ré cifrado com #, que resulta em um acorde perfeito maior; e um ré com a mesma cifragem (e, portanto, a mesma realização), porém uma oitava acima. A última colcheia do compasso, cuja nota de baixo é um dó, mantém a mesma harmonia da nota anterior, podendo portanto ser cifrada com 2, 4# e 6. O salto realizado do compasso anterior para o primeiro acorde deste é razoável por estar em início de uma nova frase e por fazer-se necessário para não comprometer a realização que vem a seguir.

O compasso seguinte possui três notas cifradas: um si bemol cifrado com 6, um lá cifrado com 7 e um ré cifrado com #. Para a primeira destas notas, optamos pelo acompanhamento com acorde simples de sexta. A segunda nota deverá ser acompanhada pela terça e pela quinta da nota de baixo, e a terceira delas acompanha-se com um acorde perfeito maior. A quinta paralela gerada entre os acompanhamentos das notas lá e ré não tem grande relevância, visto que a nota mais grave do acorde que acompanha a nota ré é, em verdade, um uníssono com a própria nota de baixo.

O sétimo compasso possui uma única nota de baixo cifrada, um dó, porém com duas cifras consecutivas: a primeira é um 7 e a segunda, um 6. Quando cifrado pelo 7, o acompanhamento deve ser completado pela terça e pela quinta da nota de baixo; quando cifrado pelo 6, pela terça e pela quinta da nota.

Por fim, o oitavo compasso inicia-se com um ré cifrado com #, indicando acorde perfeito maior. Na sequência, a nota dó possui como acompanhamento um acorde perfeito menor. O fim do compasso apresenta uma cadência semelhante às demonstradas anteriormente: um ré cifrado com 4 seguido de um ré cifrado com #. A cifra 4 implica em acompanhamento com quinta e oitava da nota de baixo e a cifra #, como indicado por Saint-Lambert, teria como acompanhamento um acorde perfeito maior mas, no caso da cadência, tem a oitava substituída pela sétima.

Figura 5 – Vozes e sugestão de realização do trecho selecionado de *gigue*.

The image displays a musical score for a Gigue, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and three piano staves (alto, tenor, and bass clefs). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes figured bass notation below the staves, indicating specific chords and fingerings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Figured Bass Notation:

System 1:

- Staff 1 (Vocal): # $\left[\begin{smallmatrix} 2 \\ 4\# \\ 6 \end{smallmatrix} \right]$ b 7 # [6] b

System 2:

- Staff 1 (Vocal): # # $\left[\begin{smallmatrix} 2 \\ 4\# \\ 6 \end{smallmatrix} \right]$ 6 7 # 7 6 # 4 # [7]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, obtivemos êxito em apresentar de maneira didática o desenvolvimento de um modelo de realização de baixo contínuo baseando-nos no importante tratado *Nouveau traité de l'accompagnement*, de 1707. Consideramos importante apresentar detalhadamente a maneira de realizar o acompanhamento aplicado à ópera *Ariane et Bacchus*, de Marin Marais, como demonstração da utilização das regras propostas por Saint-Lambert. Deste modo, pudemos oferecer um modelo útil para outros intérpretes, uma vez que os tratados antigos normalmente oferecem regras mas não apresentam exemplos aplicados diretamente a uma obra. Além disso, a tradução do tratado disponibilizada em anexo traz a possibilidade de acesso, em língua portuguesa, ao conteúdo de um documento histórico bastante didático e rico em material fundamental para o estudo do baixo contínuo.

No primeiro capítulo, logamos retomar e organizar, de maneira mais clara e objetiva, o conteúdo do tratado de M. de Saint-Lambert que aparece como principal referência para esta monografia. Os conceitos e ideias apresentados pelo autor foram aqui sistematizados em tabelas, cada qual com temática específica, e o objeto das mesmas foi eventualmente discutido novamente na sequência, especialmente para a apresentação de eventuais exceções às regras. Para a praticidade do leitor, apresentamos também os exemplos originais do tratado para as regras na tabela, utilizando as versões em notação moderna editadas por John S. Powell (1991).

Já no segundo capítulo, tratamos da ópera *Ariane et Bacchus*, de Marin Marais, obra utilizada para a aplicação prática dos princípios do tratado de Saint-Lambert. Para aproximar o leitor da ópera até hoje inacessível, apresentamos uma sinopse, e em seguida dissertamos de forma breve sobre as especificidades de cada tipo de música com o qual escolhemos trabalhar. Neste ponto, focamos em questões relacionadas a caráter musical, andamentos, funções, entre outros.

O terceiro capítulo, de principal importância no panorama geral deste trabalho, foi o momento da pesquisa em que, de fato, aplicamos a metodologia proposta para esta monografia. Já tendo trabalhado em nosso primeiro capítulo os conceitos e regras apresentados por Saint-Lambert, foi no terceiro que finalmente executamos a tarefa de gerar uma sugestão de realização de baixo contínuo para os trechos selecionados da ópera. Finalmente, aplicamos estas regras de acompanhamento a trechos da ópera de Marais. Com isto, geramos modelos de realização de acompanhamento que podem servir para futuros intérpretes que ainda não conheçam a técnica de baixo contínuo. Estes exemplos, para além das regras de Saint-Lambert, também foram enriquecidos com eventuais sugestões do experiente cravista e organista Douglas Amrine, a

quem procuramos para que pudéssemos complementar a visão prática do baixo contínuo, para além da teórica.

A ajuda oferecida por Amrine foi fundamental no desenvolvimento de um modelo mais próximo à realidade da execução do contínuo, e não tão ligado a regras estáticas. Por conta da vasta experiência do instrumentista, ele pôde nos oferecer grandiosos ensinamentos acerca do que é efetivamente realizado na prática em diversas situações, por vezes sugerindo soluções ainda mais assertivas do que o que seria feito apenas de acordo com a teoria.

Futuramente, o desenvolvimento destas sugestões escritas em partitura pode ser replicado para demais partes desta mesma obra e outras, tomando-se o devido cuidado com questões pertinentes em relação à época e ao lugar de origem de cada peça e tratados considerados. Como foi o próprio objetivo desta monografia, isto teria maior função pedagógica do que prática, visto que, normalmente, acreditamos que deve-se prezar pelo caráter improvisatório do baixo contínuo, cujas características atreladas à teoria geral enriquecem enormemente a sonoridade e as possibilidades de realização de uma mesma linha de baixo.

O método por nós escolhido, baseando-nos no tratado de Saint-Lambert, mostrou-se de grande utilidade, porém ligeiramente insuficiente, ao longo do trabalho. Por conta disso, optamos, como explicamos acima, por complementar as sugestões teóricas com conhecimentos de caráter prático oferecidos a nós pelo cravista Douglas Amrine, o que trouxe enormes ganhos à pesquisa. Os tratados teóricos sobre a técnica de baixo contínuo são documentos de grande importância para o conhecimento sobre as práticas de época, mas acreditamos que existam aspectos da realização que podem apenas ser considerados através da execução destas linhas e da experiência em tocá-las.

Finalmente, com este trabalho, acreditamos (sempre é bom a modéstia) ter podido agregar conhecimentos sobre as regras e a prática do baixo contínuo a partir do método escolhido e a disponibilizar esta obra de maneira mais clara para o público interessado.

REFERÊNCIAS

- AL-BAKRI, T.; MADI, A. De Saint-Lambert – “Les principes du clavecin”, the first treatise on clavichord. **An-Najah University Journal for Research – Humanities**, Nablus (Palestina), v. 27, n. 7, 2013. Disponível em: http://scholar.najah.edu/sites/default/files/6_5.pdf. Acesso em: 24/02/2015.
- AMRINE, D. Indicações sobre prática de realização de baixo contínuo ao cravo com foco em trechos da ópera *Ariane et Bacchus* de Marin Marais. Curitiba, 7 out. 2015. Entrevista.
- ARIADNE & Bacchus: *Tragedie en Musique en cinq Actes & um prologue*. Disponível em: http://livretsbaroques.fr/Tragedies_En_Musique/Louis_XIV/1696_Ariane_Baccus_Marais_.htm. Acesso em: 21/06/2015.
- ARIANE et Bacchus. Disponível em: http://operabaroque.fr/MARAIS_ARIANE.htm. Acesso em: 24/06/2015.
- ARNOLD, F.T. **The art of accompaniment from a thorough-bass: as practiced in the XVII and XVIII centuries**. 1.ed. Nova York: Dover, 2003.
- BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.J.; PALISCA, C.V. **A history of Western music**. 7.ed. Nova York: Norton & Company, Inc., 2006.
- CROCKER, R.L. **A history of musical style**. 2.ed. Nova York: Dover, 1986.
- CYR, M. **Performing Baroque music**. 2.ed. Portland (Estados Unidos): Amadeus, 1998.
- FRENCH Overture. In: WATERMAN, G. G.; ANTHONY, J. R. *Grove Music Online – Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press. *Oxfordmusiconline.com*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10210>. Acesso em: 25/08/2015.
- GIGUE. In: BELLINGHAM, J. *The Oxford Companion to Music – Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press. *Oxfordmusiconline.com*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2876>. Acesso em: 26/08/2015.
- GIGUE (I). In: LITTLE, M. E. *Grove Music Online - Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press. *Oxfordmusiconline.com*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123>. Acesso em: 26/08/2015.
- GREENWALD, H. **The Oxford handbook of opera**. 1.ed. Nova Iorque (Estados Unidos): Oxford University, 2014.
- GROUT, D.; PALISCA, C. **História da música ocidental**. 5.ed. Lisboa (Portugal): Gradiva, 2007.
- HARRIS-WARRICK, R. Introduction. In: SAINT-LAMBERT. **Les principes du clavecin**. Paris, 1702. Trans. e ed. como **Principles of the Hapsichord** por Rebecca Harris-Warrick. Cambridge: Cambridge University, 1984.
- HEMIOLA [hemíolia]. In: RUSHTON, J. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. Londres: Macmillan, 2001. v.11, p.301.
- HILL, J.W. **Baroque music: music in western Europe, 1580-1750 – A Norton introduction to music history**. 1.ed. Nova York: Norton & Company, Inc., 2005.
- MARIN Marais. In: *ENCYCLOPÆDIA Britannica Online*. Disponível em: <http://www.britannica.com/biography/Marin-Marais>. Acesso em: 21/06/2015.

- MATTAX, C.S. "Monsieur de Saint Lambert: a new treatise on accompaniment." Trans. and Ed. by John S. Powell. **Performance Practice Review**, Claremont (Estados Unidos), v. 9, n. 2, 1996. Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss2/8>. Acesso em: 24/02/2015.
- MUSICAL Performance: The 17th and 18th centuries. In: **ENCYCLOPAEDIA Britannica Online**. Disponível em: <http://global.britannica.com/art/musical-performance#ref529571>. Acesso em: 18/11/2015.
- NEJMEDDINE, M.S.A. da S.F. **Manual para o curso básico de cravo com repertório português do século XVIII**. 131 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Criança) – Área de especialização em Educação Musical, Universidade do Minho, Minho, 2006.
- PALISCA, C.V. **Norton Anthology of Western Music, v. 1 – Ancient to Baroque**. 4.ed. Nova York: Norton & Company, Inc., 2001.
- SAINT-LAMBERT. **Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments**. Trans. e ed. como **A new treatise on accompaniment with the hapsichord, the organ, and with other instruments** por John S. Powell. 2.ed. Bloomington (Estados Unidos): Indiana University, 1991.
- SAINT-LAMBERT, ? MICHEL DE. In: TESSIER, A.; FULLER, D. **The new Grove dictionary of music and musicians**. 1.ed. Londres-Nova York: Stanley Sadie & Nigel Fortune, 1980. v. 16, p. 393-394.
- SAINT-LAMBERT, DE. In: **DIE Musik in Geschichte und Gegenwart**. Kassel-Basel: Bärenreiter-Verlag Karl Vöterle GmbH & Co., 1989. v. 11, col. 1255-1256.
- SAINT-LAMBERT. In: **BIOGRAPHIE universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique**. Paris: Imprimeurs de l'Institut, 1868. t. 7, p. 371.
- SCHULENBERG, D. Lully and French musical drama. In: _____. **Music of the Baroque**. 1.ed. Nova York: Oxford University, 2001. p. 88-109.

FONTES PRIMÁRIAS

PARTITURAS:

- MARAIS, M. **Ariane et Bacchus**. Paris: André Danican Philidor, 1703. 1 partitura. Solistas, coro e orquestra. Disponível em: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP55898-PMLP115503-Maraiss_Ariane_et_Bacchus.pdf. Acesso em: 24/02/2015.
- MARAIS, M. **Ariane et Bacchus: tragédie mise en musique**. Paris: Christophe Ballard, 1696. 1 partitura. Solistas, coro e orquestra. Disponível em: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP298508-PMLP115503-Maraiss_-_Ariane_et_Bachus__tragedie_mise_en_musique__1696_.pdf. Acesso em: 24/02/2015.

TRATADOS:

- SAINT-LAMBERT. **Les principes du clavecin**. 1.ed. Amsterdã: Estienne Roger, 1702.
- SAINT-LAMBERT. **Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments**. 1.ed. Paris: Christophe Ballard, 1707.

ANEXO

Tradução

Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments (Novo tratado de acompanhamento para cravo, órgão e outros instrumentos), de Monsieur de Saint-Lambert

Junto a Christophe Ballard, único Impressor do Rei para a Música, rua Saint Jean de Beauvais, em Mont-Parnasse. MDCCVII. Com Privilégio do Rei.

PREFÁCIO

Tendo apresentado anteriormente ao Público uma Obra sob o título de *Princípios do cravo*, na qual falo somente daquilo que diz respeito às Peças, acreditei que o título não seria suficientemente completo, se eu não adicionasse um *Tratado de acompanhamento*. O fato de ter sido prevenido por alguns quanto a este trabalho não me impediu de empreendê-lo. Cheguei à conclusão de que os espíritos dos homens, pelo fato de não terem todos o mesmo alcance nem a mesma disposição em receber as mesmas impressões e as mesmas ideias dos mesmos objetos, era melhor que existissem vários Livros escritos sobre os mesmos materiais, a fim de que aqueles que os estudassem pudessem encontrar dentro de uns aquilo que eles frequentemente não encontrariam dentro dos outros. A experiência nos ensina que uma nova maneira de desenvolver um Princípio vos traz frequentemente uma nova luz. E como o gênio daqueles que aprendem as Ciências ou as Artes são por vezes bastante diferentes, deve haver também Mestres de diferentes caracteres, a fim de que cada Escola possa escolher um que lhe convenha. Ora os Métodos compostos para ensinar qualquer Ciência ou qualquer Arte são como Mestres portáteis, pelo fato de apresentarem a vantagem de serem bem mais baratos e de poderem ser consultados a qualquer hora. Não se pode, portanto, haver um número muito grande de métodos, porque isto dá a cada um a comodidade de escolher.

Eu não falo neste Tratado nem do conhecimento das Notas, nem do conhecimento do Teclado. Eu suponho que aqueles que querem aprender o Acompanhamento são instruídos destas coisas, caso se encontre quem não o seja, este poderá recorrer aos Princípios do Cravo, que, ao terem sido apresentados anteriormente a este Tratado, aparecem naturalmente como uma preparação ao mesmo.

Após ter justificado a razão que me levou a empreender este novo Tratado de Acompanhamento, eu poderia adicionar aqui um resumo dos conteúdos aqui apresentados, e dizer uma palavra a respeito da ordem que eu mantive na sua composição; mas é melhor remeter o Leitor ao Índice, onde ele verá rapidamente a disposição de toda a obra.

No entanto eu talvez não fizesse mal em prevenir quaisquer objeções que se podem fazer sobre este Tratado. Por que, tendo a Quarta sido estabelecida como consonância e dissonância, eu não expliquei os casos em que ela é consonância, e aqueles em que ela é dissonância? Por que eu não fiz uma Regra particular da maneira de resolver as dissonâncias, dado que a maior parte dos Mestres de Acompanhamento ensina às suas Escolas a resolvê-las? Por que eu coloco um Bemol além do que é comum em todas as Tonalidades [*Tons*] que têm o Modo menor?

Respondo às duas primeiras objeções que o que elas demandam diz respeito às Regras da Composição, e não às do Acompanhamento. *Ver* os Tratados dos Senhores Nivers, Masson, e outros; mesmo o Dicionário de Música pelo Sr. de Brossard. Eu não deixei, contudo, de ensinar a solucionar as dissonâncias, ao falar do movimento das mãos, Capítulo V. Regras 8 e 9. Sobre o Bemol, ele é absolutamente necessário, porque toda Tonalidade [*Ton*] que tem o Modo menor, tem a sexta de seu final essencialmente menor. É por isso que se deve colocar o Bemol à Clave, e não no decorrer da Ária como acidente, ainda que se pratique comumente; isto é um erro considerável que não foi reconhecido até o presente.

A respeito dos Exemplos que dou para cada Regra, eu procurei que eles fossem alguns pequenos Prelúdios, dentro dos quais o acorde em questão se encontrasse dentro dos três arranjos que ele pode ter. Isto talvez tenha forçado a Modulação em quaisquer lugares; mas para seguir uma maior regularidade, haveria que estender demasiadamente cada exemplo. Eu inclusive fui obrigado a abandonar algumas vezes essa sujeição, porque ela me teria conduzido muito longe, e as Escolas teriam ficado mais constrangidas do que aliviadas.

Enfim as Regras contidas neste Tratado podem ser praticadas em todos os Instrumentos de várias Partes, mais particularmente nos Instrumentos de Teclado, que são os mais cômodos, e os mais em uso para o Acompanhamento.

TABELA

Capítulo I. Definição de Acompanhamento.

Capítulo II. Dos Intervalos.

Capítulo III. Da prática do Acompanhamento.

Capítulo IV. Dos Tons, dos Modos, e da Transposição.

Capítulo V. Do movimento das Mãos.

Capítulo VI. Da escolha dos Acordes.

Capítulo VII. Regras para adivinhar as Cifras, quando os Baixos-Contínuos não são Cifrados.

Capítulo VIII. Das Liberdades que podemos tomar ao acompanhar.

Capítulo IX. Do gosto do Acompanhamento.

Fim.

Vende-se este Tratado. 2. livros.

Vende-se os Princípios do Cravo. 2. livros.

Estes dois Livros reunidos. 5. livros.

EXTRATO DO PRIVILÉGIO

Por Cartas Patentes do Rei dadas em Arras ao décimo-primeiro dia do mês de Maio, o Ano da Graça mil seiscentos e setenta e três, Assinadas LOUIS; E mais abaixo, Pelo Rei, COLBERT; Selados do grande Sinete de cera amarela: Verificadas e Registradas em Parlamento ao 15. Abril 1678. Confirmadas por Arrest contraditórias ao Conselho Privado do Rei ao 30. Setembro 1694. E 8. Agosto 1696. É permitido a Christophe Ballard, único Impressor do Rei para a Música, Imprimir, fazer Imprimir, Vender e Distribuir todo tipo de Música tanto Vocal, quanto Instrumental, de todos os Autores: Proíbe-se a todas as outras pessoas de quaisquer condições e qualidades que sejam, de empreender ou fazer empreender a mencionada Impressão de Música, nem outra coisa que diga respeito a ela, em nenhum lugar deste Reino, Terras e Senhorios de sua obediência, não obstante toda Carta a esta contrárias; nem mesmo de Cortar ou Fundir quaisquer Carácteres de Música sem a licença e permissão do citado Ballard, sob pena de confiscação dos citados Carácteres e Impressões, e de seis mil libras de multa, tal como está mais amplamente declarado as mencionadas Cartas: Sua Majestade quer que o Extrato destas colocado ao começo ou fim dos ditos Livros impressos, seja adicionado como ao Original.

NOVO TRATADO DE ACOMPANHAMENTO PARA CRAVO

CAPÍTULO PRIMEIRO – Definição de acompanhamento.

O Acompanhamento é a Arte de tocar o Baixo-Contínuo ao Cravo, ou qualquer outro Instrumento.

Chama-se de *Acompanhamento*, porque ao tocar o Baixo, deve-se juntar-se às outras Partes, para formar acordes, e a harmonia.

Estas Partes se adicionam segundo certos princípios e certas regras, cuja explicação será o material deste tratado de Acompanhamento.

Não se pode entender os princípios do Acompanhamento, sem ter antes uma ideia distinta da natureza da Música.

A Música é uma mistura de diversos sons agradáveis, cuja doçura, montagem e arranjo reconhece a alma, ao entrar pelo sentido da audição.

Um som não é diferente de outro, somente se ele é mais claro e mais agudo, o que nomeia-se ser *mais alto*; ou somente se ele é mais forte e mais grave, o que nomeia-se ser *mais baixo*.

O Cravo contém todos os sons que podem entrar na construção de obras de Música, é fácil notar a diferença, ao tocar todas as teclas uma após a outra; caso se comece à esquerda, e que se vá em direção à direita, descobre-se que os sons vão sempre subindo, ou seja, tornando-se mais claros; e caso se comece à direita, e que se vá em direção à esquerda, descobre-se que eles vão descendo, ou seja, ficando mais fortes.

A diferença ou a distância que há entre um som baixo e um som elevado, chama-se *intervalo*. Usa-se esse nome, pois observa-se um som como se afastando de outro, quando ele sobe, ou quando ele desce. De fato se levar-se em consideração a figura do Teclado, as teclas que produzem os sons mais claros, são as mais distantes daquelas que produzem os sons mais fortes.

O intervalo tem diferentes nomes, dependendo se ele for maior ou menor: quer dizer, dependendo se ele tem mais ou menos distância do som baixo ao som elevado, ou para melhor dizê-lo, há tantos intervalos diferentes quanto há diferentes distâncias entre um som baixo, e todos os diversos sons que são mais ou menos elevados acima a partir dele.

O menor de todos os intervalos chama-se *semitom*: é o intervalo que se encontra entre dois sons muito próximos um do outro, como entre *mi* e *fá*, que são tão próximos que não há outro som entre eles.

Ainda que *fá* e *sol*, bem como várias outras notas do Teclado, sejam fortes vizinhos um do outro, eu não digo que sejam *muito próximos*, porque há um outro som entre os dois que é o Sustenido de *fá*, o qual está mais perto do *fá* do que o *sol*, e mais perto do *sol* do que o *fá*.

Todas as teclas do Teclado, compreendendo as brancas com as pretas, são distanciadas umas das outras a um intervalo de semitom.

Do *ut* a seu Sustenido há um semitom.

Do Sustenido de *ut* ao *ré*, um semitom.

Do *ré* ao Bemol de *mi*, um semitom.

Do Bemol de *mi* ao *mi*, um semitom.

Do *mi* ao *fa*, um semitom.

Do *fa* a seu Sustenido, um semitom.

Do Sustenido de *fa* a *sol*, um semitom.

Do *sol* a seu Sustenido, um semitom.

Do Sustenido de *sol* a *la*, um semitom.

Do *la* ao Bemol de *si*, um semitom.

Do Bemol de *si* a *si*, um semitom.

E enfim do *si* ao *ut*, um semitom.

Esses semitons são de diferentes tipos; mas a distinção não é necessária dentro do Acompanhamento.

Os intervalos mais estendidos têm outros nomes, dos quais falaremos na sequência, depois de terminarmos a ideia que damos aqui da Música.

Dentro da composição de peças de Música, utilizam-se muito mais frequentemente os sete sons chamados *ut*, *ré*, *mi*, *fá*, *sol*, *lá*, *si*, do que utilizam-se os outros compreendidos sob os nomes de Sustenidos e Bemóis; E é pela mesma razão que dentro da Tablatura de Música cada um destes sons tem um grau particular para sua situação, e que os outros não têm nenhum.

Os sete sons, *ut*, *ré*, *mi*, *fá*, *sol*, *lá*, *si*, sendo de uso incomparavelmente mais frequente que os outros, são considerados dentre os princípios da Música como se fossem os únicos a entrar nas composições de peças. Deste modo, dentro da sequência deste Tratado, nós estabeleceremos sempre nossas regras em relação a estes sete sons, e nós os nomearemos as sete notas da Música, porque eles são comumente conhecidos por este nome e por esta ideia.

As notas da Música sendo de diferentes elevações são com razão observadas como graus sobre os quais o *canto* passeia, ao subir e descer quase continuamente.

A nota *ut* sendo portanto tomada como o primeiro degrau, a nota *ré* será o segundo, a nota *mi* o terceiro, a nota *fá* a quarta, e assim por diante: isto é amplamente explicado dentro do primeiro capítulo dos princípios do Cravo.

Mas se assumimos qualquer outra nota como primeiro grau, como por exemplo a nota *sol*: então a nota *lá* será o segundo grau, a nota *si* o terceiro, a nota *ut* o quarto, e assim por diante.

Uma nota que seja o segundo grau de outra, se chama em termos Musicais *a segunda* desta primeira nota; aquela que seja o terceiro grau se chama *a terça*, aquela que seja o quarto grau se chama *a quarta*, etc.

Se tomarmos o *ut* como primeira nota, e como Som fundamental, o *ré* então é a *segunda*, o *mi* a *terça*, o *fá* a *quarta*, o *sol* a *quinta*, o *lá* a *sexta*, o *si* a *sétima*, o segundo *ut* a *oitava*: o segundo *ré* a *nona*, o segundo *mi* a *décima*, etc.

Se tomar-se a nota *ré* por Som fundamental, e por primeiro grau, o *mi* então é a *segunda*, o *fá* a *terça*, o *sol* a *quarta*, o *lá* a *quinta*, etc.

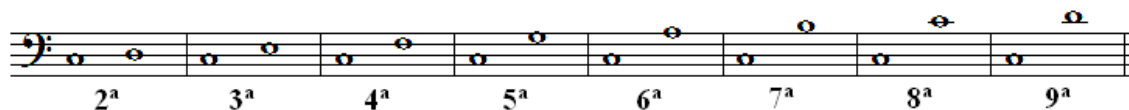
As diversas distâncias que pode haver entre um som e um outro, são, como eu já disse, o que chamamos em termos Musicais e de Acompanhamento *os intervalos*; e toda a ciência do Acompanhamento consiste somente no conhecimento e na prática destes Intervalos.

CAPÍTULO II – Dos intervalos.

Só se admitem em Música, ou melhor no Acompanhamento, oito intervalos diferentes, que são.

A Segunda, como	<i>ut ré.</i>
A Terça, como	<i>ut mi.</i>
A Quarta, como	<i>ut fá.</i>
A Quinta, como	<i>ut sol.</i>
A Sexta, como	<i>ut lá.</i>
A Sétima, como	<i>ut si.</i>
A Oitava, como	<i>ut. segundo ut.</i>
E a Nona, como	<i>ut. segundo ré.</i>

Exemplo.



Na sua maioria, os Intervalos se dividem em quatro tipos, que nós chamamos de *maior*, *menor*, *diminuta* e *aumentada*.

Alguns outros se limitam a três tipos, que nós nomeamos *justa*, *diminuta* e *aumentada*. Mas como as distinções que se podem fazer de todas as diversos tipos de cada Intervalo não dependem em absoluto das regras do Acompanhamento, nós nos limitaremos a falar das que devem absolutamente ser conhecidas para compreender-se as regras desta Arte.

Há dois tipos de segundas. A segunda *menor*, e a segunda *maior*.

A segunda menor é um intervalo de semitom: como de *mi* a *fá*, ou de *si* a *ut*.

A segunda maior é um intervalo de um tom: como de *ut* a *ré*, de *ré* a *mi*, etc. Os exemplos estão na sequência.

Quando se fala da segunda em termos de Acompanhamento, compreende-se sempre a segunda maior, porque ela é a única em uso.

Há dois tipos de terças. A terça *maior*, e a terça *menor*.

A terça maior é um intervalo de dois tons: como de *ut* a *mi*, de *fá* a *lá*, etc.

A terça menor é um intervalo de um tom e um semitom: como de *ré* a *fá*, de *mi* a *sol*, etc.

Há dois tipos de quartas. A quarta *justa*, e a quarta *maior* ou *aumentada* [*superfluë*], chamada comumente de *Trítone*.

A quarta justa é um intervalo de dois tons e um semitom: como de *ut* a *fá*, de *ré* a *sol*, etc.

O Trítone é um intervalo de três tons: como de *fá* a *si*, etc.

Quando falamos da quarta, compreende-se sempre a justa.

Há três tipos de quintas. A quinta *justa*, a quinta *diminuta*, chamada comumente de *falsa-quinta*, e a quinta *aumentada* [*superfluë*].

A quinta justa é um intervalo de três tons e um semitom: como de *ut* a *sol*, de *ré* a *lá*, etc.

A falsa-quinta é um intervalo de dois tons e dois semi-tons: como de *si* a *fá*, etc.

A quinta aumentada [*superfluë*] é um intervalo de quatro tons: como de *ut* a *sol* sustenido, de *mi bemol* a *si natural*, etc.

Há dois tipos de sexta. A sexta *maior*, e a sexta *menor*.

A sexta maior é um intervalo de quatro tons e um semitom: como de *ut* a *lá*, de *ré* a *si*, etc.

A sexta menor é um intervalo de três tons e dois semitons: como de *mi* a *ut*, de *lá* a *fá*, etc.

Há três tipos de sétima. A sétima *maior*, a sétima *menor* e a sétima *diminuta*.

A sétima maior é um intervalo de cinco tons e um semitom: como de *ut* a *si*, etc.

A sétima menor é um intervalo de quatro tons e dois semitons: como de *ut* a *si bemol*, de *ré* a *ut*, etc.

A sétima diminuta é um intervalo que contém dentro de sua extensão três terças menores: como do sustenido de *ut* ao bemol de *si*, do sustenido de *sol* ao *fá natural*, etc.

Só há um tipo de Oitava, que é a Oitava *justa*.

A Oitava justa é um intervalo de cinco tons e dois semitons: como de *ut* a *ut*, de *ré* a *ré*.

Há dois tipos de nona. A nona *maior*, e a nona *menor*.

A nona maior é um intervalo de seis tons e dois semitons: como de um *ut* ao segundo *ré* acima, de um *ré* ao segundo *mi*, etc.

A nona menor é um intervalo de cinco tons e três semitons: como de um *mi* ao segundo *fá* acima, de um *si* ao segundo *ut*, etc.

A natureza e os diversos tipos de cada intervalo estando explicados, como acabamos de fazer, aquele que queira aprender o Acompanhamento deve esforçar-se em encontrar por si só no Teclado todos os intervalos de cada nota ou tecla, e todos seus diversos tipos; e ele deve tornar esse conhecimento tão familiar, que qualquer que seja a tecla que mostremos a ele, ele possa dizer imediatamente qual outra tecla é a terça maior, ou a menor, ou a quarta, ou o Trítone, ou a sétima, etc.

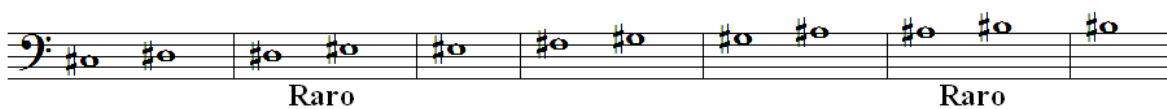
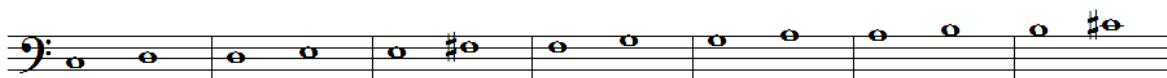
Mas a fim de adquirir mais facilmente este conhecimento, nós iremos expor aqui a partir das notas todos os intervalos dos quais fazemos uso dentro do Acompanhamento.

Dentro de todos os Exemplos a seguir, as Notas que estão isoladas são aquelas que não podem ter os Intervalos sobre os quais estamos falando, exceto por ocasião muito rara, das quais falaremos mais tarde.

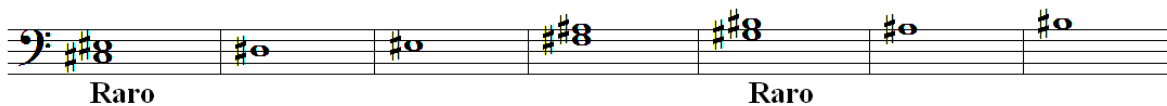
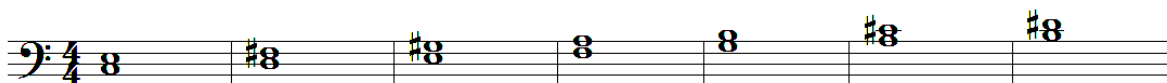
DEMONSTRAÇÃO DOS INTERVALOS,

Conforme todas as maneiras em que aparecem no Teclado.

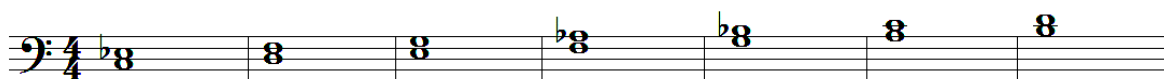
Segundas maiores isoladas em uso dentro do Acompanhamento.



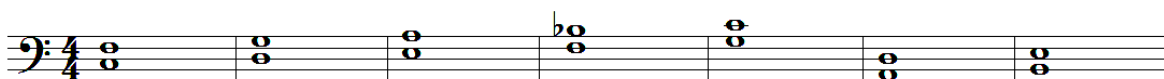
Terças Maiores.



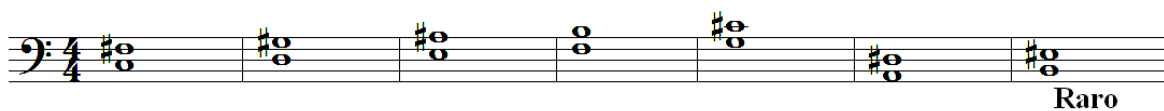
Terças Menores.



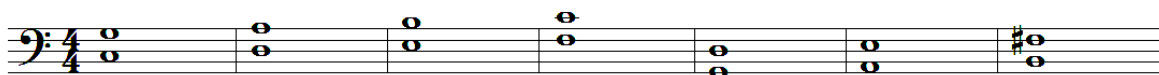
Quartas.



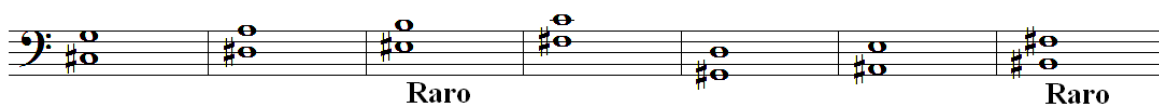
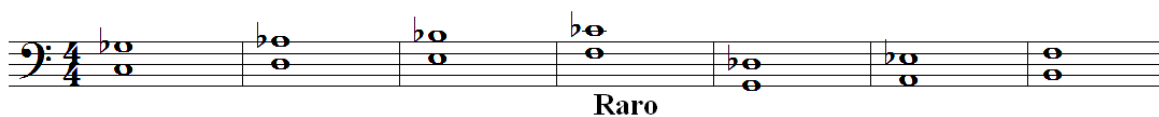
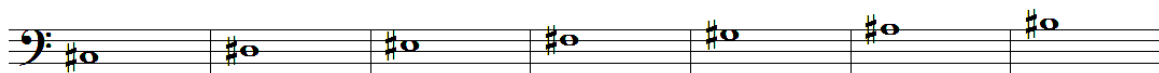
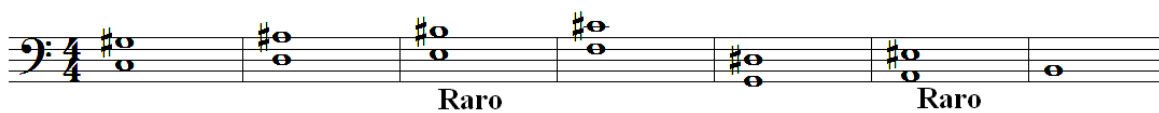
Trítonos.



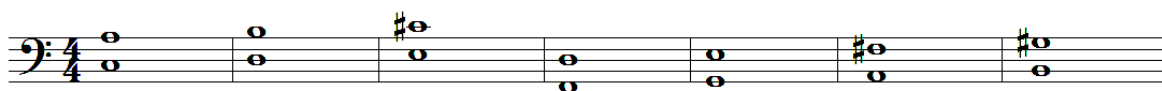
Quintas.



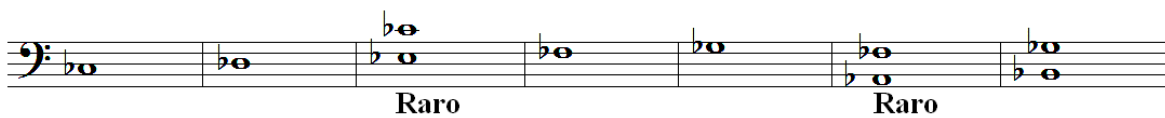
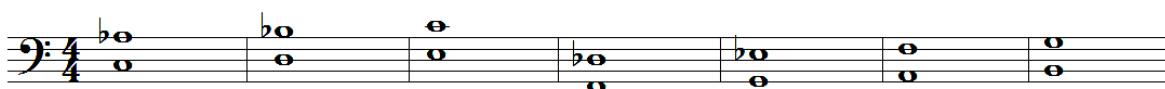
Falsas-Quintas.

Quintas Aumentadas [*Superfluës*].

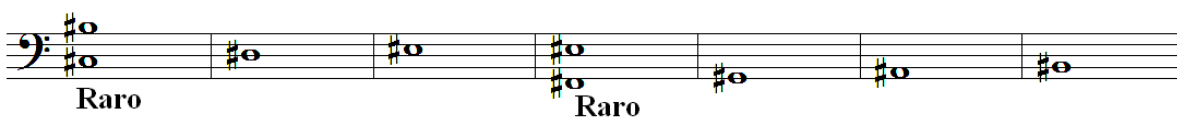
Sextas Maiores.



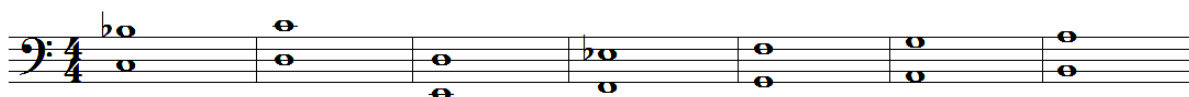
Sextas Menores.



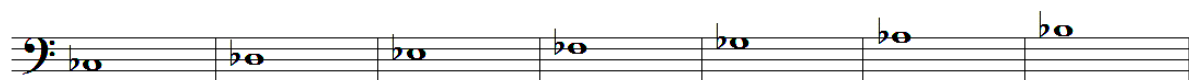
Sétimas Maiores.



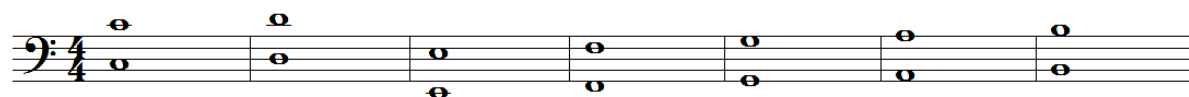
Sétimas Menores.



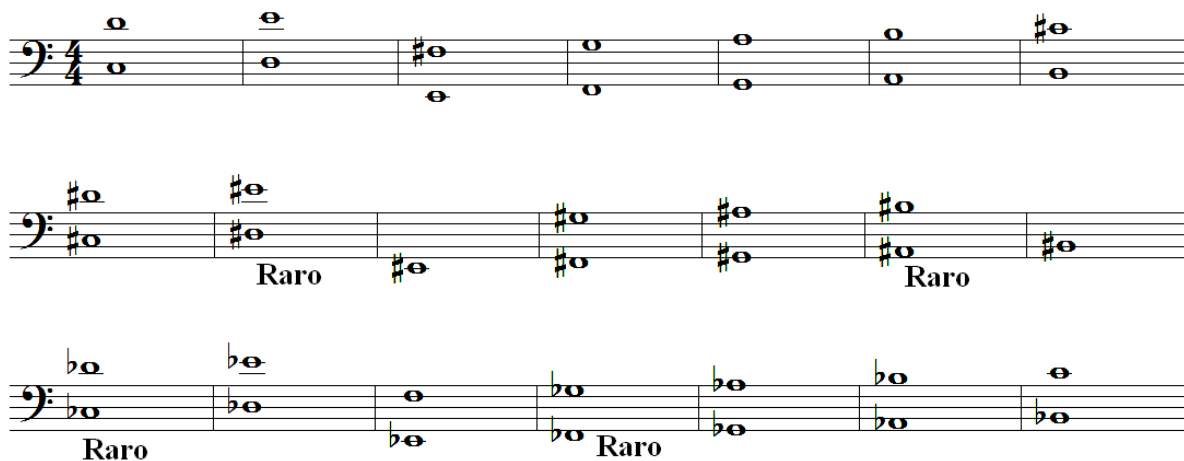
Sétimas Diminutas.



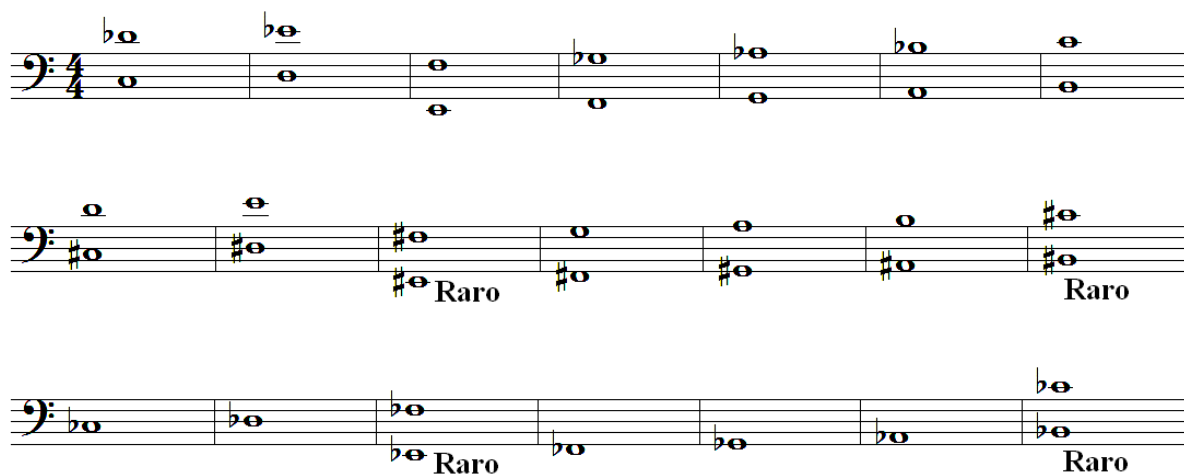
Oitavas.



Nonas Maiores.



Nonas Menores.



Quando dois sons ou um número maior sendo produzidos ao mesmo tempo chegam ao ouvido agradavelmente, esse conjunto de sons se chama *Consonância*; se essa montagem desagrade o ouvido ao invés de regozijá-la, chama-se *Dissonância*.

Ora dentre os diversos intervalos dos quais viemos falando, há alguns cuja nota aguda faz consonância com a nota baixa, e outros em que ela faz dissonância.

Os Intervalos em que a nota aguda faz consonância com a baixa, são

A Oitava.

A Quinta,

A Quarta, que passa por vezes por dissonância.

A Terça, maior, ou menor.

A Sexta, maior, ou menor.

Aqueles em que ela faz dissonância, são

A Segunda de todo tipo.

O Trítono.

A falsa Quinta.

A Quinta aumentada [*superfluë*].

A Sétima de todo tipo.

A Nona de toda espécie também.

Todas as Consonâncias não são igualmente doces, nem todas as Dissonâncias igualmente duras. O exame exato de suas verdadeiras qualidades será o assunto de uma grande Dissertação que eu poderei fazer algum dia, mas que não é de todo necessário aqui, porque importa mais, àqueles que aprendem o acompanhamento, saber qual o uso que é feito dos intervalos, do que saber se eles são efetivamente Consonâncias doces, ou Dissonâncias duras.

Há, a respeito dos intervalos, duas observações importantes a fazer.

A primeira, que havendo determinado uma nota como fundamental de um intervalo, ao que falamos da terça, da quinta, ou de qualquer outro intervalo desta nota: compreende-se sempre a terça acima, a quinta acima, etc. e jamais a terça nem a quinta abaixo. Desta forma a nota *ut*, por exemplo, sendo tomada como nota fundamental, a terça é o *mi* acima, e não o *lá* abaixo; Em uma palavra os intervalos se medem sempre para cima da nota que os serve como fundamental, e jamais para baixo.

A segunda observação é, que os intervalos que passam da extensão da Oitava; como é o caso da Nona, da Décima, da Décima-primeira, etc. por não passarem de simples repetição daqueles que estão dentro da Oitava, eles não valem pelo que são de fato, mas somente por aqueles dos quais são a repetição: quer dizer, que a Nona se conta como a segunda (exceto em um caso que explicaremos em seguida) a Décima se conta como a Terça, a Décima-primeira como a Quarta, e assim consecutivamente para todos os intervalos, por mais distantes que estejam da nota fundamental.

Dessa forma embora a respeito, por exemplo, do primeiro *ut*, que se encontra na parte mais baixa do Teclado, o primeiro *mi* que segue subindo é a Terça, o segundo *mi* naturalmente a Décima, o terceiro *mi* a Décima-sétima, e o quarto *mi* a Vigésima-quarta: não obstante todos esses *mi* passam e são tomados cada um em termos de Acompanhamento somente como a Terça deste primeiro *ut*, porque eles não são nada além de repetições uns dos outros.

É a mesma coisa para todos os outros intervalos; é por isso que quando, dentro da sequência deste Tratado, falaremos dos intervalos, não será necessário entender somente os intervalos *absolutos*, isto é, aqueles que estão dentro da Oitava, mas também aqueles que estão além, e que são as repetições dos intervalos absolutos, não importa o quanto estejam afastados da nota fundamental.

Se por exemplo eu tocasse o primeiro *ré* do Teclado baixo, e eu vos pediria que me mostrassem a quinta deste *ré*: vos não seriais obrigado a tocar o primeiro *lá* acima, que é a quinta absoluta; vos seria suficiente tocar um *lá* dentro do Teclado; qualquer que ele fosse, ele seria sempre a quinta de meu *ré*.

Se fosse necessário distinguir os intervalos que estão situados dentro da Oitava, daqueles que estão situados além: poderíamos nomear os primeiros, *intervalos absolutos*, e os outros, *duplos*, *triplos*, ou *quádruplos intervalos*, de acordo com que eles fossem, a primeira, a segunda, ou a terceira repetição dos intervalos absolutos.

Podemos dizer, por exemplo, que o primeiro *mi* do baixo do Teclado é a *terça absoluta* do primeiro *ut*: que o segundo *mi* é então a *dupla terça*: que o terceiro *mi* é então a *tripla terça*, e que enfim o quarto *mi* é então a *quádrupla terça*.

Usaremos os mesmos termos a respeito da quarta, da quinta e de todos os outros intervalos, mas não fazemos essa distinção dentro do Acompanhamento. Observamos a repetição dos intervalos, como os próprios intervalos.

Exceção para a Nona.

Contudo a Nona, embora repetição da segunda, não é sempre tratada como segunda; Há ocasiões nas quais a tratamos efetivamente como Nona: damos a ela portanto outros Acompanhamentos do que aqueles que damos a ela quando a observamos apenas como Segunda: é isso que veremos na sequência.

Dentro da prática do Acompanhamento, a Nona é tomada, ou como a Nona absoluta, ou como dupla Nona, ou como a tripla: como dissemos sobre os outros intervalos.

CAPÍTULO III – *Da prática do acompanhamento.*

Dissemos que o Acompanhamento era a Arte de tocar o Baixo-Contínuo, ao juntar-se às outras Partes, ou seja às outras notas, para formar acordes e a harmonia. Deve-se dizer agora de que maneira isso é feito.

Tocamos o Baixo com a mão esquerda, e a cada nota do baixo que tocamos, juntamos três outras da mão direita, fazendo assim um acorde sobre cada nota. Passamos, contudo, algumas vezes por notas do Baixo, sem dar a elas Acompanhamento, mas não é o momento de fazer menção a isso, falaremos disso no capítulo VIII. Mas deve-se observar que as notas dos Baixos-Contínuos são de dois tipos: algumas são *simples*, e outras são *cifradas*.

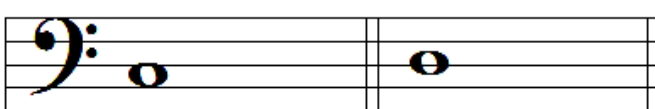
Sobre uma nota simples podemos fazer como acompanhamento o acorde a que chamamos *perfeito*, ou *natural*, o qual é composto da Terça, da Quinta e da Oitava desta nota; desta forma, para o acompanhamento de um *ut*, toca-se um *mi*, um *sol*, e um *ut*. Para acompanhamento de um *ré*, toca-se um *fá*, um *lá* e um *ré*.

Exemplo.

Acompanhamento:
Mão direita



Baixo contínuo:
Mão esquerda

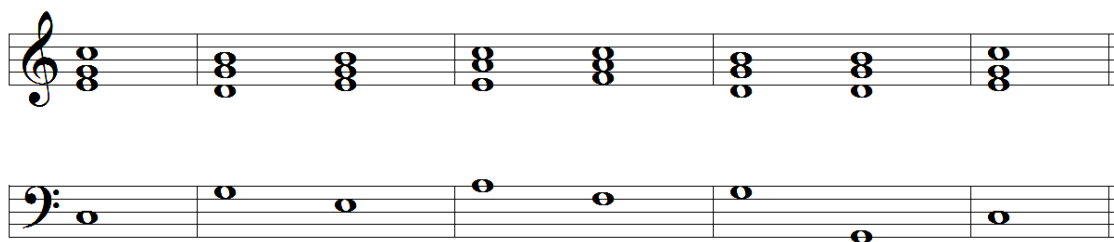


É portanto desta forma para todas as outras notas.

Não há ordem alguma a ser mantida dentro do arranjo das notas do acorde; a terça pode ser a mais baixa das três, como no exemplo acima, ela pode ser aquela do meio, e ela pode ser a mais alta: e por consequência a Quinta e a Oitava podem ser também, ou embaixo, ou no meio, ou no alto do acorde.

O que decide sobre o arranjo das partes, é a situação da mão daquele que acompanha; A regra é, que uma vez que colocamos a mão sobre o Teclado, para tocar o primeiro acorde da Ária que vamos acompanhar, deve-se manter todos os acordes seguintes no lugar mais próximo ao em que ele se encontra: e a observação desta regra faz com que as partes troquem de arranjo a cada acorde tocado.

Exemplo.



Quando uma nota de Baixo é cifrada, não se dá mais a ela por Acompanhamento o acorde perfeito, ou natural: mas se dá a ela o intervalo marcado pela cifra, e os acompanhamentos apropriados a este intervalo. Deve-se explicar o significado das cifras, e posteriormente falaremos dos acompanhamentos que damos a elas.

O 2 marca a Segunda.

O 3 marca a Terça.

O 3 $\flat$ marca a Terça menor.

O $\flat$ sem 3 marca também a Terça menor.

O 3 $\times$ ¹⁵ marca a Terça maior.

O $\times$ sem a Terça também marca a Terça maior.

O 4 marca a Quarta.

O 4 $\times$ ou $\times$ + marca o Trítono.

O 4 cortado por uma linha oblíqua, marca também o Trítono.

O 5 marca a Quinta.

O 5 $\flat$ ou $\flat$ 5 marca a falsa-Quinta.

O 5 cortado marca também a falsa-Quinta.

O $\times$ 5 marca a Quinta aumentada [*superfluë*].

O 5 $\times$ marca também a Quinta aumentada [*superfluë*].

Quando o 5 $\times$ segue à falsa-Quinta, ele indica portanto somente a Quinta justa.

O 6 marca a Sexta.

O 6 $\flat$ ou $\flat$ 6 marca a Sexta menor.

O 6 $\times$ ou $\times$ 6 marca a Sexta maior.

O 7 marca a Sétima.

O 7 $\flat$ ou $\flat$ 7 marca a Sétima menor, e a Sétima diminuta: caso não haja nenhuma marca particular para este aqui, cabe ao Acompanhador discernir.

O 7 $\times$ ou $\times$ 7 marca a Sétima maior.

O 8 marca a Oitava.

O 9 marca a Nona maior ou menor.

Há seis Observações a serem feitas sobre as Cifras das quais acabamos de falar.

A primeira, que as Cifras dentro do Baixo-Contínuo se colocam normalmente acima das notas que elas marcam, e por vezes abaixo, mas jamais precisamente ao lado.

A segunda, que compreende-se sob o nome de Cifras as figuras que não são Cifras, aquelas que fazem o $\flat$ e o $\times$. Mas elas passam por Cifras apenas quando são dentro da posição das Cifras; caso fora, elas são apenas Bemóis e Sustenidos, como é comum.

A terceira, que uma nota às vezes é cifrada por uma única Cifra, e que por outras vezes também ela possui várias ao mesmo tempo.

A quarta, que várias Cifras, marcadas para uma mesma nota, ficam por vezes uma sobre a outra, e por outras vezes uma ao lado da outra.

A quinta, que há algumas vezes, para uma mesma nota, várias Cifras uma em cima da outra, e também várias uma ao lado da outra.

¹⁵ Símbolo equivalente ao sustenido (#).

A sexta enfim, que a Cifra não está sempre perpendicularmente acima de sua nota, mas que ela por vezes está um pouco ao lado, e por outras até muito longe para o lado, embora sempre mais acima que ela.

Faremos quando convier as observações que devem ser feitas sobre todas estas diferenças; É necessário agora falar dos acompanhamentos que se dão a cada Cifra.

I.

Regra para o Acompanhamento de notas cifradas de apenas uma cifra.

A Segunda se dobra e é acompanhada pela Quinta, quando a nota seguinte desce por um semitom, e quando ela está cifrada com um 6, ou que ela não está cifrada.

Exemplo.



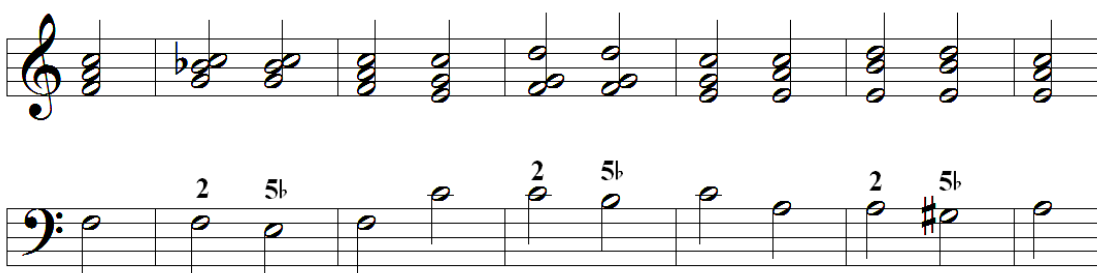
No caso acima podemos ainda acompanhar a segunda com uma Quinta dobrada.

Exemplo.



A Segunda é acompanhada pela Quarta e pela Quinta, quando a nota seguinte desce por um semitom, e quando ela está cifrada com uma falsa-Quinta.

Exemplo.



A Terça é acompanhada pela Quinta e pela Oitava: É o acorde a que chamamos *perfeito* ou *natural*, como damos às notas não-cifradas.

Exemplo.



Estando a Terça marcada simplesmente por um 3 sem distinção de maior ou menor, ou estando ela marcada com distinção de maior ou de menor por um 3 unido a um Sustenido, ou a um Bemol, como representamos aqui acima na explicação das Cifras; isso não traz nenhuma mudança ao acompanhamento que damos a ela: a acompanhamos sempre pela Quinta e pela Oitava.

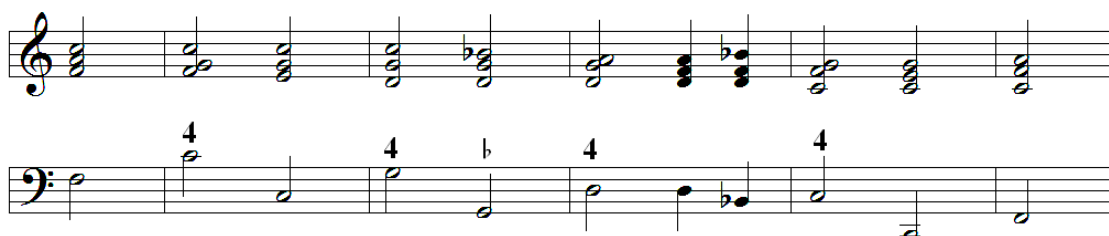
Eu não vos digo aqui por que a Terça é por vezes marcada por um 3 simplesmente, e por vezes por um 3x ou um 3b. Isso diz respeito ao conhecimento dos *modos*, sobre os quais vos instruirei mais tarde.

O x sozinho sobre uma nota de Baixo significa o acorde perfeito, tendo a Terça maior.

O b sozinho também significa o acorde perfeito, mas com a Terça menor.

A Quarta é acompanhada pela Quinta e pela Oitava.

Exemplo.



O Trítone é acompanhado pela Segunda e pela Sexta, quando a nota seguinte desce por um tom, ou por um semitom.

Exemplo.



Podemos colocar a Oitava ao invés da segunda no Acompanhamento do Trítone: mas, no entanto, a segunda é mais comum que a Oitava.

O Trítono é acompanhado pela Oitava e pela Sexta, quando a nota seguinte desce por uma quarta, estando acompanhada de um acorde perfeito, e caindo no primeiro tempo do compasso.

Exemplo.



Acompanha-se o Trítono pela Terça e pela Sexta, quando a nota seguinte desce por um semitom, estando acompanhada de um acorde perfeito maior, e caindo no primeiro tempo do compasso.

Exemplo.



A Quinta é acompanhada pela Terça e pela Oitava; É o acorde perfeito, como é dado às notas sem cifras. Ver exemplo da Terça.

A falsa-Quinta é acompanhada pela Terça, e pela Sexta.

Exemplo.



A falsa-Quinta é acompanhada pela Terça e pela Oitava, como a Quinta justa, quando a nota seguinte ao invés de subir por um semitom como é de costume, faz um intervalo maior, seja descendo, ou subindo.

Exemplo.



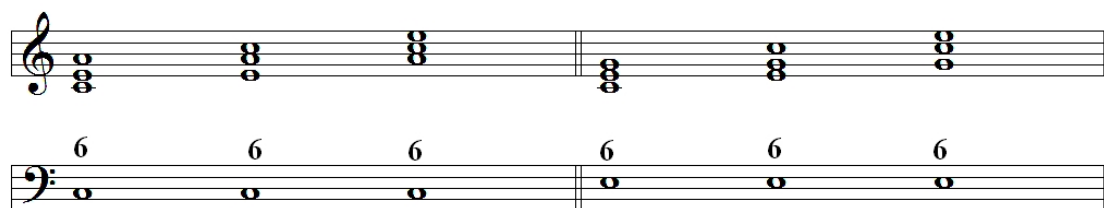
A Quinta aumentada [*superfluë*] é acompanhada pela Segunda e pela Sétima maior: ou a que é a mesma coisa da Sétima e da Nona, ambas maiores.

Exemplo.



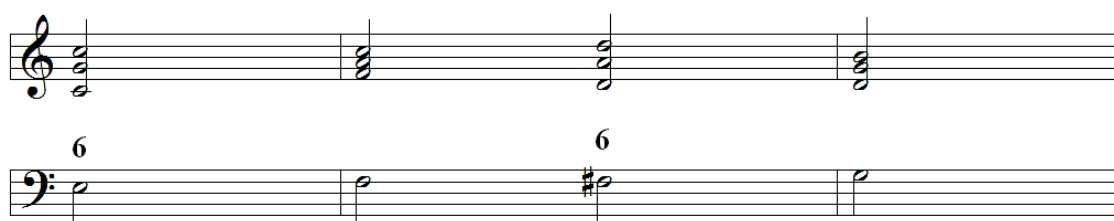
A Sexta é acompanhada pela Terça, e pela Oitava.

Exemplo.



A Sexta é dobrada e é acompanhada pela Terça, quando a nota que segue sobe por um semitom, e quando ela tem por acompanhamento um acorde perfeito.

Exemplo.



A Sexta é acompanhada ainda por uma Terça dobrada, quando a nota seguinte sobe por um semitom, e quando ela tem como acompanhamento um acorde perfeito.

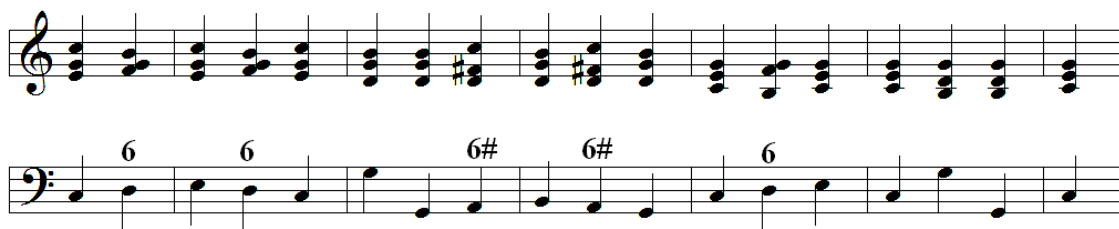
Exemplo.



Estes acordes que contêm duas vezes a Sexta, e uma vez a Terça: ou ainda duas vezes a Terça, e uma vez a Sexta, são chamados acordes *dobrados*. Um e outro são igualmente válidos sobre as notas cifradas com um 6: contanto que a nota seguinte suba de um semitom, e que ela seja acompanhada de um acorde perfeito.

Enfim a Sexta é acompanhada ainda pela Terça e pela Quarta.

Exemplo.



Como devemos distinguir as coisas, para evitar a confusão: nós daremos diferentes nomes a estes diferentes acordes, que fazemos sobre a Sexta.

O primeiro acorde composto pela Terça, a Sexta e a Oitava, se chamará acorde *simples*, para distingui-lo daqueles em que se dobra uma parte.

O segundo acorde contendo duas vezes a Sexta, e uma vez a Terça, se chamará acorde *dobrado pela Sexta*.

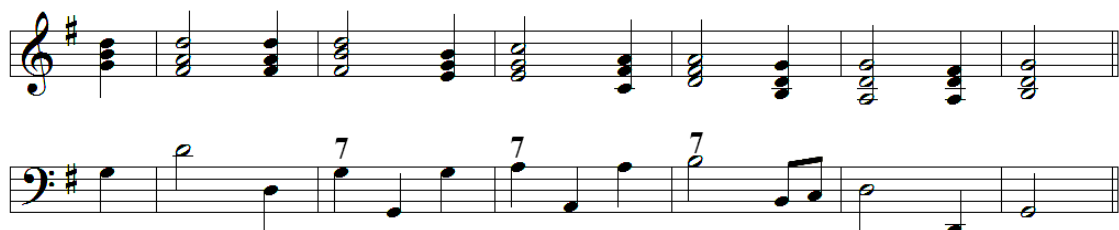
O terceiro que contém duas vezes a Terça, e uma vez a Sexta, se nomeará acorde *dobrado pela Terça*.

Enfim o Quarto, composto pela Terça, a Quarta e a Sexta, se chamará *pequeno* [*petit*] acorde: porque de fato esse acorde é pouco extenso quando a Terça se encontra no baixo, como nós podemos ver no exemplo precedente.

Há ocasiões em que se deve fazer o acorde *simples*, outras que demandam o acorde *dobrado*, e outras que preferem o *pequeno* [*petit*] acorde. Mas não falaremos dessas ocasiões, somente quando tratemos da escolha dos acordes, no capítulo 6.

A Sétima, seja maior, seja menor, é acompanhada pela Terça e pela Quinta.

Exemplo.



Ou, alternativamente, é acompanhada pela Terça e pela Oitava.

Exemplo.



A Sétima é menos bem acompanhada pela Terça e pela Oitava, do que pela Terça e pela Quinta. É uma espécie de liberdade colocar a Oitava no lugar da Quinta: só devemos fazê-lo

quando sejamos forçados. Diremos dentro do capítulo das escolhas dos acordes qual é a necessidade que a força.

A Sétima é acompanhada pela Terça dobrada, quando a nota precedente é um semitom ou um tom mais baixa que aquela que leva a Sétima, tendo por acompanhamento um acorde perfeito *maior*: isto é, um acorde perfeito dentro do qual a Terça é maior.

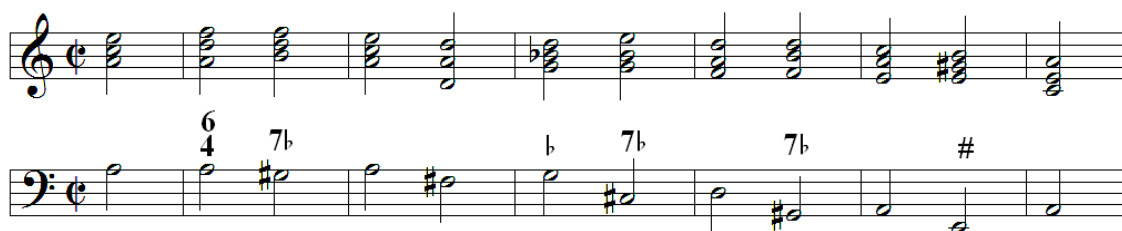
Exemplo.



Esta maneira de acompanhar a Sétima somente acontece depois de um acorde maior dentro do qual a Terça tenha sido a mais alta das três Partes, como no exemplo acima.

A Sétima diminuta é acompanhada pela Terça menor, e pela falsa-Quinta.

Exemplo.

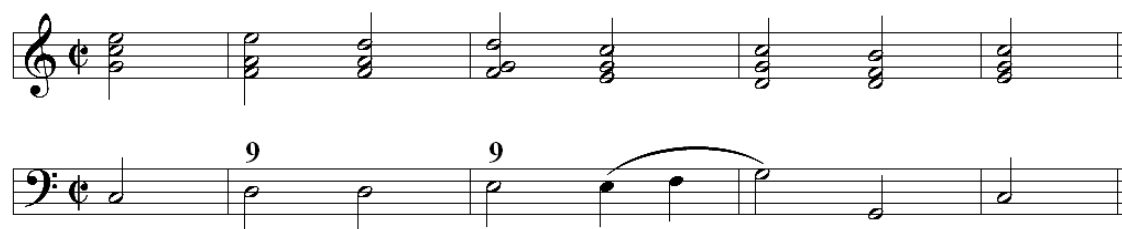


A cifra não adverte de maneira alguma se a Sétima é diminuta, ou se ela é apenas menor: cabe ao Acompanhador julgar por si mesmo. Ele não pode fazê-lo se não for instruído quanto aos Modos: mas ainda não é tempo de falar deles.

A Oitava é acompanhada pela Terça e pela Quinta. É o acorde perfeito do qual não daremos Exemplo. Ver o da Terça, página 13.

A Nona quando é maior é acompanhada pela Terça e pela Quinta; e quando ela é menor, pela Terça e pela Sétima.

Exemplo.



A cifra não adverte tampouco se a Nona é maior ou menor; cabe ao Acompanhador julgar por si mesmo.

II.

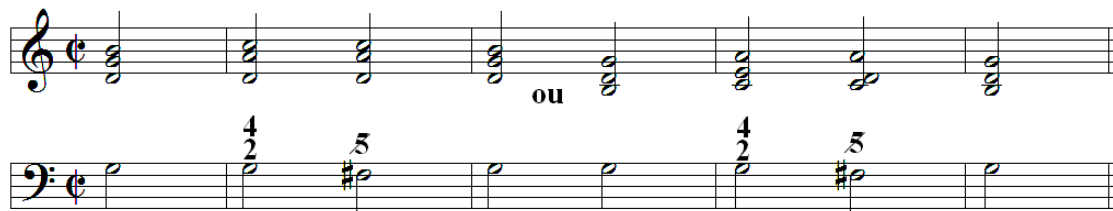
Regras para o Acompanhamento de notas cifradas por duas cifras.

Quando nós falamos aqui de notas cifradas por duas cifras; nós entendemos que essas duas cifras estão colocadas uma em cima da outra, para atribuir à nota delas dois intervalos particulares de uma só vez; e não que estejam uma ao lado da outra; isto marcaria outra coisa, que examinaremos algumas páginas mais abaixo.

Duas cifras determinam já duas partes do acorde, o Acompanhador tem apenas a terceira a adicionar; e eis as Regras para fazê-lo.

A dupla cifra dois e quatro é acompanhada pela Quinta, ou se quisermos da Sétima, mas a Quinta é melhor.

Exemplo.



A dupla cifra dois e trítone é acompanhada pela Sexta.

Exemplo.



A dupla cifra três e cinco é acompanhada pela Oitava. É o acorde perfeito. Ver anteriormente, no artigo a respeito da Terça, página 13.

A dupla cifra três e seis é acompanhada pela Oitava. É o acorde *simples* da Sexta. Ver anteriormente, no artigo a respeito da Sexta, página 15.

A dupla cifra três e sete é acompanhada pela Quinta. É o acompanhamento da Sétima sozinha. Ver seu artigo, anteriormente, página 16.

A dupla cifra três e oito é acompanhada pela Quinta. É o acorde perfeito demonstrado anteriormente, página 10.

A dupla cifra quatro e cinco é acompanhada pela Oitava.

Exemplo.



Exemplo.

A dupla cifra quatro e seis é acompanhada pela Oitava.



Observe que quando uma nota possui quatro e seis a Sexta deve sempre ser da mesma natureza que a Terça no acorde precedente. Isto é, quando a Terça do acorde precedente for maior, a Sexta deve ser também maior. E quando a Terça for menor, a Sexta é também menor, o Exemplo aqui acima vos demonstra.

A dupla cifra trítono e seis é acompanhada pela Oitava.

Exemplo.



A dupla cifra quarta e sétima menor dentro da cadência (explicado na sequência) é acompanhada pela Quinta, ou pela Oitava.

Fora da cadência, ela é acompanhada pela Oitava, ou pela Nona.

Exemplo.



A dupla cifra quatro e nove é acompanhada pela Sétima, ou pela Quinta.

A dupla cifra cinco e oito é acompanhada pela Terça. É o acorde perfeito demonstrado anteriormente, página 13.

A dupla cifra cinco e nove é acompanhada pela Terça; ou, alternativamente, dobrando-se a Quinta.

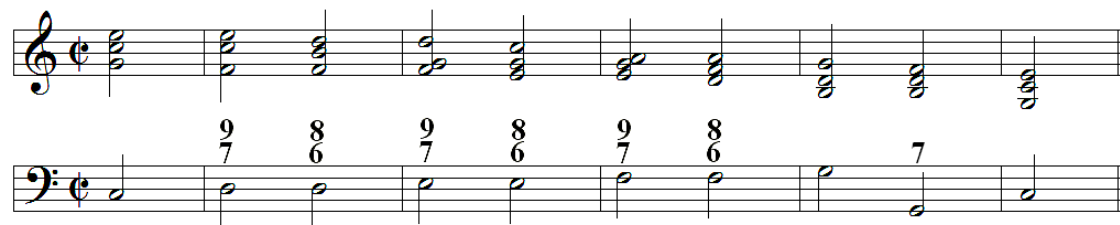
Exemplo.



A dupla cifra seis e oito é acompanhada pela Terça. É o acorde *simples* da Sexta, do qual falamos anteriormente, página 15.

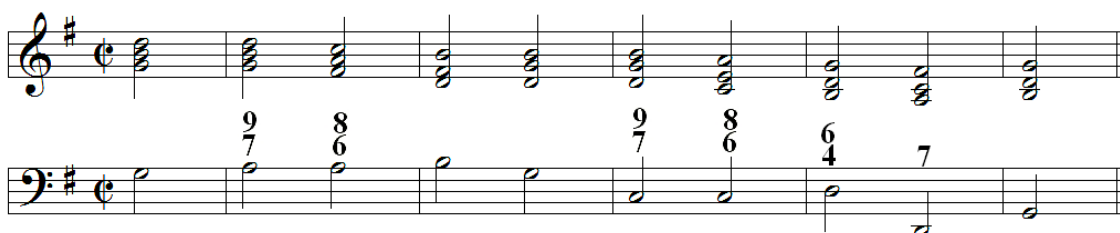
A dupla cifra sete e nove é acompanhada pela Terça.

Exemplo.



Ao invés de acompanhar sete e nove e pela Terça, pode-se dar à nota que leva estas duas cifras o mesmo acorde que possui a nota precedente. Isto é mais cômodo, e por vezes até mais agradável ao ouvido.

Exemplo.

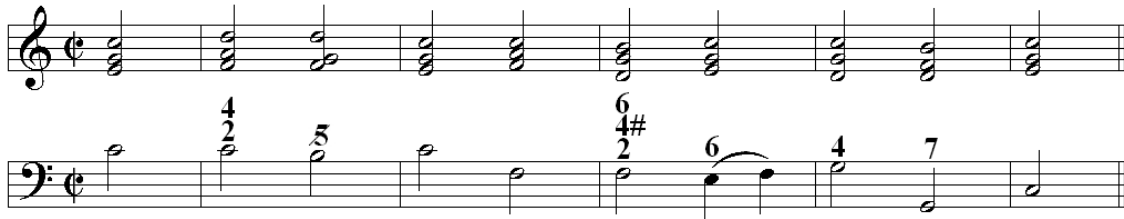


III. Das Notas cifradas com uma cifra tripla.

Eu chamo de notas cifradas com uma cifra tripla àquelas que possuem três cifras uma acima da outra.

A única regra que há de ser observada a respeito deste tipo de notas, é de dar a elas como acompanhamento os três intervalos marcados pelas três cifras que elas possuem, sem adicionar nenhuma outra coisa.

Exemplo.

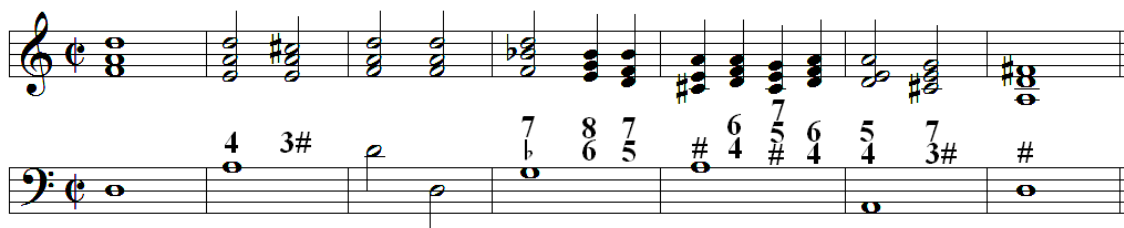


IV. Das Notas que possuem mais cifras uma ao lado da outra.

Quando uma nota possui várias cifras uma ao lado da outra, nós damos a ela vários acordes um depois do outro; e se dá a ela tantos quanto há cifras que se sucedem, diminuindo a duração de cada um na medida em que o número dos mesmos aumenta; como o Exemplo a seguir vos fará ver.

Essas cifras são mais frequentemente duplas do que simples, e por vezes até mesmo são triplas.

Exemplo.



A respeito da duração de cada acorde, ela se mede como eu disse em função da sua quantidade, comparado com o valor da nota que os possui. Mas cabe ao discernimento julgar se eles devem ser iguais ou desiguais em suas durações. Aqueles que têm um pouco de rotina julgam pelas notas longas ou breves da Parte cantante; porque estes acordes são feitos apenas para segui-la. Se os Copistas fossem exatos, eles poderiam facilmente marcar isto, arranjando suas cifras de maneira que suas situações fizessem conhecer em que tempo do compasso eles deveriam se passar, como eu fiz no exemplo acima. Isto determinaria precisamente sua duração. Mas é algo que lhes falta frequentemente, ou falta sabê-lo, ou falta prestar atenção a isto; é não obstante o único meio de determinar esta duração, e deveria ser feita uma Regra essencial da Tablatura de Música, como foi feita sobre a figura e a situação das notas: mas duvido fortemente que os Músicos o considerem; porque vejo várias outras coisas ainda mais necessárias que essa a serem estabelecidas, ou a reformar dentro da Música, às quais, no entanto, não pensamos ainda.

A respeito de remediar este defeito, tentaremos suprir com as Regras seguintes.

Comumente uma nota de Baixo-Contínuo possui mais do que duas cifras uma ao lado da outra; Dessa forma é fácil julgar que não havendo mais de dois acordes a serem feitos sobre esta nota, cada um deve ter a duração de metade de seu valor. Se é uma Semibreve, cada acorde

terá a duração de uma Mínima. Se é uma Mínima, cada um terá somente a duração de uma Semínima, e se é uma Semínima, eles não terão mais do que a duração de uma Colcheia.

Se temos quatro acordes a fazer sobre uma Semibreve, daremos a cada um a duração de uma Semínima, e se é sobre uma Mínima, não lhes daremos mais do que a duração de uma Colcheia.

Se há três acordes para uma Semibreve, daremos ao primeiro a duração de uma Mínima, e a cada um dos dois outros a duração de uma Semínima: ou ao contrário a cada um dos dois primeiros a duração de uma Semínima, e ao terceiro a duração de uma Mínima. Julgaremos isso ao escutar a Parte cantante, ou lendo-a, se a temos frente aos olhos.

Se há três acordes a serem feitos sobre uma Mínima pontuada, eles durarão cada um tanto quanto uma Semínima.

Se há apenas dois, o primeiro durará tanto quanto uma Mínima, e o segundo apenas quanto uma Semínima; Ou ao contrário o primeiro terá o valor de uma Semínima, e o segundo o de uma Mínima. Julgamos isso pelo movimento da Ária.

Enfim sem estender mais longe este detalhe, vós deveis considerar que uma nota de Baixo, podendo sempre dividir seu valor em duas porções iguais, ou em quatro, ou em três, pode-se ajustar o número de cifras à essa divisão; estando facilmente visível por seu número, e pelo Canto e o movimento da Ária, se cada um deve ter por sua duração, o quarto da nota, ou a metade, ou três quartos, ou um terço, ou dois terços.

Confesso que essas Regras são vagas e pouco capazes de vos satisfazer, se vós quereis que as fixemos definitivamente; mas isso não se deve culpar a mim; é culpa daqueles que não determinaram a situação das cifras.

Por vezes uma nota não possui mais do que uma cifra, seja simples, seja dupla, seja tripla, essa cifra não se encontra diretamente abaixo da nota, mas um pouco para o lado à direita, como no exemplo seguinte; Neste caso damos a esta nota dois acordes um depois do outro; primeiramente o acorde perfeito, em seguida o acorde denotado pela cifra.

Exemplo.



Se a cifra está muito longe de sua nota, como no segundo Compasso de Exemplo acima, isso marca que o primeiro acorde deve ser muito mais longo do que o segundo. É o que o próprio Exemplo explica.

Por vezes também dentro do caso do Exemplo anterior, ao invés de uma cifra somente se encontram várias em sequência. Quando isso acontece, faz-se depois do acorde perfeito tantos outros acordes quanto hajam cifras em sequência, julgando sempre sobre a duração de cada um, pelo seu número, pelo valor da Nota que os possui, pelo Canto e pelo movimento da Ária.

Depois da enumeração [*dénombrement*] que fiz neste Capítulo de todos os acordes da Música, tanto consonantes quanto dissonantes, mas dos quais quase não os dei exemplos além de para o *Ut*, e para o *Ré*. Para não aumentar este volume inutilmente, vós deveis os aprender por vós mesmos de cor, sobre todas as outras notas da Oitava, e mesmo sobre os Sustenidos e os Bemóis. Vós não podeis acompanhar com muita facilidade [*à livre ouvert*], a menos que vós os conheceis do começo ao fim, e dentro dos seus três arranjos, como eu os aqui representei.

V. *Redução dos Acordes cifrados aos Acordes perfeitos.*

Aqueles que aprendem o Acompanhamento têm geralmente mais dificuldade em conceber e em reter de cor os acordes cifrados, do que os acordes a que chamamos de perfeitos. Mas é fácil os aliviar desta pena, ao fazê-los observar, que quando uma nota possui quaisquer cifras, que a assinalem um acorde extraordinário, esse acorde, extraordinário para esta nota, é frequentemente o acorde perfeito de uma outra nota. Dessa forma um *Ut* por exemplo é cifrado com 6, o acorde que denota este 6 para o *Ut*, é o acorde perfeito do *Lá*; Se está cifrado com quatro e seis é o acorde perfeito do *Fá*; Se está cifrado com um 7, ou sete e cinco, ou sete, cinco e três, é o acorde perfeito do *Mi*, etc.

A fim então de dar ao Leitor toda a ajuda possível quanto a isto, eu irei ensiná-lo a conceber como acordes perfeitos, a maior parte dos acordes dissonantes que se marcam pelas cifras.

O acompanhamento de uma nota cifrada com dois, quatro, seis, é o acorde perfeito menor de sua segunda.

Quando a nota não possuir nada além de dois e quatro, ou somente 2, podemos ainda dar a ela o acorde menor de sua segunda, embora eu tenha ensinado o contrário anteriormente, ao falar sobre essas cifras.

O acompanhamento de uma nota cifrada com dois, trítono e seis, é o acorde perfeito maior de sua segunda. Chamamos acorde maior, àquele que tem a terça maior, e acorde menor, àquele que tem a terça menor.

Quando a nota não possui nada além de dois e trítono, ou de trítono e seis, ou somente o trítono, seu acompanhamento será sempre o acorde maior de sua segunda.

O acompanhamento de uma nota cifrada com um 7, ou com cinco e sete, ou com três, cinco, sete, é o acorde perfeito de sua terça.

O acompanhamento de uma nota que possui quatro e seis, ou mesmo quatro, seis, oito, é o acorde perfeito de sua quarta.

O acompanhamento de uma nota que possui cinco, sete, nove, é o acorde perfeito de sua quinta.

O acompanhamento de uma nota cifrada com um 6, ou com três e seis, ou com três, seis, oito, é o acorde perfeito da sexta; ou de sua *terça abaixo* [*sous-tierce*] que é a mesma nota.

O Acompanhamento de uma nota que possui quatro e sete, ou mesmo quatro e nove, ou mesmo sete e nove, ou mesmo quatro, sete, nove, é o acorde perfeito da nota um tom mais baixa.

As outras cifras não dizem respeito aos acordes perfeitos.

VI. Da Cadência.

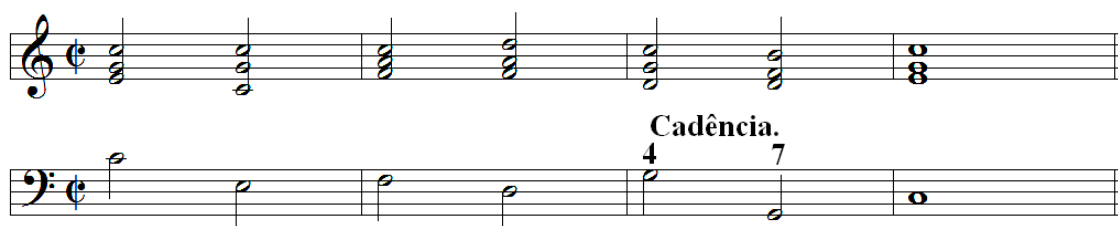
Além de dever-se, como já disse, saber de cor todos os acordes imagináveis, sobre todas as teclas do Teclado, é ainda melhor saber fazer sobre cada uma delas a passagem a que chamamos *Cadência*.

A Cadência é um final de melodia [*terminasion de chant*], que podemos observar como a conclusão de uma frase, ou de um período da Música: Pois como eu fiz ver no Livro dos Princípios do Cravo, a Música tem períodos e frases, assim como o discurso.

Dentro da Cadência, o Baixo termina comumente seu canto por três notas, das quais a segunda é uma oitava mais baixa que a primeira; e a terceira é uma quarta mais alta do que a segunda.

Os acompanhamentos comuns à Cadência são sobre a primeira nota, a Quarta, acompanhada pela Quinta e pela Oitava; Sobre a segunda, a Terça maior acompanhada da Quinta e da Sétima; E sobre a terceira, o acorde perfeito.

Exemplo.



Por vezes o Baixo termina seu canto apenas com duas notas, das quais a segunda é uma quinta mais baixa que a primeira, ou mesmo uma quarta mais alta, o que dá no mesmo. Assim se a primeira nota é longa em seu valor, nós damos a ela ordinariamente os dois acordes que teríamos feito sobre as duas primeiras notas da Cadência, se ela tivesse três: e se ela é breve, ela tem por acompanhamento apenas o acorde maior.

Exemplo.



Há cinco espécies de Cadências dentro da Música. A saber

A Cadência perfeita.

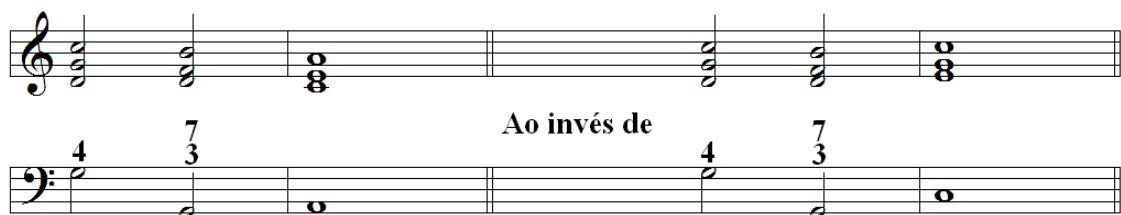
A Cadência interrompida [*rompuë*].

E três espécies de Cadências imperfeitas.

A Cadência perfeita é aquela em que o Baixo termina seu canto por três notas, ou por duas, da maneira que acabamos de representar nos dois exemplos acima.

A Cadência interrompida é aquela em que a última nota se desvia do fim que concluiria naturalmente seu canto, para tomar um final [*terminaison*] que não termina em absoluto.

Exemplo.



A respeito das três espécies de Cadências imperfeitas, como teremos ocasião de falar delas mais ao fim deste Livro, nos reservamos de vos explicá-las naquele espaço, não sendo necessário que vós estejais instruídos a respeito por enquanto: Mas há algumas observações a serem feitas sobre a Cadência.

A primeira; Que quando falamos da Cadência em geral, entende-se sempre a Cadência perfeita.

A segunda; Que a Cadência possui o nome da nota sobre a qual o Baixo termina. Desta forma quando falamos de uma Cadência em *Ut*, ou em *G Sol Ut*; queremos dizer uma Cadência em que o Baixo conclui por um *Ut*, se encaminhando por um *Sol*.

A terceira; Que a Cadência não está sempre cifrada nos Livros de Música, e que frequentemente o Acompanhador deve reconhecê-la somente pela progressão de notas; mas isso não é difícil se estamos acostumados a este uso.

A quarta enfim; Que estando as notas da Cadência cifradas, ou que elas não o sejam, deve-se sempre dar os acordes que marquei anteriormente, exceto que ao invés da sétima que coloco quase sempre no penúltimo acorde, pode-se colocar a oitava, não obstante a sétima é

muito melhor; mas cuidado para não esquecer que neste penúltimo acorde, a terça deve sempre ser maior.

Nós teremos mais ocasiões de falar da Cadência posteriormente.

CAPÍTULO IV – Dos Tons, dos Modos, e da Transposição.

Aquele que quer acompanhar qualquer Instrumento que seja, deve ter algum conhecimento ao menos superficial dos Tons, e dos Modos da Música.

Toda Ária ou Peça de Música é composta sobre um certo tom, e dentro de um certo modo.

A tonalidade [*ton*] de uma Ária é a nota sobre a qual ela termina; e esta nota é chamada também de *final*.

Se a final de uma Ária é um *Ut*, nós dizemos que a Ária é composta em *C Sol Ut*. (é o termo) Si ela é um *Ré*, é em *D Lá Ré*, etc.

Quando uma Ária tem várias partes, as partes, (mesmo aquela a que chamamos o *Tema* [*le Sujet*],) se terminam por vezes sobre uma outra nota que a final essencial da Ária; Mas para o Baixo, seja qual for o tema [*le sujet*] da Ária, ou qual não o seja, ela termina sempre sobre a final essencial. Assim, quando queremos saber sobre qual tonalidade [*ton*] uma Ária é composta, é para a final do Baixo que devemos olhar. Esta final é sempre a nota fundamental da Ária, e por assim dizer a nota *Tônica*.

O Modo é a determinação do caminho que deve ter o canto de uma Ária, e aquele de suas partes, quando ela as tiver, tudo em relação à nota final. É o que constitui a espécie de cada intervalo; É o sistema particular sobre o qual uma Peça de Música é construída.

Há apenas dois Modos em Música; o Modo maior, e o Modo menor.

O Modo de uma Ária é maior quando a terça, a sexta, e a sétima da final ou nota tônica são maiores.

O Modo é menor quando a terça, a sexta, e a sétima da final são menores.

A segunda, a quarta, a quinta e a oitava são de mesma espécie dentro do Modo maior, e dentro do menor; Assim toda a diferença de um Modo com o outro consiste apenas na diferença dos três intervalos marcados acima.

Talvez não esteja aqui tudo que há a dizer sobre os Modos da Música, se quiséssemos tratar deles a fundo. Mas está ao menos o que é suficiente dizer quando tratamos apenas do Acompanhamento.

A tonalidade [*ton*] e o modo de uma Ária são duas coisas absolutamente inseparáveis, e não podemos jamais falar da primeira, sem mencionar ao mesmo tempo o segundo, ou pelo menos sem o subentender; porque se nós dizemos por exemplo que uma Ária é em *G Ré Sol*, isso

faz entender claramente se dá sobre as cordas uma modulação cuja final é um *Sol*; mas isso não diz se esta modulação é maior ou menor. Deve-se portanto necessariamente adicionar um ou outro destes termos, e dizer que é em *G Ré Sol* modo maior, ou em *G Ré Sol* modo menor.

Não obstante, há modulações que se subentendem normalmente sem serem expressas, porque as observamos como naturais a certos tons.

Quando diz-se que uma Ária é em *C Sol Ut*, sem falar de sua modulação, subentendemos que ela é maior.

Quando diz-se que ela é em *D Lá Ré*, subentendemos que seu modo é menor.

Quando falamos de *E Si Mi*, supomos o modo menor.

Ao falar de *F Ut Fá* supomos o modo maior.

G Ré Sol não tem uma modulação que lhe seja mais natural que a outra. Desta forma somos sempre obrigados a exprimir o modo quando falamos de uma Ária em *G Ré Sol*.

A Mi Lá é suposto como tendo o modo menor.

B Fá Si Bequadro sendo uma tonalidade [*ton*] sobre o qual raramente se compõe, não há modulação que lhe seja particularmente atribuída [*affectée*]: se tivesse uma, seria a menor. Mas por uso que prevaleceu, quando dizemos que uma Ária é em *B Fá Si*, entende-se que é em *B Fá Si Bemol*, e que a modulação é maior.

Quando uma Ária não é composta conforme este uso comum; isto é, quando ela não é em uma das tonalidades [*tons*] acima, modificados como estão aqui, não falamos nunca de sua tonalidade [*ton*] sem exprimir ao mesmo tempo sua modulação; Assim quando uma Ária é em *C Sol Ut*, e que seu modo não é maior, não deixamos de declarar o modo, dizendo *C Sol Ut modo menor*, ou *C Sol Ut menor*.

Se é em *D Lá Ré*, e sua modulação não é menor, dizemos que é em *D Lá Ré modo maior*, ou *D Lá Ré maior*.

Alguns Músicos ao invés de usar os termos *maior* e *menor* para exprimir os modos de uma Ária, se servem dos antigos termos *Bequadro* e *Bemol*. Para marcar por exemplo que uma Ária é em *C Sol Ut Modo menor*, eles dizem que é em *C Sol Ut Bemol*; Para marcar que uma outra é em *D Lá Ré Modo maior*, eles dizem que ela é em *D Lá Ré Bequadro*, e assim por diante para as outras; mas essas expressões que são talvez as mais comuns, não são, apesar disso, tão apropriadas quanto as outras.

A divisão da Oitava em doze partes como fazemos, ao dar-nos doze sons diferentes, que podem ser tomados cada um pela nota *Tônica* de uma Ária, faz com que podemos dizer que temos doze tonalidades [*tons*] dentro da nossa Música, tomando a palavra tonalidade [*ton*] pelo significado que lhe demos no começo deste Capítulo. E vemos ao mesmo tempo que não

podemos ter mais do que doze justamente, porque a Oitava não se divide em mais do que doze partes.

No entanto, pelo fato de que dos doze sons que nascem dessa divisão da Oitava, nove possam ser considerados cada um sob duas ideias diferentes, isso multiplica o número de tonalidades [*tons*] a vinte e uma; mas só são vinte e uma tonalidades [*tons*] pelo nome, porque de fato há apenas doze.

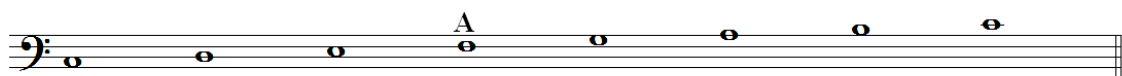
A Demonstração seguinte vos apresenta todos estes tons; E como há vários que, como eu disse, são os mesmos sob nomes diferentes, marquei com uma mesma Letra aqueles que se relacionam entre si.

Entre estas tonalidades [*tons*] há algumas que são de maior uso que as outras. Há até mesmo alguns que talvez nunca tenham sido usados em obra; mas eu não quis omitir nenhum na Demonstração, porque a maior parte de nossos Compositores utilizam agora vários que não estavam em uso anteriormente, bem pode acontecer que eles venham enfim a tornar todos tão comuns quanto os outros.

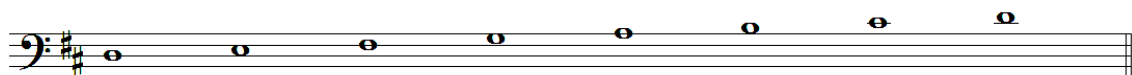
Observai, por favor, que há algumas destas tonalidades [*tons*] que demandam que todas as notas da Oitava sejam marcadas por um Sustenido, ou por um Bemol, e inclusive que várias notas o sejam duplamente. Para fazer melhor conhecer as notas que levam duplo Sustenido, ou duplo Bemol, separei os Sustenidos ou os Bemóis simples daqueles que os dobram por uma barra que coloquei entre os dois. Além disso, marquei por cifras o nome de Sustenidos ou de Bemóis que cada tonalidade [*ton*] tem. A Demonstração seguinte vos representa tudo isso.

Demonstração de Tonalidades [Tons] e de Modos.

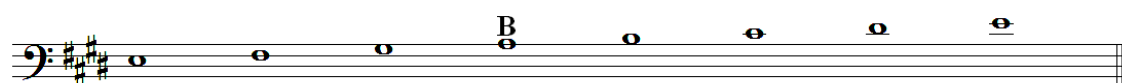
As Tonalidades [*Tons*] em que não colocamos as palavras maior ou menor, são as Tonalidades [*Tons*] comuns, em que o Modo é comumente subentendido. Seu Modo é semelhante àqueles entre os quais eles são aqui organizados [*rangez*].



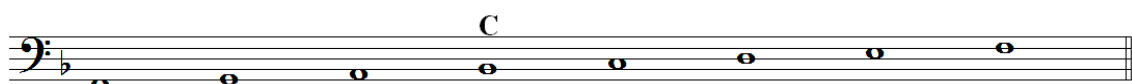
C Sol Ut.



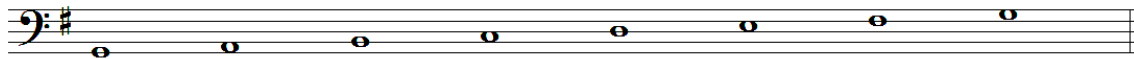
2. D La Ré maior.



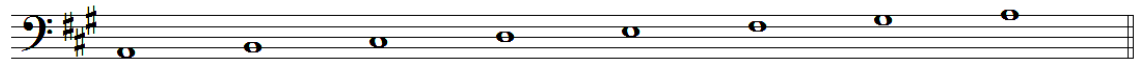
4. E Si Mi maior.



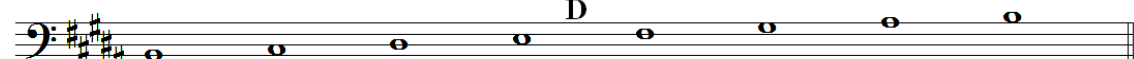
1 F Ut Fá.



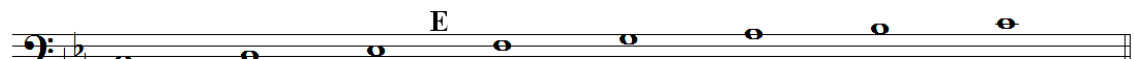
1 G Ré Sol maior.



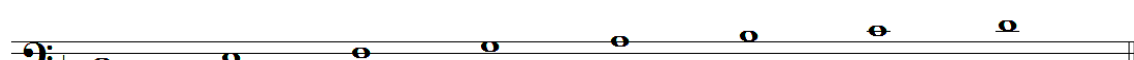
3 A Mi Lá maior.



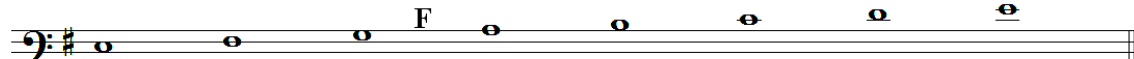
5 B Fá Si Bequadro, maior, raro.



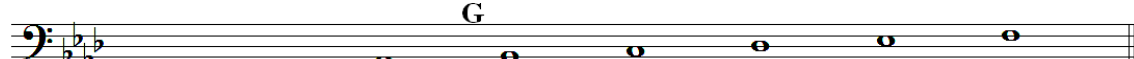
3 C Sol Ut menor.



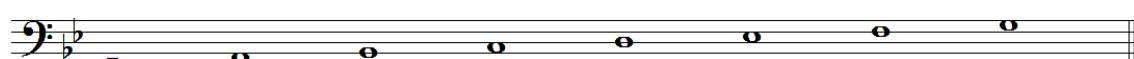
1 D La Ré.



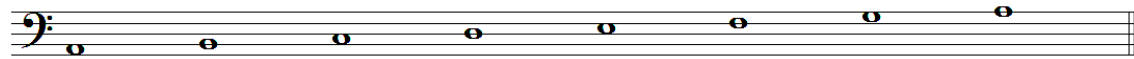
1 E Si Mi.



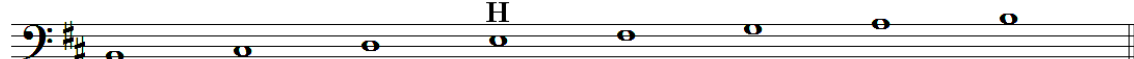
4 F Ut Fá menor.



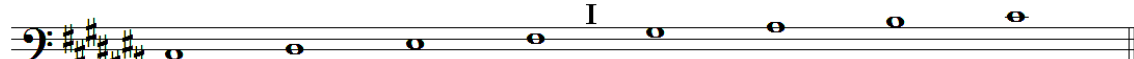
2 G Ré Sol menor.



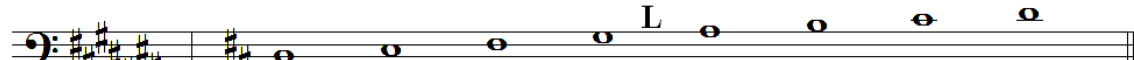
A Mi La.



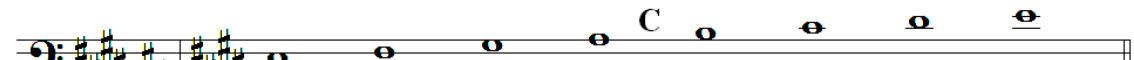
2 B Fá Si Bequadro menor.



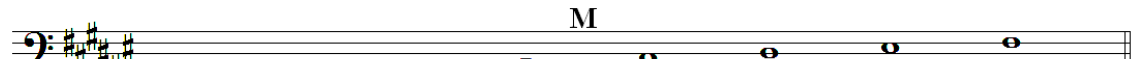
7 C Sol Ut Sustenido maior, raro.



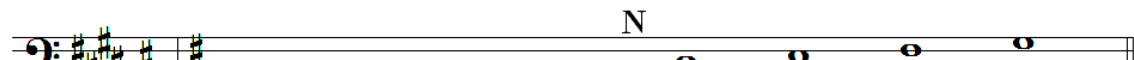
9 D La Ré Sustenido Maior, raro.



11 E Si Mi Sustenido maior, raro.



6 F Ut Fá Sustenido maior, raro.



8 G Ré Sol Sustenido maior, raro.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth notes: F#2, G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G#3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G#7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G#8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G#9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G#10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G#11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G#12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G#13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G#14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G#15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G#16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G#17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G#18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G#19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G#20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G#21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G#22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G#23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G#24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G#25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G#26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G#27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G#28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G#29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G#30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G#31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G#32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G#33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G#34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G#35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G#36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G#37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G#38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G#39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G#40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G#41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G#42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G#43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G#44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G#45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G#46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G#47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G#48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G#49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G#50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G#51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G#52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G#53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G#54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G#55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G#56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G#57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G#58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G#59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G#60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G#61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G#62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G#63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G#64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G#65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G#66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G#67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G#68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G#69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G#70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G#71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G#72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G#73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G#74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G#75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G#76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G#77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G#78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G#79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G#80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G#81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G#82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G#83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G#84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G#85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G#86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G#87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G#88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G#89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G#90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G#91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G#92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G#93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G#94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G#95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G#96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G#97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G#98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G#99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G#100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G#101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G#102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G#103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G#104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G#105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G#106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G#107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G#108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G#109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G#110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G#111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G#112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G#113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G#114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G#115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G#116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G#117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G#118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G#119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G#120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G#121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G#122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G#123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G#124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G#125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G#126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G#127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G#128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G#129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G#130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131

10 A Mi La Sustenido maior, raro.

12 B Fá Si Sustenido maior, raro.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is D major (two sharps). The melody consists of a series of eighth notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C3, and D3. A 'P' (Piano) dynamic marking is placed above the G2 note.

4 C Sol Dó Sustenido menor, raro.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody consists of quarter notes: F#2, G#2, A2, B2, C3, D3, E3, and F#3. A 'Q' (quarter note) is written above the final note, F#3.

6 D La Ré Sustainido menor, raro.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E13

8 E Si Mi Sustenido menor, raro.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is D major (two sharps). The melody consists of a series of eighth notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C3, D3. The final note is a whole note D3. The letter 'R' is written above the staff, indicating a repeat sign.

3 F Ut Fá Sustenido menor, raro.

5 G Ré Sol Sustenido menor, raro.

7 A Mi Lá Sustenido menor, raro.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The final note is a whole note F#4.

9 B Fá Si Sustenido menor, raro.

7 C Sol Ut Bemol maior, raro.

5 D La Ré Bemol maior, raro.

The musical notation shows a bass staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notes are G₂, F₂, E₂, D₂, C₂, B₁, A₁, and G₁. Above the notes, there are labels: 'L' above D₂, 'e' above C₂, 'o' above B₁, and 'e' above A₁.

3 E Si Mi Bemol maior, raro.

Example 10

8 F Ut Fá Bemol maior, raro.

6 G Ré Sol Bemol maior, raro.



um *Sol*, a terça dentro dos acordes destas três notas deve sempre ser maior, porque ela se encontra assim pela natureza do Modo mesmo que de *Ré*, de *Mi*, de *Lá*, e de *Si*, se encontra naturalmente menor. Não devemos jamais colocar sobre o *Ut* uma terça menor, nem sobre o *Ré* uma maior a menos que isso seja marcado expressamente no Baixo-contínuo.

A alteração [*mutation*] da terça maior para menor, se marca nos Baixos contínuos por um três associado a um Bemol 3b, ou por um Bemol sozinho colocado sobre a nota na qual se deve fazer esta mudança: e a alteração [*mutation*] contrária da terça menor para maior, se marca por um três associado a um Sustenido 3x, ou por um Sustenido somente.

O Bemol associado a qualquer Cifra que seja, diminui por um semitom o intervalo denotado pela Cifra em questão; Se pela natureza do Modo este intervalo é maior, ele se torna menor; se é justo, ele se torna diminuto.

Por razão recíproca o Sustenido aumenta de um semitom o intervalo denotado pela Cifra a qual ele se junta; se é menor, ele a torna maior; e se é justa, ela se torna aumentada [*superfluë*].

Depois de uma Cifra associada a um Bemol, se a mesma Cifra é repetida imediatamente com um Sustenido, é para remover o Bemol; E reciprocamente se depois de uma Cifra associada a um Sustenido, a mesma Cifra é repetida com um Bemol, é para remover o Sustenido.

Quando a Cifra é totalmente simples, isto é, sem Bemóis nem Sustenidos, damos a ela o intervalo que ela demanda naturalmente como o Modo a constituiu.

Isto que acabamos de dizer faz ver que os Acompanhamentos deixam por vezes os tons [*cordes*] do Modo, para tomar do estrangeiro [*étrangere*]: mas um Acompanhador não deve jamais fazê-lo se não for expressamente marcado em seu Baixo contínuo.

Os Baixos fazem também por vezes esta mudança, tomando como acompanhamentos um Sustenido, um Bemol, ou um Bequadro; E deve-se observar acerca disso que nenhum intervalo, exceto a Oitava, varia com o Baixo quando ele toma um tom [*corde*] estranho [*étrangere*] ao Modo. Assim quando o *Ut*, por exemplo, possui um Sustenido, o *Mi* que seria a terça, e que seria naturalmente maior, permanece sempre como terça do Sustenido, e torna-se terça menor para esta variação do Baixo. Quando o *Si* possui um Bemol, o *Sol* que seria a sexta, e que seria naturalmente menor, permanece similarmente como sexta do *Si bemol*, e torna-se por isso, sexta maior. Por ser uma regra inviolável dentro do acompanhamento, que embora a nota inferior de um intervalo troque de tom [*corde*], ascendendo, ou descendendo um semitom, por meio de um Sustenido, ou de um Bemol, no entanto a nota superior (exceto quando ela forma a Oitava) não deve jamais mudar, a menos que isto esteja marcado expressamente. Para esta que é a Oitava, ela segue sempre a variação do Baixo sua nota fundamental, tornando-se Bemol ou Sustenido de acordo com o que lhe acontece; Não obstante, vós vereis dentro das Regras

seguintes que quando qualquer nota do Baixo possui um Sustenido, não faz-se mais entrar a Oitava no acompanhamento que damos a ela. Assim a exceção da Oitava subsiste apenas a respeito das notas de Baixo que possuem um Bemol.

Ainda que nós tenhamos dito acima que os acompanhamentos de uma Ária derivam dos tons [*cordes*] que são afetados [*affectées*] por seu Modo, a quarta contudo não se toma, quando pela natureza do Modo ela se encontra sendo um Trítono, ao invés de uma verdadeira Quarta. Assim quando na tonalidade [*ton*] chamado *C Sol Ut*, se encontra por exemplo um *Fá* cifrado da quarta, não se toca absolutamente essa quarta sobre o *Si* natural, mas sobre o *Si Bemol*, ainda que estranho [*étrangere*] ao Modo: porque o *Si* natural é o Trítono do *Fá*, e não sua quarta justa.

No entanto quando por natureza do Modo a quarta de uma nota se encontra sendo seu Trítono, como nós acabamos de vos fazer ver, há Mestres da Música que para marcar o trítono sobre esta nota a cifram somente com um quatro simplesmente 4. e não com um quatro sustenido 4x, como costumamos fazer; É porque o Acompanhador deve ajudar um pouco à letra, e adivinhar por assim dizer a intenção do Compositor. Isto é muito fácil a fazer quando tem-se um pouco de prática: julga-se pela parte cantante, que faz quase sempre os intervalos designados pelas cifras; ou pela progressão do Baixo, que desce sempre depois de um trítono; ou enfim pela modulação, que adverte um ouvido um pouco delicado de tudo que a mão deve fazer.

De resto, tenderia a pensar que seria melhor cifrar sempre assim; isto é, associar qualquer cifra que seja a um Sustenido ou um Bemol, somente quando isto seja necessário para mostrar que o intervalo se deve tocar sobre um tom [*corde*] estranho [*étrangere*] ao Modo: desde que a nota superior de um intervalo não saia dos tons [*cordes*] do Modo, não cabe à cifra marcar se é maior, ou menor, ou diminuta, ou aumentada [*superfluë*]; A qualidade da nota inferior, junto à natureza do Modo a marca suficientemente sem isso.

Da Transposição.

A Transposição é a mudança que fazemos quando tiramos uma Ária da tonalidade [*ton*] em que ela foi composta, para colocá-la em algumas tonalidades [*tons*] mais alta, ou mais baixa, a fim de poder cantá-la ou tocá-la mais comodamente. Se por exemplo uma Ária tiver sido composta em *C Sol Ut*, e que uma pessoa tomando-a nesta tonalidade [*ton*] não puder descer às notas mais Baixas desta Ária, ela deverá subi-la de uma tonalidade [*ton*] ou duas, colocando o *Ut* desta Ária em tonalidade [*ton*] de *Ré* ou de *Mi*, e as outras notas à proporção. Se ao contrário ela não puder alcançar às notas mais altas, ela descera toda a Ária em alguns graus, colocando o *Ut* à tonalidade [*ton*] de *Lá* ou de *Sol*, e as outras notas à proporção. Assim transpor uma Ária não é outra coisa senão tirá-la de sua tonalidade [*ton*], para colocá-la em outra, sem contudo mudar nada em seu modo.

Quando acompanhamos uma voz que não pode se conformar à tonalidade [ton] do Instrumento com a qual a acompanhamos, deve-se necessariamente transpor, ou afinar [accorder] o Instrumento à tonalidade [ton] da voz. Mas como há Instrumentos em que não se pode trocar a tonalidade [ton], tais como as Flautas, e todos os Instrumentos de sopro, e que a maior parte dos Instrumentos de cordas que servem ao acompanhamento seja muito demorada a afinar [accorder], é melhor que um Acompanhador saiba transpor.

Para transpor facilmente, nós representamos as notas sobre outros nomes do que aqueles que elas têm naturalmente; e para fazê-lo, supõe-se uma outra Clave do que aquela que preside. Isso obriga ainda a supôr sustenidos ou bemóis para certos graus, dependendo se transpomos de uma tonalidade [ton] que tem o Modo maior para uma outra que o tem naturalmente menor, ou ao contrário de uma tonalidade [ton] que tem o Modo menor a uma outra que o tem naturalmente maior; como se transpormos do *C Sol Ut* a *A Mi Lá*, somos obrigados a supor três sustenidos, um no *Ut*, outro no *Fá*, e outro no *Sol*; porque o *C Sol Ut* tem a terça, a sexta, e a sétima maiores, e o *A Mi Lá* ao contrário as tem menores, ele não se referirá ao *C Sol Ut* sem estes três sustenidos. Se ao contrário transpormos de *A Mi Lá* a *C Sol Ut*, se deverá supor três bemóis, um no *Si*, outro no *Mi*, e outro no *Lá*; porque *A Mi Lá* tem a terça, a sexta e a sétima menores, e os intervalos de *C Sol Ut* não se podem transferir sem estes três bemóis.

Não é necessário falar de antemão sobre este assunto. Um homem que se dá ao Acompanhamento não é noviço em Música que não possa fazer bem por si só as suposições necessárias, quando transpõe de uma tonalidade [ton] a outra.

CAPÍTULO V – *Do Movimento das Mãos.*

Há no Acompanhamento várias regras a observar no que diz respeito ao movimento das mãos.

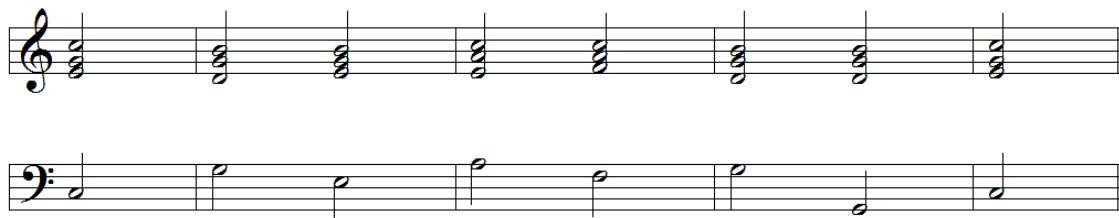
1. A primeira, que as mãos devem sempre fazer movimento contrário; quer dizer que o Baixo subindo o acompanhamento deve descer, e o Baixo descendo o acompanhamento deve subir.

Observamos isto para evitar que uma mesma Parte faça duas vezes seguidas a Oitava ou a Quinta contra o Baixo, o que é absolutamente proibido.

2. A segunda regra é, que a mão direita deve sempre tomar os acordes no lugar mais próximo àquele em que eles se encontram, e nunca procurá-los longe dela. Assim acordes serão mal escolhidos, se estiverem na ordem seguinte.



Para acompanhar regularmente, deve-se escolhê-los da maneira a seguir.



Assim o acompanhamento faz sempre na progressão de seus acordes os menores intervalos possíveis, não fazendo mesmo nenhum quando o Baixo pode permiti-lo, como veremos no Capítulo seguinte.

3. A Parte superior do acompanhamento nunca deve subir mais alto do que o *Mi* da última Oitava do Cravo, ou no máximo até o *Fá*, de passagem; exceto quando o Baixo torna-se *Haute-contre*: pois estão sobe-se ainda mais alto.

4. Quando o Baixo faz um grande intervalo dentro da progressão das notas, seja subindo ou descendo, as duas mãos podem fazer movimentos semelhantes.

Os grandes intervalos são a *Quarta*, a *Quinta* e todos os que vêm acima destes.

Os pequenos intervalos são a *Segunda*, e a *Terça*.

5. Ao ir-se para um acorde dobrado, ou ao sair dele, as duas mãos podem fazer movimentos semelhantes, mesmo quando o Baixo só fizer um pequeno intervalo.

Exemplo.



6. No penúltimo acorde de uma Cadência, se a nota que faz a terça é a mais alta das três, o acorde seguinte deve subir, esteja o Baixo subindo ou descendo.

Exemplo.



7. Quando as duas mãos se encontram tão próximas uma da outra que a direita não pode fazer seu acorde de três notas sem que as duas mãos subam ao mesmo tempo; fazemos então apenas duas notas, e aquela das três que suprimimos é a que faz a Oitava contra o Baixo.

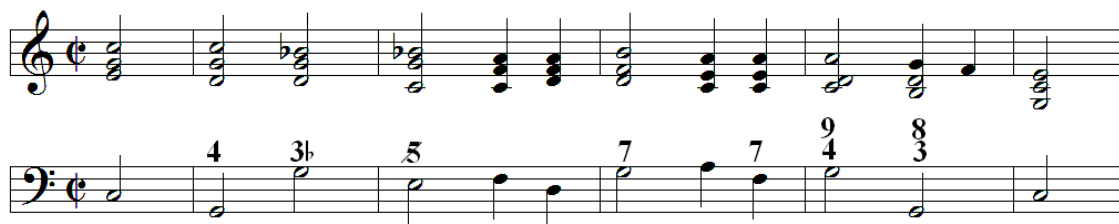
Exemplo.



Depois destes acompanhamentos de duas notas somente as duas mãos podem fazer movimento semelhante; elas fazem mesmo por vezes obrigatoriamente, como na segunda parte do exemplo acima; a menos que se façam logo em seguida vários acordes de duas notas; o que é permitido.

8. Depois da quarta 4. a falsa-quinta 5. a sétima 7. e a nona 9. o acompanhamento deve sempre descer, não absolutamente por todas as Partes, mas ao menos pela Parte que faz um destes quatro intervalos.

Exemplo.



9. Depois do Trítano 4x, a quinta aumentada [*superfluë*] 5x. A sexta maior cifrada 6x, e a sétima maior 7x, feitos de passagem sobre uma nota de Baixo que permanece estável; o acompanhamento deve subir, ou por todas as Partes, ou ao menos por aquela que tiver feito qualquer uma destas cifras.

Exemplo.



Se no arranjo das Partes, aquela que faz a quinta aumentada [*superfluë*] se encontrar como a mais baixa, ou aquela do meio, e não a mais alta como aqui acima, descereamos o acorde seguinte, e não o dobraremos.

Exemplo.

The musical example consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line and fingerings (7, 6, 4#, 5#, 6, #). The second system has a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line and fingerings (5#, 6, #, 4, 3#, #).

CAPÍTULO VI – *Da escolha dos acordes.*

Todos os acordes, exceto os que são dobrados por ter dentro do arranjo de suas notas três ordens diferentes, como mostramos aqui anteriormente, depende frequentemente do Acompanhador fazer a escolha de qual lhe agrada destas três ordens. Pelo fato de as regras particulares lhe permitirem em algumas ocasiões subir ou descer seu acompanhamento, desde que o julgue necessário, cabe somente ao vosso bom gosto determinar isto. Ele pode até mesmo por vezes mudar os acordes prescritos às notas, quando julgar que outros convirão melhor. Há notas em que o acorde dobrado convém melhor do que o acorde perfeito; outras em que o acorde simples da sexta é melhor que o acorde dobrado; cabe ao Acompanhador escolher. Quem o faz melhor acompanha mais sabiamente.

1. Pode-se sobre uma nota de Baixo, de um valor um pouco considerável, fazer dois ou três acordes diferentes um após o outro, embora o livro demande apenas um, desde que se sinta que os estes acordes se encaixam com a Parte cantante.

2. Pode-se ao contrário dispensar-se por vezes de fazer todos os acordes marcados no livro, quando achamos que as notas são muito carregadas.

Há notas que podemos passar sem acompanhamento, como faremos ver no Capítulo das Licenças; Há outras também que não devemos jamais dispensar de acompanhar.

3. Acompanha-se sempre a nota que segue a uma falsa quinta, ou uma sétima 7. ou um Trítano 4x, ou uma sexta maior cifrada 6x.

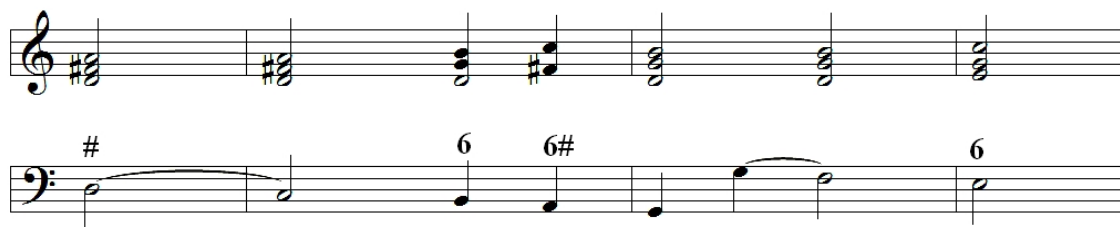
4. Acompanha-se sempre a nota que segue a qualquer dissonância que seja, a menos que a dissonância seja resolvida sobre a mesma nota que a possui; isto é, a menos que depois da dissonância, haja sobre a mesma nota um acorde consonante. A nona 9. a sétima 7. a quinta

aumentada [*superfluë*] 5x, e a quarta 4. tratadas como dissonâncias, são normalmente resolvidas sobre a mesma nota. Ver em mil exemplos para tal em todos os livros de Música.

5. Quando o Baixo passa do Bemol ao Bequadro, ou de uma nota natural a seu Sustenido, fazemos sobre este Bequadro ou este Sustenido um acorde dobrado, ou, alternativamente, uma falsa quinta.

Exemplo.





A segunda destas duas notas; é normalmente um tom mais baixa do que a primeira como aqui acima; mas quando ela for apenas um semitom mais baixa, observaremos sempre a mesma regra.

9. Todas as Notas de Baixo que estão sob uma ligadura [*liaison*], devem passar-se sob o acompanhamento da primeira nota. Ver anteriormente no Capítulo 5 no Exemplo da regra 9.

10. Quando o Baixo faz duas notas em sequência, em que a segunda é um tom mais baixa do que a primeira; quaisquer cifras que possua a segunda nota, ela não deve ter por acompanhamento outra coisa além do acorde da primeira, supondo que a primeira tenha tido um acorde perfeito maior.

Exemplo.



11. Mas se a primeira nota tiver por acompanhamento somente um acorde perfeito menor, e havendo um trítone nas cifras da segunda como aqui acima, se deverá ao tocar a segunda nota mudar para o acorde da primeira, a terça menor para maior.

Exemplo.



12. Se a terça de uma nota de Baixo, sendo maior por natureza do Modo, encontrar-se cifrada menor em qualquer passagem em particular, e que depois desta alteração [*mutation*] o mesmo acorde deva ser repetido várias vezes, ou logo em seguida, ou com uma breve interrupção; tocamos a terça menor em todas estas repetições, até que ela seja recifrada maior.

Exemplo.



13. Se ao contrário sendo menor pela natureza do Modo, a encontramos cifrada maior em alguma passagem, e repetida várias vezes depois desta alteração [*mutation*], da maneira que dissemos acima; a tocamos maior em todas estas repetições, até que as cifras a transformem em menor.

Exemplo.



A mesma coisa se observa a respeito dos outros intervalos.

14. Quando uma nota de Baixo possui um acidente [*feinte*], isto é um Sustenido, um Bemol, ou um Bequadro, e que um momento depois, ou um momento antes, a mesma nota entra no acompanhamento, ela deve entrar com o mesmo acidente [*feinte*] que no Baixo; isto é, se o Baixo tendo que passar, por exemplo sobre o *Ut* Sustenido, passasse um momento antes, ou um momento depois sobre uma nota que deve ter um *Ut* em seu acompanhamento, este *Ut* deverá ser Sustenido como no Baixo, e não natural. E seguindo a mesma regra, se o Baixo tendo que passar sobre o *Si* Bemol, passasse um momento antes, ou um momento depois sobre uma nota que deve ter um *Si* em seu acompanhamento, este *Si* deverá ser Bemol como no Baixo, e não natural ou Bequadro.

Exemplo. Para o Sustenido e para o Bemol.

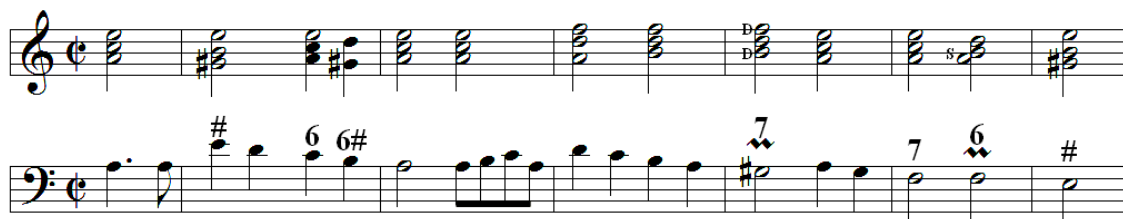


Recordai-vos desta regra quando vós encontrardes acidentes [*feintes*] nos Baixos: nos enganamos frequentemente com ela por falta de atenção.

15. Quando pela natureza do Modo os intervalos se encontrarem diminutos ou supérfluos ao invés de serem justos, não se deve alterá-los a justos, a menos que isto seja marcado expressamente, porque isso seria corromper o Modo, o que não é jamais permitido. A

falsa forma [*fausseté*] dos intervallos é mais suportável ao ouvido, quando o Modo a demanda, do que a corrupção do Modo, embora ela reintegre os intervallos a sua normalidade [*justesse*].

Exemplo. Dos Intervallos falsos pela natureza do Modo. As notas ao lado das quais há um D são contra o Baixo dos Intervallos diminutos; e aquelas em que há um S fazem um Supérfluo.



A terminação deste exemplo, depois do último *Lá* do Baixo até o fim, é uma das três espécies de Cadências imperfeitas das quais falamos no Capítulo III. Artigo 6.

Observe que deixando assim os intervallos na falsa forma [*fausseté*] na qual o Modo os coloca, os acompanhamos contudo como se eles fossem justos.

O acorde que segue aquele a que chamamos *Pequeno* [*Petit*], deve sempre ser semelhante àquele que o precede. Ver o último tempo do primeiro compasso inteiro do exemplo precedente, e o primeiro tempo do segundo compasso.

16. Deve-se prestar atenção a que uma mesma Parte do acompanhamento não faça duas vezes seguidas a Oitava ou a Quinta *justa* contra o Baixo. O evitamos observando a regra dos movimentos contrários, prescrita no Capítulo precedente.

Exemplo.



Esta regra coloca como vós vedes a necessidade de acompanhar a sétima com a Oitava e a terça, e não com a terça e a quinta, como devemos sempre fazer quando tivermos a liberdade.

Poderíamos contudo acompanhar aqui a Sétima da Terça e da Quinta, descendo todas as Partes do terceiro acorde, da maneira que segue.

Exemplo.



Mas isso só poderia ser dentro de certos limites; pois a regularidade da composição pede que a Parte que faz sétima contra o Baixo, o faça apenas mantendo o tom [*corde*] que ela tinha no acorde precedente, o que não aconteceria se descêssemos todas as Partes, a menos que suponhamos que a Parte de baixo, mantendo sempre o mesmo tom [*corde*], a Parte do meio salte por cima dela, para vir a se colocar abaixo. É o que chamamos fazer cruzar as Partes, e é uma licença permitida na verdade, mas que devemos portanto usar moderadamente.

17. Devemos ainda prestar atenção a que nenhuma Parte do acompanhamento faça *progressão ruim*, isto é que não faça entender duas notas uma após a outra cuja sequência o ouvido não possa suportar.

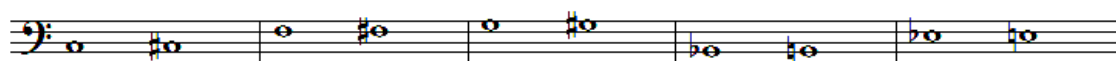
Os intervalos pelos quais o ouvido é ofendido [*offencé*] dentro da progressão de uma mesma parte são a *segunda aumentada* [*superfluë*], o *Trítono*, e todos os outros intervallos supérfluos dos quais não falaremos aqui, porque o Acompanhador deve evitar apenas a *segunda aumentada* [*superfluë*], ou no máximo o *Trítono*, não estando em perigo de cair sobre os outros, se ele observar a regra que ordena ter os acordes fechados e próximos entre si.

O Trítono tendo sido demonstrado aqui anteriormente iremos agora explicar somente a segunda aumentada [*superfluë*].

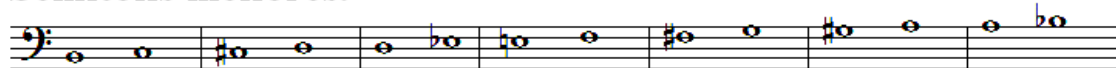
A segunda aumentada [*superfluë*] é um intervalo composto de *um tom* e de um *semitom menor*.

O semitom menor é a distância ou o intervalo que há entre dois sons muito próximos e que possui um mesmo nome, como entre uma nota e seu Sustenido, ou entre um Bemol e seu Bequadro: E o semitom maior, é o intervalo que há entre dois sons muito próximos, mas que possuem diferentes nomes, como entre *Mi* e *Fá*, ou entre o *Ut* Sustenido e o *Ré*, etc.

Demonstração de Semitons, menores e maiores.



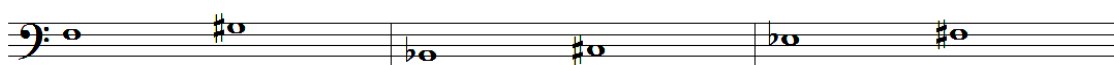
Semitons menores.



Semitons maiores.

Não há naturalmente mais do que três segundas aumentadas [*superfluës*] no Teclado, a saber a do *Fá*, a do *Si* Bemol, e a do *Mi* Bemol.

Exemplo.



Mas excepcionalmente, e dentro de quaisquer tonalidades [*ton*] transpostas tudo que há de terças menores no Teclado podem tornar-se segundas aumentadas [*superfluës*]; como vós o

reconheceis facilmente, se vós examinareis o sistema particular de cada tom, da forma como eles são demonstrados aqui anteriormente.

Nós devemos portanto evitar a segunda aumentada [*superfluë*] na progressão de uma mesma Parte, e é isso que obriga a mudar os Acompanhamentos de certas notas, ao dar-lhes portanto sempre acordes apropriados, mas não os mesmos que lhes daríamos, caso não tivéssemos nada a evitar.

Assim para evitar a segunda aumentada [*superfluë*], damos a uma nota que não possua cifras, um acorde dobrado (pela terça) ao invés de um acorde perfeito, e se ela possui qualquer cifra que demande uma dissonância, adicionamos apenas as consonâncias permitidas pela necessidade de evitar a progressão ruim, e não aquelas que deveriam naturalmente acompanhar esta dissonância.

Exemplo sem cifra.



Porque se fizéssemos um acorde perfeito sobre qualquer nota, a Parte superior do acompanhamento faria a progressão ruim de uma segunda aumentada [*superfluë*] ao descer, pois ela passaria do Sustenido de *Ut* ao Bemol de *Si*.

Outro Exemplo com a Sétima.



Porque se acompanhássemos desta segunda maneira, a Parte do meio faria dentro da progressão uma segunda aumentada [*superfluë*] ao subir, passando do *Fá* ao *Sol* Sustenido.

Há muita gente que não faz escrúpulo das progressões ruins no acompanhamento, porque não são extremamente sensíveis, e porque além disso não temos sempre o tempo de evitá-las, estando facilmente levados [*emporté*] pelo compasso. Temos mesmo lugar para crer que os Italianos não as acham chocantes, porque elas são facilmente expressas até dentro dos próprios temas [*sujets*] de suas Peças. Encontramos dentro das *Sonnantes*, do famoso *Correlli*, tão celebre agora na Europa, e tão na moda entre nós desde há alguns anos. Vós não cometeis portanto um grande mal quando vós vos permitis algumas progressões ruins dentro das Partes de vossos Acompanhamentos, desde que não sejam feitas por gosto, e que vós apenas as façais por

uma espécie de necessidade. Eu preferiria no entanto que não se fizesse de todo, a não ser em caso fortemente extraordinário, em que claramente se sentem semelhantes negligências mais valendo do que uma mais exata regularidade.

18. Quando fazemos todos os acordes de três notas, nos encontramos na situação das mãos em perigo de fazer duas Oitavas ou duas Quintas seguidas da maneira que elas são proibidas, retiramos então uma Parte do Acompanhamento reduzindo-a a duas Partes; e a Parte que retiramos é aquela que faz Oitava contra o Baixo.

Exemplo.



Vós vedes que se fizermos o acorde inteiro sobre a terceira nota do Baixo, faremos duas Quintas e duas Oitavas seguidas de uma só vez, o que evitamos ao retirar uma Parte.

19. Retiramos ainda mais uma Parte do acompanhamento, quando percebemos que fazendo sempre três cairemos necessariamente ou em duas Quintas, ou em uma progressão ruim.

Exemplo.



Esta retirada de uma Parte não é propriamente uma retirada, é mais uma reunião de duas Partes sobre um mesmo tom [*corde*]: Pois devemos supor no exemplo que damos aqui, que o *Lá* e o *Fá* Sustenido do primeiro acorde, vêm ambos se dirigir ao *Sol* no segundo; é o que tentei marcar ao dar duas hastes à nota *Sol*.

Quando nossa nota de Baixo *Mi Bemol*, que é aqui cifrada com um 7. não possui nenhuma cifra, retiramos sempre uma Parte de seu acompanhamento, ou se preferirdes reunimos duas sobre um mesmo tom [*corde*], para evitar os mesmos erros.

Exemplo.

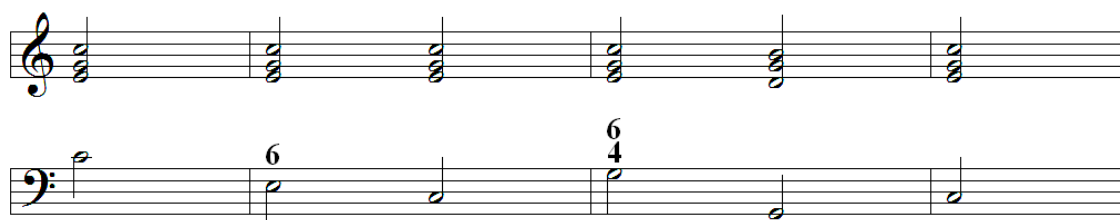


20. Quando o Baixo faz duas notas em sequência subindo, seja por graus sucessivos, ou por graus interrompidos, se a segunda possui duas ou três cifras de uma vez quaisquer que sejam, podemos deixar sobre esta segunda nota o mesmo acorde da primeira.

Observe que eu digo que *podemos* deixar, e não que *devemos* deixar; porque por mais que convenha quase sempre, pode portanto por vezes não convir; Contudo convém tão comumente que eu faria de bom grado uma Regra geral, sendo fortemente raro que se encontre defeito; e quando se encontre, ela se acomodaria tão naturalmente para o acorde da nota seguinte, que eu não faria escrúpulos de mantê-la.

21. Quando um mesmo acorde pode servir a várias notas de Baixo em sequência, não se deve mudá-lo.

Exemplo.



22. Quando passamos de um acorde a outro, devemos examinar se qualquer uma das notas do acorde de que saímos podem servir ao acorde em que entramos; e quando isso se possa não se deve mudar estas notas. Acontece facilmente que de três notas que temos sob nossas mãos há duas que podem entrar no acorde seguinte; Assim somos obrigados a mudar apenas uma, mas aquela que muda deve fazer movimento contrário ao Baixo.

Exemplo.



23. Não devemos jamais fazer dois acordes dobrados em sequência, seja por movimento semelhante, ou por movimento contrário; Mas quando um acorde dobrado puder servir a duas notas seguidas, mudando apenas a nota que não é dobrada, podemos mantê-lo.

Exemplo.



24. Quando há no Baixo duas notas seguidas que caminham por graus sucessivos, seja subindo ou descendo, e elas são cifradas cada uma por um 6. fazemos sobre cada uma destas notas o acorde simples da sexta.

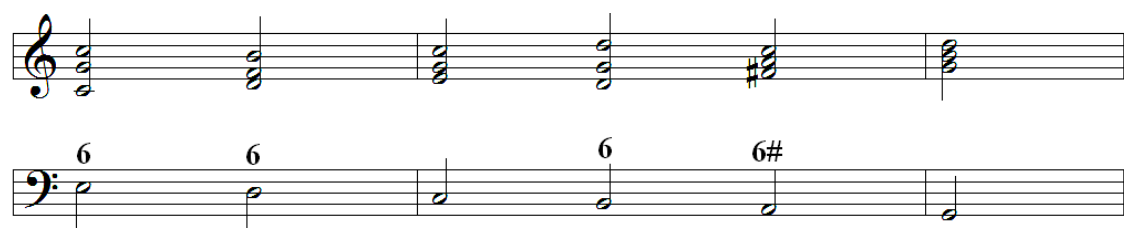
Exemplo.



25. Se não pudermos, ou quando não pretendermos fazer sobre cada uma destas notas o acorde simples, o que é livre, deve-se fazer acordes de diferentes tipos, observando o que se segue.

26. Se as duas notas de Baixo descem, podemos fazer sobre a primeira um acorde dobrado, e sobre a segunda um acorde simples.

Exemplo.



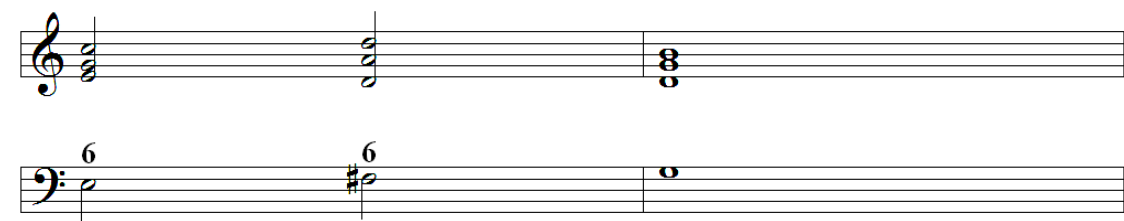
Ou alternativamente podemos fazer o acorde simples sobre a primeira, e sobre a segunda o pequeno [*petit*] acorde.

Exemplo.



Mas se as notas sobem, deve-se antes fazer o acorde simples sobre a primeira, e o acorde dobrado sobre a segunda.

Exemplo.



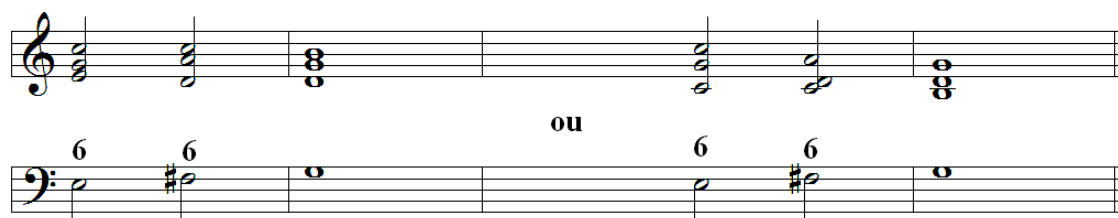
E se a segunda das duas notas é um semitom mais alta que a primeira, é melhor fazer o pequeno [*petit*] acorde sobre a primeira, e o acorde simples sobre a segunda.

Exemplo.



Enfim quando as duas sextas são menores, e que depois delas o Baixo sobe ainda mais um semitom, podemos fazer sobre a primeira nota o acorde simples ou o acorde dobrado, e sobre a segunda uma falsa quinta.

Exemplo.



CAPÍTULO VII – Regras para adivinhar as Cifras, quando os Baixo-Contínuos não são cifrados.

Continuação da escolha dos Acordes.

Embora o usual seja cifrar os Baixos-Contínuos, para marcar os acordes particulares que o tema [*sujet*] de cada Peça demanda; cai por vezes nas mãos de Acompanhadores alguns que não são cifradas em absoluto, ou que o são pouco fielmente. As cifras sendo assim ou esquecidas, ou mal colocadas, cabe ao Acompanhador compensar com sua capacidade as falhas de sua partitura.

Trataremos neste Capítulo de todas as cifras que deve possuir um Baixo-Contínuo em relação a sua progressão, a fim de que o Leitor tendo compreendido as Regras possa por esse meio corrigir todos os defeitos que se possam encontrar nas Peças que apresentemos a ele.

1. Os *Si*, os *Mi*, e os Sustenidos se supõem sempre cifrados de um 6. e se acompanham de um acorde dobrado, desde que a nota seguinte suba de um semitom, e sendo acompanhada de um acorde perfeito.

Exemplo.



2. Pode-se colocar a Oitava no Acompanhamento de um *Mi*, de um *Si*, ou de um Sustenido, quando a nota seguinte baixe de uma Terça maior, ou faça qualquer grande intervalo sendo ascendendo ou descendendo. Devemos colocá-la obrigatoriamente quando esta nota seguinte subindo de um tom ou de um semitom se encontre cifrada com uma sétima.

Exemplo.



3. Toda nota supõe-se cifrada com um 6. e é acompanhada por um acorde dobrado, quando a nota seguinte sobe por um semitom, e é acompanhada por um acorde perfeito. Esta Regra é a mesma que a primeira deste Capítulo.

Exemplo.

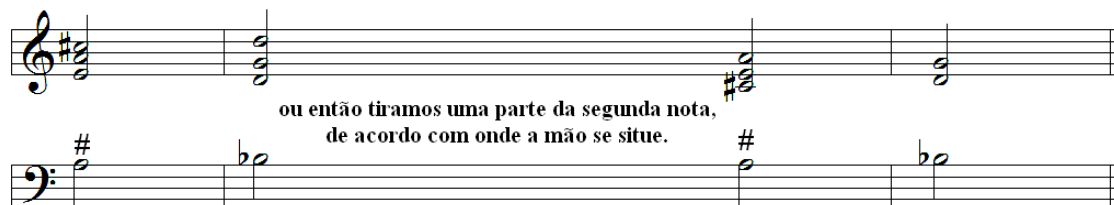


Podemos se quisermos dentro da Regra precedente, e da primeira deste Capítulo, fazer o acorde simples da sexta, ao invés do acorde dobrado; isto é livre, mas o acorde dobrado é mais seguro, para a regularidade do Acompanhamento.

Podemos ainda fazer a falsa Quinta, ao invés do acorde simples, ou do acorde dobrado; mas este último é sempre o mais apropriado.

4. Quando o Baixo faz duas notas seguidas, das quais a segunda é um semitom mais alta do que a primeira: Se esta primeira possui um acorde perfeito maior, a segunda deve possuir um acorde dobrado, e dobrado pela terça preferencialmente do que pela sexta.

Exemplo.



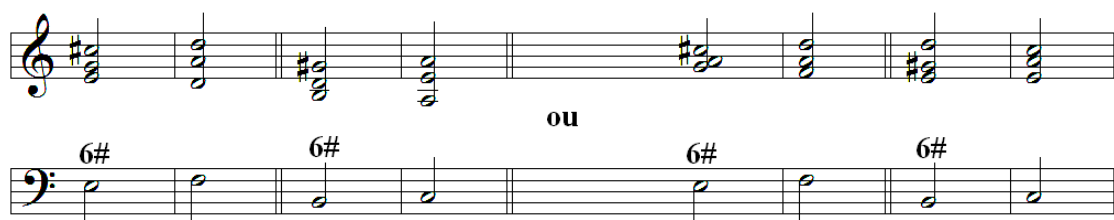
5. Quando o Baixo faz duas notas seguidas, das quais a segunda é um semitom mais baixa que a primeira. Se a segunda possui um acorde maior e cai sobre o primeiro tempo do compasso, a primeira deve possuir um acorde dobrado. É o contrário da regra anterior.

Exemplo.



6. Quando o Baixo faz duas notas seguidas das quais a segunda é um semitom mais alta que a primeira: Se esta possui uma sexta maior cifrada, a segunda deve também possuir uma sexta, a qual é naturalmente maior; a respeito da escolha dos acordes destas duas notas é isso que deve ser feito. Se dêssemos à primeira o acorde simples, deveríamos dar o acorde dobrado à segunda, e se colocássemos sobre a primeira o pequeno [*petit*] acorde, deveríamos colocar o acorde simples sobre a segunda.

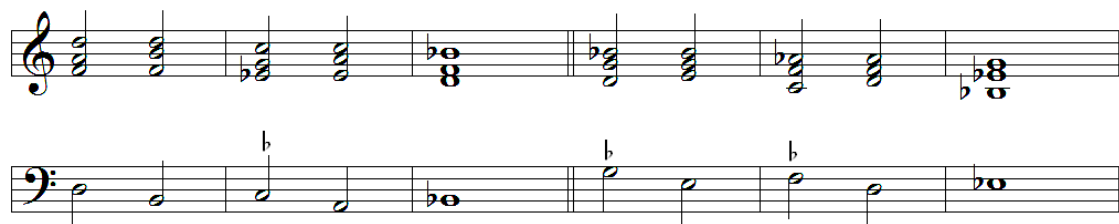
Exemplo.



A escolha das duas maneiras de acompanhar acima, depende da situação da mão.

7. Quando o Baixo faz duas notas seguidas das quais a segunda é uma terça menor mais baixa que a primeira: Se a primeira possui um acorde perfeito menor, a segunda deve possuir a falsa quinta em seu acorde, ao invés da quinta justa.

Exemplo.



8. Uma nota deve ter a terça menor em seu acorde, quando sua precedente ou sua anteprecedente tiver esta terça menor.

Exemplo.



9. Ela ainda deve tê-la, quando sua seguinte ou sua subsequente forem esta mesma terça menor.

Exemplo.



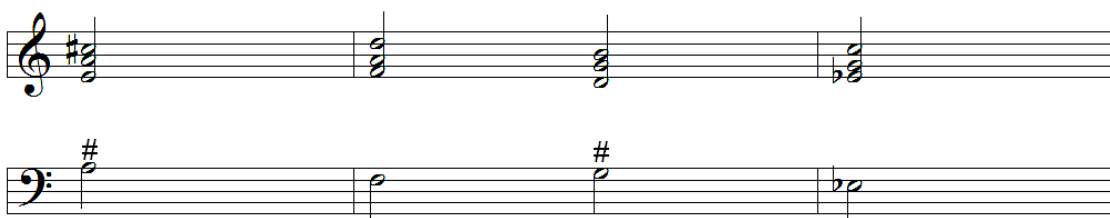
10. Por uma regra semelhante, uma nota deve ter a terça maior em seu acorde, quando ela for precedida ou seguida imediatamente ou mediatamente de uma nota que faça esta terça maior.

Exemplo.



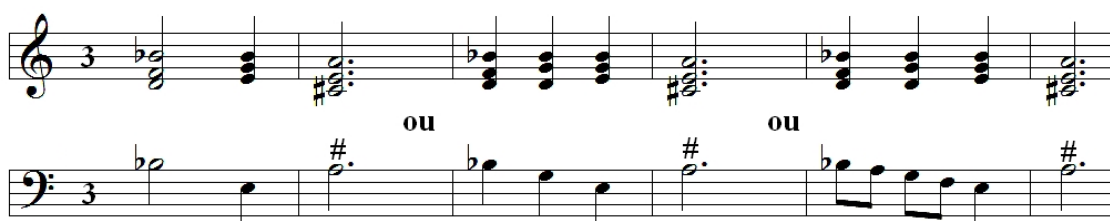
11. Quando o Baixo fizer duas notas seguidas das quais a segunda for dois tons mais baixa do que a primeira; se esta primeira possuir um acorde perfeito maior, deve-se fazer sobre a segunda o acorde simples da sexta.

Exemplo.



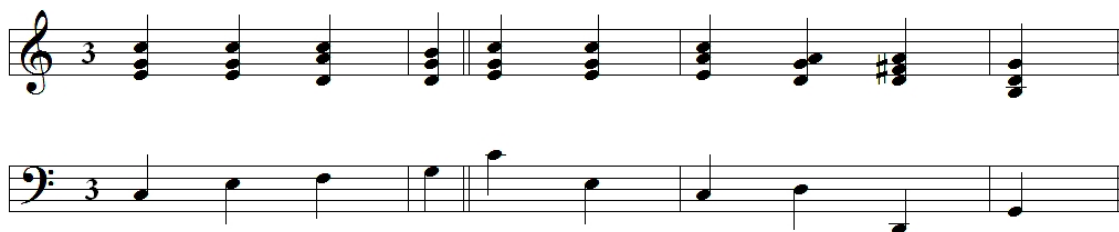
12. Uma nota deve ter a falsa quinta em seu acorde no lugar da quinta justa, quando o Baixo descer imediatamente ou mediatamente por uma nota que seja esta falsa quinta.

Exemplo.

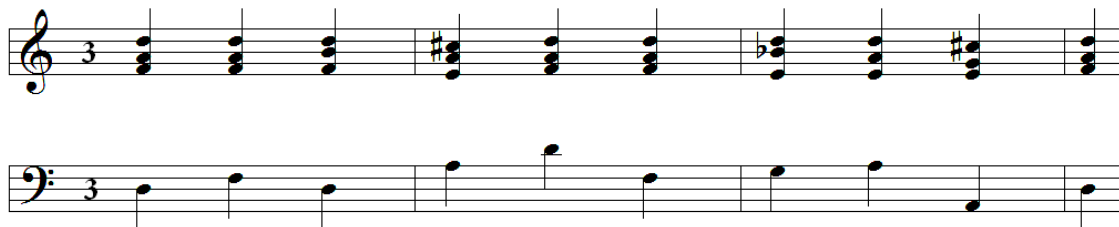


13. Quando o Baixo faz duas notas seguidas das quais a segunda é uma terça mais alta ou uma sexta mais baixa do que a primeira: Se esta possuir um acorde perfeito, a segunda deve possuir o acorde simples da sexta.

Exemplo.



Outro exemplo.



Observe que em todo lugar em que falo de uma *terça*, de uma *sexta*, ou de qualquer outro intervalo sem especificar sua espécie; refiro-me no caso a todas as espécies em geral.

14. Quando o Baixo faz três notas seguidas subindo por um intervalo de um tom, A. B. se a terceira caindo sobre o primeiro tempo do compasso, tenha por acompanhamento o acorde perfeito maior, deve-se supor um 6. sobre a primeira, e sobre a segunda a dupla cifra 5 acompanhada pela terça menor.

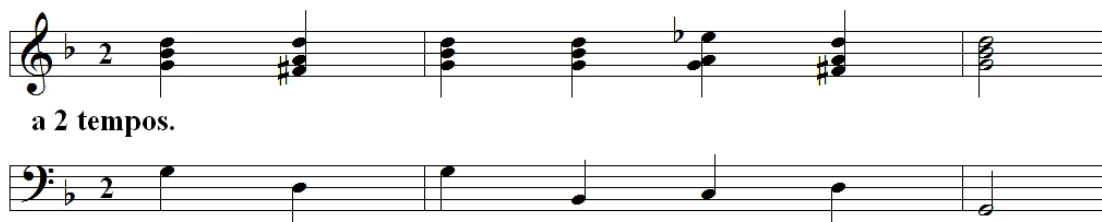
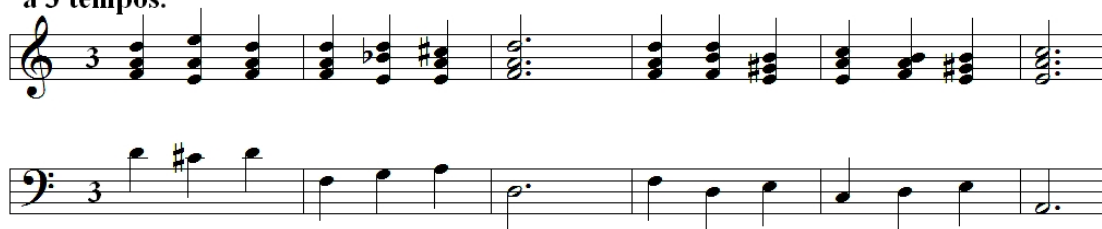
Exemplo.



Quando a terceira nota não cair sobre o primeiro tempo do compasso, não deixaremos de dar a ela os mesmos acompanhamentos.

Exemplos.

a 3 tempos.



a 2 tempos.

Quando não houver mais do que um semitom de intervalo entre a primeira e a segunda destas três notas A. podemos ainda dar os mesmos acompanhamentos, ao invés de fazer um acorde dobrado sobre a primeira, como havíamos ensinado no começo deste Capítulo.

Exemplo.



Mas então a terça que acompanha a dupla (6/5) deve ser maior, porque a natureza do Modo o determina, como vemos por este último exemplo.

De resto as duas maneiras de acompanhar as três notas do exemplo acima são ambas igualmente boas; podemos escolher na ocasião qual iremos querer, isto é qual será a mais ao alcance da mão.

15. Quando o Baixo faz três notas seguidas descendo por graus sucessivos cada um de um intervalo de um tom; Se a primeira possui um acorde perfeito maior; a segunda deve possuir o mesmo acorde da primeira, e a terceira o acorde simples da sexta.

Exemplo.



16. Quando o Baixo faz três notas seguidas descendo por graus sucessivos; Se a primeira possuir um acorde perfeito, e a terceira possuir uma sétima, não damos nenhum outro acompanhamento a cada uma destas três notas, além do acorde perfeito da primeira, mas não tocamos [*frappe*] o acorde sobre a segunda, o seguramos.

Exemplo.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music, primarily using chords. The bass staff begins with a bass clef and contains six measures of music, primarily using single notes. Below the bass staff, the letters 'A', 'B', 'C', and 'D' are placed under the first, fourth, fifth, and sixth measures respectively, indicating the lyrics for each measure.

Há no exemplo acima duas passagens que são duas espécies de Cadências imperfeitas, a primeira de A. até B. e a segunda de C. até D.

17. Quando o Baixo faz três notas seguidas, das quais a segunda é mais baixa que a primeira por uma terça maior ou menor, e a terceira mais alta por um tom que a segunda tendo por acompanhamento um acorde perfeito maior, e caindo no primeiro tempo do compasso, devemos supor um 6. sobre a segunda destas três notas, e fazer o acorde simples da sexta maior.

Exemplo.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of chords: a B-flat major triad (B-flat, D, F), a B-flat major triad (B-flat, D, F), a B-flat major triad (B-flat, D, F), a B-flat major triad (B-flat, D, F), a B-flat major triad (B-flat, D, F), and a B-flat major triad (B-flat, D, F). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of notes: a B-flat note, a B-flat note, a B-flat note, a B-flat note, a B-flat note, and a B-flat note.

18. Se o Baixo fizer três notas seguidas das quais a segunda desce por uma terça menor, e a terceira volta a subir por um semitom caindo no primeiro tempo do compasso, deve-se,

Sobre a primeira nota, o acorde perfeito maior.

Sobre a segunda, o acorde simples ou dobrado da sexta menor.

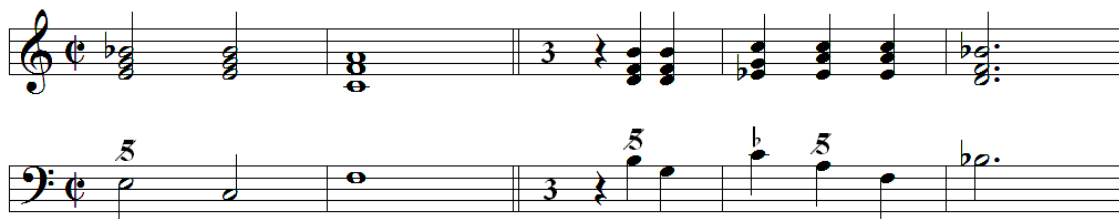
E sobre a terceira, o acorde perfeito maior.

Exemplo.

19. Quando o Baixo faz três notas seguidas em uma ordem de intervalos semelhante a *Mi, Ut, Fá*. Se a primeira possui uma falsa-Quinta, a segunda deve possuir uma sétima menor, e

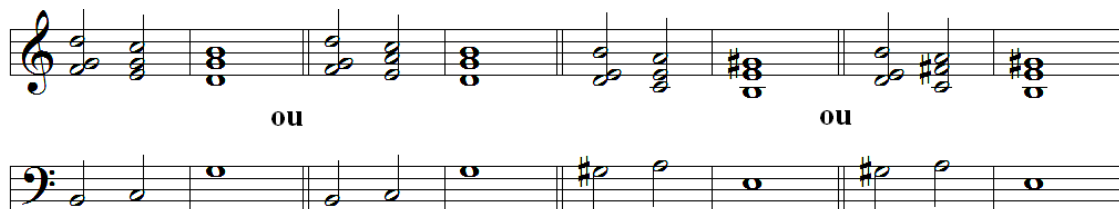
a terceira um acorde perfeito. Nesta ocasião a falsa-Quinta se acompanha pela terça e pela Oitava.

Exemplo.



20. Quando o Baixo faz três notas seguidas das quais a segunda é um semitom mais alta do que a primeira, e a terceira uma quinta mais alta, ou uma quarta mais baixa do que a segunda, caindo sobre o primeiro tempo do compasso; deve-se sobre a primeira nota uma falsa quinta, sobre a segunda o acorde perfeito tal qual ele se encontre, ou alternativamente o acorde simples da sexta maior, e sobre a terceira o acorde perfeito maior.

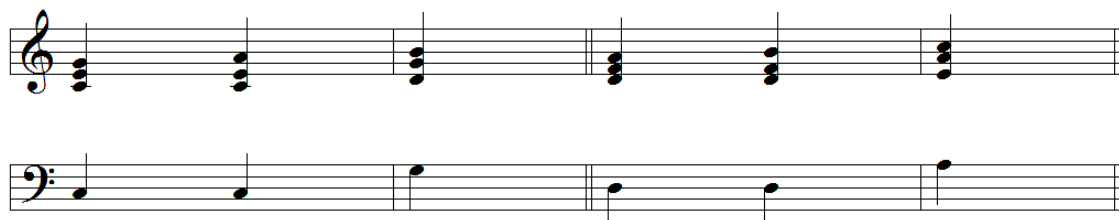
Exemplo.



Três notas de Baixo na ordem precedente fazem a conclusão de uma das três Cadências imperfeitas, das quais falamos no Capítulo III. Artigo 6.

21. Quando o Baixo faz três notas seguidas, das quais as duas primeiras são no mesmo grau, e a terceira sobe por uma quinta caindo no primeiro tempo do compasso. Fazemos sobre a primeira e sobre a terceira o acorde perfeito, e sobre a segunda o acorde simples da sexta maior, com movimento semelhante.

Exemplo.

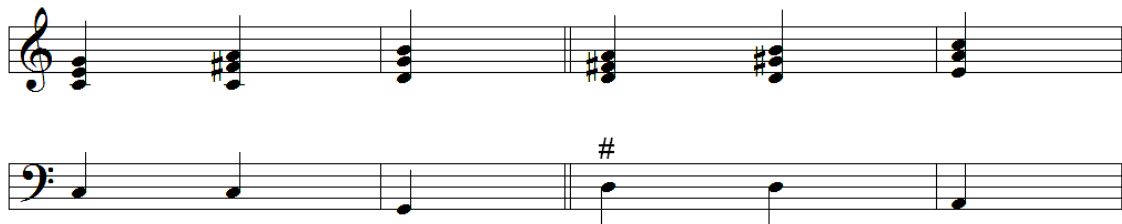


Observe por favor que quando falo do acorde perfeito, sem especificar sua espécie, refiro-me sempre que ele seja tal qual o Modo o atribui, como vós podeis compreender pelo exemplo precedente.

22. Quando o Baixo faz três notas seguidas, das quais as duas primeiras são no mesmo grau, e a terceira desce por uma quarta, caindo sobre o primeiro tempo do compasso. Se a

primeira possui um acorde perfeito maior, a segunda deve possuir um Trítono, e a terceira um acorde perfeito com movimento contrário.

Exemplo.



23. Quando o Baixo faz quatro notas seguidas subindo por intervalos semelhantes àqueles que formam *Sol, Lá, Si, Ut*, supondo que a última nota cai sobre o primeiro tempo do compasso, e que cada uma seja de um valor considerável o bastante para merecer um acorde, fazemos,

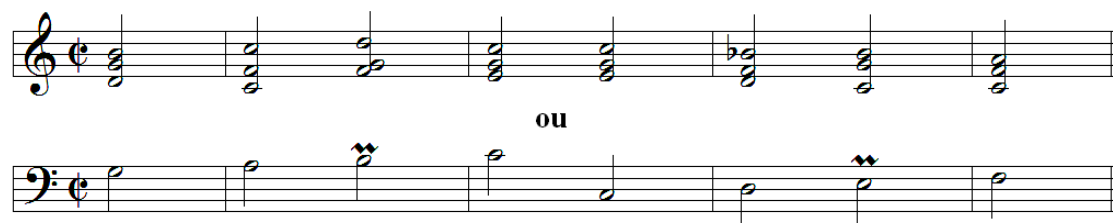
Sobre a primeira, o acorde perfeito,

Sobre a segunda, a sexta menor em um acorde simples ou dobrado,

Sobre a terceira, a falsa quinta,

E sobre a quarta, o acorde perfeito.

Exemplo.



24. Quando o Baixo faz quatro notas seguidas descendentes por graus sucessivos, a última caindo sobre o primeiro tempo do compasso, deve-se prestar atenção a em qual lugar destas quatro notas se encontra o intervalo de semitom. Se ele se encontra entre a primeira e a segunda nota, fazemos por acompanhamento a estes tipos de passagens.

Sobre a primeira nota, o acorde perfeito,

Sobre a segunda, o acorde dobrado,

Sobre a terceira, o acorde simples da sexta maior, ou alternativamente o pequeno [*petit*] acorde, em função de qual se encontre mais ao alcance da mão.

E sobre a quarta, o acorde perfeito maior.

Exemplo.



Se a segunda nota passa mais rapidamente que as outras, podemos deixá-la com o acorde da primeira, mantendo-o sem tocá-lo [*refrapper*] novamente.

Exemplo.



Se o semitom se encontra entre a segunda e a terceira nota, e que a primeira possui um acorde perfeito maior.

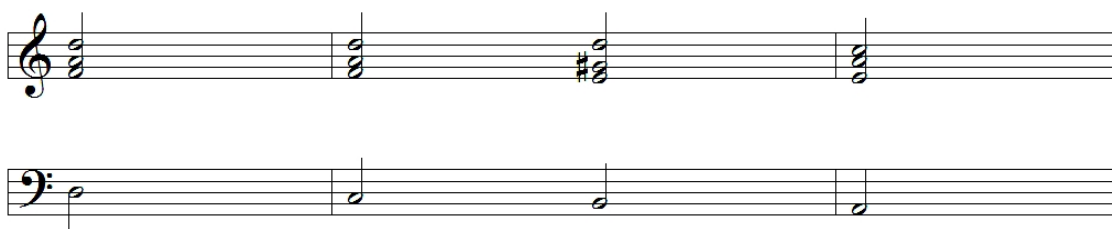
Fazemos sobre a segunda, o Trítone a segunda e a sexta; sobre a terceira, o acorde simples da sexta maior; e sobre a quarta, o acorde perfeito menor.

Exemplo.



Se a primeira possui um acorde perfeito menor; fazemos sobre a segunda, a segunda a quarta e a sexta; sobre a terça, o pequeno [*petit*] acorde; e sobre a quarta, o acorde perfeito menor.

Exemplo.



Enfim se o semitom se encontra entre a terceira e a quarta nota, deve-se fazer,

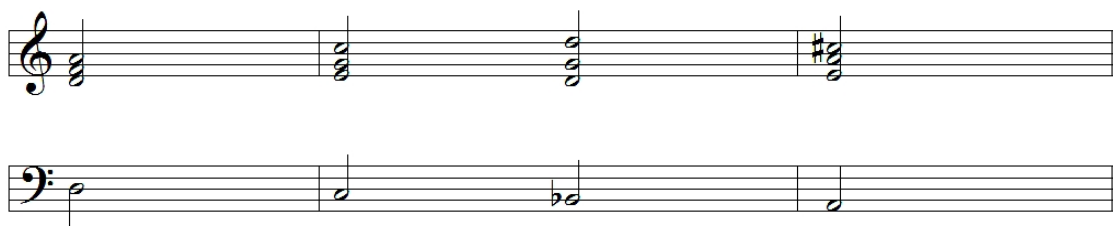
Sobre a primeira, o acorde perfeito menor;

Sobre a segunda, o acorde perfeito maior;

Sobre a terceira, o acorde dobrado pela terça,

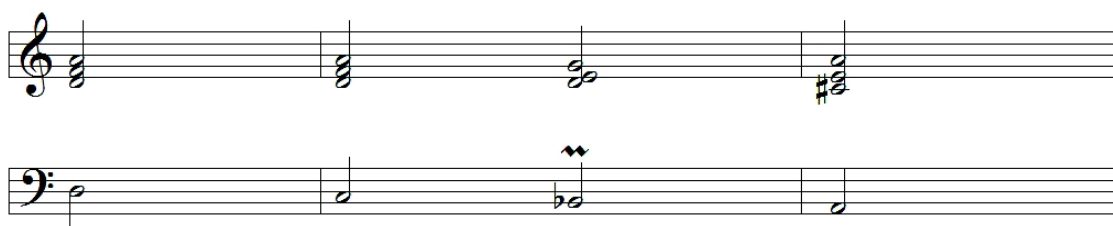
E sobre a quarta, o acorde perfeito maior.

Exemplo.



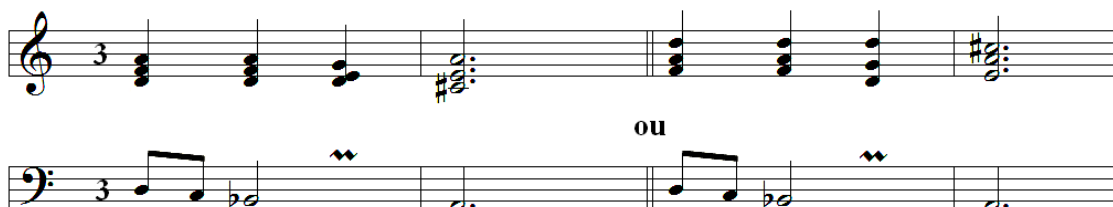
Ou alternativamente podemos sem mudar o Acompanhamento que atribuímos anteriormente à primeira e à quarta nota, dar à segunda o mesmo acorde que à primeira, e à terceira o pequeno [*petit*] acorde; em que deve-se observar que a terça se encontra maior, e que a quarta é um trítone.

Exemplo.



Se a segunda nota se encontrar breve, e a terceira seja bastante mais longa, passaremos a segunda sem acompanhamento particular, e daremos dois acordes seguidos à terceira; a saber em primeiro lugar uma sétima, e em sequência o pequeno [*petit*] acorde, como no exemplo precedente; ou alternativamente o acorde dobrado.

Exemplo.



Nestes tipos de passagens fazemos sempre um trêmolo [*tremblement*] sobre a nota que possui dois acordes; mas apenas o fazemos ao colocar o segundo acorde; o que aparece no exemplo acima.

Todos os exemplos da regra precedente ainda que um pouco diferentes entre eles, são de espécies de Cadências imperfeitas, das quais falamos no Capítulo III. Artigo 6.

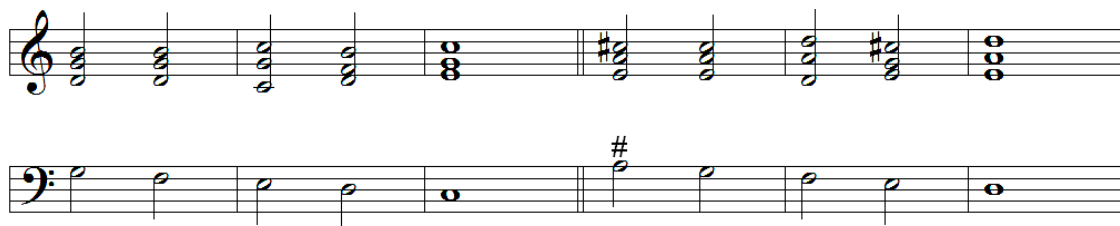
25. Quando o Baixo faz cinco notas seguidas descendentes por graus sucessivos, a última caindo sobre o primeiro tempo do compasso, e as notas sendo longas o suficiente para merecer cada uma um acorde. Se a primeira possui um acorde maior, e os intervalos destas notas são semelhantes aos de *Sol, Fá, Mi, Ré, Ut*, ou aos de *Lá, Sol, Fá, Mi, Ré*, fazemos,

Sobre a primeira, o acorde maior;

Sobre a segunda, o Trítone e seu acompanhamento

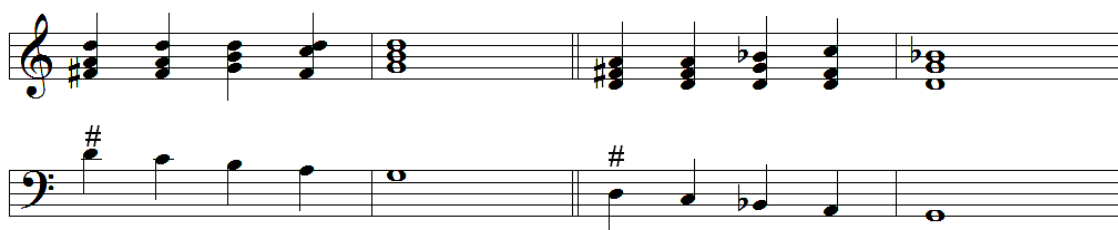
Sobre a terceira, o acorde dobrado;
 Sobre a quarta, o acorde simples da sexta maior,
 E sobre a quinta, o acorde perfeito.

Exemplo.



Podemos de acordo com a comodidade da mão fazer sobre a terceira nota o acorde simples, e sobre a quarta o pequeno [*petit*] acorde, conservando nas outras os acordes que marcamos.

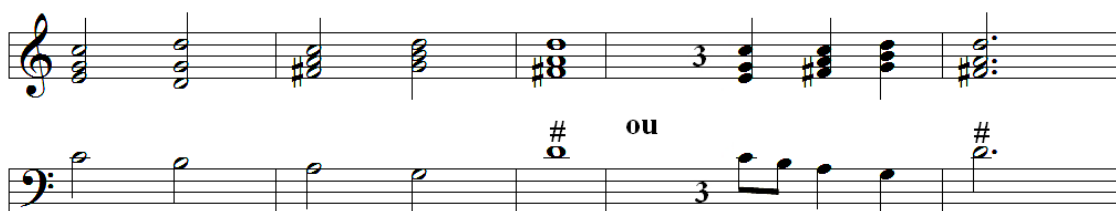
Exemplo.



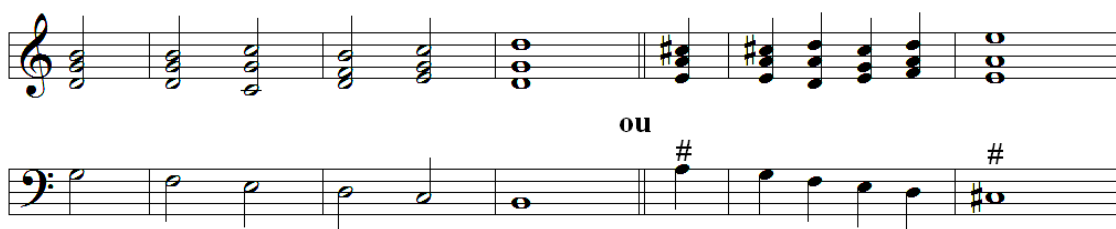
Os exemplos desta Regra são ainda uma das três espécies de Cadências imperfeitas.

26. Ainda que passagens, semelhantes a estas das duas Regras precedentes, não terminem sobre o primeiro tempo do compasso, como acontece nos exemplos destas regras, não deixaremos de as acompanhar, como marcamos.

Exemplo para a Regra 24.



Exemplo para a Regra 25.



Exemplo.



29. Se a Cadência é composta apenas por duas notas das quais a segunda desce por uma quinta, ou sobe por uma quarta, fazemos dois acordes sobre a primeira; desde que ela seja longa o suficiente para os possuir.

Exemplo.



30. Em uma Cadência que é composta apenas por duas notas, se a primeira não é longa o suficiente para possuir dois acordes perfeitos seguidos, damos a ela apenas o acorde perfeito maior, no qual colocamos por vezes a sétima no lugar da Oitava, dependendo do que se encontre mais cômodo para a mão.

Exemplo.



31. Quando fazemos dois acordes seguidos sobre uma mesma nota, seja na Cadência ou em outro lugar, eles devem durar cada um a metade do valor da nota que os possui, como os exemplos acima devem fazer compreender. *Ver* ainda o que já escrevemos anteriormente no Capítulo III. Artigo 4.

No entanto se a nota em que fazemos dois acordes seguidos for de um valor que se pode dividir em três, tal como seria uma mínima pontuada, ou uma semínima pontuada, podemos dar a um dos acordes, seja o primeiro, seja o segundo, o dobro do valor do outro.

Exemplo.



32. Quando a nota se pode ainda dividir em três, podemos fazer três acordes seguidos ao invés de dois. O primeiro contendo a quarta, o segundo sendo perfeito maior, e o terceiro tendo a sétima.

Exemplo.



33. Quando a Cadência é composta apenas por dois acordes, o Acompanhador pode a recolocar [remettre] a três; mas como isto diz respeito às licenças mais do que à suposição das Cifras, nos reservaremos a falar disso no Capítulo seguinte.

CAPÍTULO VIII – Das Licenças que podemos tomar ao acompanhar.

Continuação das escolhas dos Acordes.

Depois de ter estabelecido as Regras gerais do Acompanhamento nos Capítulos precedentes, iremos falar neste das exceções das Regras gerais; isto é das Licenças que podemos tomar ao acompanhar.

A primeira Regra que colocamos para a prática do Acompanhamento, Capítulo III. é que *devemos fazer um acorde sobre cada nota*: mas nós dizemos aqui,

I. Quando as notas do Baixo vão por graus sucessivos, não temos a obrigação de acompanhar todas. Podemos acompanhar apenas de duas notas uma alternativamente. Isto tem mesmo melhor graça quando as notas são breves, isto é Semínimas ou Colcheias; e podemos mesmo quando elas são Colcheias acompanhar apenas de quatro notas uma; sobretudo no compasso de dois tempos.

Exemplo.



Isto se deve entender supondo que as notas sobre as quais passamos sem acompanhamento não são cifradas, como no exemplo precedente; pois quando uma nota é cifrada deve-se sempre acompanhá-la, por mais breve que ela seja; a menos que vejamos claramente que a cifra não é necessária, e que a nota pode passar-se de acompanhamento.

Vós observareis ainda que passamos sem acompanhamento particular apenas as notas que se encontram entre dois tempos do compasso, e não as que caem precisamente sobre os tempos; pois estas últimas exigem sempre serem acompanhadas, se não é no compasso de três tempos, como diremos mais abaixo.

2. Quando as notas caminham por graus interrompidos, deve-se também acompanhar a todas, por mais breves que elas sejam, exceto quando um mesmo acorde possa servir a várias notas, como fizemos anteriormente em vários lugares.

3. Quando o compasso é de três tempos, e que a Ária se toque rapidamente, podemos nos contentar em acompanhar somente a primeira nota de cada compasso; desde que as notas caminham por graus sucessivos, e aquelas a que se dispensa acompanhar não sejam cifradas, o que acontece muito frequentemente nas Árias alegres [*guais*].

Exemplo.



4. Quando o compasso é tão apressado que o Acompanhador não tem a comodidade de tocar todas as notas, ele pode se contentar em tocar e acompanhar somente a primeira nota de cada compasso, deixando aos Baixos da Viola, ou do Violino tocar todas as notas; o que eles podem fazer muito mais facilmente, não tendo nada a acompanhar e a adicionar. As grandes velocidades não convêm aos Instrumentos que acompanham; é por isso que quando ocorrem sobre as passagens muito rápidas, mesmo em um compasso lento, o Acompanhador as pode deixar tocar aos outros Instrumentos, ou se as toca ele pode reformar esta velocidade, tocando apenas as notas principais destas passagens; isto é as notas que caem sobre os principais tempos do compasso.

Os principais tempos de um compasso, são em todos os tipos de compasso, o primeiro tempo: ele prevalece sobre todos os outros.

No compasso de dois tempos de qualquer tipo que seja, o primeiro e o segundo são quase igualmente principais.

No compasso de três tempos (seja lento, seja rápido) é o primeiro e o último que o são.

E no compasso de quatro tempos, é o primeiro e o terceiro.

5. Ao contrário do que dissemos; Quando os Baixos são pouco carregados de notas, e são demasiado lentos para o gosto do Acompanhador, ele pode adicionar outras notas para aparecer mais, desde que saiba que isto não prejudicará à Ária, e sobretudo à voz que canta. Pois o Acompanhamento é feito para auxiliar a voz, e não para sufocá-la ou desfigurá-la por um toque [*carillon*] ruim. Há Acompanhadores que têm tão boas opiniões de si mesmos que acreditam valer sozinhos mais do que o resto do Concerto, eles fazem de tudo para brilhar mais do que todos os Concertantes. Eles sobrecarregam os Baixos-Contínuos de passagens Eles fazem aparecer os Acompanhamentos, e fazem centenas de outras escolhas que são talvez muito belas em si mesmas; mas que por si prejudicam extremamente ao Concerto, e servem apenas para mostrar a hábil vaidade do Músico que as produz. Qualquer um que toque em Concerto deve tocar para a honra e a perfeição do Concerto, e não para sua honra particular. Não é mais um Concerto quando cada um toca apenas por si.

6. No entanto o Acompanhador não é obrigado a seguir escrupulosamente a progressão do Baixo-Contínuo. Ele pode descer quando ele [o Baixo] sobe, ou subir quando ele desce como ele o julgue acerca disso; Isto é se ele faz *Ut, Sol*, subindo por uma quinta, ele pode fazer *Ut, Sol*, descendo por uma quarta, ou se ele o faz descendo por uma quarta, ele pode fazê-lo subindo por uma quinta, e assim para toda outra progressão. Ele pode até mesmo subir ou descer todo o Baixo em uma Oitava durante vários compassos seguidos, seja para se adaptar melhor ao caráter da voz que canta, seja para se acomodar à qualidade de seu Instrumento, que frequentemente ressoa melhor em um lugar do Teclado do que em outros ou enfim para afastar ou reaproximar suas mãos muito impedidas ou muito distanciadas.

Dissemos no Capítulo III. e V. que a mão direita deveria tomar seus acordes muito próximos uns dos outros, e sempre por movimento contrário ao Baixo, quando o Baixo fizesse pequenos intervalos; É contudo permitido em algumas ocasiões transgredir absolutamente estas regras.

7. Quando a progressão do Baixo e o movimento contrário do Acompanhamento tiver realmente aproximado as mãos uma da outra ao ponto de elas se incomodarem; podemos e mesmo devemos voltar a subir de repente a mão direita, fazendo um intervalo tão grande quanto

seja necessário para se afastar; e ainda que isto se faça por movimento semelhante, e sobre um pequeno intervalo de Baixo, não há nenhum mal, porque a necessidade o demanda.

Exemplo.



Ao invés de voltar a subir assim o Acompanhamento, poderíamos suprimir uma das partes como ensinamos anteriormente. Somos livres de fazer um ou o outro, são ambos igualmente bons.

8. Quando nos encontramos em uma nota longa podemos distanciar ou aproximar a mão direita, consoante nos encontremos muito próximos ou afastados, fazendo dois acordes sobre esta mesma nota.

Exemplo.



9. Quando uma Cadência é composta apenas por duas notas, o Acompanhador pode recolocá-la [*remettre*] a três, dividindo a primeira nota em dois, e fazendo-lhe fazer uma Oitava embaixo; mas isto só se pode fazer quando a Cadência se termina descendo por uma quinta, e que a primeira nota seja longa o suficiente para ser dividida.

Exemplo.



10. Embora duas Oitavas ou duas Quintas seguidas por movimento semelhante sejam o que há de mais rigorosamente proibido em Música, não é um grave problema no Acompanhamento, quando acompanhamos dentro de um grande Coro de Música, em que o som dos outros Instrumentos cobre de tal forma o Cravo, que não podemos julgar se ele comete erros ou se não o faz. Além do mais, estes erros, por mais mortais que sejam contra a Composição, não deveriam passar por erros em tais ocasiões, pois se trata apenas no caso de tocar o Baixo

fielmente, e de fazer entender a harmonia das Partes, a qual se encontra tão boa ao fazer duas Quintas ou duas Oitavas quanto ao não fazê-las.

Mas quando acompanhamos uma voz sozinha, não podemos nos prender tão religiosamente à correção, sobretudo se estamos sozinhos a acompanhá-la; pois tudo aparece então, e é lá que os Críticos não vos perdoam nada.

11. Uma mesma Parte do Acompanhamento pode fazer duas vezes seguidas a quinta contra o Baixo, sem que isso seja uma licença, desde que a primeira destas duas quintas seja justa, e a segunda falsa, ou aumentada [*superfluë*].

Exemplo.



12. Uma Parte pode fazer contra uma outra Parte, em primeiro lugar uma falsa quinta, e em seguida a quinta justa, o que ela não pode fazer contra o Baixo. Ver a primeira parte do exemplo acima.

13. Enfim seria apenas uma ligeira licença se uma Parte fizesse duas vezes seguidas mesmo uma quinta justa contra uma outra Parte.

Sei que a *grandíssima* regularidade não vos o deixaria; mas como este erro (se isto for um) não aparece em absoluto, eu tenho que podemos fazê-lo sem medo. Pois como a Música é feita apenas para o ouvido, um erro que não o ofende de todo, não é um erro.

Exemplo das Quintas nas Partes.



Eis quais são as licenças que podemos tomar acompanhando, contrariando os princípios gerais do Acompanhamento. O discernimento delicado de um Acompanhador hábil poderá talvez o permitir ainda outros dos quais não é fácil falar, porque eles dependem apenas do seu bom gosto; Pois sabemos que o bom gosto determina frequentemente às coisas, às quais não podemos dar outra razão além do próprio gosto, e este bom gosto tão estimável não é tão claramente conhecido daqueles mesmos que o possuem. Mas há sobre o Acompanhador do Cravo um gosto geral que passa pelo bom, do qual daremos uma ideia no Capítulo seguinte.

CAPÍTULO IX – *Do gosto do Acompanhamento.*

Sequência da escolha dos Acordes.

Assim como há em tudo que os homens dizem ou fazem, um certo jeito, e uma certa boa graça a encontrar, sem a qual as melhores coisas não valem frequentemente nada; Há também no Acompanhamento ao Cravo um gosto e uma maneira de acompanhar, que não é menos necessária ao Acompanhamento do que os fundamentos do próprio Acompanhamento.

1. Este gosto consiste principalmente em respeitar bem a harmonia de seu Instrumento, de tal forma que não tiremos tanto som do Cravo que ele sufoque inteiramente a voz que canta, ou que ao contrário tiremos tão pouco que não a sustentamos tampouco. Deve-se se conformar como possamos à voz que acompanhamos. Quando a pessoa se economiza e canta apenas por assim dizer à meia-voz, deve-se muito aliviar o acompanhamento; tirar pouco som do Teclado, apoiando pouco sobre as teclas, e acompanhando mesmo sobre o pequeno toque, se a voz é muito fraca. Mas quando são vozes fortes, destas pessoas que cantam sempre a pleno peito, deve-se colocar todos os toques do Cravo, e tocar vigorosamente os acordes, desde que sem fazer ouvir o barulho da madeira: deve-se acompanhar no baixo do Teclado mais do que no meio; Em uma palavra, deve-se fazer tanto som quanto a voz, e prestar atenção também de não ultrapassá-la.

2. Para as vozes extremamente delicadas, podemos como dissemos remover um ou dois jogos [*jeux*] do Cravo, ou alternativamente suprimir uma nota em cada acorde, reduzindo o Acompanhamento a duas Partes, e a Parte a suprimir, é preferencialmente aquela que faz Oitava contra o Baixo, do que uma das duas outras, desde que isso se possa sem transgredir as regras gerais.

3. Quando ao contrário as vozes são fortes, podemos dobrar com a mão esquerda em qualquer uma das Partes que faz a mão direita; podemos até mesmo dobrar a todas elas, se as vozes são muito fortes, e que não beneficiemos de apoio suficiente dos outros Instrumentos do Concerto. Se dobramos apenas uma Parte, é a Oitava que devemos dobrar; se dobramos duas, é a Oitava e a Quinta, ou a Parte que toma lugar da Quinta; e se dobramos três, são as mesmas que as da mão direita.

4. Isto não significa entretanto que ao preencher assim sejamos obrigados a colocar na mão esquerda as mesmas notas que na mão direita, pelo contrário, há mais elegância em escolher outras. No máximo, devemos colocar precisamente as mesmas que sobre as notas que possuem acordes perfeitos; pois para as outras não devemos jamais usar assim. Primeiramente nunca devemos dobrar as dissonâncias, exceto a segunda: assim quando uma nota possui qualquer uma devemos dobrar para preencher apenas as consonâncias que lhe servem de acompanhamento, ou quando isso se possa colocamos e dobramos até a consonância da qual a dissonância toma lugar;

Para me explicar supponho uma nota possuindo a sétima, o Acompanhamento natural da sétima é a terça e a quinta; essas são portanto as notas que devemos dobrar quando queremos preencher: mas como a Sétima em um acorde toma o lugar da Oitava; digo que para preencher devemos colocar a Oitava e até dobrá-la entre os Acompanhamentos da Sétima. Observai no entanto que não podemos sempre colocar no acompanhamento de uma dissonância, a consonância da qual ela toma lugar, e que não há nenhuma além da Sétima que o possa sofrer. Assim vós podeis apenas preencher sobre as outras dobrando as consonâncias que lhes damos normalmente como Acompanhamento.

5. Quando uma nota cuja seguinte sobe por um tom, possui uma sexta ao invés de um acorde perfeito, podemos além desta sexta colocar e dobrar para preencher, todas as notas que compõem o acorde perfeito.

6. Mas outra que preenchamos frequentemente como dissemos, para fazer produzir mais som ao Cravo, quando é conveniente fazê-lo; nós tocamos [*rebate*] ainda várias vezes seguidas os mesmos acordes, quando isso se pode fazer sem alterar o compasso, nem desfigurar a Ária. O usamos quase sempre assim nos Coros.

7. Não é menos de bom uso preencher os Acompanhamentos mesmo quando acompanhamos uma voz sozinha: mas então não tocamos [*frappe*] todas as Partes de uma vez, nós as aplicamos uma depois da outra com cuidado. É ao que chamamos *Arpejar* os acordes, e é um dos acordos mais apropriados ao Acompanhamento do Cravo.

8. Então mesmo que não dobremos as Partes não deixamos de as arpejar ainda. Repetimos mesmo várias vezes um mesmo acorde, arpejando ora subindo, e ora descendo. Mas esta repetição que deve ser bem na medida, não pode vos ser ensinada em um Livro, vós deveis vê-la ser praticada por alguém.

Os arpejos são apropriados apenas no Recitativo, no qual não há propriamente nenhum compasso: pois nas Árias de movimento deve-se acertar os acordes de uma vez junto com seu Baixo: Exceto quando todas as notas do Baixo são Semínimas, e que o compasso é de três tempos, separamos as notas de cada acorde, de tal maneira que reservamos sempre uma para a fazer falar entre dois tempos. Isto forma uma espécie de pulsação [*battement*] que convém perfeitamente.

Exemplo.



Podemos observar a mesma coisa no compasso de dois tempos.

9. Quando acompanhamos um longo Recitativo [*Recit*], é bonito permanecer por vezes longos tempos em um acorde, quando o Baixo o pode permitir, e deixar cantar várias notas à voz sem acompanhamento; em seguida de voltar a tocar um segundo acorde, e depois parar novamente sobre este; e dar assim os acompanhamentos por longos intervalos, supondo como eu disse que o Baixo faz apenas longas notas, o que é comum no Recitativo.

10. Em outras ocasiões depois de ter tocado um acorde preenchido sobre o qual paramos por longo tempo, voltamos a tocar [*rebat*] alguma nota sozinha aqui e acolá, mas com tanto cuidado que parece que o Cravo as toca por si mesmo, sem o consentimento do Acompanhador.

11. Outras vezes dobrando as Partes tocamos [*rebat*] todas as notas uma depois da outra em uma repetição contínua, levando o cravo a produzir uma efervescência quase semelhante à da mosquetaria [*mosqueterie*] que atira; mas depois de ter feito esta agradável confusão [*charivari*] durante três ou quatro compassos, paramos subitamente sobre qualquer grande acorde Harmônico, isto é sem dissonância, como para repousar do esforço que fizemos para produzir tanto barulho.

12. Quando acompanhamos uma voz sozinha que canta qualquer Ária de movimento, na qual há várias imitações de cantos, tais como são as Árias Italianas; pode-se imitar no seu cravo o Tema [*Sujet*] e as Fugas da Ária, fazendo entrar as Partes uma depois da outra; Mas isto demanda uma ciência confirmada [*consumée*], e deve-se ser de primeira ordem para se ter sucesso.

13. O maior gosto que poderíamos fazer aparecer no Acompanhamento, é de saber bem adaptá-lo ao caráter das vozes que acompanhamos, e ao das Árias que são cantadas, entrando mesmo no espírito das palavras, e não animando em absoluto o acompanhamento quando a Canção fala de *Fraqueza* e de *Languidez*, e ao contrário não deixando-o absolutamente se arrastar quando o Ator se anima e se transporta, que ele fala de *Ira*, de *Vingança*, de *Raiva*, de *Fúria*.

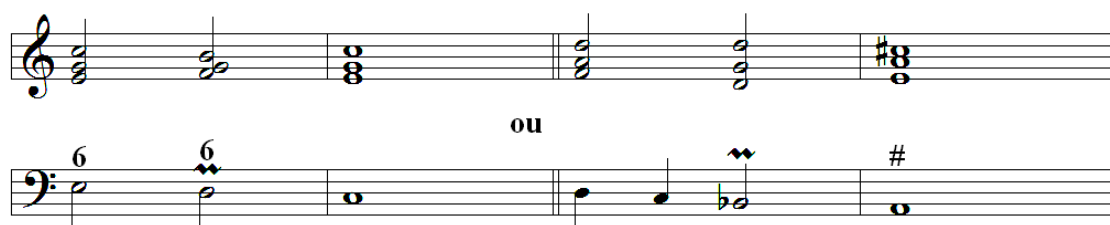
Enfim o Acompanhamento sendo feito apenas para auxiliar a voz, ele deve se adaptar de todo a ela.

14. No Órgão não se volta a tocar [*rebat*] os acordes, e não se usam arpejos [*harpégements*]; ligamos ao contrário bastante os sons fazendo correr as mãos habilmente. Dobramos raramente as Partes; O Órgão fornecendo por si mesmo mais do que o Cravo, e mantendo sempre sua harmonia igualmente, não é necessário de todas as buscas [*recherches*] de que usamos sobre o Cravo para compensar à secura [*secheresse*] do Instrumento.

15. Podemos seja sobre o Órgão, seja sobre o Cravo fazer de tempos em tempos alguns trêmolos [*tremblements*], ou qualquer outra licença [*agrément*], seja no Baixo ou nas Partes,

quando julgemos que as passagens os demandam. Fazemos sempre um trêmolo [*tremblement*] sobre a nota que possui um acorde dobrado quando esta nota é de um valor um pouco considerável. Fazemos um sobre a penúltima de uma Cadência imperfeita, das que concluem por grau sucessivos, e não em absoluto por intervalos.

Exemplo.



Nestas duas espécies de Cadências, ao invés de fazer o trêmolo [*tremblement*] sobre a nota de Baixo onde ela está marcada aqui, podemos fazê-la sobre a nota do Acompanhamento que faz sexta contra este Baixo: mas algumas vezes a posição da mão não o permite, e portanto é de melhor graça sobre o Baixo do que nas Partes. Nós poderíamos fazer no Baixo e nas Partes por sua vez; mas eu não gostaria que fosse a cada um destes fortes de Cadências. Isto seria muito afetado [*affectée*].

16. Para ligar os acordes entre eles e fazer com que eles não pareçam achatados [*plaquez*], nós tocamos em algumas ocasiões as notas que se encontram no caminho de uma Parte que faz o intervalo de uma terça, assim como eu pratiquei no primeiro Exemplo da página 39. e talvez depois.

Como não somos obrigados a colocar sempre três Partes diferentes em um acorde de acompanhamento, tendo a liberdade de dobrar quaisquer umas quando quisermos, ou mesmo de omitir uma das três quando isso parecer necessário, podemos também colocar por vezes uma quarta nos acordes prescritos pelas Regras ordinárias, seja para abrandar a dureza de uma dissonância, ou ao contrário para a tornar mais picante [*piquante*], a fim de fazer melhor experimentar a consonância que a seguirá. Dizer qual intervalo esta quarta nota deve fazer contra o Baixo, demandaria um detalhamento muito grande; faria examinar de novo todas as Tonalidades, e todos os acordes em particular. Que vosso ouvido julgue na ocasião, e se vós não pudesdes julgar não a coloquem em absoluto.

CONCLUSÃO.

Poderia adicionar aqui uma Recapitulação semelhante àquela que coloquei no fim do Princípios do Cravo, mas isso não me parece muito necessário. Aqueles que se dão ao Acompanhamento não são noviços em matéria de Música. Eles sabem que antes de acompanhar uma Ária devemos observar em qual Tonalidade [*Ton*] e em qual Modo ela é composta, a fim de fazer um pequeno Prelúdio sobre este Tom; Que se deve examinar o compasso e o movimento;

Que no decorrer da Ária devemos ver se o Modo, o Compasso, ou a Clave não mudam; Que devemos prestar atenção às Cifras que possuem as notas, como também aos Sustenidos, ou Bemóis que possam estar associados a estas Cifras: Que devemos considerar a progressão do Baixo para compensar as Cifras em quaisquer lugares em que elas possam faltar; Em uma palavra, que devemos colocar em prática todos os preceitos que recebemos. Quando começamos a aprender Peças não estamos ainda habituados a todas as figuras da Tablatura, e a todas as observações que elas exigem: mas quando nos damos ao Acompanhamento sabemos geralmente tudo isto de cor, e não precisamos ser advertidos para prestar atenção.

FIM.