

Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras

**Quadro Teórico do Baixo Contínuo
em Portugal no Século XVIII**

José Francisco Bastos Dias de Pinho

2002

Tábua de conteúdos

Prefácio	p.	1
Introdução		2
1. OBRAS PORTUGUESAS QUE ABORDAM O BAIXO CONTÍNUO E BREVES APONTAMENTOS BIOGRÁFICOS SOBRE OS SEUS AUTORES		8
2. <i>MUSICA METRICA, E RYTHMICA</i>		
2.1. O conceito de “Musica metrica, e rythmica”		14
2.2. Teoria <i>versus</i> prática		19
3. QUESTÕES DE HARMONIA		
3.1. Discussão conceptual em torno de “harmonia” e “tom” em Solano		24
3.2. A <i>harmonia</i> de Varela		33
3.3. Consonância e dissonância		35
3.4. As cadências		39
3.5. A ideia de modulação		43
4. REGRAS PARA O BAIXO CONTÍNUO SEM CIFRAS		
4.1. A “regra da oitava”		51
4.2. Outros movimentos do baixo		
4.2.1. Introdução		60
4.2.2. As regras de Solano, Gomes da Silva e Morato		62
4.2.3. As treze regras de Varela		75
5. NORMAS PARA CIFRAR O BAIXO CONTÍNUO		79

6. A UTILIZAÇÃO DAS DISSONÂNCIAS	
6.1. O conceito de <i>ligadura</i>	85
6.2. Outras particularidades das <i>ligaduras</i>	90
6.3. As diferentes <i>ligaduras</i>	
6.3.1. A <i>ligadura</i> de sétima	94
6.3.2. A <i>ligadura</i> de segunda inferior	96
6.3.3. As <i>ligaduras</i> de nona superior e de segunda superior	100
6.3.4. As <i>ligaduras</i> de 4ª aumentada, 4ª diminuta, 5ª aumentada e 5ª diminuta (sobre o baixo)	104
6.4. Dissonâncias não ligadas	109
6.5. As dissonâncias nos recitativos, a <i>acciaccatura</i> e a <i>nota cambiata</i>	114
6.6. A “suspensão” e o tratamento da dissonância em Varela	122
7. A MODULAÇÃO E O BAIXO CIFRADO	125
8. OUTROS ASPECTOS FUNDAMENTAIS DO ACOMPANHAMENTO	
8.1. A postura corporal e a dedilhação	135
8.2. Práticas basilares: textura, distribuição das partes e âmbito	137
8.3. Colocação das harmonias	144
8.4. Outras práticas	152
Epílogo	157
Bibliografia	159
Glossário	165
Anexo	167

Prefácio

As obras teóricas portuguesas que abordam o Baixo Contínuo ainda não foram objecto do estudo a que têm direito.¹ Elas certamente não merecem a fortuna do esquecimento porque fornecem não só documentação preciosa sobre a teoria musical portuguesa barroca, mas também informação importante no que diz respeito ao desempenho musical de muitas das composições sacras e profanas da época.

Não posso deixar de tornar pública a minha pura gratidão à Professora Doutora Maria Augusta Alves Barbosa, por todos os sagazes conselhos que me deu, pelo tempo que gastou a ler o meu trabalho e pela sua amabilidade.

¹ Mafalda Nejmeddine faz uma “análise preliminar” ao tratado de Alberto José Gomes da Silva que publicou na revista da Associação Portuguesa de Educação Musical (nº 106, Julho/Setembro de 2000, pp. 14-18).

Introdução

Lodovico Grossi (1564-1645), mais conhecido por Lodovico da Viadana, tem frequentemente sido creditado com a invenção do acompanhamento por um baixo contínuo, pelo facto de ter incluído um *basso continuo* (assim classificado) independente nos *Cento concerti ecclesiastici*, op. 12 (Veneza, 1602). No entanto, como refere Peter Williams, evidência do uso desta técnica antes do aparecimento da colecção de Viadana existe sob diversas formas: referências sobretudo a música vocal secular italiana, datadas desde a primeira metade do século XVI, que descrevem agrupamentos com instrumentos para realizar o baixo contínuo; partes para órgão - que muitas vezes não eram escritas pelo compositor original - para obras sacras de concerto italianas encontradas em fontes de finais do século XVI;² acompanhamentos harmónicos para música vocal secular italiana de finais do século XVI, na qual as vozes são duplicadas e às vezes uma parte é incluída por razões de harmonia e textura; baixos cifrados para óperas italianas, canções seculares e dramas sacros começaram a ser publicados desde 1597. Na Alemanha, baixos cifrados começaram a ser adicionados a música pré-existente tão cedo como 1611; cerca de 1640 o *Generalbass* tinha grangeado assinalável aceitação, se bem que compositores de renome fossem lentos na sua utilização (Schutz incluiu uma parte para o contínuo na sua *Geistliche Chormusik* de 1648 a pedido do editor).³ Na Inglaterra, o uso do baixo contínuo recua a pelo menos 1638, quando é publicada a obra *A Paraphrase upon the Psalms of David* para voz solista e contínuo, de H. Lawes.

A prática de improvisar um acompanhamento a partir de um baixo vem referida no *Tratado de glosas sopra clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, do espanhol Diego Ortiz, publicado em Roma em 1553. O primeiro texto italiano que aborda

² Peter Williams, "Continuo", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. 2, p. 685: "As the organ part in concerted church music, the basso continuo took the form of an 'abbreviated full score': the organ played the lowest-sounding bass note at any given point, together with its harmony."

³ *Ibid.*, pp. 685-687

os problemas do acompanhamento é o prefácio da supracitada colecção de Viadana, que contém doze regras respeitantes à execução dos concertos. O sexto capítulo do *Syntagmatis musici tomus tertius* de Praetorius, publicado em 1618, explica como o *Bassus continuus* deve ser tratado. A primeira obra francesa conhecida sobre baixo contínuo, *Méthode pour apprendre facilement a toucher le théorbe sur la basse-continue*, de Nicolas Fleury, foi publicado em 1660. Em 1673 é publicado o primeiro tratado inglês que se conhece sobre acompanhamento, *Melothesia*, de Matthew Locke.⁴

Em Portugal, as primeiras peças musicais de que há notícia e que apresentam baixo contínuo são da primeira metade do século XVII; a utilização desta forma de escrita na música vocal religiosa é cada vez maior a partir de meados do mesmo século.⁵ No entanto, não é de excluir a hipótese de que já antes se improvisasse um acompanhamento a partir da parte mais grave das composições. Só em 1735 é publicada a primeira obra teórica portuguesa encontrada, que contém algumas referências ao acompanhamento - o compêndio intitulado *Flores Musicaes* [...], de João Vaz Barradas Muito Pão e Morato.

O principal objectivo deste estudo é dar conta tanto quanto possível dos aspectos ligados ao baixo contínuo como são documentados nos tratados produzidos em Portugal no século XVIII.⁶ Procurou-se uma abordagem sistemática aos problemas em que se envolvem os textos dos autores portugueses.

O primeiro capítulo deste trabalho, “Obras portuguesas que abordam o baixo contínuo e breves apontamentos biográficos sobre os seus autores”, preocupa-se em fornecer alguns apontamentos gerais sobre as obras e os seus criadores.

O capítulo 2, “*Musica metrica, e rythmica*”, procura a definição de música no conceito de Solano, partindo da interpretação de dois termos relevantes contidos no título

⁴ Para mais detalhes sobre os primórdios do baixo contínuo v. F. T. Arnold, *The Art of accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth and XVIIIth centuries*, Nova Iorque, Dover Publications, 1965, 2 vols.

⁵ Manuel Carlos de Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 55-63

⁶ Apesar do tratado de Frei Domingos de S. José Varela ter sido publicado em 1806, achou-se por bem incluí-lo neste estudo. A sua concepção da música (pelo menos em alguns aspectos) está bem longe da de Solano. Assim, a sua inclusão neste trabalho reveste particular interesse.

do tratado. Ocupa-se também em revelar a dialéctica que o autor estabelece entre teoria e prática; e chega à noção que Solano tinha de quem era o verdadeiro músico. Tendo em conta que Solano é o teórico que aborda mais facetas da teoria musical, não será de estranhar o espaço que é dedicado neste trabalho a apresentar e discutir os seus pontos de vista.

O terceiro capítulo, “Questões de harmonia”, faz o levantamento de vários conceitos que podem ajudar a compreender o fenómeno harmónico como ele era vivido na teoria musical portuguesa da época em que se inserem as obras estudadas. Em primeiro lugar mostram-se as várias acepções da palavra “harmonia” na teoria de Solano. Numa concepção em que o movimento correcto de cada uma das vozes é o centro das atenções, nota-se a preocupação com a formação de harmonias que soem bem e que estabeleçam uma relação temporal. É a florada a questão da inversão de uma harmonia, isto é, o autor só pode explicar determinadas sequências de harmonias se considerar aquilo que hoje se designa por “inversão de um acorde”. Na definição de “tom” em Solano está presente a ideia de uma espécie de centro tonal - o autor faz relacionar todas as notas com a primeira, criando um certo grau de hierarquização. Solano fala ainda do “carácter” de cada “tom”.

Varela constrói um discurso sobre harmonia com base na noção de acorde, de inversão e de baixo fundamental. Por conseguinte, é interessante comparar os seus pontos de vista sobre o baixo contínuo com os dos outros autores.

O terceiro subcapítulo mostra também qual a ideia que os teóricos tinham de consonância e dissonância. É fundamental analisar a realidade onde coabitam textos sobre o acompanhamento e em que os seus autores vivem experiências estéticas diferentes; o caso mais evidente da diversidade é o facto de a quarta perfeita ser consonante para uns e dissonante para outros.

Há ainda uma compilação das cadências em Solano, Perez e Varela.

Qual o entendimento que os autores tinham de modulação? Há um denominador

comum: a passagem de um “tom” para outro deve ser bem feita para que se produza um efeito agradável. A atitude de Solano é interessante: por um lado parece ser aquele que mais males vê na modulação e por outro é o teórico que mais tempo gasta a descrever todos os pormenores para permitir ao acompanhador seguir acertadamente o baixo cifrado nas suas deambulações por diferentes “tons”.

O capítulo 4, “Regras para o baixo contínuo sem cifras”, aborda um assunto fascinante e complexo. A “regra da oitava” é uma fórmula para harmonizar escalas maiores e menores na forma ascendente e descendente, que foi publicada a primeira vez por François Champion, mas que tem as suas raízes no ensino ministrado por músicos anteriores. De uma forma mais ou menos completa, os autores portugueses (com excepção de Morato) partem desta regra para ensinar a acompanhar, e consideram-na portadora das primeiras leis gerais da harmonia. A “regra da oitava” de Varela tem por base a sua teoria do baixo fundamental.

La règle des intervalles é a expressão utilizada por Etienne Delair para designar uma aproximação, através de uma fórmula, à realização de baixos sem cifras ou parcialmente cifrados, na qual a harmonização de vários padrões de baixos está sumariada. De uma maneira mais ou menos estruturada, os tratados portugueses apresentam regras para esta espécie de harmonia por intervalos. Por exemplo, Varela procura ser tão sistemático que escreve treze regras para o baixo não-cifrado.

O quinto capítulo, “Normas para cifrar o baixo contínuo”, analisa a maneira como os autores dos tratados realmente escrevem as cifras (e os sinais que lhes dizem respeito) e como a sua colocação pode afectar a realização por parte dos acompanhadores. Mostra também como interpretar determinadas cifras que fazem subentender outros intervalos não explicitamente escritos por cifras.

O capítulo 6, “A utilização das dissonâncias”, contém, como o seu título implica, uma análise detalhada do modo de usar as harmonias dissonantes como se encontram nos

tratados. É o capítulo mais longo e divide-se basicamente em três partes. A primeira trata sobretudo de esclarecer a noção de *ligadura*, o termo empregue para designar o *retardo*. A segunda parte - o grosso do capítulo - é dedicada a explicar com minúcia todo o tipo de “ligaduras” discutidas nos tratados e também as dissonâncias colocadas fora de “ligadura”. Solano é o autor que faz a análise mais sistemática da harmonia dissonante e que constitui uma fonte excepcional para o estudo da evolução da escrita musical durante o barroco. A terceira parte mostra como Varela inclui a dissonância na sua harmonia.

O sétimo capítulo - “A modulação e o baixo cifrado” - continua a primeira abordagem à modulação feita em 3.5. Aqui dá-se conta do modo como os teóricos entendiam que as cifras deviam ser interpretadas, também em relação ao baixo, no contexto da modulação. Um dos problemas essenciais do acompanhamento é o de se saber quando se está perante uma mudança de tom, por exemplo para Solano que é quem mais se dedica a este assunto.

O capítulo 8, “Outros aspectos fundamentais do acompanhamento”, começa por revelar qual a opinião dos tratadistas em relação à postura que os instrumentistas devem ter quando se sentam ao cravo ou órgão. Em seguida discute com certo pormenor aspectos que podem ser considerados básicos na prática do baixo contínuo, como são a textura da realização, a distribuição das partes pelas mãos e o âmbito da realização. É abordada a questão do movimento das partes, em primeiro lugar em relação com a proibição mais ou menos rigorosa das quintas e oitavas paralelas; e procurou-se encontrar o gosto dos tratadistas em relação à articulação das harmonias, isto é, como se passa de uma harmonia a outra. O sub-capítulo 8.3., “Colocação das harmonias”, diz respeito a um assunto sumamente importante, o de se saber que figuras do baixo devem receber harmonias - que notas do compasso, pausas e pontos de acentuação se acompanham? O último sub-capítulo é reservado para mostrar como se acompanham as fugas, como “glosar” segundo Gomes da Silva.

Em síntese, esta dissertação tem por objectivo analisar e estudar as normas que regem a execução do baixo contínuo no barroco português, à luz dos tratados nacionais.

1. OBRAS PORTUGUESAS QUE ABORDAM O BAIXO CONTÍNUO E BREVES APONTAMENTOS BIOGRÁFICOS SOBRE OS SEUS AUTORES

O seguinte inventário das obras portuguesas que falam sobre baixo contínuo apresenta os dados relevantes disponíveis sobre cada uma das obras e dos respectivos autores. Os títulos dos tratados são dados exactamente como aparecem nas folhas de rosto, excepto as versais em que só a primeira palavra leva letra maiúscula. Em anexo pode consultar-se, em fotocópia, a página de título de cada obra.

Morato

A informação de que se dispõe sobre o autor João Vaz Barradas Muito Pão, e Morato é escassa. Nasceu em Portalegre no ano de 1689; estudou no Colégio dos Santos Reis Magos em Vila Viçosa; veio para Lisboa onde ocupou o cargo de mestre de capela na igreja de S. Nicolau e trabalhou mais tarde na Sé. Ignora-se a data da sua morte.⁷ Em 1735 é editada a sua obra mais audaciosa, que tem por título *Flores musicas colhidas no jardim da melhor lição de varios autores. Arte pratica de canto de orgao indice de cantoria para principiantes, com hum breve resummo das regras mais principaes de acompanhar com instrumentos de vozes, e o conhecimento dos tons assim naturaes como accidentaes* (Lisboa Ocidental, Oficina da musica, 1735). A obra prolonga-se por cento e treze páginas numeradas, para além de duas páginas com “decimas” escritas pelo então mestre da Sé de Portalegre, de uma dedicatória, de um prefácio e índice. Está dividida em dezassete capítulos a que o autor chamou “flores”. A “flor XVI”, com nove páginas, é dedicada a fornecer aos principiantes, como o autor refere no fim, parcimoniosos apontamentos sobre o acompanhamento pelo sistema do baixo cifrado. Morato baseia-se quase exclusivamente na obra *Reglas generales de acompañar* [...] de Jose de Torres y Martinez Bravo e no vigésimo capítulo do terceiro “libro” da primeira parte da *Escuela musica* [...] de Pablo

⁷ Ernesto Vieira, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da música em Portugal*. Lisboa, Lambertini, 1900, 2 vols
Vieira (1900, 2º vol., p. 105) diz que consultou um manuscrito do autor com a data de 1763. Depois desta data não há informações sobre Morato.

Nassarre.⁸

Pedroso

Do compositor e teórico Manuel de Moraes Pedroso muito pouco se sabe. Nasceu em Miranda do Douro e estabeleceu-se no Porto antes de meados do século XVIII. Das suas composições musicais conhecem-se umas Lamentações para soprano e órgão datadas de 1751, que se encontram na Biblioteca Nacional de Lisboa, um *Te Deum* a quatro vozes com cordas e órgão (1762) e uma ária para soprano, com violinos, flauta e contínuo, que se conservam no arquivo arcebispal em Lima.⁹ A sua contribuição mais importante terá sido, contudo, o seu trabalho teórico, o *Compendio musico, ou arte abbreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto* (Porto, Oficina Episcopal do capitão Manuel Pedroso Coimbra, 1751). A obra está dividida em três partes: “Tratado da cantoria”, “Tratado do acompanhamento” e “Tratado do contraponto”. A parte do acompanhamento ocupa onze páginas, em duas das quais faz advertências sobre o “modo de pôr os dedos no orgão”.¹⁰ O manual teve uma segunda edição em 1769, impressa à custa do autor como se pode ler no frontispício.

Gomes da Silva

As Regras de acompanhar para cravo, ou orgão, e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e facil percepção, da autoria de Alberto José Gomes da Silva, impressas em Lisboa, na Oficina Patriarcal de Francisco

⁸ Enquanto a designação do capítulo de Nassare é “En que se dãn las reglas mas principales para acompañar en el organo, y arpa, para los que no son compositores”, Morato titula a “flor XVI” com os seguintes dizeres: “De algunas reglas mais principaes que devem observar em os acompanhamentos os novos professores de instrumentos, que não são compositores.” Ambos os autores remetem o leitor para a obra de Joseph de Torres y Martinez Bravo. Na página 357, da primeira parte do seu tratado, diz Nassarre: “D. Joseph de Torres escribiò un libro de reglas generales de acompañar, con sus exemplos practicos, el qual podrá vèr el curioso, al qual me remito.” Por sua vez escreve Morato na página 98: “[...] outras mais regras acharà o curioso em hum livro, que compoz D. Joseph de Torres, organista da capella real de Madrid, sobre as mesmas regras de acompanhar, a que me remeto, por não serem estas mais que sómente para principiantes, e ficarem expressadas as mais necessarias, que bastaõ, para os primeiros rudimentos.”

⁹ Robert Stevenson, “Pedroso, Manoel de Moraes”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. 14, pp. 332-333

Nota: não foi possível consultar as Lamentações referidas por Stevenson visto não estarem actualmente acessíveis à leitura.

¹⁰ Manuel de Moraes Pedroso, *Compendio musico* [...], Porto, Oficina Episcopal do capitão Manuel Pedroso Coimbra, 1751, p. 22

Luís Ameno, em 1758, referem o seu autor como compositor e organista. Da data do seu nascimento nada se sabe, mas em 1779 ainda era vivo como o confirma Ernesto Vieira no cartório da Irmandade de Santa Cecília. Ernesto Vieira dá notícia da existência, na Biblioteca da Ajuda, da partitura autógrafa de uma Missa para quatro vozes e orquestra ou órgão e, na Biblioteca Pública de Évora, de uma Missa para quatro vozes e órgão.¹¹ O método de Gomes da Silva é de extensão moderada - quarenta e sete páginas divididas em duas partes, a primeira com dezassete regras e a segunda com vinte e três, e destinado a principiantes. Os exemplos musicais estão agrupados no final de cada parte. Das obras portuguesas conhecidas esta é a única dedicada exclusivamente às questões de acompanhamento. No prólogo, Gomes da Silva critica a reverência feita ao “que tem um carácter de antiguidade” em desfavor de novas criações: “preferimos ao melhor o mais antigo, e ao mais proveitoso o mais venerável!”. E diz que trabalhou na sua obra “extrahindo com incançavel zelo dos mais celebres authores algumas regras, e innovando outras, conforme me pareceo mais util, para facil percepção dos principiantes”.

Solano

É de Francisco Inácio Solano (ca. 1720-1800) o *Novo tratado de musica metrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento, em que se possão regular todas as especies, de que se compõe a harmonia da mesma musica. Demonstra-se este assumpto prática, e theoreticamente, e tratão-se tambem algumas cousas parciaes do contraponto, e da composição* (Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1779). Está organizado em quarenta e seis capítulos (“demonstrações”), a que correspondem duzentas e noventa e seis páginas. Os exemplos musicais, de carácter pedagógico, inserem-se no corpo do texto. A obra é interessante acima de tudo pela dialéctica entre teoria e prática que mantém do princípio ao fim; será a obra que melhor serve de guia para o estudo do pensamento barroco musical português.

Na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra encontra-se um manuscrito

¹¹ Vieira, 1900, 2º vol., p. 297

(M.M. 496) em cujo fôlio de título se lê: “Regras de acompanhar”.¹² Este manuscrito tem seis páginas, e o seu texto segue muito de perto o *Novo tratado de musica metrica, e rythmica*, [...].¹³

Solano é sem dúvida o autor que domina a teoria musical portuguesa no século XVIII. Duas outras obras suas estão recheadas de informação acerca da teoria e prática da música no século XVIII português: são elas a *Nova instrucção musical, ou theorica pratica da musica rythmica* [...], publicada em 1764 e o *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica, e rythmica* [...], publicado em 1790. Este último tratado foi traduzido para espanhol e publicado em Madrid, em 1818. Solano foi também cantor, organista e professor de renome. Em 1779 funda a sua própria escola.

Silva Leite

O compositor, guitarrista, professor e autor de um método de guitarra, António da Silva Leite (1759-1833), foi a figura mais proeminente do meio musical português de finais do século XVIII e primeiras décadas do século XIX. Em 1792 tornou-se mestre de capela do convento de S. Bento da Avé-Maria e em 1808 servia como mestre de capela da Sé do Porto. É o autor do primeiro método impresso dedicado à guitarra inglesa: *Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes. A primeira contem as principaes regras da musica, e do acompanhamento. A segunda as da guitarra* (Porto, António Alvares Ribeiro, 1795). Esta obra foi reeditada no ano seguinte. Os últimos “paragrafos” da primeira parte servem de “breve instrucção” àqueles que necessitarem de acompanhar “modinhas, minuets, e outras peças deste genero, só pelo basso contínuo”.¹⁴ Este autor utiliza uma linguagem que denuncia a influência da teoria musical francesa.

¹² No início do primeiro fôlio está escrito: “Regras de acompanhar no cravo, ou orgão, dirigidas pelo Snr Francisco Ignacio Solano”.

¹³ Registam-se duas diferenças dignas de reparo: no *Novo tratado* [...], a “regra da oitava” é exemplificada com uma escala maior e outra menor, enquanto no manuscrito foram notadas sete escalas maiores e sete menores; outra diferença diz respeito à classificação do intervalo de quarta perfeita - este assunto será abordado em 3.3. É plausível que este manuscrito não seja uma cópia de um texto de Solano, mas um compêndio elaborado com base no *Novo tratado* [...].

¹⁴ António da Silva Leite, *Estudo de guitarra* [...], Porto, António Alvares Ribeiro, 1795, p. 18

Varela

Frei Domingos de S. José Varela, natural de Guimarães, professou na ordem de S. Bento, residindo primeiro no convento de Tibães e mais tarde no de S. Bento da Vitória, no Porto. Segundo Ernesto Vieira foi “organista e organeiro muito notavel”. Construiu, entre outros, o órgão do mosteiro de S. Bento.¹⁵ Em 1806 é publicado no Porto, a cargo de António Alvares Ribeiro, o seu *Compendio de musica, theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica. Liçoens de acompanhamento em orgão, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c. e para a canaria do orgão. Appendix, em que se declaraõ os melhores methodos dáffinar o orgão, cravo, &c. Modo de tirar os sons harmonicos, ou flautados; com varias, e novas experiencias interessantes ao contraponto, composição, e á physica*. Numa obra com noventa e nove páginas, Varela trata de assuntos tão variados como os rudimentos da notação musical, o acompanhamento e questões de acústica. Antes da introdução há uma epígrafe com um fragmento retirado do “discours préliminaire” dos *Éléments de musique* [...] de J. le Rond D’Alembert (1717-1783). Ao longo da obra, cita nomes ligados à *Encyclopédie méthodique*. Sobretudo na secção em que trata do acompanhamento, Varela mostra um conceito de harmonia que se afasta radicalmente do de autores como Solano. Aparece como o primeiro autor a pensar segundo alguns dos princípios instituídos por Rameau.

Mazza

No dicionário manuscrito por José Mazza encontram-se alguns dados sobre Romão Mazza (1719-1747). Com cerca de catorze anos partiu para Itália como bolseiro. Para além de compositor, foi um óptimo violinista.¹⁶

Na Biblioteca Nacional existe uma miscelânea manuscrita (M.M. 2043), com o título “Regras gerais para acompanhar”, onde foram inseridas umas “Regras de

¹⁵ Vieira, 1900, 2ª vol., pp. 384-386

¹⁶ José Mazza, *Dicionário biografico de musicos portugueses* (Ed. José Augusto alegria), Lisboa, Separata da Revista Ocidente, 1944-45, p. 39

acompanhar de Romão Maza”.¹⁷

O trabalho de Mazza, ademais de conter regras para o acompanhamento, dá alguns elementos interessantes acerca de teoria musical. As regras são ilustradas com exemplos musicais e exercícios. A obra é complementada com um conjunto extenso de exercícios.

Perez

Para a organização operática da corte, D. José manda contratar o conhecido compositor de *opera seria*, o napolitano David Perez (1711-ca.1780). O seu papel sobressai como disseminador do estilo napolitano, tanto na ópera como na música religiosa.

Ernesto Vieira relaciona-o com o ensino do Seminário da Patriarcal. As suas obras didáticas terão sido escritas para aquela instituição. Vieira refere uma “collecção de solfejos e outra de baixos cifrados”.¹⁸ Na BN encontra-se um manuscrito (M.M. 1332), cópia de 1832, intitulado “Solfejos de acompanhamento [...]”.¹⁹

Um outro manuscrito (M.M. 1356) contém, no primeiro fôlio, a data da cópia, 1859, o nome do compositor e o título “Regras resumidas para acompanhar”.²⁰ Este compêndio de Perez explica a harmonização da escala maior e da menor, mostra as cadências e diz que intervalos se juntam àqueles determinados explicitamente por cifras.

¹⁷ Mazza, (1944-45, p. 39) acentou que Romão Mazza escreveu “huma excelente obra que não chegou a acabar, por que a morte lho embarasou, sendo esta as regras de acompanhar no cravo, a qual ahinda hoje hé muito estimada, e procurada”. Por sua vez, Vieira (1900, 2º vol., p. 76) fala de um manuscrito existente na Biblioteca Nacional, com o título “«Regras de acompanhar ao cravo»”. É verosímil que os dois dicionaristas se refiram a uma mesma obra. Será esta as “Regras de acompanhar de Romão Maza”?

¹⁸ Vieira, 1900, 2º vol., p. 166; segundo E. Vieira, a primeira colecção ainda foi utilizada na “aula de musica da Sé”.

¹⁹ No primeiro fôlio lê-se: “Solfejos de acompanhamento para Piano forte por Davis Perez. Copiados dos que o Snr Jose Rodrigues Palma me emprestou a mim Joaquim Ignacio Canongia, Junior. Hoje 29 de Junho de 1832”

No canto superior direito há a indicação: “De Ernesto Vieira 1886”.

²⁰ A partir do fôlio catorze estão escritas vinte e cinco lições, algumas das quais iguais às contidas nos “Solfejos de acompanhamento [...]”. Na primeira pauta do fôlio catorze, lê-se: “Acompanhamentos de David Peres”.

2. *MUSICA METRICA, E RYTHMICA*

2.1. O conceito de “Musica metrica, e rythmica”

No tratado de Solano desde logo chama a atenção o próprio título, concretamente uma expressão que salta à vista: a expressão “Musica metrica, e rythmica”. O que é que Solano entende por “Musica metrica, e rythmica”? Veja-se o início da “demonstração III” em que, entre outras coisas, se trata da “definição da musica”. O autor diz:

A musica metrica, e rythmica he huma sciencia especulativa, que consiste em números, proporções, consonancias, medidas, e quantidades. Esta mesma musica, posta em prática instrumental, ou vocal, he hum mixto, ou aggregado de especies, humas consonantes perfectas, ou imperfeitas, e outras dissonantes. Usando da variedade dellas, segundo os preceitos da arte, resulta hum composto harmonico de perfeita melodia, e de harmoniosas consonancias, com que se deleita a nossa alma.²¹

Está-se, portanto, perante uma definição de música; alguns dos elementos nela contidos serão abordados ulteriormente. Mas o que importa aqui é perceber porque é que o autor faz questão de adoptar os adjectivos *metrica* e *rythmica*. Para tentar esclarecer este ponto analisem-se algumas passagens que Solano escreve numa obra posterior, o seu *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica, e rythmica*, [...].²² Nas últimas páginas deste seu trabalho, o autor faz uma compilação de palavras e expressões concernentes à música, “conformes ao uso moderno, e antigo”, e que é dada sob a forma de “hum breve catalogo de alguns termos necessarios, que todos devem saber, e não ignorar

²¹ Francisco Inácio Solano, *Novo tratado de musica metrica, e rythmica*, [...], Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1779, p. 9

²² No prefácio, Solano explica detalhadamente as virtudes do “methodo dialogico” que seguiu na elaboração desta sua obra. Todas as matérias são examinadas por dois sábios (que são ele mesmo) e assim não há perda de tempo, o que aconteceria com a participação de um discípulo. Solano escreve: “Segui este methodo dialogico persuadido da infallivel certeza desta verdade: quem pergunta, porque se póde obrar huma cousa, já diz, que ella he permittida; e quando o interrogatorio he, porque não deve fazer-se? tambem logo insinúa, que he vedada: e assim attendendo-se ás mesmas perguntas que faço sobre diversos assumptos, bem se conhece, que humas são regras positivas, e outras negativas: a pergunta he regra formal, e a privativa resposta a sua instrucção precisa: com a interrogação recebe luz a memoria; a genuina resposta esclarece o entendimento, para melhor se perceber: no que por este modo dá-se a entender mais do que se escreve.”

totalmente”.²³ Nesta espécie de glossário encontra-se a seguinte entrada: “Musica harmonica instrumental, musica compassada, musica metrica, musica rythmica, musica multiforme, ou canto mensural, canto figurado, canto variavel, e canto de orgão, tudo se entende praticamente pelo mesmo”.²⁴ Solano inclui ali “musica harmonica instrumental” a par de outras expressões; mas na primeira pergunta e respectiva resposta deste “exame” salienta a expressão “musica instrumental harmonica”. O autor pergunta: “E por que são muito diferentes os termos com que se explicão ácerca da mesma musica instrumental harmonica [...]?” Solano não responde directamente, isto é, não diz por que são, de facto, diversos os vocábulos e expressões utilizados, mas em seu lugar explica o significado de cada uma das expressões. Ao fazer a resenha das expressões utilizadas com referência àquilo a que ele chama a “musica instrumental harmonica”, escreve:

Em quanto a darem-se diferentes nomes á musica instrumental harmonica de que se trata, elles entendem-se deste modo: canto de orgão he o que se formaliza com as vozes naturaes, e com toda a casta de instrumentos musicos, que se percebe com o sentido, e se julga pela razão dos numeros. Canto figurado he, porque se compõem de figuras, que cada huma dellas tem distincto valor. Canto mensural he, porque o mesmo valor das figuras he medido por diversos tempos, debaixo de tres fórmãs de compassos. Canto composto, ou multiforme, he pela comparação, e harmonia das partes de que se compõe; a saber: baixo, tenor, alto, e tiple, valendo-se todas dos signos, da vozes, e das proporcionadas distancias, que pelo mesmo he composto, o que resulta de partes diferentes.²⁵

Entre aquelas encontra-se também *musica metrica*, “a que contém o poder de medir, e ajustar no canto as quantidades das syllabas com as das figuras, correspondendo-lhes com a diversidade dos seus valores, conforme he necessario”, e *musica rythmica*, “aquella, á qual compete precaver, e entender as differenças dos sons, e regular as consonancias, assim na demora, como na alteração dos movimentos, para dar á letra, e ás dicções perfeito sentido, e boa accentuação ás syllabas breves, e longas”.²⁶ Pablo Nassarre, ao enumerar algumas expressões sinónimas de canto de órgão, fala de “canto metrico” e

²³ Francisco Inácio Solano, *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica, e rythmica*, [...], Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1790, pp. 272-273

²⁴ Solano, 1790, p. 280

²⁵ *Ibid*, pp. 2-3

²⁶ *Ibid*.

“canto rhytmico” com um sentido idêntico a este.²⁷

Solano também utiliza os termos *metrica* e *rythmica* na esfera da tripartição da “musica pratica”: a música “harmonica” corresponde ao cantochão, “a metrica, toma-se pelo canto de órgão: a rythmica, entende-se pela composição, e como seu principio essencial, até mesmo pelo contraponto”.²⁸ No seu *Exame instructivo* [...], ao falar das regras que devem esclarecer o acto da escrita musical, o autor diz:

Na metrica, e rythmica instrumental harmonica são tantos os preceitos, como devem ser os acertos no accentuar, e collocar a letra nas vozes sem confusão; no brilhante variar das contraposições nos remêdos, e teimas dos instrumentos; na repartição delles, no gostoso, e airoso modo de cantar, de bolir, ou diminuir o acompanhamento geral [...].²⁹

O final da resposta à primeira questão permite apreender o que o autor entende por “musica instrumental harmonica”. Solano remata assim:

Estes são todos os diversos termos com que escrevêrão os authores, e nós explicamos ainda hoje na vulgar musica chamada canto instrumental harmonico, o qual comprehende o cantar das vozes, o sonar, e pulsar dos instrumentos, as regras do contraponto, e os preceitos da composição.³⁰

Esta definição procura abarcar diversos aspectos relativos à música, mas centra-se sobretudo à volta de dois polos: o domínio das leis que regulam o *modus faciendi* do compositor para a criação de uma obra musical adequada e a mestria no campo do desempenho instrumental.

Examinem-se ainda algumas palavras de um texto que foi publicado em 1780 a partir de um discurso proferido por Solano, a 24 de Novembro de 1779, “para effeito de abrir, e estabelecer nesta corte huma aula de musica theorica, e prática”, como se pode ler

²⁷ Pablo Nassarre, *Escuela musica* [...], Zaragoza, herdeiros de Manuel Roman, impressor da Universidade, 1723, 1ª parte, pp. 209-210: “Canto rhytmico, se llama segun Salinas, porque tiene facultad de medir las diferencias de los sonidos, assi en lo tardo de los movimientos, como en la celeridad de ellos. Es conveniente à este modo de canto, el que sus movimientos sean tardos, y velozes, mas, y menos, segun la detencion, o aceleracion de las silabas, que se cantan con èl, para dar à la letra sentido perfecto [...]”

“[...] metro es una legitima union de pies en los versos, que corresponden à los sonidos en la musica de uno a otro. Todo es medida de tiempo, [...] el metro de la distancia de sonido à sonido; y porque todo metro de verso se canta com esta especie de musica, por esso se llama musica metrica.”

²⁸ Solano, 1790, p. 6

²⁹ *Ibid.*, p. 88

³⁰ *Ibid.*, pp. 3-4

no frontispício da publicação. O autor diz que só pretende falar da música “resonante, que he a instrumental harmonica”. Em seguida escreve:

A musica he sciencia de harmonia medida, a qual consiste em som, e canto. Tambem se póde dizer que a musica não he outra cousa, do que huma modulação de vozes feita com razão, e juizo; ou huma sciencia, a qual ensina a maneira de cantar justamente, e de pronunciar com suave modo. Porém, senhores, sobre todas as definições me satisfaz muito a do Reverendo D. Braz Roseto: elle insinua que a musica he huma sciencia, que consiste em números, proporções, consonancias, medidas, e qualidades, no que ultimamente vos posso dizer, que he a musica huma certa quantidade de sons harmonicamente recolhidos por instrumentos naturaes, ou artificiaes.³¹

A definição de música que Solano prefere e aquela que abriu esta discussão são idênticas. Em primeiro lugar a música é tida como ciência. No que diz respeito à explicação do processo que permite a obtenção do produto sonoro audível, Solano é mais conciso aqui dizendo que, em última análise, é “a musica huma certa quantidade de sons harmonicamente recolhidos por instrumentos naturaes, ou artificiaes”.

Nesta discussão em torno da escolha dos termos *metrica* e *rythmica*, eleitos por Solano para fazer parte do título do seu tratado, tem-se tentado dissecá-los recorrendo à análise de conceitos que lhes estão associados, expostos em diversos textos do autor. É, no entanto, interessante e de algum modo esclarecedor olhar para o que diz a respeito destas expressões António Fernandes, mais de cento e cinquenta anos antes, na sua *Arte de musica de canto dorgam, e canto cham* [...]. Embora tanto a “musica rithmica & metrica” como o “canto cham” e o “canto dorgam” façam parte da música “natural” e se possam

³¹ Francisco Inácio Solano, *Dissertação sobre o character, qualidades, e antiguidades da musica*, Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1780, p. 11

relacionar, Fernandes traça uma clara separação entre elas.³² Esta separação está ilustrada na “arvore sonora” impressa na sua obra e que tem no cume a figura do insigne Duarte Lobo. O autor da *Arte de musica* [...] conclui que “estas duas sortes de musica (porque ao presente pertence muito mais sabelas aos poetas & oradores que aos musicos) deixaremos de parte, tratando somente do canto cham, & do canto dorgam”.³³

Em suma, a atitude compilatória e reflexiva de Solano não lhe permite sugerir simplesmente uma definição de música como a que podemos ler nos *Elementos de musica* [...], de João Ribeiro de Almeida e Campos, publicados em 1786: “A musica he a arte de combinar os sons de huma maneira agradável ao ouvido.”³⁴ Esta não é mais do que a fórmula de Rousseau.³⁵

Parece assim que o valor conceptual da expressão *Musica metrica, e rythmica* tal como é usada por Solano residirá sobretudo na tradição do léxico musical.

³² António Fernandes, *Arte de musica* [...], Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1626, pp. 2 v.- 4: “Musica rithmica diremos ser aquella harmonia que se sente no verso, ou na proza pella cantidade das syllabas, & pelo som das palavras quando entresy bem & accomodadamente se componham; a sciencia da qual consiste no julgar se na proza ou no verso seja conveniente consonancia entre palavra & palavra, convem a saber, se as syllabas de huma, com as syllabas da outra bem ou mal se conjuntam. Este tal juizo nam se pode fazer sem que primeiro em acto se reduza, & se faça ouvir com meio de naturais instrumentos: porque nem as letras, mas os elementos da letras sam aquelles que produzem tal concordia na consonancia, as quais (segundo os Grammaticos, & segundo Boecio ainda) não sam outra cousa que a pronunciaçam dessas letras que sam com diversas formas figuradas achadas per commodidade de expremir o conceito sem a palavra pronunciada. [...] a Musica metrica, a qual semelhantemente se a queremos declarar, nam he outra cousa que a harmonia que nasce do verso pella cantidade das syllabas; a composiçam das quais constitue diversos pês, [...] que na Poesia se acham, os quais segundo seu determinado assento no verso postos harmonicamente entre sy produze ao ouvido grandissima deleitaçam.”

A definição que Fernandes dá destes conceitos gira em torno dos elementos musicais contidos na poesia e na prosa; esta atitude resulta de uma filtragem de alguns conceitos ligados à vivência da música na Grécia antiga. Na composição dos textos há uma preocupação musical permanente motivada pelo facto de estes se destinarem a ser ditos, interpretados. Essa preocupação orienta-se segundo dois parâmetros: a *rithmica*, que corresponde à relação sonora, fonética, das sílabas e das palavras, e a *metrica*, que consiste na organização quantitativa dos versos. Fernandes tenta ainda explicar o processo pelo qual se criaram as leis da rítmica e da métrica. Segundo ele, estas derivam do som contido nas palavras e nos versos quando entoados (música “natural”). Por outro lado, a própria música instrumental (“artificial”) pode adquirir os atributos da *rithmica* e *metrica* quando há uma correspondência entre a organização sonora do texto e a da parte instrumental.

³³ *Ibid.*, p. 3 v.

³⁴ João Ribeiro de Almeida e Campos, *Elementos de musica* [...], Coimbra, Real imprensa da Universidade, 1786, p. 1; no frontispício deste “compendio da arte de cantar” pode ler-se que o autor era “estudante na Universidade de Coimbra, mestre de cantar na Aula do Paço Episcopal” e que esta obra era para ali destinada.

³⁵ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Genebra, 1782, p. 431; Rousseau escreve o mesmo na primeira sentença da sua definição de música: “Art de combiner les sons d’ une maniere agréable à l’oreille.”

2.2. Teoria versus prática

O que nesta discussão é relevante é o ênfase dado à dicotomia teoria/prática. Logo na dedicatória, Solano escreve a propósito do seu *Novo tratado* [...]: “Elle ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou em outro qualquer instrumento de vozes: falla desta illustre sciencia prática, e theoreticamente [...]”. No prefácio, Solano diz que “ huma cousa era tratar da musica como arte prática, e outra escrever della como sciencia especulativa. Que os distinctos, e nomeados professores só fallarão praticamente: E assentando comigo enlaçar sem confusão ambas as cousas [...]”.³⁶ Depois de enumerar os assuntos que irá abordar ao longo da obra, o autor deixa claro o seu objectivo didáctico quando escreve:

Tudo isto me proponho theoretica, e praticamente com preceitos infalliveis, com regras certas, com doutrinas bem adequadas, para que o estudioso professor se faça insigne, obre com toda a destreza, e tambem para que possa entender, e sondar doutamente o fundo desta gostosa sciencia.³⁷

Esta disposição de Solano é, de facto, mantida no tratamento das diversas matérias e torna-se até visível exteriormente no modo como o autor escreve. Solano diz muitas vezes que irá fazer a explanação de determinado ponto “theorica, e praticamente”; faz uso sistemático dos termos “theorica”, “prática” e dos advérbios correspondentes; e nas primeiras “demonstrações” continua a insistir na necessidade absoluta que há em unir a *praxis* com a especulação. Por exemplo, no final da “demonstração IX”, escreve:

A musica prática, para ser regular, depende da theoretica, e por falta desta se confunde aquella. As razões da arte devem provar prática, e theoreticamente toda a demonstração, que fizemos nesta matéria. Obrar huma cousa só porque assim se faz, sem dar outra razão, com que o entendimento se capacite da verdade, he desastrado fundamento para se conhecerem os motivos, que ha para se reduzirem a huma boa praxe os preceitos inspectivos desta peregrina sciencia; e discorrer sem esta ordem, he mostrar ignorancia total da intelligencia, que se deve ter.³⁸

Aqui são aflorados por Solano o par de binómios ciência/música teoria e

³⁶ Solano, 1779, p. VIII; Solano aponta os nomes de Romão Maza, João Rodrigues Esteves, Henrique da Silva Negrão, Manuel de Moraes Pedroso e Alberto José Gomes da Silva.

³⁷ *Ibid.*, p. X

³⁸ *Ibid.*, p. 38

arte/música prática, que orientam toda a sua escrita. No final da “demonstração VI” lê-se que “a musica theorica he rigorosa sciencia, e só he arte o seu exercicio, ou prática executiva”.³⁹

A sexta pergunta do “exame I” do seu *Exame instructivo* [...] pretende esclarecer porque é que a música se divide em duas partes - teórica e prática. O autor apoia-se em três nomes doutos, respectivamente Boécio, Santo Agostinho e Quintiliano que cita em nota de rodapé e formula a sua resposta desta maneira:

Porque huma parte he arte, e a outra sciencia. Musica pratica he o exercicio de cantar, tanger, e compôr, exercitando-a com destreza de qualquer sorte, como arte. Musica theorica he comprehender o verdadeiro conhecimento della, e dar a razão fysica de tudo que lhe pertence, como sciencia: pelo que se mostra, tanto no exercicio pratico, como na especulação theorica, a causa precisa, por que se divide a musica nessas duas partes.⁴⁰

Solano parece não sentir necessidade de usar com rigor os termos que introduz no seu discurso. Assim, no texto da sua *Dissertação sobre o character, qualidades, e antiguidades da musica* [...], quando discorre sobre a partição teoria/prática não utiliza o termo “arte”, mas fala somente de ciência. Esta ambiguidade poderá ser aparente já que arte e ciência se confundem na abordagem do autor. Leia-se o texto de Solano que diz:

Esta musica, de que vos fallo, divide-se em duas sciencias, huma theorica, outra prática. A inspectiva he a que examina (não com o ouvido, mas sim com o engenho, e razão) as vozes, ou sons formados com instrumentos, tanto naturaes, como artificiaes: bem se pôde dizer verdadeiramente, que a musica theorica he a que consiste em contemplar, ver, e esquadrinhar as cousas da musica, contentando-se sómente com as conhecer, sem as ouvir. A musica activa, ou prática, he sciencia de bem cantar, segundo Santo Agostinho (a) [cita em rodapé: Sant. Agost. Lib. I. de Mus.]; e conforme Franquino Gaffaro, he sciencia de perfeito canto.⁴¹

E mais à frente escreve: “A theorica he a verdade buscada com o discurso do entendimento, discorrendo com os seus preceitos: o fim da prática he a execução da obra”. E conclui que “a theorica administra os preceitos, e a prática mostra o uso delles”.⁴²

³⁹ Solano, 1779, p. 29

⁴⁰ Solano, 1790, p. 6

⁴¹ Solano, 1780, p. 12

⁴² *Ibid*, p.13

Solano termina o seu *Novo tratado de musica metrica, e rythmica* [...] precisamente com algumas frases que interrelacionam a teoria com a prática:

Esta materia [refere-se às “proporções”, que são o objecto das cinco últimas “demonstrações”] he a base fundamental de toda a musica, tanto especulativa, como prática. O fim desta he o exercicio da obra, deduzido da evidencia de especulação, para o que ha de preceder a comprehensão á execução da mesma obra. Só se conseguem acertos sobre principios evidentes. As razões, que não são fundadas em bons principios, não tem vigor algum: logo bem se conhece que a melhor prática na musica tem por fundamento infallivel a sua theorica.⁴³

Observam-se três vectores na atitude de Solano face a esta problemática. Por um lado a clara distinção entre a música enquanto ciência especulativa e o desempenho musical; por outro lado a crítica direccionada àqueles que encaram a prática musical sem referência a um suporte teórico, necessário para garantir à música o estatuto de arte e ciência. E finalmente aquilo que se pode ver como um manifesto pedagógico: a intenção de escrever sobre as diversas matérias sob as duas perspectivas.

No âmbito da discussão à volta de quem merece o título de verdadeiro músico (aquele que compreende aquilo que põe em prática), Solano escreve: “Se alguém me perguntar qual ha de ter o lugar melhor, se a musica especulativa, se a prática, eu hei de responder-lhe com Boecio [...]”.⁴⁴ A resposta de Solano, a partir de Boécio, coloca no topo da pirâmide o músico perfeito, aquele que é sábio nas duas. Na palestra de abertura de “huma quotidiana aula pública de estudos especulativos, e práticos de musica”,⁴⁵ a que já se fez referência, Solano apresenta uma diferenciação clara entre músico teórico e músico prático:

[...] Musico prático he aquelle, que artificiosamente canta com gosto, affinação, e tempo, attento aos preceitos da arte, e que exercita com regras formaes as cantorias, não fazendo caso de contemplar, ver, nem esquadriñar os segredos da musica, satisfazendo-se com sómente os ouvir, sem os conhecer; de sorte que o musico theorico julga, considera, e contempla com o engenho, e com a razão; porém o musico prático toca, canta, e julga com o uso, e com o ouvido, singindo-se ás precisas regras da mesma arte.⁴⁶

⁴³ Solano, 1779, p. 296

⁴⁴ Solano, 1779, p. XII

⁴⁵ Solano, 1780, p. 6

⁴⁶ Solano, 1780, pp. 12-13

O autor não diz que um e outro, assim definidos, podem receber o nome de músicos. A caracterização de “musico práctico” deixa claro o que poderá faltar a este para que seja tido como verdadeiro músico e não somente como executante de um determinado instrumento. De facto, todos os atributos dados ao músico práctico são, em primeiro lugar, lidos à luz das doutrinas de Santo Agostinho. Isto pode ver-se no prefácio do *Novo tratado* [...]: quem aprende somente a cantar ou a tocar um instrumento “não deve chamar-se musico”; em última análise o “musico” pode nem sequer saber cantar ou tocar um instrumento. Por outro lado, pode alguém menos destro na prática instrumental saber mais dos elementos da “sciencia da musica”.⁴⁷ Repare-se na pergunta, aparentemente ingénua, que Solano faz no seu *Exame instructivo* [...]: “Por que ha musicos de fantasia, e musicos scientificos?”⁴⁸ Estes últimos são os verdadeiros músicos. A resposta formula desta maneira os apanágios de uns e de outros:

Desta classe são todos aquelles, que sabem o que escrevem, entendem o que ensinam, o que executão, e dão a fysica razão do mesmo: e da escola dos outros, os que compõem sem arte, ensinão sem dar a razão, executão o que ignorão, e estão muito á superfície na mesma sciencia.⁴⁹

Aqui o autor apresenta o verdadeiro músico como um somatório de qualidades. Não se limita a exaltar as qualidades de um teórico que se refugie unicamente em especulações. Se é certo que a “theorica” tem a primazia, não menos é que para se ter a música “sonora”, isto é, para que uma obra de arte musical possa ser contemplada na sua globalidade, é necessária a “prática”. Neste sentido e em relação ao músico, Solano pretende que haja um equilíbrio nos saberes, pois não encontra vantagens naquele que é excelente numa só “sciencia”. A este propósito diz:

[...] he muito melhor saber hum pouco de huma, e outra sciencia, do que entender perfeita, e acabadamente só a theorica, sem algum conhecimento da mesma prática; a razão he, porque me represento a grande confusão de hum musico só inspectivo, quando elle ouve, ou vê algumas das muitas delicadezas, e novos primores dos prácticos, no que talvez toma huma cousa por outra, espantando-se de que haja nella o que

⁴⁷ Solano, 1779, pp. XIII-XIV

⁴⁸ Solano, 1790, p. 222

⁴⁹ *Ibid.*, p. 223

não pensava [...] ⁵⁰

Por seu turno, Varela deixa a sua opinião sobre o que deve fazer um bom pedagogo. Na introdução do seu *Compendio de musica theorica, e pratica*, [...], chama a atenção para a importância de se dar ao discípulo a oportunidade de este abordar determinadas matérias, que o autor coloca em apêndice, para “que saiba dar theoreticamente alguma razão d’aquillo, que até alli sabía só praticamente; além, disso ficará instruido em muitas curiosidades dignas d’hum musico phylosopho, e d’hum bom artista”.

⁵⁰ Solano, 1780, p. 13

3. QUESTÕES DE *HARMONIA*

3.1. Discussão conceptual em torno de “harmonia” e “tom” em Solano

Como se viu no capítulo anterior, para Solano é importante o domínio da música enquanto ciência por parte do instrumentista, ou seja, o domínio dos conhecimentos teóricos que justificam a sua prática. Esta concepção atravessa todo o texto do tratado que se debruça sobre o acompanhamento e leva a que se esteja permanentemente perante um tratado em dois planos: um que fala sobre a arte do acompanhamento e outro que dita regras de harmonia. Esta obra é assim em grande parte aquilo que hoje se designaria por um tratado de harmonia.⁵¹ Como o próprio Solano escreve, “o tocar, ou acompanhar científico no sobredito instrumento, não he outra cousa mais do que hum compôr de repente [...]”.⁵²

Para se compreender o modo como o autor conceptualiza e explica teoricamente o mundo sonoro que o envolve, no âmbito das relações entre os sons, é necessário começar por fazer o exame dos conceitos de “harmonia” e “tom”, em torno dos quais o autor estrutura as suas ideias sobre aquelas relações.

A palavra *harmonia* começa por aparecer logo no título do tratado, quando o autor diz: “[...] o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento, em que se possam regular todas as especies, de que se compõe a harmonia da mesma musica.”

Antes de se explorar o sentido dado à palavra *harmonia*, é necessário definir o conceito de “especie” que lhe aparece associado. Veja-se, portanto, o que Solano dá como definição: “O vocabulo especies significa na composição da musica hum aggregado de intervallos harmonicos”.⁵³ Para o autor, “intervallo he a distancia, que ha de hum som

⁵¹ Encare-se harmonia como o resultado de um conjunto de fenómenos harmónicos (de combinações e relações de sons) que obedecem a uma determinada organização e que pode ser inteligível.

⁵² Solano, 1779, p. 78

⁵³ *Ibid.*, p. 79

grave a outro agudo immediato, ou distante”⁵⁴ e “especie” é a classificação quantitativa e qualitativa da distância em altura entre dois sons, medida em espaços. Quantitativa porque aparece uma representação numérica que tem que ver com uma contagem feita numa escala diatônica (por exemplo quinta) e qualitativa porque há uma representação de qualidade (como por exemplo “perfeita”). Pode perguntar-se porque é que o autor não utiliza somente a palavra “intervallo”. É que a utilização dos dois termos dá azo, algumas vezes, a ambiguidade ao discurso de Solano. O que se pode concluir, a partir de uma observação geral dos textos do autor, é que os dois termos acabam por se identificar na sua essência.⁵⁵ O título da “demonstração VI” é o seguinte: “Em que se trata dos tonos, e semitonos, de que se compõem os intervallos de todas as especies.” A “especie” contém em si a ideia de “intervallo”. Como interpretar estas passagens do autor?: “Mostrarei como se achão, como se fórmão, e como se ouvem as proporções de algumas das especies, só quanto baste, para dar huma sufficiente noção de todos os mais intervallos.”⁵⁶ Ao abordar a maneira como o som é recebido no ouvido, Solano escreve a certo ponto: “Huns sons recebem-se nelle com maior deleite, como os das especies, mais, ou menos perfeitas; outros não satisfazem tanto, como os das consonantes imperfeitas; outros inteiramente o ferem com grande molestia, e estes são os dos intervallos dissonantes das especies falsas.”⁵⁷ Nesta citação pode ver-se que o autor identifica os dois termos e chega a uma redundância quando escreve “intervallos dissonantes das especies falsas.”

Se o “intervallo” é a diferença de altura entre dois sons e se essa diferença é medida e representada com termos particulares, como por exemplo “coma” e “tono”, a palavra “especie” é o tal elemento quantitativo e qualitativo que já se referiu.

Repare-se nas relações que Solano estabelece: “O intervallo he preciso em qualquer genero de musica: sem elle não póde haver differença de som grave, ou agudo:

sem esta differença não ha consonancia: sem consonancia não ha harmonia perfeita; e sem

⁵⁴ Solano, 1779, p. 23

⁵⁵ Nota: Mazza (s.d.) usa os termos “especies”, “intervallos” e “distancias” como sinónimos.

⁵⁶ Solano, 1779, p. 279

⁵⁷ *Ibid.*, p. 281

harmonia não se dá musica.”⁵⁸ Aqui é visível a importância que Solano atribui ao intervalo como átomo da criação musical.

Solano faz corresponder “intervallos” a “transitos” e a “movimentos”, como se pode ver na passagem seguinte: “Já expuz o primeiro conhecimento das especies nos intervallos, e movimentos de 2.^a successivos [...] continuo agora a mostrar os mesmos transitos de 2.^a com outras especies, e pelos mais movimentos, e intervallos, que a mão esquerda fizer de 3.^a, 4.^a [...]”⁵⁹ E mais abaixo utiliza o termo “intervallos” isoladamente quando escreve: “Os intervallos de 2.^a no progresso de huma 8.^a [...]”⁶⁰ E ainda: “Os intervallos, que fizer o acompanhamento de 4.^a assima, e 3.^a abaixo [...]”⁶¹ Quando Solano se quer referir a um movimento melódico usa a palavra “intervallo”; esta aparece associada à ideia de movimento. Neste contexto o autor não tem necessidade do termo “especie”. Este aparece ligado à verticalidade como já se pode ver na definição inicial de Solano. Por outro lado, a classificação qualitativa é sempre aposta ao termo “especie”.⁶²

Depois de se esclarecer o conceito de “especie”, regresse-se agora à discussão da ideia de *harmonia*, que aparece assim em primeiro lugar como um composto de intervallos. Esta visão é reforçada diversas vezes ao longo dos seus textos. A possibilidade de “regular todas as especies” de que Solano fala no frontispício do *Novo tratado* [...], implica a afinação do instrumento musical subordinada a determinados preceitos. Neste contexto, o autor escreve:

Para os musicos modernos poderem obter tantas harmoniasromaticas nos seus Instrumentos, foi preciso affinallos de tal modo, que distribuindo dentro de hum diapasão diminutissimas quantidades, se pudessem situar todas as consonancias posiveis, como hoje em os ditos instrumentos fazemos [...].⁶³

O tipo de afinação que Solano propõe no seu *Novo tratado* [...] pretende ter a

⁵⁸ Solano, 1779, p.23

⁵⁹ Solano, 1779, pp. 71-72

⁶⁰ *Ibid.*, p. 72

⁶¹ *Ibid.*, p. 74

⁶² Apesar de tudo isto, importa sobretudo ter presente que o termo “especie” não é novo; ele aparece nos tratados ibéricos como sinónimo de intervalo musical pelo menos desde finais do século XV e mantém-se até ao século XIX.

⁶³ Solano, 1779, p. 4

capacidade de proporcionar a formação de uma diversidade de intervalos que por sua vez dá origem às ditas “harmonias cromáticas”.

Na “demonstração XVII”, em que pretende tratar também de “alguns termos facultativos da musica”, Solano diz que a “harmonia da musica não só he composta de especies consonantes, mas tambem das que são dissonantes, ou falsas, as quaes se introduzem com tal arte, que fazem a dita musica muito mais sonora, e agradável”.⁶⁴ Solano ao dizer de que é que a *harmonia* se compõe, chama a atenção para a presença indispensável da dissonância.

No seu *Exame instructivo* [...], o autor introduz várias vezes o termo *harmonia*. Numa das questões pergunta: “Por que se causa a harmonia?” E responde: “He pela bem ajustada consonancia que formão muitas vezes concordes entre si.”⁶⁵ Aqui o que é relevante é a noção de concordância entre os sons. Leia-se ainda outra questão e a respectiva resposta: “Por que consiste a harmonia no ajuntamento de muitas, e diversas especies misturadas?”; “porque convem todas n’um composto de perfeita melodia, e suavidade.”⁶⁶ Se por um lado aqui a harmonia é encarada como a combinação simultânea de notas, para produzir agregados sonoros, por outro lado parece haver também aqui a ideia subjacente de uma progressão desses agregados. Assim, este “composto de perfeita melodia, e suavidade” aponta não só para relações verticais, mas também na horizontal para relações de intervalos e agregados. O encadeamento de vozes origina aquilo que poderíamos designar por melodia harmónica, no seio de uma concepção polifónica da música.

Solano, para além de apresentar diversas acepções da palavra *harmonia*, relaciona-a também com “melodia” (citando Nassarre ?).⁶⁷ Repare-se no seguinte diálogo retirado do seu *Exame instructivo* [...]:

⁶⁴ Solano, 1779, p. 79

⁶⁵ Solano, 1790, p. 232

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Nassarre (1723, 1ª parte, p. 58) atesta ser a “melodia compañera inseparable de la armonia, como efecto producido de ella [...] melodia es un deleyte, ò dulzura, que resulta de la armonia”.

Perg. IV. Por que he a melodia companheira inseparavel da harmonia? Resp. Por ser esta produzida daquella.

Perg. V. Por que o compositor deve attender muito assim á harmonia, como á melodia?" Resp. He porque a melodia consiste no deleite, ou doçura, que resulta do cantar bem de todas as partes; e a harmonia nas boas consonancias, que com as mesmas vozes se formão.⁶⁸

As partes de uma composição quando se movem correctamente produzem um efeito agradável; essas vozes é que dão origem à harmonia desejada. Ainda no âmbito da relação da melodia com a harmonia, o autor chama a atenção dos compositores para as vozes que “realção mais a harmonia” e que são o baixo e o tiple. No entanto, não deixa de dizer que todas as vozes “devem sempre cantar bem.”⁶⁹

Harmonia chega a ser somente o conjunto de três ou mais vozes a cantar. Quando fala de “termos privativos da musica, e do canto”, Solano diz que o “canto [...] a tres, a quatro, ou mais vozes, he harmonia.”⁷⁰

Solano estabelece uma hierarquização entre as partes da composição, que aponta novamente para uma noção de acompanhamento submetida a uma concepção polifónica da composição. O papel do baixo é enfatizado, mas esse protagonismo termina quando o baixo é a dissonância que tem de resolver. Veja-se como o autor descreve essa hierarquia: “O baixo ordinariamente he 1.^a parte na composição, por ser a base sobre quem se erigem as harmonias, e se fórmão as especies, excepto quando elle liga, e então perde este seu direito [...]”⁷¹

Solano não faz uso dos termos acorde e inversão. No entanto, nalguns passos do seu texto, poder-se-á ver um afloramento à noção de inversão. Como interpretar este passo: “Pergunto: a 5.^a do tom com 7.^a menor não he a mesma harmonia, que a da 7.^a do tom com 6.^a, e 5.^a falsa? certamente.”⁷² Por outras palavras, o acorde de sétima da dominante no estado fundamental e na primeira inversão, para usar uma terminología moderna, são a

⁶⁸ Solano, 1790, p. 233

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 220-221

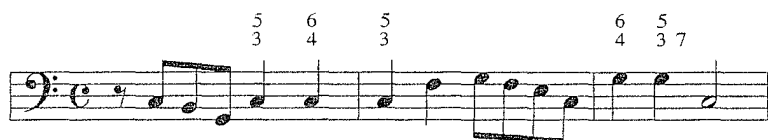
⁷⁰ *Ibid.*, p. 7

⁷¹ Solano, 1779, p. 98

⁷² *Ibid.*, p. 214

mesma entidade harmónica. Veja-se a duplicidade na análise do exemplo abaixo. O autor considera o terceiro *dó* do primeiro compasso como “tom” e o primeiro sol do último compasso como quinta nota do “tom”, mas ao mesmo tempo interpreta “o 2.º C. [refere-se ao terceiro *dó*] do 1.º compasso, como se aquela nota estivesse em F.; e o 1.º G. do ultimo compasso, como se fosse C.”⁷³

Ex. 1



Esta espécie de reflexão que Solano faz à volta do conceito de *harmonia* não se esgota, naturalmente, aqui, mas terá ficado claro quais as acepções que a palavra tem no discurso do autor.

A tarefa agora consiste em fazer uma análise semântica da palavra “tom”, como ela é empregue por Solano. O vocábulo designa, antes que tudo, uma determinada altura. Não deixa de ser interessante o modo como é utilizada na esfera da explicação da afinação do cravo. Atente-se nos dois pequenos excertos: “Dando-se principio por G. agudo, se dará a esta corda o tom natural, sobre que se ha de affinar todo o instrumento [...] Tornemos ao G., que primeiro se poz em tom.”⁷⁴

Quando pretende referir o intervalo entre duas alturas, o autor não utiliza a palavra “tom”, mas faz uso, para além de “coma”, dos termos “tono” e “semitono”. Por exemplo na explicação dos intervalos de que se compõe a escala diatónica, usa os termos “tono” e “semitono”.⁷⁵

Tom designa também uma escala musical com uma composição interna característica e estável: “He o tom huma coordinação de sete signos, ou cordas gradatim

⁷³ Solano, 1779, p. 217

⁷⁴ *Ibid.*, p. 7

Não é apresentada qualquer pista que permita fazer uma ideia de qual seria a altura a partir da qual o instrumento era afinado. Ainda hoje a palavra é utilizada nesta acepção e também no contexto da afinação de instrumentos.

⁷⁵ Repare-se, no entanto, que a origem de *tom* e “tono” é a mesma.

subindo, ou descendo [...] attendendo todas as suas notas á primeira, que he donde nasce o tom; porque praticamente tambem denominamos tom áquella figura, sobre a qual de ordinario principia, ou acaba a composição.”⁷⁶ Solano afirma que “a qualidade da 3.^a nota de qualquer tom he quem determina a sua natureza, e denominação.”⁷⁷ Reitera a explicação de que modo a terceira é maior ou menor: da tónica até à terceira ou temos dois “tonos” ou um “tono, e hum semitono”. A interligação entre *tom* e a *harmonia* é descrita por Solano desta forma: “Toda a musica se ordena, e trabalha sobre dous tons, ou duas qualidades de 3.^{as} para regulamento da harmonia. Hum he de 3.^a maior, outro de 3.^a menor.”⁷⁸

Solano releva a presença da quarta perfeita e da sétima maior em qualquer *tom*. O autor pretende explicar de que modo a organização do *tom* passa essencialmente pela presença de duas notas (a quarta e a sétima) que estão presentes em todos os agregados, “harmonias”, que se formam com as notas da escala. Assim, esta estruturação do *tom* implica não só uma escala com intervalos próprios, mas também a relação entre as notas da escala no seio de agregados de “especies” que não são construídos ao acaso, mas que têm em comum a presença de duas notas.⁷⁹ Do texto de Solano emerge pelo menos uma questão: a importância dada à quarta e à sétima resulta de uma constatação simples da sua existência na composição dos intervalos que se formam sobre as várias notas da escala ou é sinal de que aquelas notas (e intervalos em relação ao *tom*) são elementos com uma funcionalidade no seio de uma estrutura musical? Vejam-se as palavras de Solano:

Eu me proponho agora huma clara idéa, pela qual se entenda, e conheça a verdadeira causa da notavel circulação, com que se correspondem sobre todas as cordas dos tons (excepto a do tom, a da 3.^a, e em parte a da 6.^a) a qualidade das especies, que se fórmão com a precisa natureza de duas das suas mesmas cordas; quero dizer, com a da 4.^a perfeita, e a da 7.^a maior, por serem deste modo infalliveis em qualquer tom.[...]

A 4.^a pefeita he F., a 7.^a maior B. Estes dous signos são os essenciaes, e os proprios, que se diffundem pelas especies das outras cordas. Com a natureza delles se organiza o tom. Ella he quem lhes dá o

⁷⁶ Solano, 1779, p. 15

Nota: no decorrer do texto, utiliza-se *tom* no sentido de tonalidade e “tom” para referir a primeira nota da escala.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 16

⁷⁸ *Ibid.*, p. 14

⁷⁹ Este assunto será novamente abordado em 3.5.

ser, desta sorte: A 2.^a do tom contém o signo F. na 3.^a menor, e o de B. na 6.^a maior, com que se acompanha.
[...]⁸⁰

Solano demonstra ainda como as referidas notas podem entrar em todas as “cordas”:

[...] na corda do tom, o de F. na ligadura de 4.^a, e 5.^a, e o de B. na de 7.^a. Na corda da 3.^a, o de B. em 5.^a, servindo de abono ao de F. na ligadura da 9.^a. Na corda da 6.^a, o de B. da mesma sorte em 9.^a, e o de F. como fica já demonstrado na dita 6.^a; pelo que se entenda a causa verdadeira da precisa natureza, com que se correspondem as especies no regulamento da harmonia.⁸¹

Em relação ao modo menor, Solano procura deixar desde logo claro como é constituído o intervalo de terceira menor. Conclui que “para estabelecer corda propria do tom, ha de ter precisamente o semitono mí, fá do 2.^o para o 3.^o intervalo, e não do 1.^o para o 2.^o, que desta maneira só entra nas especies das outras cordas, de que resulta notabilissima variedade na harmonia, como direi a seu tempo.”⁸² Já antes de abordar a questão dos modos maior e menor, Solano aponta um protagonismo digno de nota ao “semitono; pois este (posto, ou collocado em diversas fórmãs, ou lugares) he quem faz toda a variedade na harmonia. Delle dependem muitas regras, o necessario conhecimento do tom, e a sua especial denominação.”⁸³ Esta problemática é introduzida novamente da seguinte forma:

Não he só a 3.^a da 1.^a corda do tom maior, ou menor, nem a peculiar correspondente 3.^a da 4.^a dos proprios tons quem unicamente os distingue, e lhes dá distincta melodia , e natureza , mas sim tambem a notavel variedade, que ha nas outras 3.^{as} de todas as mais cordas dos mesmos tons.⁸⁴

Note-se em primeiro lugar a conexão entre o *tom*, como uma entidade com uma organização intervalar própria, e a *harmonia*, como agregados de intervalos. Esta “distincta melodia, e natureza” dos “tons”, isto é, do seu carácter próprio de que Solano fala, resulta da diversidade criada pela colocação de diferentes intervalos de terceira sobre cada uma das notas das escalas. Depois de explicar a composição das terceiras que aparecem sobre

⁸⁰ Solano, 1779, p. 64

⁸¹ Solano, 1779, p. 65

⁸² *Ibid.*, p. 15

⁸³ *Ibid.*, p. 10

⁸⁴ *Ibid.*, p. 67

cada nota dos modos maior e menor, Solano conclui o discurso sobre esta matéria deste modo:

Esta notavel, e diversa melodia, que produz o semitono maior expresso, ou tacito do 1.º para o 2.º, ou do 2.º para o 3.º intervallo na formação das 3.^{as} das cordas dos tons, sendo humas compostas de dous tons, outras de tono, e semitono, ficando este precisamente para se sentir total variedade em primeiro, ou segundo lugar, he toda a essencia da musica, he quem faz os tons menores mais pateticos, que os maiores.⁸⁵

Como interpretar esta assunção por parte de Solano de que são “os tons menores mais pateticos, que os maiores”? Esta diferença essencial entre os *tons* maiores e menores reside somente numa característica peculiar de uns e de outros ou também implica um poder emocional dos *tons*? Ao afirmar que os *tons* menores são mais “pateticos” que os maiores, está a dizer que estes são mais comoventes ou que também têm a capacidade de comover quem os escuta? Fará sentido falar numa noção de *ethos* subjacente, embora não explicitamente formulada?

Solano atribui aos sustenidos e bemóis a capacidade de dar qualidades a cada *tom*. Como comentário a um quadro onde estão notados os *tons* escreve: “A séria observação desta taboa estampará na memoria o número de ##, ou *bb* peculiares a qualquer tom, porque elles imprimem, e dão a cada hum seu caracter proprio.”⁸⁶ É ainda estabelecida uma separação entre os “tons” de ## e *bb* em relação a qualidade que parece ter uma conotação de género. Solano afirma que “o # por ser do genero chromatico duro he varonil. O *b* por ser do chromatico molle, inculca brandura.”⁸⁷ Como interpretar o texto seguinte:

Perg. XII. Por que se contemplão os tons de ## mais ásperos do que os de *bb*? Resp. He porque se considerão da natureza do \sharp , no que pertencem, e seguem ao genero chromatico duro.

Perg. XIII. Por que se estimão os tons de *bb*. mais brandos do que os de ##? Resp. He porque se avalião da propriedade do *b*., pelo que participão, e competem ao genero chromatico molle.⁸⁸

⁸⁵ Solano, 1779, p. 68

⁸⁶ *Ibid.*, p. 41

Notas: tendo em conta o sistema de afinação usado, os diversos tons podem ter carácter diferente.

David Perez (Regras resumidas para acompanhar, 1859) faz equivaler os “tons” de sustenidos e de bemóis

⁸⁷ Solano, 1779, p. 14

⁸⁸ Solano, 1790, p. 250

3.2. A *harmonia* de Varela

Como se organiza a *harmonia* de Varela? O autor classifica acordes, classifica as notas do “tom” e atribui ao baixo fundamental o papel de explicar a origem e progressão dos acordes.

Varela diz que a “harmonia he propriamente a successão agradável de differentes acordes”.⁸⁹ Por sua vez acorde “he a concurrencia de dous, ou mais sons feridos no mesmo tempo, ou estejaõ no mesmo, ou differente signo, quer sejaõ consonantes, quer dissonantes”.⁹⁰ Antes de se explorarem alguns aspectos que dizem respeito aos acordes, veja-se o que diz sobre o *tom*. O único elemento explícito organizador do *tom* é o intervalo que há entre cada nota: “O modo, ou tom, he huma série de oito signos immediatos com certa ordem de intervallos.”⁹¹ Para as notas da escala, Varela utiliza diversas denominações, entre as quais a de tónica, sobre-tonica, mediante, sub-dominante, dominante, sobre-dominante e sensível.⁹²

Varela divide os acordes em dois grupos: os de três sons (acorde perfeito maior, perfeito menor e acorde de quinta diminuta) e os de quatro sons (sétima da dominante, sétima diminuta - “vice-dominante tonica” - e as “dominantes imperfeitas”, que são o acorde de sétima da sensível, o acorde com terceira menor, quinta perfeita e sétima menor e o acorde com terceira maior, quinta perfeita e sétima maior). Todos os outros acordes são inversões destes, “suspensões, ou antecipações, ou finalmente alterados”.⁹³ Varela entende que a inversão é útil ao acompanhamento, assim como é útil reconhecer o estado

⁸⁹ Domingos de S. José Varela, *Compendio de musica [...]*, Porto, António Alvares Ribeiro, 1806, p. 18

⁹⁰ *Ibid.*, p. 17

Para Silva Leite (1795, p. 19), “Acorde, he a uniaõ de dous, ou muitos sons, exprimidos ao mesmo tempo, e que fôrmaõ todos juntos hum todo harmónico”.

⁹¹ Varela, 1806, p. 22

Silva Leite (1795, p. 17) dá a seguinte definição: “tom [...] he hum harmónico compendio de sette differentes intervallos [...]”

⁹² Varela, 1806, pp. 22-23

Silva Leite (1795, p. 21) não nomeia as segunda e sexta notas; em relação à tónica, dominante e sub-dominante diz que se chamam “notas fundamentais; porque na sua ressonancia se achaõ inclusas todas as outras”.

Solano (1790, p. 288) afirma que “os musicos francezes chamão á 1.^a do tom, tonica; á 3.^a, mediante, e á 5.^a, dominante.”

⁹³ Varela, 1806, p. 41



em que está um acorde. Veja-se como é a inversão para o autor: “Inversão, ou face de hum acorde, ou especie, he a transmutação das suas diferentes vozes, sem alterar a sua consonancia, ou dissonancia, mudando huma das suas vozes para a oitava acima, ou abaixo.”⁹⁴

Varela dá algumas regras para alterar os intervallos harmónicos em determinados movimentos do baixo; esta prática “he para fazer a harmonia mais picante, e variada, o que se póde fazer augmentando, ou diminuindo os intervallos das especies”.⁹⁵

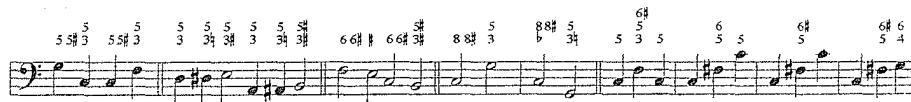
Varela fala também de dois modos de “converter” os acordes: um é quando se transforma o acorde da tónica em dominante ou sub-dominante com sexta; o outro é quando se converte por exemplo o acorde de sétima da dominante num acorde com terceira, quinta e sexta alterada (neste caso desce para um acorde com terceira maior e quinta).⁹⁶

⁹⁴ Varela, 1806, p. 26

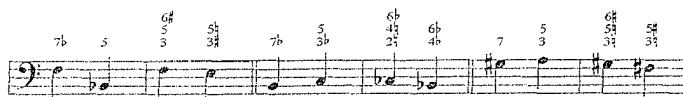


⁹⁵ *Ibid.*, p. 44

O autor dá as seguintes regras: um acorde perfeito maior quando passa a outro uma quinta abaixo ou quarta acima, pode ser seguido de um acorde de quinta aumentada; numa sucessão de acorde menor acorde maior, em que as notas do baixo subam um tom, pode a primeira nota ser alterada e formar entre os dois um acorde de terceira e quinta diminutas; um acorde quando tem a oitava do baixo e sobe para um acorde maior uma quinta acima, a oitava do primeiro acorde pode levar um sustenido; um acorde perfeito maior quando passa à quinta acima pode ser acompanhado com sexta aumentada ou então a nota do baixo pode ser alterada ascendentemente.



⁹⁶ *Ibid.*, p. 45



3.3. Consonância e dissonância

O juízo de consonância ou dissonância pode ser feito a partir de critérios acústicos e psicológicos. No entanto, pode-se encontrar a distinção entre os fenómenos consonância e dissonância baseada numa percepção eminentemente subjectiva.

Numa apreciação unicamente sensorial Morato divide as “especies” em “consonantes, que são as que soão bem, e em dissonantes, que são as que soão mal [...]”.⁹⁷ As definições de Varela parecem subentender uma descrição acústica: consonância é “a boa, e agradável uniaõ dos sons, que compoem hum acorde.”⁹⁸ e dissonância é “a desagradavel mistura de sons, que compoem hum acorde.”⁹⁹ Por sua vez, Solano apresenta as definições destes termos com elementos psíco-acústicos. Tanto a noção de consonância como de dissonância são autorizadas por Boécio. Assim, consonância

he huma razão de números em agudo, e grave; he huma proporcional mistura de som grave, e agudo, que suavemente chega aos nossos ouvidos, e os satisfaz com agrado, porque em huma só voz não pôde haver consonancia: ella quer dizer suavidade, ou suave concordia.¹⁰⁰

E dissonância

he hum duro, e feio golpe, ou aspero encontro de dous sons contrarios, que desabridamente offendem o ouvido por causa da desproporção, que se acha entre elles. Entende-se tambem por esta palavra tudo o que não soa bem, tudo o que estremece, e espanta ao sentido de ouvir.¹⁰¹

Os autores não são unânimes no que diz respeito à classificação dos intervalos e ainda no mesmo autor podem-se encontrar algumas incoerências que resultam do atrito entre a exposição teórica e o seu uso na prática musical.¹⁰² Morato divide as “especies” consonantes em “perfeitas” (quinta e oitava) e em “imperfeitas” (terceira e sexta). As

⁹⁷ João Vaz Barradas Muito Pão, e Morato, *Flores musicaes* [...], Lisboa Ocidental, Oficina da musica, 1735, p. 91

⁹⁸ Varela, 1806, p. 17

⁹⁹ *Ibid.*, p. 18

¹⁰⁰ Solano, 1779, p. 79

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Nota: por não ser próprio para o fim em vista, omite-se nesta discussão os intervalos compostos.

dissonantes são segunda, quarta e sétima.¹⁰³ A classificação de Mazza pode sumariar-se deste modo: a quinta e oitava são consonâncias perfeitas, e a terceira e sexta são imperfeitas; todos os outros intervalos são dissonantes. Este autor refere também a interacção entre intervalos na esfera da consonância/dissonância. É dissonante a “4.^a quando vem acompanhada com a 5.^a” e a “5.^a perfeita (ou mayor) unida com a 6.^a de consonancia perfeita que era, se converte em disonancia”.¹⁰⁴ Aponta ainda um processo oposto ao segundo caso: “[...] a quarta unida com a 6.^a de disonancia que era se converte em consonancia”.¹⁰⁵ Para Pedroso, as consonantes perfeitas são a quinta e oitava e as imperfeitas a terceira e sexta; como dissonantes refere expressamente a segunda, quarta, quinta “menor” (diminuta), sétima e nona.¹⁰⁶ Gomes da Silva divide as “especies” em quatro “generos: mayores, menores, diminutas e superfluas”. As consonantes são a oitava e quinta (perfeitas) e a terceira e sexta (imperfeitas); as dissonantes são segunda, quarta, quinta menor, sétima, e nona.¹⁰⁷ As palavras de Perez a este respeito são confusas.¹⁰⁸ Delas pode-se colher que as consonâncias perfeitas são oitava, quinta e quarta, e as consonâncias imperfeitas são a terceira e sexta; as dissonâncias são a segunda, sétima, quarta aumentada e quinta diminuta. Para Solano, as “especies” consonantes perfeitas são a quarta, quinta e oitava e as consonantes imperfeitas são terceira e sexta; as dissonantes são, para além da segunda e sétima, todos os intervalos aumentados e diminutos.¹⁰⁹ A divisão de Varela é

¹⁰³ Morato, 1735, p. 91

¹⁰⁴ Mazza, s.d., [fol. 1v.]

É de supor que, no primeiro caso, se esteja a reportar à quinta perfeita, que sofre a acção do intervalo de quarta perfeita.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Pedroso, 1751, pp. 24 e 26

Pedroso refere os intervalos através de números (por exemplo a quinta é representada simplesmente por um 5).

Só a quinta “menor” é classificada com um adjectivo; parece que o autor não valoriza um sistema de classificação consistente; por exemplo na página dezanove o autor refere a sexta aumentada como “huma sexta mayor, a qual tem mais meio ponto, que a 6 mayor ordinaria”.

¹⁰⁷ Alberto José Gomes da Silva, *Regras de acompanhar [...]*, Lisboa, Francisco Luís Ameno, 1758, pp. 4-5

Na página seis, o autor fez publicar uma gravura com um disco giratório (de Debrrie) que mostra todos os intervalos a partir de qualquer nota.

¹⁰⁸ Perez, 1859, fol. 1: “A 8^a [e] 3^a e 5^a e 6^a e 4^a são consunantes perfeitos, a excepção da 3^a e 6^a cujus são consunantes imperfeitos, por estarem sugeitas aos accidentes. A 2^a [e] 7^a e 9^a e a 4^a superflua ou 5^a falça são especies disonantes ou falças [...]”

¹⁰⁹ Solano, 1779, pp. 22-29

idêntica à de Solano excepto no que diz respeito ao uníssonos.¹¹⁰

Do cotejo das classificações dos intervalos dadas pelos autores há dois aspectos que merecem atenção. A quarta perfeita só é considerada consonante por Perez, Solano¹¹¹ e Varela. Gomes da Silva intitula-a “4.^a menor” e coloca-a entre as dissonâncias. Pedroso e Morato não juntam qualquer adjectivo à designação de quarta e também a colocam entre as dissonâncias.

Atente-se ainda na colocação do uníssonos no sistema do conjunto das “especies”. Todos os autores começam por nomear o uníssonos na relação das “especies”, mas, depois, o seu papel é diverso. Morato, Pedroso e Gomes da Silva não se referem a ele na classificação dos intervalos, embora se possa subentender na oitava. Varela é o único autor que o declara concretamente como “especie” perfeita. Solano lista-o inicialmente como “especie”, mas acaba por insistir que o uníssonos não é intervalo nem “especie”, atribuindo-lhe, contudo, diversas qualidades. Este autor não considera o uníssonos consonante na prática, mas como conceito é um acordo. Observe-se directamente os pontos de vista do autor:

Hum diapasão, ou 8.^a compõe-se de oito notas, mas ellas não fórmão naturalmente mais do que sete intervallos, ou especies; e a razão he, porque o unisono na musica não he intervallo, assim como a unidade na arithmetica não he número. Não póde haver número sem unidade, nem intervallo, não se considerando o unisono. Sem intervallo não ha consonancias, ou dissonancias. Todas ellas se fórmão de proporções desiguaes. O unisono he proporção aequa, ou igual; logo o unisono não he consonancia, nem dissonancia em acto, he sim unisonancia; porém he raiz, fundamento, e origem de todas as especies, porque sem elle não ha nem huma; e assim como não se dá número na arithmetica, que não seja composto da unidade, da mesma sorte não se achará consonancia, ou dissonancia na musica, que não tenha o seu principio do unisono. Elle he a origem de todas as especies consonantes, ou falsas. Elle he o fundamento da musica: mas com tudo, o unisono ainda que não he Intervallo absolutamente, nem consonancia em acto, elle he symfonia em potencia, por ser principio, e fundamento de todas as consonancias. Em fim, esta palavra unisono quer tambem dizer

¹¹⁰ Varela, 1806, pp. 19-21

¹¹¹ Solano (1779, pp. 165-184) escreve dois capítulos acerca da quarta perfeita: “Em que se intímão, ou dão evidentes provas da perfeição da 4.^a justa; e em que se impugna ser especie falsa, ou dissonante” e “Em que se comprova ser a 4.^a perfeita especie consonante, e não dissonante, ou falsa”. Na página 184, conclui: “Em ultima conclusão. Entendão os nobres professores sabios, que a 4.^a justa he consonante, em quanto ao som; que he perfeita ácerca da theorica; e que não deixa de ser huma, e outra cousa pelo que diz respeito á prática.”

Já em Solano (s.d., fol. 3), a classificação da quarta é ambígua: os intervalos dissonantes são a segunda, a sétima e “para a prática a 4.^a e 9.^a”.

hum som de duas cordas, ou vozes iguaes, que não fazem intervallo algum.¹¹²

Vejam-se ainda algumas considerações que Solano tece a propósito dos intervalos. A distinção entre intervalos consonantes e dissonantes e a sua aplicação na música implica por parte de Solano uma postura prática. É imprescindível ter presente a dimensão do jogo entre o som como *numerus* e o som como sensação auditiva. Neste sentido, o autor diz: “Além de que, o som das consonancias, e intervallos considera-se na praxe como qualitativo, e não sómente como quantitativo [...] eu sigo a Aristoxeno, e a Ptolomeo [...] com os quaes se conformão hoje os musicos modernos.”¹¹³ Esta outra passagem é bem elucidativa do modo como Solano se coloca no tempo:

Em fim os modernos não são unicamente aristoxenienses, nem só, e em tudo pythagoricos, pois do melhor destas duas, e de outras antiquissimas escolas, elles constituem o seu, que em parte parece outro novo genero, porque nelle attendem menos ás proporções, do que á harmonia: logo não he tão nova, que não venha de muito longe a musica chamada moderna.¹¹⁴

Para Solano, a avaliação correcta dos intervalos é importante porque permite conhecer o encadeamento certo das vozes. Eis como o autor se refere à necessidade de possuir esse discernimento: “[...] o conhecimento das distancias, ou intervallos, com que se fórmão as especies na harmonia, porque elle he o mais essencial da musica, e sem esta intelligencia não se podem saber as medidas, e movimentos harmonicos.”¹¹⁵

Solano é o único autor que faz considerações sobre os vários intervalos num âmbito psíco-acústico. Esta perspectiva, como se viu, já está presente nas definições de consonância e dissonância. Eis como “dá noticia da melhor, ou menos boa qualidade das especies”:

A musica prática compõe-se de consonancias, como principios essenciaes; e de dissonancias, como de ornamentos, que dão maior realce á mesma musica.

Nem todas as especies são igualmente perfeitas, imperfeitas, ou dissonantes; porque das perfeitas,

¹¹² Solano, 1779, pp. 22-23

¹¹³ Solano, 1779, p. 279

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 286

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 14

ou imperfeitas humas fazem melhor consonancia, e se escutão mais harmonicas do que outras, observando-se tambem entre as falsas, humas mais asperas, e outras menos dissonantes.

As especies consonantes são por natureza suaves ao ouvido. As dissonantes asperas, e insoffríveis.

As consonantes perfeitas 4.^a, 5.^a, e 8.^a são as mais harmonicas; e entre todas a 5.^a he a mais sonora, porque occupa muito o ouvido, e deleita melhor, não só do que a 4.^a, mas tambem do que a 8.^a. Esta he mais perfeita do que a 5.^a; a 5.^a mais do que a 4.^a; e a 4.^a he a que tem menos grãos de perfeição.

As consonantes imperfeitas humas são da mesma sorte mais, outras menos sonoras. As mais harmoniosas são 3.^a, e 6.^a maiores, sendo a 3.^a melhor do que a 6.^a. Ellas são varonis; vivas, e alegres. As menos sonoras são 6.^a, e 3.^a menores; mas a 3.^a não he de tão boa condição como a 6.^a. Estas são enfermas, debilitadas, e tristes.

As especies falsas tambem humas são mais asperas do que outras. As mais offensivas ao ouvido são 2.^a menor, 7.^a maior, 4.^a de tritono, e 5.^a superflua. As menos asperas, 2.^a maior, 7.^a menor, 4.^a diminuta, e 5.^a falsa.¹¹⁶

3.4. As cadências

A importância do conhecimento das cadências no contexto do acompanhamento tem que ver sobretudo com o facto delas serem parte intrínseca do discurso musical.

Solano etimologiza cadência desta forma:

A palavra clausula deriva-se do verbo claudo, is, que significa fechar, e por isso adequadamente dizemos fecha a clausula, quando se completa alguma cadencia. Esta he o fim, ou remate de qualquer periodo de musica, com que terminão as partes, e chama-se cadencia, porque cahe á conclusão.¹¹⁷

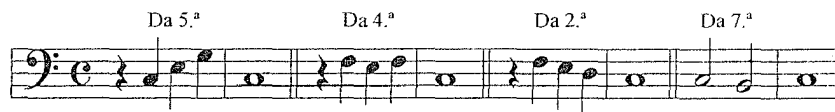
As cláusulas são explicadas por Solano tendo em conta dois aspectos: o movimento do baixo e o movimento das outras partes. Nalguns casos, o autor chama somente a atenção para as “especies” indicadas sobre o baixo porque estas caracterizam a cadência em questão. Considere-se em primeiro lugar a “clausula simples” (ex. 2). Esta consiste num movimento em direcção à primeira nota do *tom*: “Cadencia, ou clausula simples he todo aquelle movimento, que o baixo faz da 5.^a, 4.^a, 2.^a, ou 7.^a para o tom; e na harmonia das especies he o transito, que as 6.^{as}, ou 3.^{as} maiores sóbem para a 8.^a, sem preceder a tudo

¹¹⁶ Solano, 1779, pp. 33-34

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 129

isto especie falsa ligada.”¹¹⁸ Solano chama-lhe também “cadencia do tom”.¹¹⁹

Ex. 2



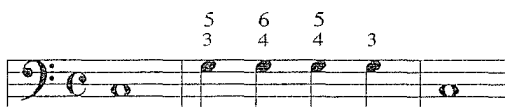
A “cadencia composta, ou real” existe “quando ha alguma ligadura de 7.^a, que resolvendo em 6.^a, ou 3.^a maiores, fecha a cadencia na 8.^a. As que terminão no tom, ou descem da 2.^a, ou saltão da 5.^a.”¹²⁰

Ex. 3



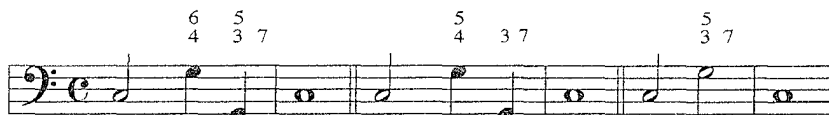
O exemplo seguinte mostra a chamada “clausula dobrada”:

Ex. 4



Solano forma outras três cadências a partir da anterior: “Divididas em tres porções as especies desta mesma clausula, fórmão outras cadencias separadas.”¹²¹ Estas cadências são, naturalmente, movimentos da quinta nota para o “tom” (ex. 5).

Ex. 5



Solano escreve uma espécie de conclusão cujo texto é pouco claro. No entanto, no

¹¹⁸ Solano, 1779, p. 129

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 132

¹²⁰ Solano, 1779, p. 130

¹²¹ *Ibid.*

exemplo que junta podem ver-se as mesmas cadências apresentadas no exemplo 5 e uma cadência “composta”.¹²²

Solano apresenta ainda a chamada “clausula suspensa, ou medial”. Esta consiste no movimento que o baixo faz da 6.^a, 4.^a ou “tom” para a 5.^a nota. Numa primeira descrição, o autor escreve:

Ha tambem clausula suspensa, ou medial com ligadura, ou sem ella. Esta clausula he igualmente feita sobre a corda 5.^a do tom com a ligadura da 4.^a, e 5.^a; quero dizer, consiste na ligadura de 2.^a inferior, que se faz entre as partes particulares, resolvendo em 3.^a menor daquela, com quem padece, ainda que para com o baixo seja 3.^a maior, a qual fica suspensa, e daqui lhe provém o nome proprio da clausula.¹²³

Ex. 6

Sem ligadura Com ligadura Com ligadura

Solano justifica também doutro modo o nome desta cadência: “Chama-se medial por ser na corda, que he mediação do tom; e suspensa, por não fechar a cadencia.”¹²⁴

Perez enuncia seis “qualidades” de cadências: “simples, composta, dobrada, longa, plagal e suspença ou interrompida”.¹²⁵ As primeiras quatro cadências consistem no movimento do baixo desde a primeira à quinta nota e desta à primeira, com uma ou mais

¹²² Solano, 1779, pp. 130-131: “Direi agora em summa que as clausulas, ou cadencias são ordinariamente de quatro fórmãs; ou de 3.^a, e 5.^a, e depois 7.^a menor de chofre, ou tambem por modo cantavel; ou de 4.^a, e 6.^a, e depois 3.^a, e 5.^a, e logo 7.^a menor de golpe; ou de 4.^a, e 5.^a, e depois 3.^a, e logo 7.^a menor de chofre, ou solta; ou de 7.^a desculpando em 6.^a, ou 3.^a maiores, e depois da dita 3.^a, 7.^a menor de passagem.”

¹²³ *Ibid.*, p. 131

¹²⁴ *Ibid.*

Solano (1779, p. 132) dá ainda outro exemplo musical desta cadência, também chamada “clausula da 5.^a”

¹²⁵ Perez, 1859, fol. 2

harmonias sobre a quinta nota da escala.¹²⁶ A cadência “dobrada” é exactamente igual à de Solano. A cadência “interrompida” implica dois movimentos do baixo: da primeira nota para a quinta e desta para a sexta; esta pode ser acompanhada com sexta menor ou maior. Perez chama cadência “plagal” quer à progressão da quarta nota para a primeira, quer da primeira para a quinta.

Pedroso é muito parco ao falar das clausulas. Dá unicamente o exemplo abaixo e chama a atenção para a colocação correcta das dissonâncias.¹²⁷

Ex. 7

Varela enuncia três tipos de cadências: “perfeitas”, “imperfeitas” e “suspensa”. A primeira forma-se com a passagem do acorde de sétima da dominante para a tônica (ex. 8, comps. 1- 2). As “cadencias imperfeitas” elaboram-se com as “dominantes imperfeitas” que resolvem à quinta abaixo ou quarta acima (não aparecem no exemplo). A “cadencia suspensa” faz-se “com o acorde de sétima da dominante ou com a “dominante imperfeita” passando uma segunda acima (comps. 7-10) ou descendo uma terceira (comps. 11-12).¹²⁸

Ex. 8

¹²⁶ Perez (1859, fol. 3) dá o seguinte exemplo para a cadência “longa”:

¹²⁷ Pedroso, 1751, p. 17

¹²⁸ Varela, 1806, p. 46

3.5. A Ideia de modulação

Os tratados que falam do acompanhamento estão de acordo que a modulação consiste na passagem de um *tom* para outro. Pedroso sublinha o grande valor da modulação na composição musical: “Modulaçãõ he passar de hum tom para outro, que he huma das cousas mais principaes da composição, e não havendo modulaçãõ boa, nunca a composiçãõ póde fazer bom effeito.”¹²⁹ Solano, ao falar das harmonias de um determinado *tom*, escreve: “[...] porém apontando-se outra harmonia, que seja alheia delle, então nesse caso haverá mudança de tom, segundo as regras certas, que a seu tempo mostrarei para o verdadeiro conhecimento das modulações de huns para outros tons.”¹³⁰ Numa outra obra sua, chama a atenção para o cuidado que se deve pôr nesta mudança: “[...] e no modular de hum para outro tom, que seja sem escandalo, ou displicencia do ouvido.”¹³¹

No mesmo ano em que é publicado o *Novo tratado de musica metrica, e rythmica* [...], Solano profere uma espécie de manifesto anti-modulação na palestra de abertura da sua escola de música. Ouçam-se as curiosas palavras do autor:

Não vos admireis, senhores, de que presentemente não faça a musica estes effeitos fabulosos dos poetas, nem os verdadeiros, e singulares, de que vos fallei, e nos dão noticia os mais graves escritores; porque a musica moderna he mui veloz, e composta de muitas vozes, com as quaes se perturba o effeito natural dos intervallos, e números consonantes, obscurecendo assim a intelligencia das palavras, e corrompendo com a muita variedade de especies a força do seu effeito, ou virtude; e tambem mesclando, e introduzindo em hum tom as consonancias de outro, como se vê hoje praticamente na maior parte das composições modernas, as quaes apenas tem o principio conforme ao fim; o que não fizeram os musicos antigos, porque tinham conta de proseguir o tom sómente com as suas especies, sem dar lugar ás de outro tom, que lhes fizesse perder a sua privativa operação: v. g. quem compuzer, ou cantar hum primeiro tom para alegrar o homem triste, e melancolico, se lhe introduzir intervallos, e especies cromaticas, ou de outro tom, que convide a tristeza, claro está que perde o primeiro tom a sua natural efficacia, e virtude no effeito, que com elle se pertende [...]. Se o sabio musico, que compõe, usa do valor, virtude, e propriedade de cada tom para o fim que elle he poderoso, e adequado, ha de ver certamente quanto he o poder da musica.¹³²

Numa atitude francamente retrógrada, Solano aponta vários defeitos à música sua

¹²⁹ Pedroso, 1751, p. 35

¹³⁰ Solano, 1779, p. 78

¹³¹ Solano, 1790, p. 164

¹³² Solano, 1780, pp. 9-10

coetânea. Entre outros, o culto exagerado da modulação, que contribui para a ineficácia da música. Daquela que “nasceo com as mathematicas, e de todas as suas partes he a mais agradável” já é difícil dizer que é “a mais poderosa para render os animos, cativar os corações, e fazer aos homens dignos da estimação dos outros homens”.¹³³

Está subentendido no processo da mudança de *tom* um elemento essencial: o tempo. Qual o papel que ele desempenha no estabelecimento de um novo *tom*? Como se irá constatando, parece que o tempo necessário para a afirmação de um novo *tom* é curto. Repare-se como no exemplo seguinte (embora escrito para explicar determinado problema que mais tarde será examinado) funciona o factor tempo.¹³⁴ A música começa e termina em *sol* maior e muda para os *tons* assinalados. É importante reparar que para Solano as harmonias construídas sobre as duas primeiras notas do quarto compasso são as mesmas que as que se fazem sobre a primeira nota do “*tom*”.¹³⁵ Manifesta-se novamente a noção de inversão.

Ex. 9

The musical notation for Example 9 consists of two staves in bass clef. The first staff has a common time signature (C) and contains five measures. Above the notes are fingerings: 6#, 6#, 3#, 7, and a vertical stack of 6, 4, 2. Below the notes are labels: sol M, ré M, lá M, ré M, sol M, sol m. The second staff has a common time signature (C) and contains two measures. Above the notes are fingerings: b3, b3, and a vertical stack of 6, 5, 3; 5, 3, 4; 5, 6, 5, 3. Below the notes are labels: dó m, sol M.

Solano entende que o primeiro passo para entrar no mundo da modulação é

¹³³ Solano, 1780, p. 6

¹³⁴ Por uma questão de clareza deixa-se agora de fora as explicações que têm a ver com as cifras.

¹³⁵ Solano (1779, pp. 209-210), em relação ao *si* do quarto compasso escreve que “com 6.^a, equivale ao tom de G., por ser sua 3.^a, e propria harmonia”. Sobre o *si b* que se segue, diz que “converte a 3.^a maior do proprio tom de G. em menor”.

conhecer o verdadeiro papel do #, b e ♯. ¹³⁶ Como já se viu (cf. 3.1.), Solano faz sobressair a quarta perfeita e a sétima maior em qualquer tom. ¹³⁷ Em relação aos tons maiores, o autor apresenta um conjunto de esquemas para ilustrar como a quarta e a sétima notas estão presentes em várias harmonias ; o exemplo abaixo é o esquema para dó maior. ¹³⁸

Ex. 10

No tom menor as notas que têm mais importância para o seu conhecimento são a segunda, sexta e sétima. ¹³⁹

Ex. 11

¹³⁶ Solano, 1779, p. 185: “Em que se estabelecem regras infallíveis para dispôr, e fazer capaz ao novo acompanhante do conhecimento das mudanças dos tons; e em que se faz vencível esta, que parece grande dificuldade, pela verdadeira intelligencia dos tres accidentes, #, b, e ♯.” Este é o título da “demonstração XXXV”.

Nota: daqui em diante o termo “acidente” refere-se ao #, ao b ou ao bequadro.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 186: “Todo o tom maior, ou menor contém sempre a 7.^a maior, e a 4.^a perfeita na sua propria circulação, assim nas cordas privativas do mesmo tom, pertencentes á mão esquerda do cravo, como também respectivamente no regulamento das especies da mão direita.”

¹³⁸ *Ibid.*, p. 196: “Em fim, fique muito advertido que nos tons de 3.^a maior, ou natural, ou assignados com ##, ou bb, se deve precisamente attender aos signos, que fórmão a 7.^a maior, ou a 4.^a perfeita, assim na relação das cordas proprias do tom, como também nas especies, em que elles entrarem no acompanhamento das outras cordas do mesmo tom: de sorte que o signo, que na circulação precisa das cordas do tom for 7.^a maior, ha de servir nas especies das consonancias, ou de 4.^a superflua da 4.^a, ou de 6.^a maior da 2.^a, ou de 3.^a maior da 5.^a do tom. E o signo, que na dita circulação for 4.^a perfeita, ha de valer nas especies da harmonia do acompanhamento das outras cordas, ou de 3.^a menor da 2.^a, ou de 6.^a menor da 6.^a, ou de 5.^a diminuta da 7.^a, ou de 7.^a menor da 5.^a do tom; porque tanto nas cordas do baixo, como nas especies das consonancias, ha infallivelmente a relação das privativas cordas do tom 7.^a maior, e 4.^a perfeita.”

¹³⁹ *Ibid.*, p. 198: “Em os tons de 3.^a menor, ou natural, ou assignados com ##, ou bb o signo, que for proprio das cordas de 6.^a menor na circulação do tom, ha de valer nas especies das consonancias, ou de 3.^a menor da 4.^a, ou de 5.^a falsa da 2.^a, ou de 7.^a diminuta da 7.^a do tom. E o signo, com que se fóрма a 2.^a maior das mesmas cordas do tom, ha de prestar nas especies da harmonia do acompanhamento das outras cordas, ou de 4.^a superflua da 6.^a, ou de 6.^a maior da 4.^a, ou de 5.^a perfeita da 5.^a, ou de 3.^a menor da 7.^a do tom; porque nas cordas do baixo, e nas especies das consonancias, sempre haverá mutua correspondencia dos mesmos signos da 6.^a menor, e 2.^a maior.”

Ibid., pp. 200-201: “[...] aquelle signo, em que se escrever o ultimo # repentino, que vier sem a sua precisa regularidade, e nos tons de bb, o ♯ no lugar do penultimo b dos expressos, he 7.^a maior do tom. O mesmo signo ha de servir também nas especies da harmonia do acompanhamento das outras cordas, ou de 3.^a maior da 5.^a, ou de 6.^a maior da 2.^a do tom.”

Solano, partindo da constatação do lugar próprio para os acidentes (no modo maior a sétima nota leva o primeiro *b* e a quarta nota o primeiro #), constrói esquemas que seguem um ciclo de quintas (ex. 12).¹⁴⁰ A nota que tem o *b* “passará a ser 4.^a do tom, que com elle se formar” e a nota do # “se converterá em 7.^a maior do tom, em que concorrer precisamente”.¹⁴¹

Ex. 12

The image displays four staves of musical notation in bass clef, illustrating a cycle of fifths. The first two staves show single notes with accidentals (sharps and flats) and are labeled '7ª e 4ª' below them. The third and fourth staves show chords with multiple notes and accidentals, labeled 'Cordas da 4ª e 7ª' above them. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and note values (half notes, quarter notes).

Em conclusão, Solano reafirma que as “cordas 7.^a, e 4.^a” e “4.^a e 7.^a” são as mais importantes para o conhecimento dos *tons* escritos com sustenidos ou bemóis respectivamente.¹⁴²

Para o *tom* menor segue o mesmo raciocínio: partindo de *lá* menor diz que “he o lugar proprio para o 1.^o *b* o da 2.^a maior do tom; e o privativo para o 1.^a # o da 6.^a, ou maior subindo, ou menor descendo. A 7.^a do tom será naquelle # repentino, que ultimamente apparecer, sem regularidade”.¹⁴³ Embora se possa generalizar a todos os tons menores,

¹⁴⁰ Solano, 1779, pp. 187 e 189

Nota: Gomes da Silva (1758, pp. 37-38) sugere um ciclo das quintas, ainda que com forma rudimentar.

¹⁴¹ Solano, 1779, p. 186

¹⁴² *Ibid.*, pp. 187 e 189

¹⁴³ Solano, 1779, p. 187

Solano diz: “As cordas 2.^a maior, 6.^a, ou maior, ou menor, e 7.^a maior, são as mais essenciaes deste tom para o seu conhecimento.”¹⁴⁴ Veja-se o ciclo de quintas nos *tons* menores:¹⁴⁵

Ex. 13

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system is in G major (one sharp) and the second system is in G minor (one flat). Each staff is labeled with string numbers (da 2ª, 6ª, 7ª, 6ª) and contains a sequence of notes illustrating the cycle of fifths.

Solano ilustra o papel do \flat com vários exemplos. Num *tom* maior com sustenidos,

¹⁴⁴ Solano, 1779, p. 187

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 188 e 190

quando o \sharp anula o último assinalado a seguir à clave, leva à modulação ao *tom* uma quinta abaixo do anterior (cf. ex. 12).¹⁴⁶ No exemplo seguinte, em que o autor pretende ilustrar o efeito de um “ \sharp interpolado, ou sem regularidade”, há também a acção do bequadro.¹⁴⁷

Ex. 14



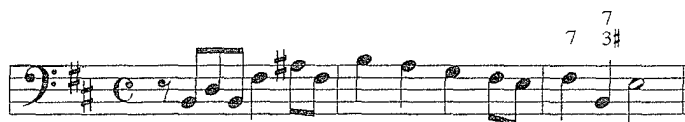
Num *tom* com bemóis, quando o bequadro tira o último a seguir à clave, há uma modulação ao *tom* uma quinta abaixo do *tom* em que estava (cf. ex. 12).¹⁴⁸ Para os *tons* menores, o autor mostra quatro situações distintas. Num *tom* com sustenidos, quando é anulado o último há modulação para o *tom* uma quinta abaixo do anterior (cf. ex. 13); o último \sharp que se anula estava na nota que passa a ser sexta menor do novo *tom* (ex. 15).

Ex. 15



Quando o \sharp se coloca na sétima nota há também uma passagem ao *tom* uma quinta abaixo do anterior (ex. 16).¹⁴⁹

Ex. 16



¹⁴⁶ Solano, 1779, p. 191: “[...] quando diminue regularmente o ultimo dos expressos, converte a 7.^a maior em menor, com a qual vai ordenar outro tom no signo, que era da 4.^a do mesmo tom, em que estava.”

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 194

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 192-193: “[...] quando regularmente destroe o ultimo *b* dos expressos, he 7.^a maior do tom, que o mostra com menos hum *b* daquelles, que estão assignados.”

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 192: “E quando desfaz nestes tons menores os $\sharp\sharp$, que se assignão sem a devida regularidade, então converte a 7.^a maior em menor, como já fica exposto, e com ella estabelece tambem outro tom no signo, que era da 4.^a do mesmo tom, em que estava.”

Nota: seria fácil não ver aqui uma modulação; afinal o *lá* do segundo compasso desce do “tom” e faz parte da escala menor descendente.

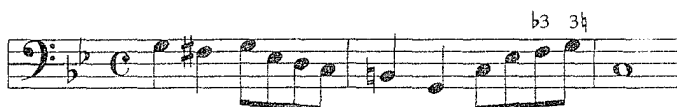
Num *tom* com bemóis, quando o bequadro anula o último bemol, converte a nota em que estava o bemol na sétima maior do novo *tom*; neste caso há a passagem de um *tom* menor a um maior (ex. 17).¹⁵⁰

Ex. 17



Quando o bequadro anula o penúltimo dos bemóis, a nota é sétima maior do novo *tom* que, neste caso, é menor e está uma quinta abaixo do anterior (ex. 18).¹⁵¹

Ex. 18



Em conclusão: como a modulação é provocada pelos acidentes, a perícia na sua correcta interpretação é em grande medida o conhecimento de bem modular. Diz ainda Solano:

Vejão-se os que estão expressos no acompanhamento, ou nas espécies da sua harmonia, e apropriem-se ao tom, a que precisamente competem. Attenda-se à sétima maior, e á quarta perfeita nos tons de 3.^a maior [...]. À 2.^a maior, e á 6.^a menor em os tons de 3.^a menor de ##. À 6.^a menor, e á 2.^a maior nos tons de 3.^a menor de bb, e logo se conhecerá o tom para onde se modulou, e passou a harmonia da composição.¹⁵²

Varela fala do fenómeno da modulação em termos de um acontecimento que deve ser aprazível: “A modulaçãõ he a mudança agradável de hum tom para outro, tanto em melodia, como em harmonia.”¹⁵³ Para se fazer uma boa modulação deve existir “relaçãõ” entre os tons em jogo. Ela é “perfeita” quando os “tons jogaõ pelos mesmos signos; v. g. C

¹⁵⁰ Solano, 1779, p. 193

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, pp. 201-202

¹⁵³ Varela, 1806, p. 42

maior, e A menor”.¹⁵⁴ Há também a “imperfeita relação” que diz respeito aos “tons, que vão em progressão de 5.^a acima, ou 5.^a abaixo; de 3.^a acima, ou de 3.^a abaixo”.¹⁵⁵ Para Varela, a modulação entre estes *tons* não necessita mais do que dos acordes perfeito maior, menor e de quinta diminuta.¹⁵⁶ Quando dois *tons* “tem pouca relação” é necessário colocar entre os dois um que tenha “relação” com ambos.¹⁵⁷ Contudo mesmo entre dois tons que tenham “relação” se pode introduzir a dominante ou subdominante do *tom* para onde se modula.¹⁵⁸

Silva Leite, no *Estudo de guitarra* [...], utiliza o termo “transição” para se referir à passagem de um tom a outro “que lhe fica mais analogo”.¹⁵⁹ No modo maior, o *tom* mais “analogo” é aquele que está uma quinta acima; as outras “transições as mais naturaes, e necessarias” são aos *tons* da quarta (com terceira maior), sexta (com terceira menor), do mesmo *tom* com terceira menor, da segunda (com terceira menor) e da terceira (com terceira menor). No modo menor o *tom* mais “analogo” é o relativo maior seguido do *tom* da quarta (com terceira menor), da quinta (com terceira menor), da sexta (com terceira menor), da sétima (com terceira maior) e da segunda menor (com terceira maior). O autor considera desnecessário fazer outras modulações.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Varela, 1806, p. 42

Nota: as chamadas tonalidades relativas ou paralelas.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 42-43

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 42:



¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 43

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Silva Leite, 1795, pp. 21-24

Nota: o autor dá duas tabelas, uma para o modo maior e outra para o menor, que mostram os tons “analogos”, a partir dos sete “signos” (as notas de *dó* a *si*).

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 21-24; na p. 23 escreve: “Nestes tons [está a falar do modo menor] também podem haver algumas outras transições extravagantes, que os compositores tem por livre arbitrio introduzido; e que na verdade não deixam de ser algumas vezes gratas, por virem intempestivamente, e fugirem do trilho commum, e das regras, que acima exponho: porém para isto se fazer com arte, que rodeios não são necessarios, tanto no acompanhamento, como nas partes concertantes? Que gosto não he preciso, para ao depois suavizar o ouvido na tornada ao tom primario? Digaõ-no os grandes mestres, que elles confessaraõ comigo, que se algumas vezes chegaõ a separar-se das regras estabelecidas, he unicamente por se quererem fazer célebres, e merecerem algum reparo do público; e não por ser preciso, que mande fazer uma tal separaçãõ; fugindo deste modo dos naturacs enlaxamentos, que orna a musica, e que serve de recreio para os seus apaixonados.”

4. REGRAS PARA O BAIXO CONTÍNUO SEM CIFRAS

4.1. A “regra da oitava”

As dificuldades com que se depara um acompanhador perante um baixo não-cifrado ou semi-cifrado são muitas e variadas. Neste capítulo serão discutidas as estratégias que os autores portugueses utilizam para a realização do baixo não-cifrado ou só parcialmente cifrado. Cada autor dá um conjunto de regras que têm o propósito de permitir ao acompanhador realizar um baixo nestas circunstâncias.

Com exceção de Morato, os autores portugueses que escrevem sobre a problemática do acompanhamento começam de modo análogo a ditar as regras que fixam as “harmonias” que o instrumentista deve juntar às notas do baixo. O princípio do acompanhamento de Morato é muito simples: com as “especies, unissonus, terceira, quinta, oitava, que são as que correspondem às quatro vozes, baixo, tenor, contralto, e tiple, se hirã trabalhando o acompanhamento [...]”¹⁶¹ Como se pode ver, este autor destaca as “especies” uníssono, terceira, quinta e oitava, fazendo-as corresponder às vozes do canto de órgão. Ao mesmo tempo dá uma nítida primazia à tríada perfeita. Como procedem os outros autores? Varela, Silva Leite, Solano, Perez, Gomes da Silva, Pedroso e Mazza explicam verbalmente ou também com a ajuda de um esquema qual a harmonia apropriada a cada nota das escalas maior e menor.

François Champion (ca. 1686-1748) é o primeiro autor a publicar um método para harmonizar as escalas maior e menor a que chamou *la règle de l'octaves*; Champion proclama que esta regra lhe foi ensinada por M. de Maltot.¹⁶² Note-se, no entanto, que já antes esta regra havia sido usada. K. Mason menciona que um manuscrito francês, de 1699, com música para alaúde e teorba, compilada por Jean Etienne Vaudry de Saizenay,

¹⁶¹ Morato, 1735, p. 92

¹⁶² F. Campion, *Traité d'accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique* [...], Paris, 1716, p. 7

apresenta a mais antiga forma da regra conhecida;¹⁶³ Gasparini oferece uma versão incompleta no seu conhecido tratado, *L'Armonico pratico al cimbalo* [...], publicado em 1708.¹⁶⁴ Mas T. A. Christensen chama a atenção para o facto de que esta regra já tem uma história mais antiga:

the *règle* [...] had a long pedigree in music pedagogy that can be traced back to the early seventeenth century. In numerous composition and thoroughbass treatises of the early Baroque, there are simple chordal harmonizations of diatonic scales that served the same function as Campion's *règle*: to provide the beginning composer and accompanist a rule-of-thumb for supplying chords above a bass line.¹⁶⁵

Varela e Silva Leite falam explicitamente da “regra da oitava”. Varela diz que: “A regra de oitava he como huma fórmula harmonica, pela qual se dá o competente acompanhamento a cada nota do tom, principalmente quando as mesmas notas sobem, ou descem por intervallos de 2.^{as} continuamente.”¹⁶⁶ Por sua vez, Silva Leite escreve: “A regra da oitava, he huma fórmula harmónica, publicada a primeira vez por Delaire em 1700, a qual na marcha diathonica do basso, determina o acorde conveniente a cada gráo do tom, tanto de 3.^a maior, como menor; e tanto subindo, como descendo.”¹⁶⁷ As duas definições são idênticas e parecem ter sido inspiradas pela entrada que Jean Jacques Rousseau escreveu no seu dicionário de música. Sobre a “*regle de l'octave*” Rousseau diz: “*Formule harmonique publiée la premiere fois par le sieur Delaire en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la basse, l'accord convenable à chaque degré du ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, & tant en montant qu'en descendant.*”¹⁶⁸

A interpretação dos esquemas de Varela e Silva Leite por um lado e dos de Solano, Perez, Gomes da Silva, Pedroso e Mazza por outro tem de ser feita tendo por base desde logo a distinção conceptual já levada a cabo. No início da “demonstração XIII”, Solano

¹⁶³ K. Mason, “François Campion's secret of accompaniment for the theorbo, guitar, and lute”, *Journal of the Lute Society of America, Inc.*, 1981, p. 73

¹⁶⁴ Francesco Gasparini, *L'Armonico pratico al cimbalo* [...], 4^a imp., Veneza, Antonio Bartoli, 1745, pp. 55-58

¹⁶⁵ T. A. Christensen, “The *règle de l'octave* in thorough-bass theory and practice”, *Acta musicologica* 64, 1992, p. 96

¹⁶⁶ Varela, 1806, p. 29

¹⁶⁷ Silva Leite, 1795, p. 19

¹⁶⁸ Rousseau, 1782, p. 573

escreve:

Proponho as regras, com que se fórmão as consonancias, que pertencem ás sete cordas do tom, pelas especies, que são addictas a cada corda, ou seja de 3.^a maior, ou de 3.^a menor, pois em qualquer se regulão as mesmas especies; porém sempre correspondentes á natureza, e qualidade do tom.¹⁶⁹

Qual o significado de “as consonancias, que pertencem ás sete cordas do tom”? Cada nota recebe determinadas “especies” e forma-se uma entidade perfeita que se relaciona correctamente com a anterior e posterior. O autor propõe então aquilo a que se refere mais à frente como “as primeiras regras geraes da harmonia”¹⁷⁰, isto é, o acompanhamento correspondente a cada nota das escalas maior e menor. Os esquemas de Solano são os seguintes:¹⁷¹

Ex. 1

8 4 6 3 3 3 8 8 3 3 3 4 6 4 8
5 3 3 8 8 8 6 5 8 8 8 2 3 3 5
3 8 8 6 5 6 5 3 6 6# 5 6 8 8 3

6# 3# 3# 2# 6 6# 5 5 5 5 57 5 5 5 6 5 5

A explanação de Solano tem um erro quando diz que há uma sexta menor sobre a sexta nota da escala menor descendente.

Solano deixa desde logo explícito que apesar das regras que expõe deverem ser tidas em conta em primeiro lugar, isso não impede a introdução de outros acompanhamentos. Estes surgem da colocação das dissonâncias, da criatividade dos compositores e quando “lhes convem para a variedade das mudanças dos tons”.¹⁷²

¹⁶⁹ Solano, 1779, p. 61

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 71

¹⁷¹ O esquema da escala de *dó* maior está adulterado no único exemplar que se encontra na BGUC (cota MI 348). A comparação foi feita com um exemplar da BN (cota M. 647 V). Algumas cifras 8 foram rasuradas; sobre a nota *lá* que desce para *sol* estão as cifras 6#/3/4 (com o 4 manuscrito); e sobre a nota *sol* que desce para *fá* a cifra 5 foi deslocada para a parte superior.


¹⁷² *Ibid.*, p. 63

Quando se compara o texto do autor com os exemplos há dois pormenores que ressaltam de imediato. Na escala de *dó* maior, a segunda nota quando desce para o “tom” não está acompanhada da terceira, apesar de Gomes da Silva escrever que ela se acompanha sempre com terceira. Nos exemplos, o autor duplica sempre o baixo, mas no texto só refere a duplicação quando fala do acompanhamento do “tom”.

Pedroso dá o título sugestivo “regras geraes da harmonia” à parte da sua obra onde esquematiza uma versão muito incompleta da “regra da oitava”. As escalas são escritas só na forma ascendente.¹⁷⁴

Ex. 4

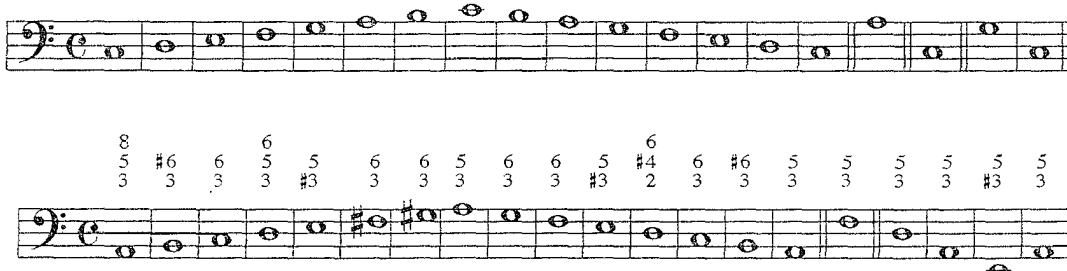
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
5	4	6	5	5	6	5	5	5	5	#6	6	5	5	6	5	5	5
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	#	3	3	3	3



Mazza também apresenta a harmonia apropriada a cada nota do modo maior e menor. Apesar do número oito só aparecer uma vez em cada escala, na exposição desta matéria o autor fala sempre da oitava a par dos outros intervalos como acompanhamento de cada nota.

Ex. 5

8	6	6	5	5	6	6	5	6	#6	5	6	6	5	5	5	5	5
5	4	6	5	5	6	6	5	6	#6	5	4	6	6	5	5	5	5
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	3	3	3	3	3



A confrontação dos vários esquemas dados com os textos que os explicam permite que se notem algumas divergências no que diz respeito ao acompanhamento a dar a determinadas notas. Em relação à segunda nota da escala, todos os autores colocam a

¹⁷⁴ Pedroso, 1751, p. 14; Pedroso faz questão de escrever todos os “tons em signos naturaes”- escalas maiores e menores de *sol*, *lá*, *si*, *dó*, *ré*, *mi* e *fá*; e todos os “tons em signos accidentaes”- escalas maiores e menores de *sib*, *mib*, *fá#*, *dó#* e *láb*. Na escala menor, só a sétima nota é alterada ascendentemente.

hipótese daquela ser também acompanhada com quarta, desde que a sua introdução obedeça a certas condições. Para Solano, a quarta tem de “ficar junto da 3^a, e cuberta da 6^a”.¹⁷⁵ Em Perez, a quarta tem de estar “cuberta ou preparada”.¹⁷⁶ Gomes da Silva é mais exigente: a quarta tem de estar “cuberta e preparada”.¹⁷⁷ Para Mazza, a quarta pode estar presente se “ficar cuberta para encher”.¹⁷⁸ Pedroso parece considerar a segunda nota sempre acompanhada com a quarta “coberta”.¹⁷⁹

Uma discrepância entre Gomes da Silva e os autores em confronto tem que ver com o acompanhamento da quarta nota quando aparece por salto e vai para a quinta nota. Gomes da Silva escreve que “ainda que a quarta do tom vá para a quinta, vindo de outra qualquer corda do tom de salto de quarta, ou quinta, passará sempre com terceira, e quinta, como acima disse”.¹⁸⁰ Solano numa situação destas mantém o acompanhamento habitual da quarta nota na escala ascendente (com terceira, quinta e sexta); só acompanha a quarta nota “com 3.^a, 5.^a, e 8.^a, quando não subir, nem descer gradatim a respeito da 5.^a”.¹⁸¹ Os outros autores concordam com Solano nesta matéria.¹⁸² Mazza, contudo, exige que a junção da sexta se faça somente se a quinta estiver “pervenida”.¹⁸³

Gomes da Silva deixa clara a sua posição em relação a dois intervalos dissonantes: a sétima menor e a quinta diminuta. Na explicação do acompanhamento da quinta nota da escala, diz a certo ponto:

[...] e quando fizer clausula, que he quando da quinta salta à primeira, levará além da terceira, e quinta, setima, se esta lhe ficar antecedentemente preparada, e não ficando, se dará por modo cantavel, que he depois de se acompanhar o baixo com terceira, quinta, e oitava, ferir depois desta a setima só, e della

¹⁷⁵ Solano, 1779, p. 62

¹⁷⁶ Perez, [s.d.], fól. 1

¹⁷⁷ Gomes da Silva, 1758, p. 9

¹⁷⁸ Mazza, [s.d.]

¹⁷⁹ Pedroso, 1751, p. 14

¹⁸⁰ Gomes da Silva, 1758, p. 10

¹⁸¹ Solano, 1779, p. 62

¹⁸² Pedroso, 1751, p. 14: “A quarta nota do tom quando passa para a quinta, se acompanha com 3, 5, 6, 8, e quando passa para outra qualquer nota se acompanha com 3, 5, 8.” Apesar de Pedroso não dar a escala descendente, é de crer que aí a quarta nota levaria o acompanhamento habitual (2/4/6)

¹⁸³ Mazza, s.d., [fol. 1]; a exigência de Mazza terá que ver com o facto de considerar a quinta perfeita dissonante quando em presença da sexta (cf. 3.3.)

passar para a terceira da primeira do tom, por ser consoante, aonde desculpa a sétima como falsa.¹⁸⁴

A sétima menor tem de estar “preparada” ou então é dada “por modo cantavel”. No entanto, nos “recitados” pode tocar-se a sétima juntamente com as outras notas mesmo sem aquela estar “preparada”. Estes mesmos princípios aplicam-se à quinta diminuta quando acompanha a sétima nota, indo esta para o “tom”.¹⁸⁵

Para Solano, quer a sétima menor quer a quinta diminuta podem ser dadas “por modo cantavel, ou de chofre”.¹⁸⁶ Como se verá no sexto capítulo, Solano utiliza a sétima e a quinta diminuta em qualquer circunstância sem preparação. Sobre estas dissonâncias, Perez diz: quando a quinta nota vai para o “tom se lhe pode juntar 7^a”, e quando a sétima nota vai para a “8^a se lhe ajunta 5^a falça”.¹⁸⁷ Mazza não coloca a cifra cinco na sétima nota das escalas, mas refere que a quinta diminuta pode acompanhar a sétima nota desde que esteja “prevenida”¹⁸⁸ e a sétima pode ser dada de “passage ainda que não esteja apontada”, quando da quinta nota se passa ao “tom”.¹⁸⁹

Os esquemas de Perez mostram duas particularidades que não estão presentes nos esquemas dos outros autores: a sexta nota da escala maior descendente pode levar também a “4^a se a tiver”¹⁹⁰ e cifra a sexta nota da escala menor descendente com # 6 (enquanto os outros tratadistas apontam um simples 6), para designar um intervalo de sexta maior.

Varela e Silva Leite são os únicos autores a fazer uso da expressão baixo contínuo. Para Silva Leite, o baixo contínuo tem a função de sujeitar a harmonia a regras, oferecer apoio harmónico adequado e manter a música em determinado *tom*:

Basso contínuo, he huma das partes a mais grave, e que dura pelo espaço de toda a peça. O seu principal uso, além de regular a harmonía, he de sustentar a voz, e de conservar o tom. Dizem, que hum

¹⁸⁴ Gomes da Silva, 1758, p. 10

O termo “preparada” significa que já está presente na harmonia anterior. Conceitos como este, que dizem directamente respeito ao modo de proceder em relação às dissonâncias, serão explicados no sexto capítulo.

¹⁸⁵ Gomes da Silva, 1758, p. 10

¹⁸⁶ Solano, 1779, p. 62

A expressão “de chofre” é utilizada para designar que uma nota se toca ao mesmo tempo que as outras notas de uma harmonia.

¹⁸⁷ Perez, 1859, fol. 2

¹⁸⁸ Mazza, s.d., [fol. 1]

¹⁸⁹ Mazza, s.d., [fol. 2v.]

¹⁹⁰ Perez, 1859, fol. 2

Lodovico Vianna, de quem nos resta hum tratado, fôra o que no principio do derradeiro seculo a pôs primeiramente em uso.¹⁹¹

Varela escreve: “Quando o baixo leva os acordes invertidos se lhe dá o nome de baixo continuo, o qual se pôde reduzir ao baixo fundamental por meio das inversoens.”¹⁹² Esta definição é redutora visto que os acordes no estado fundamental não deixão de fazer parte do baixo contínuo. O que é aqui importante, contudo, é a utilização da expressão “baixo fundamental”. Varela é o único autor que a usa e exprime assim a noção que tem de baixo fundamental: “Para melhor se fazer conceito do acompanhamento das notas, se deve ter em vista o baixo fundamental, escrito por baixo de cada nota, aonde vão os acordes sem inversão, e que servem de guia ao acompanhamento.”¹⁹³ Não deixa de ser interessante notar a seguinte crítica de Varela, apesar de não ser escopo deste trabalho mostrar o seu valor: “Os systemas do baixo fundamental de Rameau, e Tartini são insufficientes para explicar a origem, e progressão dos acordes.”¹⁹⁴ Os esquemas de Varela são notados assim:

Ex. 6

The image shows two systems of musical notation for Example 6. Each system consists of a grand staff with two staves. Above the top staff, there are figured bass notations: 6, 6, 6/5, 6, 6/5, 6, 6#, followed by a blank space and then 6, 6. Below the bottom staff, there are corresponding figured bass notations: 5/3, 7/3, 5/3, 5/3, 7/3, 5/3, 5/3, 7/3, 7/3, 5/3, 5/3, 5/3, 7/3, 5/3, 7/3, 5/3, 5/3. The second system has figured bass notations: 6#, 6, 6/5, 3#, 5, 6/5, 6, 6, 3#, followed by a blank space and then 6, 6#. Below the bottom staff, the corresponding figured bass notations are: 5/3, 7/3, 5/3, 5/3, 7/3, 7/3, 5/3, 5/3, 5/3, 7/3, 7/3, 5/3, 7/3, 5/3, 5/3, 5/3, 5/3.

¹⁹¹ Silva Leite, 1795, p. 18

¹⁹² Varela, 1806, p. 30

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

Nota: Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie* [...], Paris, Ballard, 1722 (trad. Philip Gossett), pp. 396-397; as harmonizações de Rameau das escalas maior e menor são baseadas na sua teoria do baixo fundamental. No entanto, Christensen (1992, pp. 104-105) aponta que, apesar de incluir a sua própria *règle* no tratado de 1722, Rameau acaba por a considerar pouco prática e limitadora, e considera o seu método de harmonizar, derivado da teoria do baixo fundamental, o único totalmente convincente.

Torna-se necessário olhar para o texto de Varela para perceber alguns aspectos do acompanhamento que ele preconiza. A segunda nota de um *tom* menor quando vai para a dominante pode acompanhar-se com terceira e quinta. A subdominante quando vai para a dominante ou para a tônica pode acompanhar-se também com a sexta. A dominante quando vai para a tônica pode ser acompanhada com a sétima menor. Não está patente nos exemplos, mas o autor diz que as segundas e sextas notas podem ser acompanhadas também com a quarta.

No que diz respeito ao acompanhamento que cada nota deve ter, não há diferenças substanciais entre a “regra da oitava” de Varela e os esquemas dos autores acima estudados. Só Perez possibilita o acompanhamento da sexta nota com uma quarta na escala maior descendente. As divergências estão em princípios já abordados no capítulo anterior. A presença do baixo fundamental, que é para Varela a demonstração da “origem” e “progressão” dos acordes, acentua a diferença essencial entre as teorias contrapontísticas de Solano e harmónicas de Varela.

Silva Leite deixa na secção “das especies, com que se accompanhaõ as notas de cada tom”¹⁹⁵ algumas diferenças em relação a todos os outros autores. A subdominante, quando sobe para a dominante, só é acompanhada com terceira, sexta e oitava, faltando portanto a quinta. A sexta nota, na escala descendente (que nos outros autores se acompanha sempre com sexta maior), pode ser acompanhada como quando sobe para a sensível, isto é, com a sexta menor. A sensível, quando desce da tônica, acompanha-se como quando sobe, isto é, com terceira, quinta e sexta. O autor refere também a possibilidade de, no modo menor, acompanhar a sensível quando desce da tônica com segunda, quarta aumentada e sexta.

¹⁹⁵ Silva Leite, 1795, pp. 20-21

4.2. Outros movimentos do baixo

4.2.1. Introdução

Etienne D. Delair (+ depois de 1727) também descreve *la règle de l'octave*, mas diz que não se pode contar unicamente com ela para a realização de baixos não-cifrados. A certo ponto escreve: “[...] it is unreasonable that many people base all accompaniment on the *rule of the octave*, a rule comprising only the smallest part thereof.”¹⁹⁶ Delair sugere que os acompanhadores, para além de aprenderem *la règle de l'octave*, memorizem as harmonizações mais frequentes de movimentos padronizados do baixo, a que se refere como *la règle des intervalles*.

Depois da explicação da “regra da oitava”, cada tratado português percorre um caminho didáctico próprio no ensino do acompanhamento relativo a diversos movimentos do baixo contínuo. Solano, na “demonstração XVI”, intitulada “em que se expõem algumas excepções das primeiras regras geraes, e dellas se fórmão outros preceitos tambem infalliveis”, diz que segue um método análogo àquele utilizado para aprender um determinado instrumento.¹⁹⁷ Antes de passar à explicação dos exemplos que dá, Solano faz o ponto da situação em relação à sua metodologia geral:

Já expuz o primeiro conhecimento das especies nos intervallos, e movimentos de 2.^a successivos na circulação das cordas de hum proprio tom em a demonstração XIII., que são as primeiras regras geraes da harmonia: continúo agora a mostrar os mesmos transitos de 2.^a com outras especies, e pelos mais movimentos, e intervallos, que a mão esquerda fizer de 3.^a, 4.^a, 5.^a, &c., a ampliar aquelles preceitos, dizendo como se devem acompanhar estes saltos, ou movimentos, em quanto lhes não são assignadas outras differentes especies.¹⁹⁸

Solano pretende ser cuidadoso na apresentação das diferentes matérias e, por

¹⁹⁶ Charlotte Mattax, *Accompaniment on theorbo and harpsichord: Denis Delair's treatise of 1690*, Bloomington, 1991, pp. 59-60

¹⁹⁷ Solano, 1779, p. 71: “Para se aprender qualquer instrumento, segundo a sua privativa instrucção, sempre se dá principio pelos intervallos das primeiras intoações, isto he, fazendo-se sciente o novo professor de todos os transitos, ou movimentos de 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a, &c. Eu tambem neste ponto quero seguir a mesma idéa, insinuando, e mostrando as especies, que hão de ser distribuidas aos ditos intervallos, não só segundo as regras, que já mostrei, mas igualmente conformes ás suas excepções, as quaes devo aqui escrever, e no decurso deste tratado continuar.”

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 71-72

exemplo, deixa para bem mais tarde a explicação do acompanhamento de certos movimentos do baixo que poderia ter lugar no contexto desta “demonstração”.¹⁹⁹ O autor faz uma apresentação paradigmática; muitos dos exemplos musicais que dá têm um carácter artificial - constrói a sequência de intervalos do baixo no contexto da oitava da escala de *dó* maior.

Gomes da Silva, na primeira parte do seu manual, oferece um conjunto de regras “práticas” para ensinar a acompanhar, partindo de dados diferentes. Três tópicos retirados do índice, ilustram o método do autor. Por exemplo, pode-se ler: “Os pontos que podem passar de baixo do acompanhamento de 3/5 [...]”, “depois de 3/6 como se deve acompanhar os pontos que sobem, e descem [...]” ou “como se deve acompanhar os saltos da terceira descendo, e segunda subindo [...]”. É com este tipo de abordagem que Gomes da Silva pretende ir ao encontro das necessidades dos principiantes.

Morato, nas suas *Flores musicaes* [...], deixa algumas regras que ele considera suficientes para os principiantes. O autor preludia a “flor XVI”, dedicada às regras de acompanhar, com estas palavras: “De algumas regras mais principaes que devem observar em os acompanhamentos os novos professores de instrumentos, que não são compositores.”²⁰⁰

Varela escreve treze regras para o baixo contínuo não-cifrado. No entanto, diz que o ideal é que o baixo contínuo seja sempre cifrado. Este autor parte de um acorde para dizer como se acompanha a nota que fica a um determinado intervalo da primeira. Veja-se a introdução às suas regras:

Se he defeito não cifrar com methodo, e clareza o baixo contínuo, maior defeito he não o cifrar de sorte alguma; pois neste caso sem partitura á vista, he impossivel advinhar de repente, o que outro cogitou muito do seu vagar; ao mesmo tempo que cada nota póde ter innumeraveis acompanhamentos arbitrarios, e as regras, que se costumaõ dar para o acompanhamento do baixo não cifrado, são insufficientes, e pouca differença fazem da regra da oitava [...].²⁰¹

¹⁹⁹ Alguns dos pontos que Solano reservou para a “demonstração XXVIII”, intitulada “em que se descrevem algumas especies, e observações práticas, mais, ou menos ordinarias no uso commum de acompanhar”, serão incorporados neste capítulo.

²⁰⁰ Morato, 1735, p. 90

²⁰¹ Varela, 1806, pp. 34-35

conjunto: a progressão através de uma sucessão de sextas (ex. 8). Segundo Mazza, a última sexta deve ser maior.²⁰⁶

Ex. 8

Para Solano, os saltos de terceira acima e segunda abaixo têm duas “excepções da regra geral na 4.^a do tom.” (ex. 9).²⁰⁷

Para os movimentos de terceira abaixo e segunda acima, Solano dá duas soluções. O autor diz: “[...] sendo seguidos dentro da 8.^a, podem-se talvez não conformar as espécies destes transitos com as regras geraes do tom, em quanto se lhes não assignem 5.^a, e 6.^a nos ditos movimentos de 3.^a [...]”.²⁰⁸

Ex. 10

Gomes da Silva assina somente a segunda possibilidade; contudo, repare-se que

²⁰⁶ Mazza, s.d., [fol. 13]: “Advirto que a ultima 6.^a subindo e descendo sempre hade ser mayor ainda que o tom a não tenha [...]”.

²⁰⁷ Solano, 1779, p. 72; estão assinaladas com um *.

²⁰⁸ *Id.*, pp. 72-74

coloca desde o início o acompanhamento 3/5/6 (ex. 11).²⁰⁹

Ex. 11

3/5 3/5/6 3/5 & 3/5 3/5 &

Os saltos de terceira descendente, segundo Solano, “levão ordinariamente 3.^a, 5.^a, e 8.^{ava}” como no exemplo seguinte:²¹⁰

Ex. 12

5 5 5 5 6/5 7

Gomes da Silva também dá esta regra (considerada “hum tanto fallivel”), mas com uma condição: “[...] se os saltos principiarem pela quinta do tom, especialmente sendo elle de terceira menor, não se dará quinta no primeiro salto, mas sexta como terceira do tom, que verdadeiramente he [...]”.²¹¹

O seguinte exemplo de Solano retrata o acompanhamento dos intervalos de quarta acima e terceira abaixo (ou inversos) e dos intervalos de quarta abaixo e terceira acima (ou inversos).²¹² O autor justifica o facto de algumas notas serem acompanhadas com a sexta e não com a quinta: “Os signos, que propriamente não tiverem 5.^a perfeita, devem-se algumas vezes acompanhar com 6.^a, quando a 5.^a falsa não puder ficar preparada, ou para

²⁰⁹ Gomes da Silva, 1758, p. 19

²¹⁰ Solano, 1779, p. 73

²¹¹ Gomes da Silva, 1758, pp. 19-20

3/5 6 3/5 3/5 3/5 3/5 & 3/5

²¹² Solano, 1779, pp. 74-75

melhor harmonia.²¹³ Assim, a utilização da sexta ou da quinta diminuta obedece a critérios exclusivamente de gosto, já que, como se verá no capítulo seguinte, a quinta diminuta, apesar de ser dissonante, pode ser também dada sem preparação (na harmonia anterior).

Ex. 13

Os saltos de quinta acima e quarta abaixo (ou inversos) e os saltos de quinta abaixo e quarta acima (ou inversos) são acompanhados com terceira, quinta e oitava (ex. 14).²¹⁴

Ex. 14

²¹³ Solano, 1779, p. 75

²¹⁴ Solano, 1779, pp. 75-76

Os movimentos de sexta acima e quinta abaixo (ou inversos) são acompanhados nos esquemas de Solano com terceira, quinta e oitava (ex. 15).²¹⁵

Ex. 15

5 5 5 6 5 5 5 5 5 5

5 5 5 6 5 5 5 5 5 5

Os movimentos de sétima acima e sexta abaixo (ou inversos) e os de sétima abaixo e sexta acima (ou inversos), segundo Solano, “hão de se regular pelas primeiras regras geraes do tom (ex. 16).”²¹⁶

Ex. 16

5 6 6 5 6 6 5 6 5 5

5 6 6 5 6 6 5 6 5 5

5 6 5 5 5 6 5 6 5 5

5 6 5 5 5 6 5 6 5 5

Como já se referiu, serão apresentados neste subcapítulo alguns exemplos que Solano deixou para a “demonstração XXVIII”. Quase todos os exemplos estão no modo

²¹⁵ Solano, 1779, p. 76

²¹⁶ *ibid.*, p. 77

menor e mostram modulações. Veja-se o exemplo seguinte, com saltos de quarta acima; a terceira maior na primeira figura de cada compasso justifica-se porque aquelas notas “são 5.^{as} do tom para onde vão.”²¹⁷

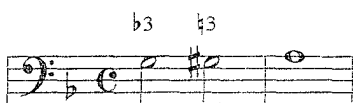
Ex. 17



A “regra XI” de Gomes da Silva também exemplifica esta relação da quinta nota com o *tom*. Só que neste caso há um salto de terceira descendente para a segunda nota, que é terceira do *tom* e acompanha-se com terceira e sexta.²¹⁸

É interessante o modo como Solano explica o acompanhamento quando uma nota do baixo é alterada, criando uma sequência cromática (ex. 18): para evitar a terceira diminuta sobre a segunda nota criam-se terceiras de “diferentes proporções”.²¹⁹

Ex. 18



Gomes da Silva coloca esta situação embora de um modo mais elaborado; todas as notas

²¹⁷ Solano, 1779, p. 141

Nota: Mazza (s.d., [fol. 13v.]) dá um exemplo idêntico.

²¹⁸ Gomes da Silva, 1758, p. 18: “Todas as vezes, que sobre qualquer figura, se achar huma terceira mayor, acompanhada com quinta, ainda que esta por força do tom seja menor, sempre neste caso se deve alterar, e ficará mayor a dita quinta.”



²¹⁹ Solano, 1779, pp. 144-145: “Toda a figura, ou nota do baixo, que levar 3.^a menor, e for o proprio signo logo alterado, deve-se tambem a 3.^a delle alterar, para não ficar diminuta, e assim mesmo não deixarão de ser ambas menores, porém com diferentes proporções.”

do baixo alteradas são sétimas do *tom* seguinte.²²⁰ Mazza também aconselha a evitar a terceira diminuta e no seu exemplo, acompanha, como Gomes da Silva, a nota alterada do baixo com 3/5/6.²²¹

Veja-se novamente a relação da quinta nota para o *tom* (ex. 19). Escreve Solano que a terceira menor na segunda nota “ha de ser para que prepare 7.^a a figura seguinte.” E diz também: “As figuras, que contém 3.^a maior, são 5.^{as} do tom subsequente, e por isso levão 7.^a menor, porque vão para elle.”²²²

Ex. 19

7 5 7 5 b7 5
3# 3 3 b3 3 3

No seguinte exemplo há movimentos de quinta acima; neste caso, a segunda nota de cada compasso é acompanhada com terceira maior porque aquelas notas “são 5.^{as} do tom antecedente.”²²³

Ex. 20

5 5 5
3 3# b3 3# b3 3#

Observe-se como Solano explica as relações entre as notas do baixo no próximo

²²⁰ Gomes da Silva, 1758, p. 18: “Em qualquer ponto, que por força do tom seja a sua terceira menor, se este por causa de algum accidente for alterado, será também alterada a sua terceira.”

²²¹ Mazza, s.d., [fol. 2v.]

²²² Solano, 1779, p. 141

Nota: Mazza (s.d., [fol. 13]) aflora esta sequência do baixo, embora com um texto confuso e com uma gralha no primeiro compasso do exemplo que dá.

²²³ Solano, 1779, p. 140

Nota: Mazza (s.d., [fol. 13]) dá um exemplo idêntico e escreve: “Quando o baixo salta de 5.^a para sima, e desce de 6.^a para baxo leva 3.^a maior para donde salta ainda que o tom a não tenha.”

exemplo. A primeira nota do primeiro compasso e a primeira do terceiro são *tom* (a terceira menor “será para prevenir 7.^a a nota para onde salta”) e as segundas notas dos mesmos compassos são “5.^{as} do tom, para onde passão.” Os *tons* para onde modulam são respectivamente *dó* maior e *ré* menor.²²⁴

Ex. 21

Sobre a sequência de sétimas no acompanhamento (ex. 22), escreve o autor: “Todos os transitos, que fizer o acompanhamento de 4.^a, ou 5.^a assim para baixo, como para cima, não obstante levarem 5.^a, como já disse, podem conter a 7.^a.”²²⁵ Mazza exemplifica as duas soluções para acompanhar esta sequência do baixo.²²⁶ Gomes da Silva também aborda o acompanhamento com sétimas, mas impõe a condição de a primeira figura levar sétima para se dar o encadeamento.²²⁷

Ex. 22

Nos saltos de quarta acima, em que a primeira nota é acompanhada com sexta, Solano também acompanha a segunda com sexta (ex. 23).²²⁸

Ex. 23

²²⁴ Solano, 1779, pp. 141-142

Nota: Mazza (s.d., [fol. 13v.]) dá um exemplo igual ao de Solano, embora dizendo simplesmente que “se lhe dá 3.^a menor, que hé quando o ponto que se segue leva 7.^{ta}”.

²²⁵ Solano, 1779, pp. 142-143

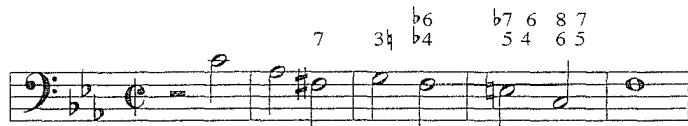
²²⁶ Mazza, s.d., [fol. 13]: “Quando as figuras saltão para cima de quarta, e descem de quinta, ordinariamente se acompanhaõ com 5.^a e algumas vezes com 3.^a 5.^a e 7.^a [...]”

²²⁷ Gomes da Silva, 1758, p. 20: “Se os saltos, que o baixo fizer, forem de quarta, ou quinta, acompanharsehaõ com terceira, e quinta, como acima disse; e se no principio delles estiver a primeira figura acompanhada com setima, além da terceira, e quinta, nos mais saltos se continuará tambem setima até o fim delles.”

²²⁸ Solano, 1779, p. 143

Segundo Solano, a quarta nota do *tom* também pode ser acompanhada com quarta perfeita e sexta menor quando vem da quinta (ex. 24).²²⁹

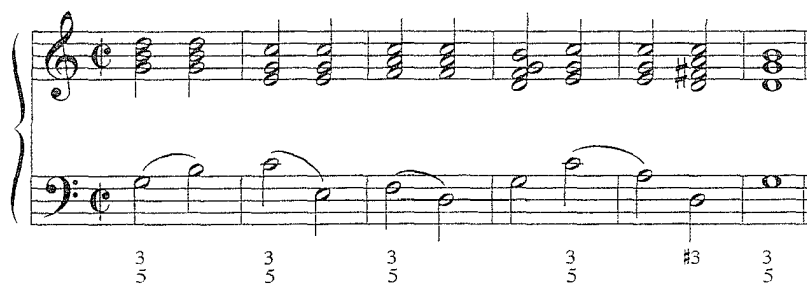
Ex. 24



Como já se mencionou, Gomes da Silva escreve cinco regras, em que parte de uma harmonia para dizer a que intervalo estão as notas do baixo que partilham a mesma harmonia. Ou por outras palavras: a regra pretende ensinar que movimentos do baixo permitem que se toquem as notas que se tocaram na mão direita na primeira harmonia. O autor formula a primeira regra nestes termos (ex. 25):

Depois de qualquer ponto, em que se tenha dado de acompanhamento terceira, e quinta maiores, ou menores, passará debaixo das mesmas especies, o ponto que lhe subir de terceira, ou o que lhe descer de sexta: Também poderá passar debaixo das referidas especies o ponto que lhe descer de terceira, no caso que o outro para que depois for, suba de quarta, ou desça de quinta, em o qual se dará de acompanhamento terceira, quinta, e setima conformes ao tom.²³⁰

Ex. 25



O exemplo que se segue tem como ponto de partida uma nota que se acompanha

²²⁹ Solano, 1779, pp. 143-144

²³⁰ Gomes da Silva, 1758, p. 15

com terceira e sexta.²³¹ Nesta regra o autor faz uma advertência que importa à execução:

Advirto, que tanto neste caso, como em todos os mais, em que as cordas do tom recebem o seu acompanhamento humas das outras, se pódem tocar cada huma de per si, e a serem muitas seguidas da fôrma que eu exponho, ou de outra qualquer equivalente, sempre se veraõ escritas com figuras pequenas, e de ordinario só em solfa instrumental por modo de arpejo.²³²

Ex. 26

3
6

3
6

3
5
7

3
5

3
6

3
6

Veja-se agora outro exemplo no qual a primeira nota é acompanhada com terceira maior ou menor, quinta e sexta.²³³

Ex. 27

3
5
6

#3
5
7

3
5

3
5
6

3
5

A “regra VI” mostra o acorde de sétima da dominante e o de sétima diminuta, para

²³¹ Gomes da Silva, 1758, p. 15: “Depois de qualquer ponto, em que se tenha dado terceira, e sexta, sendo esta menor, poderá passar debaixo das mesmas especies o ponto que lhe descer de terceira; e tambem o que descer de quinta, se o outro ponto para que immediatamente for, lhe ficar em distancia de quatro pontos para cima, ou cinco para baixo, em o qual se dará de acompanhamento, terceira, quinta, e setima como acima disse; e sendo a sobredita sexta mayor, pódem passar debaixo do mesmo acompanhamento os pontos que lhe subirem de terceira, quarta, e sexta, e os que lhe descerem de terceira, quinta, e sexta.”

²³² Gomes da Silva, 1758, pp. 15-16

²³³ *Ibid.*, p. 16: “Depois de algum ponto em que se tenha dado de acompanhamento terceira mayor, ou menor, quinta perfeita, e sexta, pódem passar debaixo destas especies, o ponto que lhe ficar em distancia de terceira, descendo, e ainda subindo, mas neste caso, não he muito proprio: e se a quinta, que digo perfeita, ficar sendo menor por causa de algum accidente, que a diminuisse, ou por ser o baixo de sua natureza mayor, ou accidentalmente alterado, podem passar com as sobreditas especies qualquer ponto que lhe subir de terceira, de quinta, e de sexta, e os que lhe descerem de terceira, quarta, e sexta.”

usar uma terminologia moderna, no estado fundamental e nas suas inversões.²³⁴

Ex. 28

o mesmo

#3
5
7

3
5

Ex. 29

o mesmo

3
5
b7

3
5

O exemplo 30, que ilustra outra das regras, mostra o acorde de sétima da dominante na terceira inversão, seguido do estado fundamental e outras inversões (para usar uma terminologia moderna). Acaba por ser idêntico ao exemplo 28.²³⁵

Ex. 30

o mesmo

2
#4
6

3
5

²³⁴ Gomes da Silva, 1758, p. 16: “Depois do ponto, em que se der acompanhamento de terceira, e quinta, maiores, ou menores, e setima menor, ou diminuta, pódem passar debaixo destas especies qualquer dos pontos, que lhe subirem de terceira, quinta, e setima, e tambem os que lhe descerem da segunda, quarta, e sexta.”

²³⁵ *Ibid.*, p. 17: “Depois do ponto, que se tiver acompanhado com segunda, quarta mayor, ou menor, e sexta mayor, ou menor, pódem passar debaixo destas especies, qualquer dos pontos, que lhe subirem de segunda, quarta, e sexta, e os que lhe descerem de terceira, quinta, e setima.”

Gomes da Silva escreve três regras que pretendem ensinar como se acompanham notas à distância de segunda, depois de se acompanhar a primeira com determinados intervalos. O texto da primeira regra diz:

Depois do ponto, que se tiver acompanhado com terceira, e sexta mayor, ou superflua, darseha terceira mayor, ou menor, conforme lhe ficar propria no tom, e quinta no signo, que se seguir, quando para elle se descer de grão, e se subir tambem de grão, darseha terceira, e sexta. Advirto, que com a sexta superflua não se dá na mão direita oitava do baixo, quando esta ficar proxima à dita sexta.²³⁶

Ex. 31

Figured bass notation for Example 31: #6 6 6 6 6 #3 5 #6 3 5 #6 #3 5

Gomes da Silva dá o seguinte exemplo para explicar que depois de se acompanhar o baixo com 2/4/6, acompanha-se a nota que desce uma segunda com 3/6.²³⁷

Ex. 32

Figured bass notation for Example 32: 3 2 3 2 2 2 2
5 4 4 4 4 4 4
6 6 6 6 6 6 6

Depois de uma nota que se acompanha com 3/5/6, acompanha-se a nota que sobe

²³⁶ Gomes da Silva, 1758, p. 17

²³⁷ *Ibid.*: “Depois de qualquer ponto que se acompanhasse, com segunda, quarta mayor, ou menor, e tambem sexta mayor, ou menor, darseha terceira, e sexta mayor, ou menor no signo para que immediatamente àquelle descer de grão.”

Nota: este exemplo mostra a situação típica de uma harmonia dissonante sobre um baixo em “ligadura”. Este assunto será abordado no sexto capítulo.

uma segunda com 3/5.²³⁸

Ex. 33

The image shows a musical score for Example 33. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, each represented by a vertical line with dots indicating the notes. The bass staff contains a series of notes, each with a figured bass notation below it. The figured bass notation is as follows: 3/5/6, 3/5, 3/5/6, &, 3/5/7, 3/5.

Morato deixa algumas “regras geraes” que, em conjunto com a possibilidade de aparecerem cifras que indiquem intervalos diversos, constituem exceção ao acompanhamento baseado exclusivamente nas “especies” uníssonos, terceira, quinta e oitava.

Em primeiro lugar explica que no salto de quarta ascendente, a primeira nota é acompanhada com terceira maior “se de sua natureza for menor.”²³⁹ Advoga que no salto de quinta descendente, a primeira nota seja acompanhada com sétima menor.²⁴⁰ Depois dá a seguinte regra: “Em todo o transito, que houver intervallo de mi, para re, ou de re, para ut, se executará com sexta mayor; e não menor.” e acrescenta que antes da sexta se pode tocar a sétima.²⁴¹ Quando há um movimento de meio-tom diatónico ascendente, a primeira nota acompanha-se com quinta diminuta e sexta.²⁴² Quando há uma nota do baixo com sustenido, o acompanhamento deve ser com terceira e sexta, a menos que se possa colocar uma quinta diminuta segundo as regras das dissonâncias.²⁴³ Outra regra diz: “Quando o transito for com intervallo de segunda sol, fa, se executara com terceira menor; salvo se vier assinado com terceira mayor.”²⁴⁴ Em relação ao salto de terceira menor ascendente,

²³⁸ Gomes da Silva, 1758, p. 18: “Depois de qualquer ponto, que se tenha acompanhado com terceira, quinta, e sexta mayores, ou menores, acompanharseha o ponto, para que immediatamente se subir de grão, com terceira, e quinta, conforme ao tom.”

²³⁹ Morato, 1735, p. 93

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Morato, 1735, pp. 94-95

²⁴² Morato, 1735, p. 95

²⁴³ *Ibid.*, p. 96

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 95

Morato escreve: “Tambem ha casos, que em lugar da quinta se acompanha com sexta menor, e he quando o transito he de terceira menor de re, fa, subindo ou mi, sol, se com outros numeros se não avisar o contrario.”²⁴⁵

O autor das *Flores musicaes* [...] copia todo um parágrafo de Nassarre que apresenta informações importantes concernentes à afinação dos instrumentos de tecla.²⁴⁶ Como há uma diferença de um coma entre por exemplo *ré#* e *mib*, os autores em questão aconselham que quando no baixo aparecer alguma nota com sustenido que não exista no instrumento, se toque a nota que está uma terceira abaixo e se acompanhe com quinta e oitava. Se aparecer no baixo uma nota com *b* que não exista no instrumento, deve tocar-se a nota que está uma terceira acima e acompanhá-la com oitava (por exemplo o *láb*). Este estratagema é para evitar a dissonância que se causa quando se toca uma nota por outra; por exemplo tocar o *sol#* por *láb*.

4.2.3. As treze regras de Varela

Como já se disse, Varela considera que as regras que são dadas para o acompanhamento do baixo não cifrado não cobrem os acompanhamentos possíveis para cada nota. As suas treze regras estão elaboradas seguindo sempre o mesmo processo: uma nota com um acorde movimenta-se num determinado intervalo e é necessário saber qual o acorde correspondente à segunda nota.²⁴⁷ As regras são baseadas quase exclusivamente, como afirma o autor, na “regra da oitava”.

A primeira regra diz: “Se a nota, que levar terno maior, ou menor, [...] descer meio ponto em differente signo, ou subir huma 3.^a maior, ou menor; esta segunda nota levará 6.^a”

²⁴⁵ Morato, 1735, p. 95

²⁴⁶ Morato, 1735, pp. 96-97; Nassarre, 1723, 1^a parte, p. 357

²⁴⁷ Varela, 1806, pp. 35-37

maior, ou menor, com sua 3.^a maior, ou menor, confôrme o jogo do tom porque se toca.”²⁴⁸

Ex. 34



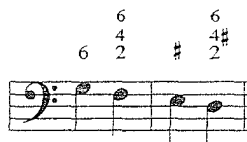
Segunda regra: se uma nota que se acompanha com um acorde perfeito maior subir meio-tom diatônico ou descer uma terceira maior ou menor, a segunda nota acompanha-se com terceira e sexta.

Ex. 35



Terceira regra: Se a nota sobre a qual se forma uma tríade maior, descer um tom, a segunda nota acompanha-se com segunda maior, quarta aumentada e sexta maior.

Ex. 36



Quarta regra: Se uma nota sobre a qual se forma um acorde perfeito menor descer uma segunda ou terceira maior, a segunda nota acompanha-se com terceira e sexta.

Ex. 37

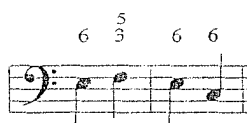


Quinta regra: se uma nota que se acompanha com terceira menor e sexta subir meio-tom diatônico ou descer uma terceira maior, sobre a segunda nota forma-se uma tríada maior ou

²⁴⁸ Varela, 1806, p. 35

menor de acordo com o *tom*.

Ex. 38



Sexta regra: Se uma nota que se acompanha com terceira menor e sexta subir um tom, a segunda nota acompanha-se com terceira e sexta.

Ex. 39



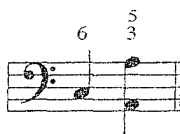
Sétima regra: Se uma nota que se acompanha com terceira maior e sexta subir ou descer um tom, a segunda nota acompanha-se com terceira e sexta.

Ex. 40



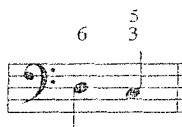
Oitava regra: se uma nota que se acompanha com terceira maior e sexta descer uma terceira menor, a segunda nota forma um acorde perfeito menor.

Ex. 41



Nona regra: se uma nota que se acompanha com terceira menor e sexta maior descer um tom, com a segunda nota toca-se um acorde perfeito maior ou menor conforme o *tom*.

Ex. 42



Décima regra: Se uma nota se acompanhar com terceira menor e sexta maior descer uma terceira menor ou subir meio-tom diatônico, um tom ou terceira menor, a última nota acompanha-se com terceira e sexta.

Ex. 43



Décima primeira regra: quando estiverem duas notas seguidas à distância de terceira maior ou menor e a primeira levar #, b ou \flat , a segunda terá #, b ou \flat na mesma nota.

Ex. 44



Décima segunda regra: se uma nota subir meio tom cromático, a segunda terá terceira e sexta.

Ex. 45



Décima terceira regra: quando com uma nota se formar acorde perfeito maior ou menor e subir uma quarta ou quinta, a última formará acorde maior ou menor de acordo com o tom.

Ex. 46



5. NORMAS PARA CIFRAR O BAIXO CONTÍNUO

Varela e Solano são os únicos tratadistas que dão regras explícitas sobre o modo de cifrar o baixo contínuo. Dos outros autores podem-se inferir algumas normas para escrever as cifras através do exame dos exemplos contidos nos seus tratados. O autor do *Compendio de musica* [...] começa por dar conta das diferentes maneiras de cifrar e dos defeitos contidos nalguns métodos.²⁴⁹ Depois, Varela traça um paralelismo entre a escrita musical por extenso e o bem cifrar:

Os compositores, que cifraõ com melhor methodo, cifraõ da mesma sorte que escreveriaõ a solfa por extenso, omittindo taõ sómente aquellas cifras, que facilmente se pôdem subintender; pondo ao lado da cifra, sustenido, bquadro, ou bmol, que se poria ao lado do signo, que a cifra representa, se a solfa fosse escrita por extenso.²⁵⁰

Os autores que se estudaram colocam as cifras por cima da pauta do baixo;²⁵¹ Solano e Varela mencionam a possibilidade de se escrever as cifras sob o baixo contínuo, mas parece que têm preferência pela primeira maneira visto que escrevem todos os exemplos segundo aquele critério. Silva Leite diz que as cifras umas vezes estão colocadas por cima e outras vezes por baixo.²⁵²

Solano e Varela escrevem os números por ordem ascendente. Mazza parece preferir este arranjo; mesmo nos exemplos da “regra da oitava” coloca as cifras segundo aquela ordem. Pedroso também segue este critério, mas quando está a referir-se a um determinado intervalo, coloca a cifra correspondente na parte inferior. Gomes da Silva escreve as cifras por ordem descendente nos exemplos em que elas estão sob a pauta (com poucas exceções) e por ordem ascendente quando estão sobre as pautas.

²⁴⁹ Varela, 1806, p. 30: “He tal a variedade com que costumaõ cifrar o baixo continuo, que mal se pode dar regra certa nesta materia. Huns cifraõ os acordes ainda os mais compostos com huma só cifra; outros augmentaõ o seu número de tal sorte, que causaõ confusaõ: huns, e outros cifraõ de hum modo taõ irregular, que humas vezes he necessario advinhar, outras he impossivel conhecer, o que elles querem explicar por semelhantes cifras [...]”

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 31

²⁵¹ Gomes da Silva coloca as cifras por baixo da pauta nos exemplos que realiza e coloca-as por cima nos exemplos não realizados. A primeira opção terá sido por razões de ordem prática, já que a colocação das cifras sobre o baixo exigiria maior espaço entre as duas pautas.

²⁵² Silva Leite, 1795, p. 19

Sobre a distribuição das cifras pelo valor das figuras, Mazza escreve, num tom singelo, que os “numeros huns em sima dos outros, se tocaõ juntos, e os que estão postos depois dos outros, daõ-se depois dos outros”.²⁵³ Pedroso também dá indicações pouco precisas: “[...] os que estão postos huns por sima dos outros são para se tocar todos ao mesmo tempo; e os que estão huns por diante dos outros se haõ de tocar do mesmo modo, que estão postos.”²⁵⁴ Neste último ponto, Solano dá uma indicação mais rigorosa quando afirma que “e se está algum adiante, dá-se depois com o ultimo valor da ametade da figura.”²⁵⁵ Pedroso dá ainda uma informação importante relativa a um caso particular: “Quando em tempo ternario houver dous numeros postos hum diante do outro, e o primeiro for de especie dissonante, se há de dár ao primeiro huma parte do compasso; e as outras duas ao segundo.”²⁵⁶

Varela e Morato dispõem o #, *b* e bequadro sempre depois dos números.²⁵⁷ Perez, Gomes da Silva, Pedroso e Mazza colocam aqueles sinais antes dos números. Este último autor usa somente o # nos exemplos que apresenta.²⁵⁸ Morato usa em casos idênticos o # e o bequadro. Solano adopta uma posição mista na colocação dos acidentes: quando se pretender denotar um intervalo maior ou aumentado deve colocar-se o # ou bequadro depois do número; quando se quizer mostrar um intervalo menor ou diminuto coloca-se o *b* ou bequadro antes do número.²⁵⁹ Há duas excepções a esta regra: escreve-se um bequadro antes do número nos *tons* com bemóis para evitar a terceira diminuta; e só se usa o # antes

²⁵³ Mazza, s.d., [fol. 13v.]

²⁵⁴ Pedroso, 1751, p. 20

²⁵⁵ Solano, 1779, p. 63

²⁵⁶ Pedroso, 1751, p. 20

Nota: como se verá no capítulo seguinte, este caso tem que ver com o valor dado à dissonância colocada em “ligadura”.

²⁵⁷ Embora Morato escreva poucos exemplos, parece ser esta a sua opção.

²⁵⁸ Tendo em conta os exemplos escritos não há necessidade de utilizar o *b*; e numa situação usa o # em vez do bequadro.

²⁵⁹ Solano, 1779, p. 133

O autor estabelece uma relação entre a representação visual do número, seguido ou antecedido do acidente musical, e o teclado do instrumento. O autor explica a sua tese deste modo: “O accidente, com que se avisa a especie maior, ou superflua, deve ser assignado depois do número, para denotar propriamente, que lhe augmenta um semitono menor, o qual he superior á tecla branca, com que se mostra a especie. Nas especies menores, ou diminutas ha de se escrever o accidente antes do número, para com regularidade insinuar que lhe abate um semitono menor, o qual he inferior á tecla branca, com que tambem se representa a especie.”

Nota: Em Solano (s.d.), os acidentes estão sempre colocados antes dos números.

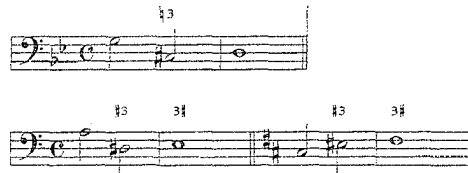
do número nos “tons naturais” ou de sustenidos para indicar terceira menor e evitar a terceira diminuta.²⁶⁰

Os acidentes musicais quando aparecem sózinhos referem-se sempre à terceira.

Solano menciona de passagem uma peculiaridade da notação: “Em alguns livros, que se imprimem de musica para tanger, ou acompanhar, achão-se denotadas as especies, para serem maiores, ou superfluas, com hum risquinho no mesmo número.”²⁶¹ Não é claro se este modo de notar corresponde à “cifra cortada do alto para baixo”, a que se refere Varela.²⁶² Silva Leite também indica esta maneira de escrever as cifras.²⁶³ Varela diz ainda que se “pode achar alguma cifra cortada com huma risca da mão esquerda para a direita, debaixo para cima”, para significar um intervalo diminuto, ou então o *b* em vez do traço, mas sublinha que estes sistemas não são exactos.²⁶⁴

Varela ataca um ponto essencial no que diz respeito à escrita do # e *b*: há quem utilize, desnecessariamente, os sustenidos ou bemóis para indicar determinados intervallos, mesmo quando esses intervallos são os próprios de um determinado *tom*.²⁶⁵ Solano também aponta a inutilidade de se escreverem os acidentes quando não são necessários para

²⁶⁰ Solano, 1779, p. 133:



²⁶¹ *Ibid.*, p. 134

²⁶² Varela, 1806, p. 32

V. terceiro e sexto compassos do seguinte exemplo:



²⁶⁵ Silva Leite (1795, p. 20) imprime os seguintes números: 8 4 2

²⁶⁴ Varela, 1806, p. 32; v. comps. quatro e cinco do exemplo da nota 262.

²⁶⁵ Varela, 1806, p. 33: “Alguns para explicar 3.^a menor escrevem sempre hum bmo; para a 3.^a maior hum sustenido; para todas as mais especies maiores, ou superfluas hum sustenido, ou sobre-sustenido; para o acorde de 2.^a, 4.^a, 5.^a, e 7.^a maior a cifra 7 *, ou 7 x, ainda mesmo quando nem o bmo, nem o sustenido são necessarios para explicar as especies menores, ou diminutas; maiores, ou superfluas relativamente á natureza do tom: o que he grande abuso.”

Nota: v. comps. sete e oito do exemplo da nota 262.

identificar um intervalo: “Em fim as especies, que são precisamente maiores, ou menores, segundo a propria natureza do tom, não carecem de accidentes, para se denotarem, porque basta só o número para mostrar a especie maior, ou menor, conformes á condição do mesmo tom.”²⁶⁶ Em conclusão: o intervalo indicado por um número é formado a partir das notas da escala.²⁶⁷

Há duas situações que se subentendem: uma nota sem cifra acompanha-se com terceira e quinta (e oitava)²⁶⁸; e a cifra 8 por norma não é utilizada mesmo quando a harmonia a pode ter.²⁶⁹ Pedroso é o único autor que usa esta cifra nos exemplos onde ela pode ser tocada; de qualquer modo fica a dúvida se ela aparece aqui como mera chamada de atenção ou se o autor aconselhava o seu uso na escrita musical. Silva Leite dá uma regra que não é aplicada de um modo geral (cf. tabelas abaixo): “Toda a nota, que não tiver sobre si estes numeros 4/2, ou 6/4, levaõ sempre terceira, ainda que não venha expressa.”²⁷⁰

Na prática da escrita do baixo cifrado, os compositores não escreviam, muitas vezes, todos os números que indicavam os intervalos que constituíam determinada harmonia.²⁷¹ Nas tabelas seguintes, que sumarizam os textos de Solano²⁷², Perez²⁷³, Gomes da Silva²⁷⁴, Mazza²⁷⁵ e Silva Leite²⁷⁶, podem ver-se na coluna da esquerda os números que estes autores mencionam para o baixo cifrado, enquanto na da direita se adicionaram os intervalos que pertencem à harmonia, mas não são expressos com números.

²⁶⁶ Solano, 1779, p. 134

²⁶⁷ Encontrou-se uma excepção a esta regra: Pedroso coloca um # antes do 4 para mostrar a quarta aumentada quando não seria necessário pois o baixo é *si b*.

²⁶⁸ Varela, 1806, p. 33: “[...] o acorde de 3.^a maior, e 5.^a justa, ou de 3.^a menor, e 5.^a justa, quando se haja de cifrar, basta notar hum 3, hum 5, ou hum 8.”

²⁶⁹ Gomes da Silva utiliza-a para mostrar as vozes de uma fuga (cf. ex. 14, cap. 8), e Varela para indicar a linha melódica (cf. exemplo da nota 262). Todas as vezes que há uma nona e de seguida uma oitava, aparece a cifra 8 para indicar a resolução.

²⁷⁰ Silva Leite, 1795, p. 20

²⁷¹ Solano, 1779, p. 134: “Os números , que no singular, isto he, que sem outros estão assignados no acompanhamento, não denotão unicamente aquella especie só escrita, mas tambem as mais, que se lhes podem ajuntar [...]”

²⁷² Solano, 1779, pp. 134-139

²⁷³ Perez (1859, fol. 9) começa assim: “Segue mostrar da maneira como se deve acompanhar o Baicho contínuo.”

²⁷⁴ Gomes da Silva, 1758, pp. 18, 23, 25-28; e exemplos C, H e J da segunda parte do manual.

²⁷⁵ Mazza, s.d., [fol. 2]

²⁷⁶ Silva Leite (1795, pp. 20-21) mostra as diversas opções para a figuração da “regra da oitava”.

Solano

Números	Intervalos adicionados
2	4 ^o e 6 ^a
5 [perfeita]	3 ^a e 8 ^a
6	3 ^a e 8 ^a
4	5 ^a e 8 ^a
4 e 6	8 ^a
7	3 ^a e 5 ^a ou 3 ^a e 8 ^a a)
7 e 4	5 ^a
9	3 ^a e 5 ^a
9 e 4	5 ^a ou 6 ^a
7 e 9	3 ^a e 5 ^a
2, 4 e 5	-----
2 e 5	8 ^a
3 e 4	6 ^a
5 [perfeita] e 6	3 ^a e 8 ^a
5 [diminuta]	6 ^a , 3 ^a e 8 ^a ou 3 ^a m e 7 ^a d
3	5 ^a e 8 ^a

Perez

Números	Intervalos adicionados
2	4 ^o e 6 ^a M
2 e 5	-----
3	5 ^a e 8 ^a
4 [perfeita]	5 ^a
4 [aumentada]	2 ^a e 6 ^a
4 e 5	8 ^a
4 e 6	8 ^a
5 [perfeita]	3 ^a e 8 ^a
5 [diminuta]	3 ^a e 6 ^a
6	3 ^a
6 [aum.] e 5 [dim.]	3 ^a
6 [maior]	4 ^a e 3 ^a
7	3 ^a e 5 ^a
7 [maior] e 4	2 ^a e 5 ^a
9	3 ^a e 5 ^a
9 e 7	3 ^a e 5 ^a

Nota:

a) A segunda opção para acompanhar a sétima é para o caso em que a quinta seja diminuta e não possa ser colocada em ligadura.

Mazza

Gomes da Silva

Números	Intervalos adicionadas
2	4 ^a e 6 ^a
2 e 5	-----
3	5 ^a e 8 ^a
b3 e #4 a)	6 ^a M
4	5 ^a e 8 ^a
4 e 6	8 ^a
5	3 ^a e 8 ^a
7	3 ^a e 8 ^a ou 3 ^a , 5 ^a e 8 ^a
9	3 ^a e 5 ^a
9 e 4	5 ^a

Números	Intervalos adicionados
2	4 ^o e 6 ^a
5	3 ^a e 8 ^a
6	3 ^a e 8 ^a
4	5 ^a e 8 ^a
4 e 6 ^a	8 ^a
7	3 ^a e 5 ^a ou 3 ^a e 8 ^a a)
9	3 ^a e 5 ^a
9 e 4	5 ^a
2 e 5	8 ^a b)
9 e 7	3 ^a e 5 ^a
7 e 4	5 ^a
2, 4 e 5	-----
4 e 3	6 ^a
5 e 6	8 ^a e 3 ^a
5 [diminuta]	3 ^a , 6 ^a e 8 ^a
6 [maior]	3 ^a , 8 ^a e (4 ^a) c)

Nota: a) A terceira é menor e a quarta aumentada

Notas:

a) Quando a quinta for diminuta e não puder estar "ligada", é utilizada a segunda opção.

b) Mazza diz que "só para encher se pode ajuntar 8.^{ava}".

c) Segundo as palavras de Mazza, "a toda a 6.^a mayor que se acompanha com 3.^a e 8.^a se lhe pode ajuntar 4.^{ta}".

Silva Leite

5	3 e 5	3, 5 e 8	a)
6	3 e 6	3, 6 e 8	b)
6	3 e 6	3, 6 e 8	c)
4	4 e 6	2, 4 e 6	2, 4, 6 e 8 d)
#	3 e 5	3#, 5 e 8	3, 5 e 8 e)
6#	3 e 6#	3, 6 e 8	f)
6	5 e 6	3, 5 e 6	g)

Notas:

- a) harmonia da tónica, dominante e sexta nota, que “quando salta de outra qualquer nota, acompanha-se algumas vezes com 3.^a, 5.^a, e 8.^{ava}”.
- b) harmonia da segunda nota do “tom”; o autor diz que também se acompanha com quarta, embora não esteja explícita nas cifras.
- c) harmonia da terceira nota da escala, da sub-dominante, quando vai para a dominante e da sexta nota, quando vai para a sensível.
- d) harmonia da sub-dominante na escala descendente.
- e) harmonia da dominante.
- f) harmonia da sexta nota na escala descendente.
- g) harmonia da sensível; repare-se que o 6 também aparece na terceira célula da tabela com outro significado.

6. A UTILIZAÇÃO DAS DISSONÂNCIAS

6.1. O conceito de *ligadura*

Este capítulo ocupa-se dos aspectos relacionados com a utilização das dissonâncias como podem ser encontradas nos tratados que se debruçam sobre o Baixo Contínuo.²⁷⁷

Ora a *ligadura* consiste na colocação (regida por determinadas leis) da dissonância num dos tempos fortes do compasso.²⁷⁸ Solano aborda a etimologia da palavra “falsa” e mostra como as componentes da “ligadura” se relacionam com a sensação auditiva. Deixa patente que o efeito excepcional produzido no ouvido, o prazer da audição, advém da oposição (numa determinada sequência) entre consonâncias e dissonâncias. Solano escreve:

O nome falsa, com que se appellidão as especies dissonantes postas em ligadura, tomou-se do verbo fallo, que significa enganar, e por isso as ditas especies com disfarce, ou cautela se introduzem na musica com muita differença das consonantes, isto he, preparando antes o ouvido com a prevenção, para logo sentir levemente a falsa atada (como delinquente para com o mesmo ouvido) na ligadura, desculpando-se immediatamente em especie imperfeita, a fim de causar maior deleite, e resarcir o damno, que já se principiava a escutar; seguindo-se depois deste chamado engano, grandissimo contentamento na potencia

²⁷⁷ Pedroso, Solano e Varela dedicam partes bem demarcadas das suas obras a ensinar como devem ser usadas as dissonâncias. Por razões já apontadas, também neste assunto Varela será tratado à parte.

Alguns pontos desta matéria não são entendidos da mesma maneira por todos os autores. Como já se viu (cf. 3.3.), há desde logo a denominação diversa para os intervalos, o facto do número de intervalos dissonantes a ter em conta não ser o mesmo para todos os tratados e sobretudo o problema da quarta perfeita; como se viu, enquanto Morato, Pedroso e Gomes da Silva a consideram dissonante, Solano e Varela tratam-na como intervalo harmónico consonante. Tanto Pedroso como Gomes da Silva falam da quinta diminuta como intervalo dissonante, mas Solano escreve explicitamente também sobre a quinta aumentada, a quarta diminuta e a quarta aumentada. Outros pontos aparecerão no decorrer da discussão sobre a harmonia dissonante.

Solano procura cristalizar tudo o que considera importante sobre esta matéria. Não só tem a pretensão de emendar o que outros escreveram erradamente como deixar todas as indicações imprescindíveis para o executante. Apesar do *Novo tratado* [...] abordar uma série de questões relativas à dissonância, o texto central debruça-se sobre um modo particular de colocar as dissonâncias, que era conhecido por “ligadura”.

Solano leu a *Escuela musica* [...], monumental obra de Pablo Nassarre, e dela retira não só apoio para algumas das suas teses sobre esta matéria como se distancia dela nalguns aspectos, contestando com base na escrita musical de uma época diferente. Em suma, Solano usa a obra de Nassarre para esclarecer e validar as suas ideias, mas também para mostrar que a música da sua época é diferente (Solano percebeu isso certamente), e assim, nalguns pontos essenciais, Nassarre já é antiquado. Solano cita Nassarre, mas também o plagia.

²⁷⁸ Solano, 1779, p. 80: “A palavra ligadura diz-se do verbo ligo, que significa atar, ou ligar, e por isso dizemos propriamente ligar, quando se ata na ligadura a especie falsa; e desligar, quando desculpa, ou resolve na imperfeita.”

Nota: é o que vulgarmente se designa por *retardo*.

auditiva, pela notável variedade, que ás especies falsas produzem na harmonia da composição.²⁷⁹

Repare-se no modo como o autor enfatiza a necessidade do músico conhecer o uso da dissonância colocada em “ligadura”:

O presente assumpto, a que dou principio, he summamente necessario ao scientifico instrumentista; porque elle posto ao cravo, não só ha de acompanhar qualquer papel de musica solta, segundo as regras vulgares, que comprehendem as especies consonantes, mas tambem entender-se com as dissonantes, ou falsas, assignaladas com os numeros arithmeticos, e com as partituras de musica ligada: além de que, está igualmente exposto a tanger muitas vezes de sua propria idéa, ou fantasia; e para tudo isto carece de huma bem completa intelligencia das falsas, ou dissonantes postas em ligadura, e dos seus regulares preceitos.

Tratarei este ponto com toda a clareza, e formalidade, da mesma sorte, que se estivera só escrevendo privativamente de contraponto, ou composição. O tocar, ou acompanhar scientifico no sobredito instrumento, não he outra cousa mais do que hum compôr de repente; e quanto o apressado compasso dá menos demora para vagarosos discursos, tanto mais perspicaz, e prompto se deve estar na penetração de todas as doutrinas, e regras das perfeitas, ou imperfeitas ligaduras.²⁸⁰

Mazza enuncia que as dissonâncias só se podem utilizar se estiverem em “ligadura”, ou se forem dadas de “passage” ou como “apojaturas”.²⁸¹ Pedroso escreve que para se utilizarem as “especies dissonantes se deve observar tres cousas, a saber, prevenção, ligadura, e resolução”.²⁸² Por sua vez, diz Gomes da Silva: “As dissonantes, ou falsas saõ, segunda, quarta, quinta menor, setima, e nona, das quaes nenhuma se póde dar sem preparação, e desculpa em alguma das consoantes [...]”.²⁸³

Solano expressa-se assim sobre as maneiras em que as dissonâncias podem ser usadas:

De dous modos approva a arte o uso das especies dissonantes: hum, passando com presteza por ellas, no que não se sente o seu natural effeito; e o outro, quando são postas em ligadura, e então mostrão, e se conhece a sua dissonancia, ou falsidade.

Quando a dissonante corre velozmente na harmonia, não he dada no bater de cada parte do compasso, mas sim nas partes entremedias das mesmas partes, e isto he a que chamamos passar huma nota

²⁷⁹ Solano, 1779, pp. 79-80

²⁸⁰ Solano, 1779, pp. 78-79

²⁸¹ Mazza, s.d., [fol. 1v.]

²⁸² Pedroso, 1751, p. 26

Nota: esta norma é parcial. Para o autor, as dissonâncias podiam ser usadas também num tempo “menos principal”; na página 30, escreve: “Tambem se póde uzar de especies dissonantes, sem as tres condições que se requerem para uzar dellas, mas se podem uzar de passaje, sem ter prevenção, mas sempre haõ de ter resolução, e neste cazo se uzaõ em parte menos principal do compasso.”

²⁸³ Gomes da Silva, 1758, p. 5

má por outra boa, encubriendo as dissonantes á sombra das consonantes; ou por modo de gloza, que he tambem metter naquella conta huma, duas, ou mais figuras, que suppõe huma só consonante.²⁸⁴

Portanto, as dissonâncias podem aparecer na segunda parte de cada tempo de um compasso (o que actualmente se chama nota de passagem) ou como “gloza” ou então em forma de “ligadura”.²⁸⁵ Nas duas primeiras situações a importância da dissonância no contexto de uma obra musical é de menor importância. Já o prestígio da “ligadura” é enorme e justifica-se desde logo por ser a dissonância colocada numa parte considerada mais importante do compasso.²⁸⁶ Nos tempos fortes ainda se ouve mais a dissonância e é precisamente aí que se coloca a dissonância em “ligadura”. Solano diz: “A ligadura, em quanto ás especies, he usar das falsas nas partes mais principaes do compasso, por excepção daquella regra essencial, que tem a musica, de que todo o movimento do compasso ha de ser em especie consonante, quando não for ligadura.”²⁸⁷

Para a dissonância poder estar numa “parte mais principal do compasso” foi necessário criar, por meio de um lavor primoroso, uma estrutura que a envolve. Veja-se como Solano, neste sentido, descreve a “ligadura”:

Quando a falsa he posta em ligadura, então com ella se occupa a parte mais principal do compasso; porém he collocada com tal artificio pela mesma arte, na prevenção do proprio lugar antecedente á parte principal, em que liga a dita falsa, e na desculpa, que dá na parte logo immediata, passando a especie imperfeita, que sendo fóra de ligadura dissonante, e nella falsa, com a prevenção, que faz, com o padecer ligada, e com a desculpa, que immediatamente fórma, he hum dos maiores ornamentos da harmonia, em que a mesma arte mais se esmerou.²⁸⁸

Nas citações anteriores já se encontra esboçada a maneira como se organiza a “ligadura” no discurso musical. No entanto, é necessário ver mais em pormenor os diversos aspectos que lhe dizem respeito. Em primeiro lugar é preciso ter presente que para formar uma “ligadura” são necessárias unicamente duas partes da composição musical. As

²⁸⁴ Solano, 1779, p. 80

²⁸⁵ Como se verá adiante, algumas dissonâncias não encaixam nesta divisão.

²⁸⁶ As partes “mais principaes” dos compassos são: o primeiro e o terceiro tempos no compasso quaternário ; o primeiro tempo no compasso ternário e binário .

²⁸⁷ Solano, 1779, p. 80

²⁸⁸ *Ibid.*, pp. 80-81

duas vezes estabelecem uma relação em que uma age sobre a outra. Solano não se cansa, ao longo do texto em que explica as “ligaduras”, de salientar o papel de mero acompanhamento das outras vezes. Leiam-se as palavras do autor sobre estes pontos:

Para formar ligadura, são precisas sómente duas partes; huma com que se ocupe o extremo grave da dissonancia, e outra o agudo. Todas as mais especies serão de acompanhamento, e não essenciaes á ligadura.

Humas vezes he a parte do extremo grave a que liga, e padece, fazendo-a padecer a do extremo agudo; e outras, sendo a parte alta a que padece ligada, e a mais baixa, a que faz padecer.

Humas ligaduras são com o baixo, e outras entre as partes particulares. As ligaduras, que se fazem com o baixo, são quando elle padece, ou quando faz padecer a outra parte. A parte, que padece, he a ligada, e a que faz padecer, a que lhe dá o encontro, e que a opprime, isto he, aquella, com quem se fôrma a dissonancia.²⁸⁹

A *ligadura* tem três partes: preparação, ligadura e resolução.²⁹⁰ Em relação a estas três partes há a considerar os intervalos harmónicos que cada parte pode ter (entre as vezes em questão), a duração relativa de cada parte e a colocação e duração de cada parte no compasso. A preparação pode ser feita com qualquer intervalo e a resolução é feita descendo a voz “ligada” uma segunda para formar um intervalo imperfeito.²⁹¹ Todavia, a resolução pode acontecer em qualquer intervalo quando é simultaneamente preparação de outra *ligadura*, “tendo obrigação de descer a ultima falsa a especie imperfeita, como rigorosamente lhe he dado.”²⁹² Solano aceita diversas excepções à resolução mais comum: a primeira que aponta é o salto da voz que resolve, o qual é feito dentro do tempo que corresponde à dissonância. O autor escreve:

²⁸⁹ Solano, 1779, p. 81

O texto de Solano foi sugerido, certamente, pelo início do capítulo XVI do primeiro livro da *Segunda parte de la Escuela musica* [...] de Pablo Nassarre. Na página 110, Nassarre escreve: “De todo lo dicho hasta aquí puede inferir el musico, como para formar la ligadura, solas son necessarias dos voces; una que ocupe el extremo grave de la disonancia, y otra el agudo. Unas vezes es la que padece la de el extremo grave, haziendola padecer la de el agudo; y otras al contrario, siendo la voz alta la que padece, y la mas baxa la que haze padecer. Hazense unas ligaduras que son con el baxo, y otras entre las mismas voces particulares [...]”

Todas aquellas ligaduras que se hazen con el baxo, son quando el baxo haze padecer à otra voz, ò es el el que padece.”

²⁹⁰ Tendo em conta que estes termos (ou sinónimos) são usados pelos autores e aparecem constantemente, serão escritos sem aspas. Como termo sinónimo de preparação, Solano usa “prevenção” e como sinónimo de resolução usa as palavras “desculpa”, “sahida” e “desempenho”.

Nota: o termo *ligadura*, que designa uma estrutura, é também utilizado para assinalar uma das partes dessa estrutura.

²⁹¹ Mazza (s.d., [fol. 1v.]), Pedroso (1751, p. 26) e Gomes da Silva (1758, p. 5) só fazem menção à preparação e resolução em intervalos consonantes.

²⁹² Solano, 1779, p. 82

A resolução, ou sahida dá-se rigorosamente descendo gradatim em especie imperfeita; porém também pôde-se saltar (por glosa) da falsa, para desligar, com tanto que seja dentro do tempo, que he dado á dissonancia, porque assim salta antes de tocar a parte, que se requer para o desempenho, mas não quando ha de resolver, ainda que seja a especie imperfeita, pois esta para a desculpa só he a mais propinqua inferior de grado.²⁹³

Como se organizam as três partes da *ligadura* no que diz respeito aos compassos?

No compasso quaternário, o “modo ordinario da ligadura he preparar em huma das partes menos principaes do compasso, ligar na parte mais principal delle, que he na primeira do chão, ou do ar, e desculpar logo na outra menos principal.”²⁹⁴ No compasso binário, a prevenção é feita “na parte do ar de hum compasso, dá a falsa na do chão de outro, e desculpa na do ar do mesmo.”²⁹⁵ Em relação ao compasso ternário, Solano começa por dizer:

Nos ternarios prepara no ar, dá a falsa no chão; e humas vezes resolve na segunda, outras na terceira parte do proprio compasso, conforme o vagar, ou aceleração do tempo na idéa do compositor, pois este ponto está hoje a seu arbitrio, o que não havia ser assim, porque a dissonante não deve exceder em valor, nem á prevenção, nem á desculpa..²⁹⁶

O problema levantado sobre o tempo que a dissonância pode ocupar no compasso ternário é mais um sinal da luta entre aquilo que Solano achava correcto (com base sobretudo na tradição) e a escrita e prática musicais da altura. De qualquer modo, o autor não mantém uma posição clara sobre este ponto. Parece haver contradição com o dito na citação anterior, quando mais à frente no *Novo tratado* [...], em relação ao compasso ternário, diz que “deve a falsa demorar-se as duas partes do chão, se o compasso for allegro, ou huma só se for adagio, isto he, o melhor; porém absolutamente he permitido nos compassos ternarios deter-se mais, ou ter menos demora a falsa, com tanto que

²⁹³ Solano, 1779, pp. 84-85

A expressão “descendo gradatim” significa que se desce por um intervalo diatónico de segunda. O termo “glosa” tem diversas acepções, e isso é demonstrado por Solano no seu *Exame instructivo* [...], quando escreve, na página 278, que “florear, diminuir, revestir, ou glozar, não varea no sentido”. No caso referido na citação, há um salto da voz que devia resolver (descendo uma segunda). Neste capítulo aparecerão algumas “glosas”.

²⁹⁴ Solano, 1779, p. 83

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

desculpe dentro do mesmo compasso.”²⁹⁷ É nítida a dificuldade em manter uma posição coesa sobre a questão do valor relativo das partes da *ligadura*. Interprete-se a primeira afirmação de Solano sobre este ponto quando escreve: “A preparação, ou prevenção ha de ser de mais, ou menos, ou igual valor, que a ligadura. Esta não excede ordinariamente huma parte do compasso, e a desculpa pôde tambem ter igual, ou menor, ou maior demora do que a figura ligada.”²⁹⁸ É que Solano põe em causa a sua regra básica de que a dissonância não deve ter mais valor do que a preparação e do que a resolução.

Gomes da Silva não faz qualquer alusão à duração das partes da *ligadura* ou à sua possível relação com os tempos dos compassos. Pedroso diz duas coisas: a parte ligada não tem mais valor que a prevenção e, se se estiver num compasso ternário, a prevenção deve ter mais valor do que a ligadura.²⁹⁹

Solano distingue dois tipos de *ligaduras*, tendo em conta o movimento das vozes envolvidas: “ligadura perfeita”, quando a voz que forma o intervalo com a outra ligada não se move na resolução e “ligadura imperfeita”, quando na resolução se movimentam ambas as vozes.³⁰⁰

6.2. Outras particularidades das *ligaduras*

Na continuação da matéria das *ligaduras*, várias páginas do tratado de Solano são ocupadas com a finalidade de clarificar alguns aspectos: uns que têm a ver com questões meramente de nomenclatura e outros com a compreensão da própria música. Nestas páginas pode ver-se bem exemplificada a luta entre a teoria e a prática.³⁰¹

²⁹⁷ Solano, 1779, p. 84

²⁹⁸ Solano, 1779, p. 83

²⁹⁹ Pedroso, 1751, p. 26

³⁰⁰ As “ligaduras” de 2^a inferior, de 2^a superior, 4^a diminuta, 4^a aumentada e de 7^a podem ser colocadas com “perfeição” ou “imperfeição”, enquanto as de 5^a diminuta ou aumentada necessitam que o baixo se movimente no momento da resolução.

³⁰¹ Em diversas ocasiões Solano socorre-se do “doutissimo Nazarre”, que também procurou esclarecer os seus leitores nalguns pontos em que os práticos estavam equivocados.

O autor começa por refutar a ideia que alguns práticos tinham de que todas as *ligaduras* se fazem com o baixo.³⁰² Esta necessidade parece ser tão premente ao ponto de Solano escrever: “O baixo só he essencial nas ligaduras de 2.^a, ou 9.^a inferiores, ou na superior de 7.^a. Em todas as mais he méro acompanhamento [...]”³⁰³ Esta questão de se entender qual o papel que o baixo desempenha é assaz importante que Solano afirma: “Isto que digo he a verdade da musica, e a sua propria intelligencia.”³⁰⁴

Para as ligaduras de segunda inferior e sétima (que se distinguem unicamente, segundo Solano, pelo facto de na primeira ligar a parte inferior e na segunda ligar a parte superior), o autor avança uma hipótese *curiosa* para a sua invenção: terão sido criadas para evitar duas quintas sucessivas.³⁰⁵

Outro ponto muito importante para o autor e que, segundo ele, é fonte de confusão, é a interpretação e nomeação correcta da “chamada ligadura da 9.^a, ou 2.^a superiores”. O problema reside não só na interpretação incorrecta desta *ligadura*, mas também porque é confundida com a ligadura de segunda inferior. O esclarecimento é dado assim:

Huma cousa he estar o baixo ligado em 2.^a, ou 9.^a inferiores da parte, que o opprime, e outra padecer a parte de cima ligada em 9.^a, ou 2.^a superior do acompanhamento. A 2.^a superior, e a 9.^a ligadas padecem; soltas, fazem padecer. Ha ligadura de 2.^a, ou 9.^a inferiores, quando o baixo liga, e então conta-se da figura, que faz padecer a parte inferior ligada; e ha ligadura da 9.^a, ou 2.^a superiores, quando he a parte de cima a que padece; e então, ainda que os práticos cõtem a 9.^a a respeito do acompanhamento, este he o que propriamente está em 9.^a da parte superior ligada, a qual faz huma ligadura perfeita de 2.^a entre as partes particulares, no que deve guardar-se esta bem precisa distincção no privativo modo de as collocar, attender, e distinguir.³⁰⁶

³⁰² Já Nassarre fazia o mesmo em 1723. Na página 117 da *Segunda parte de la Escuela musica* [...] pode ler-se: “Algunes practicos están en la inteligencia, que todas las ligaduras que se hazen son con el baxo: y no es assi, porque son las menos.” Por sua vez, Solano escreve no início da “demonstração XVIII”, página 85: Eu bem sei que alguns práticos modernos entendem, que todas as ligaduras se fazem com o baixo; porém certamente com elle são as menos.”

³⁰³ Solano, 1779, p. 85

Nota: como se verá mais à frente, o autor ignora aqui outras *ligaduras* que são feitas com o baixo.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 88: “Em fim. O invento da ligadura de 2.^a inferior na parte do baixo, segundo o que me parece, foi para se evitarem muitas vezes duas 5.^{as} em harmonia, como v. g. passando da 4.^a para a 5.^a do tom, o que se infere de ser a postura de 2.^a, 4.^a superflua, e 6.^a da sobredita ligadura as mesmas especies, como se a 4.^a do tom fosse logo para a 5.^a. Tambem agora ao contrario. A invenção da ligadura de 7.^a he para se poderem dar as duas 5.^{as} em outras tantas notas gradatim subindo, como se entende v. g. cabendo á segunda do tom 7.^a, a qual se acompanha com 5.^a, e esta com a da outra nota antecedente são duas 5.^{as} em harmonia [...]”

Nota: este texto de Solano peca pela falta de clareza.

³⁰⁶ Solano, 1779, p. 89

Em suma, os intervalos nas *ligaduras* contam-se a partir da nota que faz “padecer” e aquela ligadura que na prática se denomina de nona superior não passa de uma ligadura de segunda inferior entre as “partes particulares”³⁰⁷ (o baixo está evidentemente a um intervalo de nona inferior em relação à nota ligada).

Outro assunto que Solano traz a discussão é a denominação correcta das *ligaduras* que resultam de vozes que estão à distância de quarta e quinta perfeita ou quinta perfeita e sexta do baixo, e que são simplesmente ligaduras de segunda inferior entre as vozes referidas.³⁰⁸ Como a quarta perfeita e a quinta perfeita são consonantes e, portanto, não podem ser “ligadas”, o autor entende que, neste caso, o modo prático e correcto de nomear as ligaduras de segunda inferior é utilizar as expressões “ligadura da 4.^a, e 5.^a” e “ligadura da 5.^a, e 6.^a”.³⁰⁹

Solano discute dois casos interessantes, não só porque fogem às normas, mas porque jogam com aspectos da harmonia. O autor admite que a resolução de uma *ligadura*

³⁰⁷ Expressão usada por Solano para excluir o baixo na nomeação de vozes ou partes de uma composição.

³⁰⁸ Solano, 1779, p. 96: “A ligadura chamada erradamente de 4.^a perfeita, acompanhada da 5.^a ácerca do baixo, não he propria de 4.^a, he sim rigorosa ligadura de 2.^a inferior entre as partes particulares, pois he 2.^a inferior da que está em 5.^a do acompanhamento; de sorte, que tirado este, sempre fica regular a ligadura de 2.^a inferior na harmonia respectiva. O mesmo digo, quando se acha a 5.^a perfeita por modo de ligadura com o baixo, junto da sexta do mesmo baixo, a qual ligadura he tambem precisamente de 2.^a inferior entre as partes, porque sem o tal baixo, que alli serve só de méro acompanhamento, se observa permanente a dita ligadura com todas as suas circunstancias.”

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 101-102: “Agora me torna a perguntar: como se hão de chamar estas ditas especies, a que todos dão o nome de ligaduras de 4.^a, ou de 5.^a, quando pelo modo assima dito estão assignadas no acompanhamento? Como? Eu o digo: chamando-lhe ligadura da 4.^a, e 5.^a ao que simplesmente dizem ligadura só de 4.^a. Tornar-me-ha a instar: pois dizendo ligadura de 4.^a, e 5.^a, não se diz ligadura de 4.^a? Não senhor. A ligadura da 4.^a, e 5.^a não he ligadura de 4.^a, conforme insinua a diferença, que fazem estas syllabas, de, ou da, onde estão notadas.

Deve-se nomear ligadura da 4.^a, e 5.^a, porque assim propria, e rigorosamente se explica, que entre estas duas especies se fórma a de 2.^a inferior, ou a de 7.^a entre as partes particulares, e não que he ligadura de 4.^a com o baixo. Em fim chama-se ligadura da 4.^a, e 5.^a, porque entre estas ditas especies he que ha perfeita ligadura, e não com o acompanhamento.

O mesmo respondo a respeito da ligadura, a que materialmente dão o nome de 5.^a perfeita com o baixo; e a causa disto he parecer-lhes que tudo da harmonia se explica só acerca do acompanhamento. Não senhores, não deve dizer-se só de 5.^a perfeita, ha de nomear-se tambem propria ligadura da 5.^a, e 6.^a, isto he, ligadura, que ha particular entre estas ditas especies, as quaes sendo 5.^a, e 6.^a com o acompanhamento, fórmão entre si huma perfeita ligadura de 7.^a, ou de 2.^a inferior entre as partes, em que ellas estão assignadas. Em fim chamar-se ligadura da 4.^a, e 5.^a, ou da 5.^a, e 6.^a, dá a entender que aquellas precisas especies, que se assignão sobre o baixo, fórmão a hum mesmo tempo ligaduras particulares entre as partes. O relativo, que traz á memoria esta verdadeira intelligencia, he o nomearem-se sempre as duas especies juntas, e a proposição da, e não de, isto he, ha de chamar-se assim: ligadura da 4.^a, e 5.^a, ou da 5.^a, e 6.^a, e não de 5.^a só, ou de 4.^a, porque do modo que digo se percebe logo que não são ligaduras com o baixo, mas sim entre as especies sobreditas.”

Nota: a citação anterior é a que melhor reflecte a precisão que o autor pretende imprimir às suas explicações.

entre duas “partes particulares”, quando não possa ser feita entre as partes em questão, se faça com o baixo. A sensação auditiva é de satisfação porque o baixo é a parte principal da composição. No exemplo 1, a dissonância de sétima que há entre o *mi* e o *ré* no terceiro tempo do primeiro compasso resolve em terceira com o baixo; o intervalo de segunda que existe entre as duas vozes do meio no primeiro tempo do segundo compasso resolve também em terceira com o baixo no segundo tempo do mesmo compasso.

Ex. 1

3# 6 5 6 6 6 5
6 b3 3# 5 3 7 6 4 3#

Solano retirou o exemplo 2 da *Escuela musica* [...]. Enquanto Nassarre entende que no segundo compasso há uma “glosa” e não uma ligadura³¹⁰, Solano insiste em que há uma ligadura entre os dois sopranos; não importa o cruzamento das vozes.³¹¹

Ex. 2

5
4 3

³¹⁰ Nassarre, 1723, 2ª parte, p. 110: “Aqui sale de la quarta à la quinta, y dan por razon los practicos, que hazen ligaduras semejantes, que la otra voz suple el desligar de la que ligò; pues suena tambien, como si desligara la misma; verdad es, que suena bien; pero para abonarlo, no se ha de tener por ligadura: pues aquel medio compàs, que està en la dissonante, supone por la quinta à que sube al alçar de el compàs, y se tiene por glosa.”

³¹¹ Solano, 1779, p. 115: “[...] e tanto faz para a harmonia, que o primeiro [soprano] ficasse todo o compasso em D., e o segundo descesse na parte do ar a B., como do modo que estão escritas aquellas figuras.”

6.3. As diferentes ligaduras

6.3.1. A ligadura de sétima

Solano escreve o seguinte exemplo que pretende mostrar as diversas situações em que aparece a “falsa” de sétima. Esta acompanha-se com terceira, quinta, “e levará 8.^a, se entre esta, e a 7.^a se ordenar ligadura de 2.^a regularmente”.³¹² Contudo, se a quinta for diminuta e não puder estar ligada correctamente, “acompanhar-se-ha a dita 7.^a sómente com 3.^a, e 8.^a” (cf. terceiro tempo do terceiro compasso).³¹³

Ex. 3

No primeiro compasso, a harmonia do quarto tempo contém uma quarta; isto resulta da regra de Solano que diz que quando a sétima resolve em sexta maior “deve-se-lhe ajuntar a 4.^a, se ficar cuberta da 6.^a”.³¹⁴ Repare-se na resolução aparentemente irregular da sétima do terceiro compasso, sobre a qual o autor diz: “[...] e se o dito [baixo] se mover gradatim subindo, desliga na 5.^a, ou falsa, ou perfeita.”³¹⁵

Ainda em relação ao exemplo supracitado, para explicar a combinação de *ligaduras* que estão nos compassos quatro e seis, escreve o autor:

Também se encontram ligaduras de 7.^a, e 9.^a, ou a de 7.^a com a da 4.^a, e 5.^a. Nas primeiras a 7.^a resolve em 6.^a, e a 9.^a cahe na 8.^a do baixo, quando desculpa em 3.^a da parte particular, que a opprimio. Nas outras a 7.^a vem para a 6.^a, e a 4.^a desce á 3.^a, não só do baixo, mas rigorosamente daquella com quem faz

³¹² Solano, 1779, p. 102

³¹³ *Ibid.*, p. 13

³¹⁴ *Ibid.*

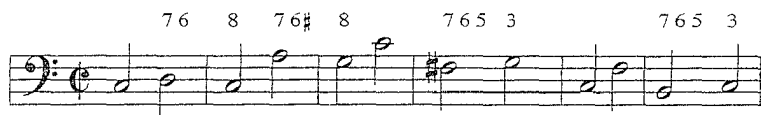
³¹⁵ Solano, 1779, p. 102

Nota: a *ligadura* de quinta diminuta também pode estar acompanhada da sétima (cf. ex. 27; p. 106).

própria ligadura de 2.^a inferior, que he a do abono, ou acompanhamento, que se deo de 5.^a á principal ligadura de 7.^a.³¹⁶

O exemplo abaixo mostra as notas onde habitualmente se faz a *ligadura* de sétima; note-se que aqui a sétima resolve de imediato em sexta, não se colocando assim o problema atrás referido.

Ex. 4



O autor justifica do seguinte modo a colocação da ligadura de sétima nestas notas:

A razão he; porque como as ditas cordas tem propriamente no seu acompanhamento 3.^a, e 6.^a, com as mesmas especies ficão logo que desculpa a 7.^a, e se levanta a 5.^a, que lhe servio de abono. Nas cordas 2.^a. e 6.^a do tom, depois que a 7.^a desliga na 6.^a maior, sóbe esta para a 8.^a da nota immediata do acompanhamento. Nas da 4.^a alterada, e da 7.^a do tom, assim que a 7.^a resolve na 6.^a, desce esta para a 5.^a falsa, passando logo á 3.^a da figura subsequente do baixo.³¹⁷

E conclui: “Depois de desculpar a 7.^a, fica a figura com as mesmas especies, que lhe competem pela corda, que he do tom.”³¹⁸

Pedroso regista um exemplo para mostrar a resolução da sétima diminuta; diz que também se pode usar a sétima menor deste modo.³¹⁹

Ex. 5



³¹⁶ Solano, 1779, pp. 102-103

³¹⁷ *Ibid.*, p. 118

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Pedroso, 1751, p. 17

Nota: repare-se que no quarto compasso a harmonia com a sétima diminuta está colocada no tempo fraco. Em relação à colocação das cifras 4/6, parece haver um erro de edição; no original o 4/6 está colocado sobre a nota *lá* do quarto compasso, mas o texto do autor aponta para esta colocação das cifras.

Em Gomes da Silva encontra-se uma diferença no que diz respeito ao acompanhamento da sétima: quando esta resolve na mesma nota com que faz a dissonância só é acompanhada com a terceira e oitava; não leva a quinta.³²⁰

6.3.2. A ligadura de 2ª inferior

Ex. 6

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in a key signature of one flat (B-flat). The music is in common time (C). The first system has two staves. The upper staff contains chords and moving lines, while the lower staff contains a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. Accidentals (sharps and flats) are placed above notes. The second system is a smaller fragment of the same piece, also in a grand staff with the same clefs and key signature, showing a similar texture with fingerings and accidentals.

Este exemplo expõe os acompanhamentos que pode ter esta *ligadura*. Se o intervalo de segunda é menor, acompanha-se sempre com quarta perfeita e sexta (cf. comp. 1). Quando a segunda é maior, têm-se três situações distintas: se o baixo desce meio tom na resolução

³²⁰ Gomes da Silva, 1758, p. 26:

The image shows a musical score for footnote 320, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in common time (C). The upper staff contains chords and moving lines, while the lower staff contains a bass line. Fingerings are indicated by numbers 3, 5, 6, 7, and 6 below notes.

e sobe de seguida, acompanha-se com quarta perfeita e sexta (cf. comps. 2 e 3)³²¹; se o baixo continuar a descer depois da resolução acompanha-se habitualmente com quarta aumentada e sexta (cf. comp. 4), embora a quarta possa ser perfeita (cf. comp. 5). A segunda inferior ligada resolve em terceira, se for uma “ligadura perfeita”; a resolução pode ser “em 6.^a, se a parte superior fizer salto de 4.^a subindo”; ou pode resolver “em 4.^a superflua, se a 2.^a for menor, e a parte superior subir de grado, e a inferior descer com intervalo de tono.” (cf. comp. 7)³²²

O exemplo seguinte mostra, como diz Solano, as “cordas próprias do tom” onde se faz esta *ligadura*.³²³ O motivo é o seguinte:

[...] porque como toda a ligadura, que o baixo faz de 2.^a inferior acompanhada de 4.^a, e 6.^a, he semelhante na harmonia á da corda da 4.^a, quando vem da 5.^a, e na resolução cahe na postura propria da 3.^a, ou da 7.^a do tom, por isso he que nellas, mais do que em outras cordas, são muito adequadas as sobreditas ligaduras de 2.^a inferior.³²⁴

Ex. 7

O acompanhamento de que se tem falado para a ligadura de segunda inferior devia ser o mais popular para Solano, já que o autor aborda apenas de passagem duas outras ligaduras (ex. 8 e ex. 9).³²⁵

Ex. 8

Ex. 9

³²¹ Solano, 1779, p. 103: “Tambem se encontra em lugar da 6.^a com a 5.^a”.

Nota: este caso não aparece neste exemplo.

³²² Solano, 1779, p. 103

³²³ Mazza (s.d., [fol. 2v.]) fala da “ligadura de 2.^a 4.^a e 6.^a” sobre a quarta nota, mas o texto e o exemplo que o acompanha contêm erros.

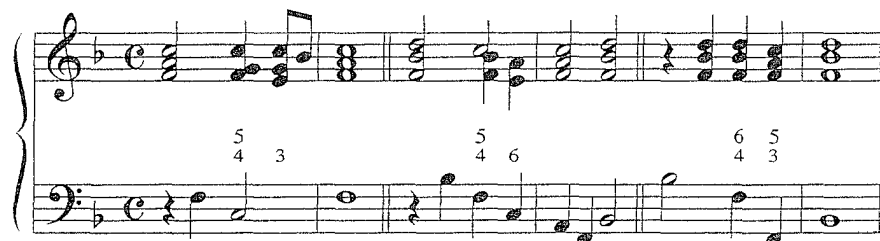
³²⁴ Solano, 1779, pp. 118-119

Nota: Solano (1779, p. 119) escreve, como fez em relação à ligadura de 7.^a, que “a figura ligada he como se estivesse hum ponto mais alto com as mesmas especies da ligadura, que lhes servirão de 3.^a, 5.^a, e 8.^a”.

³²⁵ Solano, 1779, pp. 137-138

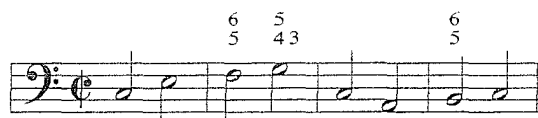
Como se viu em 6.2., quando há uma quarta e uma quinta perfeitas a contar do baixo forma-se, segundo Solano, uma ligadura de segunda inferior (ex. 10).³²⁶

Ex. 10



As notas próprias para se fazer ligaduras de segunda inferior ou de sétima entre as “partes particulares” são a quarta, quinta ou sétima notas da escala.³²⁷ No exemplo seguinte, o autor coloca uma quinta e uma sexta sobre o baixo, o que, como se viu, dá origem também a uma ligadura de segunda inferior.

Ex. 11



Veja-se agora a posição de Pedroso e Gomes da Silva a propósito desta matéria. Em relação à resolução da *ligadura* de segunda inferior, Pedroso, nas regras sobre o acompanhamento, refere a resolução da quarta (em sexta ou quinta) e não da segunda;³²⁸ só no “Tratado do contraponto” é que indica as possíveis resoluções da segunda.³²⁹ Este autor dá duas outras possibilidades de *ligadura* de segunda inferior: a segunda acompanhada

³²⁶ Solano, 1779, p. 108: “A ligadura chamada de 4.^a perfeita, contando-a materialmente, segundo os praticos menos instruidos, a respeito do baixo, he a que se deve nomear da 4.^a, e 5.^a.”

³²⁷ *Ibid.*, p. 119: “As ligaduras de 2.^a inferior, ou de 7.^a entre as partes particulares, são feitas sobre as cordas 4.^a, 5.^a, ou 7.^a do tom, e assim deve ser adequadamente; porque como estas cordas sempre são acompanhamento das ditas ligaduras particulares, por isso ellas desculpão entre si como devem ao mesmo tempo, que fórmão especies consonantes com o baixo.”

³²⁸ Pedroso, 1751, p. 16

³²⁹ Pedroso, 1751, p. 28: “A 2, ligadura do basso se rezolve na 3, e algumas vezes na 6, ou 5, ou 8.”

com quarta e sétima (ex. 12); e a segunda com terceira e quinta (ex. 13).³³⁰

Ex. 12

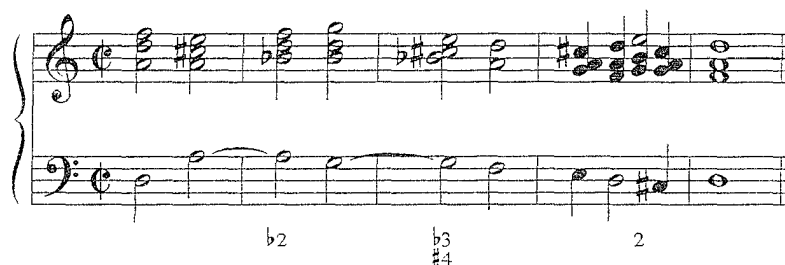


Ex. 13



Gomes da Silva tem dificuldade em lidar, pelo menos teoricamente, com a ligadura de segunda; isto é visível quando o autor enumera os intervalos dissonantes. No seguimento da enumeração diz que “nenhuma se pôde dar sem preparação, e desculpa em alguma das consoantes, excepto a segunda; porque como de ordinario se usa esta especie, quando o baixo liga, ou sincopa, elle he quem prepara, e desculpa, e por essa razão se considera falso, e não a especie”.³³¹ Esta situação tem que ver com alguns dos problemas já abordados (cf. 6.2.), designadamente o modo de contar os intervalos. No entanto, na abordagem da *ligadura*, Gomes da Silva dá-lhe contornos semelhantes aos outros autores (cf. ex. 32, p. 73). Veja-se ainda o exemplo seguinte:

Ex. 14



Gomes da Silva prevê que a segunda possa ser acompanhada com quinta, ressalvando que

³³⁰ Pedroso, 1751, p. 18: “tambem se da 2 mayor, acompanhada com 4 mayor, e 7, e depois della se da 3 mayor, 5, e 8”; “tambem se da 2 menor, acompanhada com 3, e 5, e depois della se da 6.”

³³¹ Gomes da Silva, 1758, p. 5

esta ocorrência é rara. Este autor diz que a harmonia do terceiro compasso também é habitual: em vez da segunda está a terceira menor, acompanhada com quarta aumentada e sexta maior.³³² Pedroso também dá esta possibilidade.³³³

Tanto para Pedroso como para Gomes da Silva, a *ligadura* de segunda inferior entre as “partes particulares” não existe. Neste sentido, quando sobre o baixo está uma quarta perfeita e uma quinta perfeita, a *ligadura* é de quarta porque este é que é o intervalo dissonante. Ambos os autores dizem que a quarta pode ser acompanhada com sexta;³³⁴ é curioso que Gomes da Silva escreva que “desculpará a quarta em terceira, e a sexta em quinta”. A sexta como intervalo consonante necessita de “desculpa”?

Solano fala ainda de uma *ligadura* inferior de quarta aumentada, “com as proprias condições, que se guardão na ligadura da 9.^a, ou 2.^a inferiores; mas isto não mais do que a sólo com o mesmo baixo”.³³⁵ Esta *ligadura* faz-se só com duas partes, e o baixo é que está “ligado”.

6.3.3. As ligaduras de nona superior e de segunda superior

A ligadura de nona superior não passa de uma ligadura de segunda inferior ou de sétima entre as “partes particulares” (cf. 6.2).³³⁶ Esta dissonância acompanha-se com terceira e quinta. Para a explicação da resolução da dissonância do exemplo 15, Solano tem dificuldade em manter um único critério: primeiro diz simplesmente que “quando a 9.^a resolve sobre a mesma figura, em que liga, ha de ser na 8.^a” e mais à frente diz que “a 9.^a resolve na 8.^a sobre o mesmo baixo, e em 3.^a entre as partes”³³⁷ Segundo as suas regras

³³² Gomes da Silva, 1758, pp. 25-26

³³³ Pedroso, 1751, p. 17: “Tambem se da 4 mayor, e 3 menor em lugar da 2, e se acompanhaõ com 6, e depois dellas se da 6.”

³³⁴ *Ibid.*, p. 15

Gomes da Silva, 1758, p.26

³³⁵ Solano, 1779, p. 97

³³⁶ Solano, 1779, p. 103: “A ligadura chamada praticamente da 9.^a superior ácerca do baixo, que he quando a parte alta liga nesta especie [...]”

³³⁷ *Ibid.*, pp. 104-105

para a resolução das *ligaduras* (cf. 6.1), a resolução da sétima só acontece verdadeiramente com a terceira entre as notas *lá* e *dó* no segundo compasso.

Ex. 15

Ex. 15 shows a piano accompaniment in C major. The treble clef part consists of chords and moving lines. The bass clef part has a sequence of notes with fingerings: 9, 8, 7, 5, 4, 3#.

Nos exemplos 16 e 17 pode ver-se a resolução quando as duas partes se movimentam. Gomes da Silva fala também de três situações em que aparece a nona.³³⁸ Solano não deixa de contar, “praticamente”, os intervalos que se formam na resolução, isto é, conta-os a partir do baixo.³³⁹

Ex. 16

Ex. 16 shows a piano accompaniment in C major. The bass line has a sequence of notes with fingerings: 9, 6, 5, 4, 3.

Ex. 17

Ex. 17 shows a piano accompaniment in C major. The bass line has a sequence of notes with fingerings: 6, 3, 9, 3, 7, 5, 4, 3.

³³⁸ Gomes da Silva, 1758, p. 27: “Quando sobre alguma figura se achar assignada huma nona, se acompanhará com terceira, e quinta, mas não se dará oitava do ponto, em que se acha a nona, e desculpará esta em oitava, admittindo-se no mesmo signo a desculpa; porém se o baixo fizer salto de terceira subindo, ou de sexta descendo, desculpará a nona em sexta, do baixo que se seguir; e se o salto que o baixo fizer, for de terceira descendo, o que poucas vezes succede, desculpará a nona em terceira, e com ella se dará quinta.”

³³⁹ Solano, 1779, p. 105: “Como desculpa na 6.^a subindo o acompanhamento”; e “Como desliga na 10.^a, ou 3.^a descendo o baixo.”

Esta mesma *ligadura* também pode ser acompanhada com quarta e quinta.³⁴⁰ Nesta situação, há também uma *ligadura* de segunda inferior, formada entre a quarta e a quinta. A explicação de Solano para a resolução da nona é ambígua: “[...] sahe á 8.^a do baixo, quando desliga na 3.^a da parte particular, com quem padeceo de 2.^a [...]”.³⁴¹

Ex. 18

9 8
5 8
4 3# 7 6# 5 3#

Solano coloca mais uma situação em que pode estar a nona: “poderá vir algumas vezes a da 9.^a, e 4.^a acompanhada da 6.^a, que vem a ser como a ligadura de 2.^a inferior no baixo com 4.^a superflua, e 6.^a.”³⁴² Há, de novo, alguma dificuldade em explicar a resolução sem sair dos cânones estabelecidos. Por outro lado, é forçada a equivalência desta *ligadura* com a de segunda inferior (cf. ex. 6, p. 96).

Ex. 19

9 8
6 6
4 3 7 6

A ligadura de nona aparece, habitualmente, sobre a quarta nota do *tom* e é

³⁴⁰ Pedroso (1751, p. 18) escreve sobre esta ligadura: “Tambem se da 9, e 4; e se acompanha sómente com 5, e não se da com ellas juntamente 8, nem 3; porque a 8, senão da por respeito da 9, e a 3, por respeito da 4.”

³⁴¹ Solano, 1779, p. 104

³⁴² Solano, 1779, p. 104

apropriada sobre todas as notas que têm como acompanhamento terceira e quinta.³⁴³

Ex. 20

6.3.4 As *ligaduras* de 4^a aumentada, 4^a diminuta, 5^a aumentada e 5^a diminuta (sobre o baixo)

Quando há uma *ligadura* de quarta aumentada sobre o baixo acompanha-se com quinta. Ao mesmo tempo tem-se uma *ligadura* de segunda entre a quarta e a quinta (ex. 22).³⁴⁵

Ex. 22

The musical notation for Example 22 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The bass line features a ligature between the fourth and fifth fingers. The notes are: a quarter rest, a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The treble staff has a whole note chord of G2 and B2 in the first measure, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a whole note chord of G2 and B2 in the final measure.

A quarta diminuta sobre o baixo pode ser acompanhada de duas maneiras: com quinta (diminuta ou perfeita) ou com sexta. Segundo Solano, é melhor a segunda possibilidade porque a quarta com a quinta (ainda que esta seja perfeita) formam “grande aspereza” (ex. 23).³⁴⁶

Ex. 23

The musical notation for Example 23 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The bass line features a ligature between the fourth and fifth fingers. The notes are: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The treble staff has a whole note chord of G2 and B2 in the first measure, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a whole note chord of G2 and B2 in the final measure.

O exemplo abaixo mostra a *ligadura* de quinta aumentada; esta dissonância acompanha-se com terceira e sexta. Há simultaneamente uma dissonância de segunda entre

³⁴⁵ Solano, 1779, p. 109: “A ligadura superior de 4.^a superflua abona-se com 5.^a: pôde regularmente desculpar em 3.^a sem mover o baixo. Também fôrma outra ligadura de 2.^a inferior entre a dita 4.^a superflua, e a 5.^a: a 4.^a resolve em 3.^a, tanto para com huma, como para com outra ligadura”.

³⁴⁶ Solano, 1779, p. 109: “Faz outra ligadura de 2.^a inferior entre a 4.^a, e a 5.^a, e desliga em 3.^a com huma, e outra parte. Pôde ser também acompanhada com a 6.^a, e então não fôrma ligadura de 2.^a entre as ditas especies. Haverá mais dissonancia, abonando-se com a 5.^a por ser o baixo alterado; e ainda que a 5.^a seja perfeita, sempre fará com elle grande aspereza a 4.^a, e por isso a 6.^a he o seu mais proprio acompanhamento.”

o contralto e o soprano (cf. comp. 3). A parte ligada faz “gloza” na resolução e o baixo sobe. Ambas as dissonâncias resolvem em terceira. Solano afirma que esta *ligadura* é muito rara por ser muito dissonante.³⁴⁷

Ex. 24

Figured bass notation for Example 24:

		6	6				
		4#	5#				
		2	3				
	3#			b3	b5	7	6#

O autor dá outro exemplo “de sorte, que o ouvido não estremeça tanto, e a vista menos se espante. Elle contém maior suavidade” (ex. 25).³⁴⁸

Ex. 25

Figured bass notation for Example 25:

		6	6	6	6	6	6		
		4#	5#	5#	4	b5	5		
		2	3	3	2	3	3		
	3#			5	4			5	3

³⁴⁷ Solano, 1779, p. 110: “Esta ligadura he rarissima por ser muito dissonante. Eu a mostro em partitura, ainda que do primeiro modo não ha de conentiar aos ouvidos, e aos olhos de todos, pois de alguns não he muito bem recebida.”

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 111

A *ligadura* de quinta diminuta também se acompanha com terceira e sexta; do mesmo modo que na de quinta aumentada, forma-se uma *ligadura* de segunda inferior ou de sétima (ex. 26).³⁴⁹

Ex. 26

Solano diz que as notas sobre as quais se deve fazer esta *ligadura* são a sétima e a quarta alterada. Ao fazer esta referência, diz que a quinta diminuta pode ou não estar acompanhada da sétima. O autor dá deste modo outra possibilidade de acompanhamento da quinta diminuta, neste caso com outra dissonância sobre o baixo (ex. 27).³⁵⁰

Ex. 27

Pedroso³⁵¹ mostra como se usa esta dissonância, e Gomes da Silva também aponta esta *ligadura* de quinta diminuta.³⁵² Mazza exemplifica a quinta diminuta em *ligadura*, mas

³⁴⁹ Solano, 1779, p. 110

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 120

³⁵¹ Pedroso, 1751, p. 16: “A 5 menor se acompanha com 3, 6, 8, e depois della se dá 3.”

³⁵² Gomes da Silva, 1758, p. 18: “[...] se lhe ajuntará mais terceira, e sexta, exceptuando em saltos de quarta, ou quinta, ou de terceira, descendo.”

o seu texto é confuso.³⁵³

Solano dá outros exemplos com estes intervalos colocados em *ligadura* e também sem este artifício. Mas veja-se, em primeiro lugar, como o autor, embora reverenciando a ciência dos músicos do passado, justifica e vê as novas sendas traçadas pelos músicos modernos:

Não ignoro que dizem alguns authores, que rigorosamente não hão de ser postas em ligadura estas especies. Venero, como he razão, a sciencia dos musicos antigos, mas tambem devo estimar muito os grandes progressos, que hoje na prática fazem os mestres modernos. A musica não he materia de fê; o gosto das nações, a applicação dos sabios professores tem descuberto, e podem sempre buscar novos caminhos, distintas, e diferentes idéas daquellas, que só puzerão em praxe os antigos philarmonicos.³⁵⁴

É neste contexto que diz poder fazer-se *ligadura* de quinta aumentada, sem se cumprir “as leis rigorosas das ligaduras” - na resolução descer a “especie” imperfeita, de acordo com “o presente estilo, uso, e gosto dos professores modernos”. Pode subir com “glosa” na resolução, como se faz “com alguma semelhança ás ligaduras das mais especies dissonantes”.³⁵⁵ Solano aponta também a questão do hábito na audição: o ouvido está habituado às resoluções costumeiras e às resoluções com glosa; no caso da quinta aumentada há a resolução através de glosa e para um intervalo imperfeito. Assim, para o autor, é natural que os sentidos aceitem com igualdade estes casos.³⁵⁶ Pode ver-se, no seguinte exemplo, a quinta diminuta, a quarta diminuta e a de trítono, cada uma

³⁵³ Mazza, s.d., [fol. 13v.]

³⁵⁴ Solano, 1779, p. 123

³⁵⁵ Solano, 1779, pp. 124-125

Dá como exemplo a resolução da sétima através de uma “glosa”:



³⁵⁶ *Ibid.*, p. 125: “E se me disserem que as outras ligaduras, não obstante que assim se portem por modo de glosa, podem tambem desligar sem ella, descendo gradatim, como devem; respondo, que por isso mesmo que o ouvido está já costumado áquella maneira de proceder de semelhantes glosas, sentindo logo a imperfeita, não estranha, antes approva, e da propria sorte se satisfaz, escutando depois da 5.^a superflua huma glosa, em parte semelhante ás que houve nas outras ligaduras, resolvendo immediatamente em especie imperfeita, ainda que neste só caso seja subindo; e não ha razão, para que o sentido abrace mais huma do que outra falsa, glosa, ou desculpa em ponto tão identico para o mesmo ouvido.”

“rigorosamente ligada”.³⁵⁷

Ex. 28

Há dois aspectos da análise deste exemplo feita por Solano que importa observar. Segundo o autor, a sétima que se forma, no quarto compasso, entre as partes mais agudas resolve no quinto compasso. Não seria mais correcto que se visse a resolução no segundo tempo do quarto compasso? Sobre a quarta de trítone do nono compasso é dito que, apesar de aqui estar “preza, e descendo”, o habitual é estar sem ligadura e com movimento ascendente.³⁵⁸

Mesmo tendo em conta que estes intervalos assim tratados só aparecem ocasionalmente - segundo o autor - não devem ser ignorados do acompanhador “porque nestas, e em outras delicadezas da arte temos posto na praxe, com geral acceitação do ouvido, as especies diminutas, e superfluas dentro, e fóra de ligadura, pois com ellas, e com todas as mais possiveis formamos muito boa musica”.³⁵⁹

³⁵⁷ Solano, 1779, pp. 125-126

³⁵⁸ Solano, 1779, p. 127

³⁵⁹ *Ibid.*

quando vai para o tom, não sente estranheza alguma.³⁶³ Atente-se na equivalência que Solano faz de determinadas harmonias (este assunto foi abordado em 3.1.). Aqui, o autor reconhece como produzindo sonoridades idênticas a esta a harmonia que resulta da ligadura de segunda inferior sobre a quarta nota do *tom* e a harmonia que se forma sobre a quinta nota quando vai para o *tom* (presume-se que seja 3/5/7 sobre a quinta nota). Emerge novamente a ideia de inversão.

Ex. 30

O exemplo seguinte, que Gomes da Silva escreve para ilustrar como se deve tocar quando, entre o baixo e a parte mais aguda, há um intervalo aumentado ou diminuto, mostra a harmonia anterior e também uma harmonia resultante de uma terceira menor, uma quinta diminuta e uma sexta menor sobre o baixo.³⁶⁴ Repare-se que ambas as harmonias se encontram no segundo tempo do compasso (com exceção do penúltimo compasso). Todas as notas dissonantes estão presentes na harmonia do primeiro tempo do compasso.

Ex. 31

³⁶³ Solano, 1779, p. 121

Nota: Solano (1779, p. 143) volta a explicar esta harmonia: “Póde-se dar de chofre na 4.^a do tom, 2.^a, 4.^a superflua, e 6.^a, ainda que não venha da 5.^a, isto he, saltando v. g. do tom á dita 4.^a, e a razão he; porque sôa da mesma sorte que se descesse da 5.^a, e por isso, quando a 4.^a do tom faz ligadura de 2.^a inferior, leva aprimeira parte della 3.^a, 5.^a, e 6.^a, como se fora para a 5.^a, e depois as especies da ligadura são a propria harmonia da tal 5.^a do tom, o que sendo assim, o ouvido percebe, ou sente igual effeito, como se viesse da 5.^a, ou saltasse logo do tom á mesma 5.^a.”

³⁶⁴ Gomes da Silva, 1758, p. 19

Os intervalos de quarta diminuta e aumentada, e de quinta diminuta e aumentada aparecem com frequência entre as “partes particulares”. Em 6.3.4., viu-se como podem aparecer, ainda que raramente, em ligadura sobre o baixo. Observe-se o exemplo 32: no primeiro compasso há uma quarta aumentada entre o contralto e o soprano; no terceiro compasso há outra quarta aumentada entre o tenor e o contralto; no sexto compasso há uma quarta diminuta entre o tenor e o contralto; no oitavo compasso há uma quinta aumentada entre o tenor e o soprano; e no décimo compasso tem-se uma quinta diminuta entre o tenor e o soprano.³⁶⁵

Ex. 32

The musical score for Example 32 is presented in two systems, each containing four staves. The first system covers measures 1 through 10, and the second system covers measures 11 through 20. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various intervals and ligatures as described in the text, such as augmented fourths and diminished fifths between different voice parts.


Os exemplos que se seguem contêm todos eles exceções à regra geral de escrita das dissonâncias. Solano teve dificuldade em explicar estes agregados no quadro geral das

³⁶⁵ Solano, 1779, p. 128

dissonâncias.³⁶⁶ No exemplo 33, têm-se as mesmas notas na mão direita, sobre um baixo que passa, segundo o autor, pelas quarta, segunda, sétima e sexta notas do *tom* em direção à quinta nota.³⁶⁷

Ex. 33


6	8	3	4	5
4#	6#	8	2#	3#
3	5	7	8	8
8	3	5	6	8



Sobre o exemplo seguinte, escreve Solano: “A 5.^a do tom poder-se-ha talvez encontrar com as especies 9.^a menor, 3.^a maior, e 7.^a menor, ou qualquer outra nota, que se acompanhe com 3.^a maior.”³⁶⁸

Ex. 34

3#	3#	3#	4	4	3#	8
8	9	9	4	8	8	8
5	8 7	7 8	5 6	5	5	5



O exemplo abaixo pretende mostrar que as “especies superfluas, e diminutas podem-se tambem assignar sobre a maior parte das cordas dos tons menores”. Solano diz

³⁶⁶ Estes exemplos aparecem distribuídos pela “demonstração XXVIII” e pela “demonstração XXIX” intituladas respectivamente: “Em que se descrevem algumas especies, e observações práticas, mais, ou menos ordinarias no uso commum de acompanhar” e “em que se proseguem, e assignão outras observações práticas”. Se bem que estas secções da obra abordem outros assuntos, parece evidente que o autor remete para aqui aquelas harmonias (com intervalos dissonantes) que mais dificuldade tem em explicar. Os exemplos são acompanhados somente da descrição dos intervalos que formam as harmonias em questão; não se nota a tentativa de os justificar como foi feito em relação, por exemplo, à sétima ou quinta diminuta.

³⁶⁷ Solano, 1779, pp. 139-140: “Em os tons de 3.^a menor encontra-se algumas vezes levar a 4.^a do tom nas especies da sua harmonia, 3.^a menor, 4.^a superflua, 6.^a, e 8.^a, quando desce da 5.^a, ou busca a 2.^a, 7.^a, ou 6.^a do tom. [...]”

A 2.^a dos mesmos tons menores poderá vir com 8.^a, 3.^a menor, 5.^a falsa, e 6.^a maior, se for para a 3.^a, ou procurando o tom. Tambem subindo para a 4.^a, ou descendo para a 7.^a [...].

A 7.^a dos proprios tons menores pôde-se acompanhar com 5.^a falsa, 7.^a diminuta, 8.^a, e 3.^a menor, cahindo no tom, ou indo buscar a 4.^a, ou 6.^a do tom. [...].

A 6.^a dos tons menores pôde aparecer com 2.^a superflua, 8.^a, 6.^a, e 4.^a de tritono, descendo para a 5.^a do tom, ainda que passe pela 4.^a do mesmo tom. [...].

Tudo o que está proposto se observe nos movimentos das sobreditas cordas (...) buscando ellas a 5.^a do tom, só com a mudança de se levantar hum dedo, e descer outro.”

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 146

que as primeiras harmonias do sexto e oitavo compassos devem ser preparadas.³⁶⁹

Ex. 35

A oitava diminuta pode aparecer na situação que o autor chama “toque flórico”.³⁷⁰

Ex. 36

Os três exemplos seguintes retratam harmonias com uma sexta aumentada.³⁷¹ Em relação ao exemplo 37, Solano chama a atenção para as “especies” do segundo compasso, porque “parecendo as mesmas, são muito diferentes em os nomes dos proprios numeros, e na harmonia”.³⁷²

Ex. 37

	5	6	6 \sharp	6 \flat	8				
	3	4	5	5	6, 5	6	7	6	5
		2	3	3	3 \sharp	4		4	3 \flat

Ex. 39

Ex. 38

		6 \sharp		6 \sharp	
		5		5	
		3		3	
	3 \sharp	8	3 \sharp	3 \sharp	8

³⁶⁹ Solano, 1779, pp. 147-148

Nota: esta aparente complexidade de harmonias reduz-se ao acorde de sétima diminuta no estado fundamental e invertido.

³⁷⁰ Solano, 1779, p. 149

³⁷¹ Os dois primeiros exemplos mostram a “sexta alemã” e o terceiro a “sexta francesa” (usando uma terminologia moderna).

³⁷² *Ibid.*, p. 146

6.5. As dissonâncias nos recitativos, a *acciaccatura* e a *nota cambiata*

Solano baseia quase toda a descrição da *acciaccatura* e das particularidades das dissonâncias nos recitativos na descrição de Gasparini.³⁷³ Veja-se em primeiro lugar o início do texto de Solano porque este contém um dado curioso: fala desde logo de *acciaccaturas*, mas com um significado diferente daquele que têm as de Gasparini e às quais Solano volta mais à frente. Aqui, Solano parece estar a falar das “achacaturas” de Pedroso (ex. 40). Este autor escreve:

[...] se achão varias especies a que chamaõ achacaturas, as quaes saõ menos uzadas, e sómente se achão em areas, e cousas de instrumentos.

Quando o basso está parado em o mesmo signo se achão estas especies, e diferentes modos, e se deve attender ao que diz a vóz, e hir procurando os acompanhamentos, que melhor ficarem: estas achacaturas sempre tem diferentes acompanhamentos, v. g. a 9. acompanhada com 8, e a 7. com 6. &c. e algumas vezes tem todos os acompanhamentos em especies dissonantes.³⁷⁴

Ex. 40

The musical notation for Example 40 consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment of eighth notes. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. Below the bass staff, there are two rows of numbers: 9 9 8 8 7 7 6 6 5 5 and 8 7 7 6 6 5 5 4 4 3, which likely represent fingerings or intervals for the notes above.

Repare-se na correspondência do texto de Solano com a citação anterior: “Ha ocasiões, em que se encontram algumas especies menos usadas, a que chamão *acciaccaturas*, e commummente se achão em musica instrumental; porém bem podem apparecer no orgão em canto de capella [...].”³⁷⁵ O exemplo que Solano escreve é idêntico ao de Pedroso.

Veja-se agora como Solano reproduz o texto de Gasparini, ou melhor, parte dele, visto que selecciona determinadas porções do capítulo IX da obra *L’Armonico pratico al*

³⁷³ Gasparini, 1745, pp. 60-67

Nota: o título do capítulo IX da obra de Gasparini diz “Delle false de i Recitativi, e del modo di far *Acciaccature*”.

³⁷⁴ Pedroso, 1751, pp. 18-19

³⁷⁵ Solano, 1779, pp. 149-150

cimbalo [...]. Solano começa assim:

Nos recitativos pôr-se-ha especial atenção na parte, que canta; e quando no acompanhamento vier alguma nota ferma, e sobre ella a voz proceder por diversas falsas, como v. g. pela 2.^a, 4.^a, ou 7.^a maior, dar-se-hão todas estas mesmas especies em huma postura, ainda que a parte não cante mais que huma dellas, e se lhe poderá ajuntar tambem a 5.^a, sem defeito da harmonia, demorando as sobreditas falsas até resolverem nas consonancias 3.^a, 5.^a, e 8.^a.³⁷⁶

Ex. 41

Musical notation for Example 41, showing a treble and bass staff with a grand staff bracket. The treble staff contains a melodic line with a fermata on the first measure. The bass staff contains a harmonic accompaniment with a fermata on the first measure. Fingerings are indicated as 7, 5, 4, 2 for the first measure and 8, 5, 3 for the second measure.

O mesmo se pode ler no início do capítulo IX de Gasparini:

Nei recitativi si deve avere una particolare attenzione alla parte composta, cioè alla parte, che canta. Si troverà spesse volte, che in una nota ferma del fonfamento la parte farà una dossonanza, e movendosi per piu, e diverse false tornerà in consonanza, senza che il basso mai si muova. Quando dunque la parte cominciando in consonanza anderà a portarsi in una seconda, si darà alla nota tutta in un tempo seconda, quarta, e settima maggiore, e similmente se la parte andarà in una di queste false, cioè in quarta, o settima maggiore, non si darà una senza l'altra, sostenendo poi queste false fin che la parte risolvendosi vada in consonanza, cioè in terza, o in quinta, o in ottava. Se con queste false si unirà appresso la quarta anche la quinta, farà buon' effetto.³⁷⁷

Ex. 42

Musical notation for Example 42, showing a treble and bass staff with a grand staff bracket. The treble staff contains a melodic line with a fermata on the first measure. The bass staff contains a harmonic accompaniment with a fermata on the first measure. Fingerings are indicated as 7, 5, 4, 2 for the first measure and 8, 5, 3 for the second measure.

³⁷⁶ Solano, 1779, p. 150

³⁷⁷ Gasparini, 1745, p. 60

Note-se que na citação de Solano, o autor fala da quarta sem especificar que tipo de quarta; Gasparini também não individualiza a quarta, mas para este autor a quarta perfeita é dissonante. Na continuação da exposição do acompanhamento que pode ter um recitativo, Solano diz: “Ou também desta sorte depois da 4.^a, e 6.^a.” Apresenta o seguinte exemplo e continua: “Isto se entende sendo a 4.^a perfeita, porque se for superflua, não soffre a 7.^a maior, e então só se deve dar, com a 4.^a de tritono, 2.^a, e 6.^a maior.”³⁷⁸

Ex. 43

The musical notation for Example 43 consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The bass staff contains a sequence of notes: a whole note C4, a whole note G3, and a whole note C4. Fingerings are indicated by numbers 2, 3, 4, 5, and 6 below the notes. A sharp sign (#) is placed above the 7th measure of the treble staff, indicating a sharp sign for the 7th degree (F#).

Veja-se agora a questão da *acciaccatura*. Gasparini faz somente uma pequena distinção entre a *acciaccatura* e o *mordente*: este refere-se aos casos em que a nota auxiliar está meio-tom abaixo da nota principal, e *acciaccatura* a todos os outros casos. O texto de Solano sobre as *acciaccaturas* começa desta maneira:

São muito proprias as *acciaccaturas* nos recitados: ellas podem ser de dous, tres, ou quatro tastos unidos. Também igualmente terão seu lugar em alguma composição grave, onde fazem admiravel effeito, e com especialidade naquellas cordas, em que he propria a 6.^a maior, e se ha de unir a 4.^a com a 3.^a, assim

³⁷⁸ Solano, 1779, p. 151

Gasparini, 1745, p. 61: “Alle volte in queste cantilene di recitativi la parte passa prima per quarta, e sesta [...]. Si osservi, che la quarta quando è maggiore non soffre la settima, ma vuole i suoi accompagnamenti sciolti di seconda, e sesta maggiore [...].”

The musical notation for the footnote example consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The bass staff contains a sequence of notes: a whole note C4, a whole note G3, and a whole note C4. Fingerings are indicated by numbers 2, 3, 4, 5, and 6 below the notes. A sharp sign (#) is placed above the 7th measure of the treble staff, indicating a sharp sign for the 7th degree (F#).

como entre a 6.^a e 8.^a se pôde intermear a 7.^a, porque deste modo se fôrmião as acciaccaturas seguintes.³⁷⁹

Ex. 44

O cotejo dos exemplos editados por Solano e Gasparini mostra que o autor português introduziu ligeiras modificações. Note-se que nos exemplos de Solano a identificação do *mordente* não está feita de modo consistente.

³⁷⁹ Solano, 1779, pp. 151-152

Gasparini, 1745, pp. 63-64: "Si usa alcune volte qualche falsa, che farà con acciaccatura di due, tre, o quattro tasti uniti uno apresso l' altro, e particolarmente ne' recitativi, o canti gravi fanno mirabile effetto, osservandosi in specie in alcune note, che hanno la sesta maggiore, como qui.

E per assicurarsi con piu facilità, si osservi, che alle note con sesta maggiore fa bene la terza, e quarta unita insieme, e quando si puo tra la sesta, e l' ottava, si inisce in mezzo la settima, e così si forma l' acciaccatura."

E o texto de Solano continua:

Em alguma nota., que leve 5.^a falsa, pôde-se ajuntar a 6.^a menor, e por acciaccatura entre a 8.^a, e 10.^a se intermeia a 9.^a, que faz bonissimo effeito: esta mesma postura serve para as cadencias; e sempre que as figuras com 7.^a pedem 3.^a maior, ficando entre a dita 3.^a, e a 5.^a unida a 4.^a, ha acciaccatura.³⁸⁰

Ex. 45

Two systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system contains three measures, each labeled "Acciac.". The second system contains two measures, each labeled "Acciac.". The notation includes various note values, accidentals, and rests, illustrating the concept of acciaccatura.

Solano fala de outra situação: “Ainda que a 2.^a com a 4.^a superflua requerem 6.^a

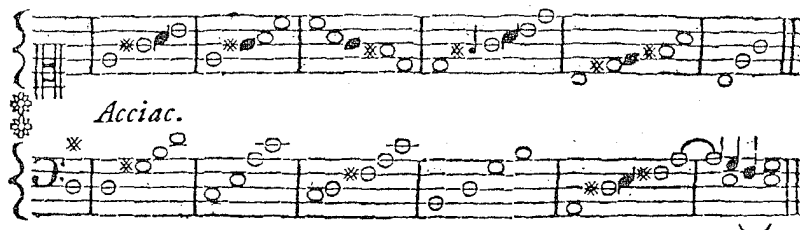
³⁸⁰ Solano, 1779, p. 152

Gasparini, 1745, p. 64: “Quando al mi, o nota con # vi cade la quinta falsa, vi si unisce la sesta minore, e per acciaccatura tra l’ ottava, e la decima si aggiunge in mezzo la nona, che fa buonissimo effetto, l’ istessa positura serve alle cadenze, e ogni volta, che le note con la settima vogliono la terza maggiore, restando tra la detta terza maggiore, e la quinta unida la quarta per acciaccatura.”

Two systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation includes various note values, accidentals, and rests, with labels "ac.", "per Cadenza", and "m." indicating specific musical elements and cadences.

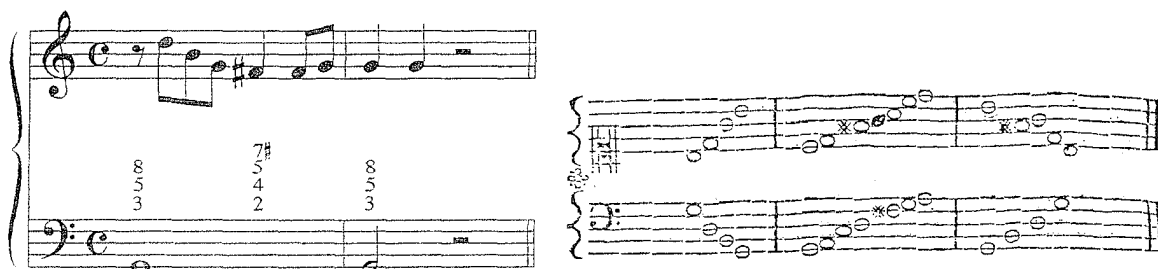
maior, pôde-se unir a 5.^a entre a 4.^a, e 6.^a para a acciaccatura, e não soará mal.³⁸¹

Ex. 46



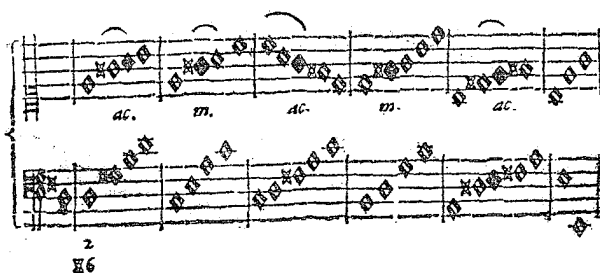
Por último, Solano escreve sobre a “acciaccatura dobrada”; esta faz-se “com as especies 2.^a, 4.^a, 5.^a, e 7.^a maior” (ex. 47).³⁸²

Ex. 47



³⁸¹ Solano, 1779, p. 153

Gasparini, 1745, p. 65: “Alle note, che hanno seconda, e quarta maggiore, che come gia si è detto, non va una senza l’ altra, e vogliono ancor la sesta maggiore, si unirà tra la quarta, e la sesta per acciaccatura la quinta nel mezzo, e farà bene.”



³⁸² Solano, 1779, pp. 153-154

Gasparini, 1779, p. 67: “[...] potersi fare in una falsa un’ acciaccatura raddoppiata con toccar quattordici tasti in un colpo; e farà v. gr. quando nel recitativo si trova il passo di settima maggiore.”



Sobre o modo como as *acciaccaturas* devem ser executadas, Solano escreve:

Devem-se executar as *acciaccaturas* por modo de arpejo, ondeando, e estendendo as espécies em huma tirada debaixo para cima, ou ao contrario, pelo seu bom effeito; e depois de se sentir a harmonia, não se repita mais, porque escandaliza ao que he déstro cantor, e o perturba muito a continuação do arpejo: este tambem se pôde fazer pelo modo sobredito em outras muitas posturas, ferindo sempre com mordente da 7.^a maior para a 8.^a.³⁸³

Em que consiste a *nota cambiata*? Solano dá a seguinte definição:

Por excepção da regra geral, de que todas as primeiras figuras de cada parte do compasso devem ser acompanhadas com a sua harmonia respectiva, temos a *nota cambiata*, que he, quando nas segundas partes dos compassos se attende á primeira figura, com o acompanhamento proprio da segunda, o qual lhe vem a servir de 2.^a, ou 9.^a, 4.^a, e 7.^a.³⁸⁴

Note-se que para Solano, a “*nota cambiata*” dispõe-se dentro do compasso de um modo próprio, isto é, está colocada “nas segundas partes dos compassos”. Atente-se no exemplo que o autor dá:

Ex. 48

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The top staff is a single melodic line in bass clef, featuring three mordents (trills) over specific notes. The bottom staff is a figured bass line, also in bass clef, with two sets of figures: '7 4 2' and '7 4 9'. The notes in the bottom staff are aligned with the notes in the top staff, showing the harmonic support for the melodic line.

O texto de Pedroso é pouco claro no que diz respeito à colocação da “*nota cambiata*”, embora o exemplo que apresenta possa constituir um indicador fiável das suas intenções. Este autor diz: “Em todas as primeiras figuras de todas as partes de compasso se deve dar acompanhamento excepto quando hover *nota cambiata*, que então se attende a

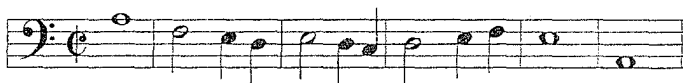
³⁸³ Solano, 1779, p. 154

Nota: Quando Arnold (1965, pp. 452-453) fala das *acciaccaturas*, explicadas por Heinichen a partir de Gasparini, aponta uma interpretação ligeiramente diferente: “[...] the chord in which these ornaments [mordente e *acciaccatura*] occur (and Gasparini does not appear to employ them otherwise than in a chord) is slightly spread (‘mit einem gelinden *Arpeggio*’), that is to say, the notes are struck in rapid upward succession, each note being retained, as struck, except the ornaments themselves, which are instantly released.”

³⁸⁴ Solano, 1779, p. 154

figura seguinte.”³⁸⁵ Repare-se no paralelismo que há com o texto de Solano atrás citado e, também, que o seu exemplo (cf. ex. 49) é igual à primeira parte do de Solano.

Ex. 49



Para Gomes da Silva, a “figura cambiada” é uma nota (que teria um determinado acompanhamento) que se situa entre três ou quatro notas com uma mesma harmonia e dentro de um compasso. Aquela nota subjugua-se à harmonia das outras e pode estar em qualquer parte do compasso. Gomes da Silva é o autor que tem um conceito de “nota cambiada” mais lato. Veja-se o texto do autor sobre este assunto e o exemplo que apresenta:

Todas as vezes que em qualquer tempo se acharem entre quatro figuras, tres que sejaõ iguaes na armonia, e huma que o não seja, deve esta passar debaixo do acompanhamento das tres, ainda que ella esteja no principio de algum dos quartos do compasso: o mesmo se observará, quando entre tres figuras for huma desigual na armonia; a isto se chama figura cambiada [...].³⁸⁶

Ex. 50

³⁸⁵ Pedroso, 1751, p. 19

³⁸⁶ Gomes da Silva, 1758, p. 30

6.6. A “suspensão” e o tratamento da dissonância em Varela

O autor trata dos aspectos relacionados com a utilização da dissonância numa secção intitulada “Da suspensão das vozes d’hum acorde, ou da prevenção, ligadura, e resolução das especies dissonantes”.³⁸⁷ Varela define “suspensão” como sendo “deixar huma, ou mais vozes do acorde antecedente para dar em lugar d’alguma, ou algumas do consequente; e depois disto se passa logo a dar as vozes proprias do acorde consequente [...]” (ex. 51).³⁸⁸

Ex. 51

The musical score for Ex. 51 consists of two staves, treble and bass clef. It shows a sequence of chords with suspensions. The chords are labeled 'Sem susp.' and 'com susp.' in pairs. Below the chords, there are two rows of numbers representing fingerings for the right and left hands respectively.

Sem susp.	com susp.	Sem susp.	com susp.	Sem susp.	com susp.	Sem susp.	com susp.									
8	8	6	6	6	7	6	5	5	5	9	8	5	5	5	6	5
5	5	6	6	6	7	6	5	5	5	9	8	5	5	5	6	5
3	3	4	3	3	3	3	3	3	3	3	4	3	3	3	4	3

Para utilizar correctamente as dissonâncias é necessário conhecer a hierarquia das partes dos compassos.³⁸⁹ Varela faz a divisão de Solano em tempos “fortes” e “brandos” nos diferentes compassos, mas prolonga a hierarquia subdividindo cada tempo. Assim, as segundas partes dos tempos “fortes” podem ser consideradas como “menos principaes” e as primeiras partes dos tempos dos compassos podem ser consideradas como “principaes” relativamente às segundas partes desses tempos.

As dissonâncias que estão em lugar das consonâncias do acorde seguinte e que resolvem na mesma nota do baixo devem estar “ligadas” nos “tempos fortes” dos compassos, resolvendo nos tempos “brandos”. No entanto, a ligadura pode ser feita em qualquer tempo se as dissonâncias não estiverem no lugar das consonâncias do acorde

³⁸⁷ Varela, 1806, p. 38

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 38-39

seguinte.

Há dissonâncias que podem ser colocadas de diversas maneiras:

[...] se forem 7.^{as} das Dominantes tonicas, ou Vice-dominantes, ou 6.^{as} superfluas, ou 5.^{as} diminutas, e suas inversões, então podem dar-se com ligadura, ou sem ella em todas as partes do compasso, com tanto que resolvaõ em especie consonante, ao menos na última, sendo as mesmas dissonantes continuadas.³⁹⁰

Ex. 52

The musical score for Ex. 52 consists of two staves, B. C. (Bass Clef) and B. F. (Bass Clef). The B. C. staff contains a sequence of chords with fingerings: 7 5 4 4 (6 6), 7 6 3 2 (6 6), 7 5 3 2# (6# 4# 4), 5 (6 6), 5 (6 6), 5 (6 6), 5 # (6 6), and 6 # # (6 6). The B. F. staff contains a sequence of chords with fingerings: 7 7 7 7, 7 7 7 7, 7 (6 6), 7 5 7 (6 6), 5 7 # (6 6), and 7 # # (6 6). The chords are marked with 'Sem lig.' (without ligature) and are connected by a brace on the left.

Em relação à resolução, o autor diz somente que os intervallos maiores e menores geralmente descem meio-tom ou um tom e que os aumentados sobem meio-tom “e se dão sem ser ligadas”.³⁹¹ Em nota de rodapé, Varela escreve sobre a não resolução de um intervalo dissonante :

Algumas vezes a especie dissonante não resolve, e neste caso ha elypse em harmonia, v. g. G, B, D, F, passando a D, F#, A, C, aonde a 7.^a F não resolve propriamente; pois que falta o acorde C, E, G, depois de G, B, D, F, para F resolver em E 3.^a de C, E, G, & c.

A Elypse bem feita he de grande ornato para a modulação, tanto em harmonia, como em melodia.³⁹²

Na secção chamada “Da antecipação”, Varela discute outras dissonâncias que se dão sem *ligadura*. A “Antecipação” consiste em tocar uma nota ou mais no acorde anterior ao qual pertencem. O autor dá dois exemplos que contêm informações importantes: a sexta que se junta ao acorde da subdominante pertence ao acorde da dominante; o outro caso é quando se tocam as notas da dominante sobre a tónica.³⁹³

³⁹⁰ Varela, 1806, p. 39

³⁹¹ *Ibid.*, p. 40

³⁹² *Ibid.*, pp. 39-40

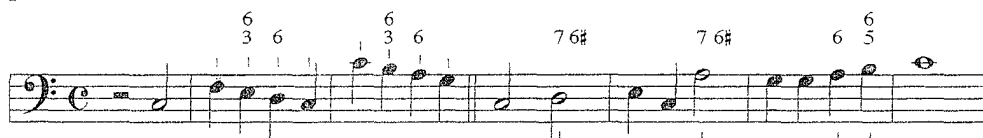
³⁹³ Varela, 1806, p. 40

7. A MODULAÇÃO E O BAIXO CIFRADO

Este capítulo revela a opinião dos teóricos sobre o modo como se deve olhar para um baixo cifrado e dele retirar os elementos que permitem constatar se há uma modulação em determinado ponto ou se não se sai do *tom*. Solano é o teórico que mais explora este assunto e dá algumas regras para ajudar o acompanhador a interpretar correctamente o baixo e as cifras.

O autor do *Novo tratado* [...] evidencia desde logo uma dificuldade com que se depara o acompanhador: a analogia que há entre os intervalos que se colocam sobre diferentes notas da escala (ex. 1).

Ex. 1



Solano escreve:

As cordas proprias dos tons descendo, dividem-se em duas alternativas de semelhante denominação de especies. Principiando da 4.^a até ao tom, são as especies de todas as cordas parciaes, como descendo do tom até á 5.^a, ou ao contrario. Esta semelhança, que ha entre as cordas de qualquer tom nas especies da 2.^a com as da 6.^a, nas da 3.^a com as da 7.^a, e em alguns casos, nas da 4.^a com as da 5.^a, ou nas da referida 4.^a quando he alterada, com as da propria 7.^a he hum dos embaraços, em que se prende o novo acompanhante, quando na mudança repentina dos tons vacilla se huma corda he 2.^a, ou 6.^a: 3.^a, ou 7.^a: 4.^a, ou 5.^a, e 4.^a alterada, ou 7.^a maior.³⁹⁷

A 2.^a nota da escala acompanha-se, “geralmente”, com terceira menor e sexta maior; o mesmo acompanhamento tem a 6.^a nota quando desce para a 5.^a (nos *tons* maiores). Se o intervalo de sexta se tornar maior ou aumentado (no modo menor), por um acidente, então está sobre a 6.^a nota do *tom*, de outro modo está sobre a 2.^a nota. Quando a escala ascende, a sexta da 2.^a nota é maior e da 6.^a nota é menor. A 3.^a e 7.^a notas acompanham-se com terceira e sexta, mas se a 7.^a subir para o *tom*, leva também quinta diminuta. De qualquer modo,

³⁹⁷ Solano, 1779, pp. 205-206

quando descem há uma diferença: a 3^a desce para nota que tem sexta maior de acordo com as notas do *tom*, e a 7^a desce para nota que tem sexta maior ou aumentada por meio de um acidente. O movimento da 4^a e 5^a notas em direcção ao *tom* é oposto: a primeira sobe uma quinta ou desce uma quarta e a segunda o contrário. A 4^a do *tom*, quando está alterada (subida meio-tom), e a 7^a podem-se acompanhar com quinta e sexta ou sétima e quinta. Solano dá uma regra prática para distinguir uma da outra: se a harmonia que segue tiver terceira maior, a nota anterior é quarta alterada do *tom* e, se a harmonia tiver terceira menor, então a nota anterior é sétima do *tom*(ex. 2).³⁹⁸

Ex. 2



Para Solano, a complicação não está, contudo, no facto de se terem os mesmos intervalos sobre diferentes notas do mesmo *tom*, mas porque se pode ter as mesmas notas, intervalos e acidentes sobre diferentes “cordas” de dois *tons*; por exemplo sobre a 6^a nota de *sol* maior tem-se os mesmos intervalos que sobre a 2^a nota de ré maior.³⁹⁹ É, segundo o autor, esta identidade de harmonias da 6^a nota de um *tom* com a 2^a nota de outro *tom* com mais um sustenido que converte a 5^a de um *tom* noutro *tom*; por seu turno, a conversão do *tom* em 5^a de outro deve-se à acção do bequadro ao retirar o último sustenido (cf. ciclo de quintas, ex.12; p. 46).⁴⁰⁰ Atente-se nesta regra: “[...] no caso de haver especie, ou acidente, que faça relativos a dous tons, deve prevalecer o que se vai formar, e não se attende já ao que se deixa.”⁴⁰¹

O modo como o autor analisa o exemplo seguinte atesta o que foi dito até agora. As

³⁹⁸ Solano, 1779, pp. 206-208

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 208

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pp. 208-209: “[...] quero dizer, converte-se o signo da 5.^a do tom, que era na corda propria de outro tom, quando concorre repentino mais hum # pela sua ordem; e transforma-se o tom em 5.^a de outro, quando se tira o # com regularidade, e fica menos hum dos que estavam assignados: a razão he, porque qualquer dos tres accidentes #, b, ♯, podem causar mudanças de tom, ainda quando elles são parciaes da privativa relação do mesmo.”

⁴⁰¹ Solano, 1779, p. 209

notas *mi* e *si* dos primeiro e segundo compassos, apesar de parecerem 6^{as} notas de *sol* maior e *ré* maior, são 2^{as} notas de *ré* maior e *lá* maior. O *lá* com a sétima do terceiro compasso passa a ser 5^a de *ré* maior, que se converte por sua vez na quinta de *sol* maior. O último tempo do terceiro compasso é 4^a de *sol* maior porque “he 4^a de tom aquella, que desce com as mesmas especies da nota immediata superior, quando lhe ficão servindo de 2.^a, 4.^a superflua, e 6.^a”⁴⁰² As duas primeiras notas do quarto compasso representam o tom de *sol* maior e *sol* menor. O *lá* bemol é sexta menor de *dó* menor que se forma no quinto compasso. O *fá* sustenido “podendo ser 4^a alterada daquelle tom, se converte em 7^a maior do tom de G., que immediato no penultimo, e ultimo compasso”. Conclui o autor: “Tudo são conversões de humas em outras cordas, ou do mesmo tom, com diferentes 3.^{as}, ou de outros tons.”⁴⁰³ Solano sublinha a atenção que se deve ter na observação do baixo e das cifras:

Quando a qualquer nota se apontarem accidentes, ou especies alheias da precisa harmonia daquelle tom, em que está, he para que sejam proprias de outro. Attenda-se logo ás cordas do tom, em que são adequadas aquellas especies, ou accidentes, e com facilidade se conhecerá para onde passa a modulação.⁴⁰⁴

Ex. 3

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of notes with guitar chords and fingering numbers above them: G# (6), G# (6), A# (3), B (7), C# (6/4/2), D (6/3), E (6), F# (6), G (6), A (7/3). The second staff continues the sequence with notes and chords: B (b3), C# (b3), D (6/5), E (5/3), F# (6/4), G (5/3), A (6/5), B (5/4), C (3).

Gomes da Silva centra as atenções na 7^a nota: em qualquer *tom* ela é maior e “no caso em que se veja menor por causa de algum accidente, sendo este repetido haverá

⁴⁰² Solano, 1779, p. 209

⁴⁰³ Solano, 1779, pp. 209-210

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 210

mudança de tom”.⁴⁰⁵ O autor escreve um baixo cifrado de dois modos diferentes (ex. 4) e faz uma análise da qual se destacam os aspectos essenciais. Com as cifras da pauta superior não há modulação. A pauta inferior começa em *dó* maior e o *ré* do primeiro compasso, porque leva a sexta menor, passa a ser a 6^a nota do novo *tom*; a primeira nota do segundo compasso é a 7^a nota de *fá* maior. A necessidade de repetição, que justifique um *tom*, é visível quando o autor diz a propósito do terceiro *fá* do segundo compasso para enfatizar que já se está no tom de *fá* maior na nota anterior: “[...] mayormente vindo o mesmo signo acompanhado depois com segunda, e quarta menor [...]”.⁴⁰⁶ Não considera haver modulação a *sol* menor no quarto compasso porque o *fá* # que resulta da sexta maior sobre o *lá* anterior não se repete. O excerto termina na 5^a de *fá* maior; há a passagem da 6^a nota para a 5^a do *tom*.⁴⁰⁷

Ex. 4

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a common time signature (C). The top staff has figured bass notation above the notes: 7 6, 4 2, 7 #6, 6 6. The bottom staff has figured bass notation below the notes: 7 b6 b5, 6 b4 2 b5, 6 b3 7 #6, b3 b5, 6 b6. The notes are quarter notes, and the piece ends with a double bar line.

Diz Solano que “não ha cousa mais usual na musica” do que a conversão do *tom* em 5^a de outro ou a 5^a em *tom* (ex. 5). Todas as notas são *tom* e quando se lhes junta a sétima menor transformam-se em 5^{as} do novo *tom*.⁴⁰⁸

Ex. 5

The image shows a single staff of musical notation in bass clef with a common time signature (C). The notes are quarter notes. Above the notes is the figured bass notation: 8 b7, 5 3, 8 b7, 8 b7, 8 b7, 8 b7, 8 b7, 8 b7, 8 b7, 8 b7, 8 b7, 8 b7, 8 b7, 8 b7, 5 3. The piece ends with a double bar line.

⁴⁰⁵ Gomes da Silva, 1758, p. 33

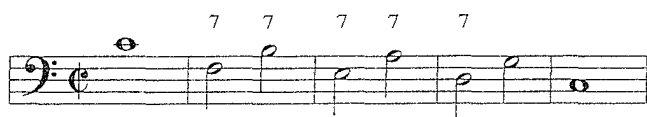
⁴⁰⁶ *Ibid.*, pp. 43-44

⁴⁰⁷ Gomes da Silva, 1758, pp. 43-44

⁴⁰⁸ Solano, 1779, pp. 211-212: “Isto he indubitavel, porque os saltos de 4.^a assima, ou de 5.^a abaixo, fôrmaõ tom; e todos os ditos movimentos, que levarem 3.^a maior, e 7.^a menor, são 5.^{as} do tom: logo cada huma destas figuras, em quanto com 8.^a, 3.^a, e 5.^a unicamente, são como notas de tom; e ajuntando-se-lhe a 7.^a menor, convertem-se como em 5.^{as} do tom, para onde se faz outra semelhante passagem.”

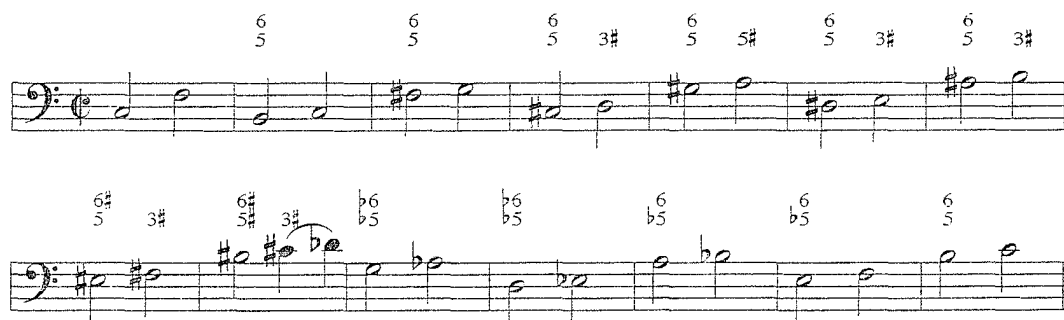
Repare-se no exemplo abaixo, em que, apesar de todas as notas terem sétima não deixam de ser notas de *dó* maior.⁴⁰⁹

Ex. 6



Uma nota pode ser *tom* e ao mesmo tempo converter-se em 4ª de outro *tom* (ex. 7). Todas as notas dos segundos tempos são *tom* e, também, 4ªs do *tom* que se forma no compasso seguinte. As notas dos primeiros tempos são sétimas do *tom* imediato e não quartas alteradas, porque do primeiro para o segundo compasso começam os saltos da 4ª para a 7ª e porque o modo de se escreverem os acidentos “tudo são infallíveis circunstancias das 7.ªs maiores do tom” (percorre-se o ciclo das quintas).⁴¹⁰

Ex. 7



No exemplo seguinte, “converte-se o tom em 5.ª, porque depois da corda 4.ª segue-se a da 5.ª, a qual também contém relação de tom ácerca da figura, que se lhe segue, pois esta não póde ser 4.ª de tom, não procedendo de algum”.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Solano, 1779, pp. 212: “Ellas não hão de ser tom, nem ainda como 5.ªs; e a razão he, porque as que levão 3.ª menor com o semitono primeiro do que o tono, não podem assim ordenar tom algum: logo não sendo cada kuma daquellas figuras tom, nem tambem como 5.ªs de tom, por ser a 3.ª menor, e a 7.ª maior totalmente disparadas da sua privativa harmonia, são os pontos, que digo, como cordas proprias do tom de C., não obstante levarem 7.ªs todos os movimentos.”

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 213

⁴¹¹ Solano, 1779, pp. 214-215

Ex. 8

Solano pretende com o exemplo 9 representar os casos em que uma figura diz respeito a dois *tons*, isto é, metade do seu valor pertence a um e a outra parte a outro. As notas *ré* do terceiro e sexto compassos são a 6ª nota de *fá* maior e a 2ª de *dó* maior consecutivamente. O autor é ambíguo a explicar este exemplo, quando diz que se deve acompanhar o *ré* ora com sexta menor ora com sexta maior, “pois desta sorte cumpre com o tom de F., donde sahe, e se conforma com o de C., em que entra”; não está certamente a sugerir que não possa ser de outro modo (com outras cifras).⁴¹² Compare-se com o exemplo 3 em que as cifras são outras.

Ex. 9

Há notas que só pertencem ao *tom* para que se modula (ex. 10). Por exemplo quando se toca quinta diminuta e sexta sobre a 3ª nota de um *tom*, esta passa a ser 7ª do novo *tom*.⁴¹³

Ex. 10

⁴¹² Solano, 1779, pp. 215-216

⁴¹³ *Ibid.*, p. 216

Solano dá um conjunto heterogêneo de regras para “vencer a dificuldade, aonde ha o maior embaraço”. A dificuldade pode surgir quando aparece a quarta alterada. Quando é que esta é sétima de um novo tom? A primeira regra tem como base a doutrina dos “dous nomes certos”, exposta minuciosamente na sua *Nova instrução musical* [...].⁴¹⁴ No exemplo 11, o *dó #* é sétima do novo *tom*, enquanto no exemplo 12, não deixa de ser quarta alterada (a 4ª, alterada ou não, quando vai para a 5ª acompanha-se com quinta e sexta).⁴¹⁵

Ex. 11

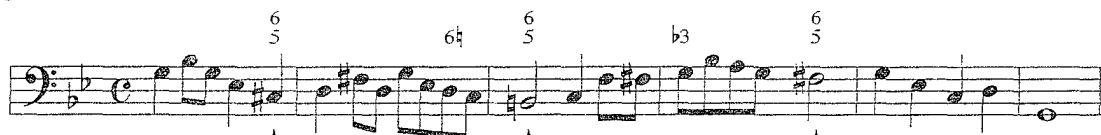


Ex. 12



Em relação ao exemplo 13, Solano repete uma regra já dada: se depois da nota do baixo que está alterada e que se duvida se é 4ª alterada ou 7ª a harmonia tiver terceira menor, então há modulação.⁴¹⁶

Ex. 13



Ainda em relação à distinção da 7ª da 4ª alterada, Solano dá uma “infallível regra geral”: nos tons maiores, se a quinta diminuta resultar do abaixamento da nota superior do intervalo, então a nota do baixo é a 7ª do *tom*; se resultar da alteração do baixo, então está-se na presença da 4ª alterada.⁴¹⁷ Esta segunda parte da regra não é plausível; no exemplo

⁴¹⁴ Solano, 1764, pp. 56-65

Nota: é suficiente ter presente que Solano considera dois *mis*, um certo (7ª do tom) e outro incerto (3ª do tom); considera também dois *fás*, um certo (4ª) e outro incerto (primeira nota do tom).

⁴¹⁵ Solano, 1779, pp. 218-219

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 219-220

⁴¹⁷ Solano, 1779, p. 220

11, tem-se a quinta diminuta pela alteração do baixo e este não deixa de ser 7^a. Já no exemplo 14 basta olhar para o baixo para se perceber que não há modulação, mas simplesmente a alteração da 4^a nota de *dó* maior.

Ex. 14



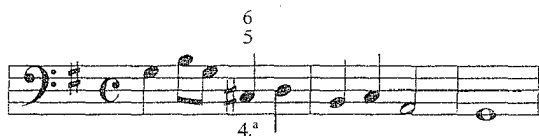
O autor acaba por afirmar que o método mais eficaz para ver se há modulação é observar se os acidentes se repetem ou, por outras palavras, se a 4^a alterada se converte em 7^a.⁴¹⁸

Solano escreve:

[...] se huma vez unica se ferir na corda da 4.^a alterada do tom, não deixará de ser a mesma 4.^a do tom, em que está; mas se continuar aquelle accidente duas, ou mais vezes na dita corda, ou nas especies de outras, então haverá mudança, e converter-se-ha a 4.^a alterada em 7.^a maior do outro tom, que immediato se formar.⁴¹⁹

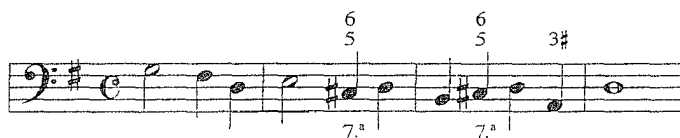
Os três exemplos seguintes ilustram várias situações. O primeiro é o caso típico em que não há modulação (ex. 15).⁴²⁰

Ex. 15



A repetição do acidente na nota que era 4^a torna-a 7^a do novo *tom* (ex. 16).⁴²¹

Ex. 16



⁴¹⁸ Gomes da Silva (1758, p. 39) escreve que uma nota “acompanhada com terceira, e quinta menor, e sexta, será septima do tom, se o accidente que altera o baixo, ou diminio a quinta, for continuado; que a não ser, se chamará quarta do tom alterada”.

⁴¹⁹ Solano, 1779, p. 221

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Solano, 1779, p. 221

“análogo”.⁴²⁵ No modo maior, por exemplo, saber-se-á que há uma modulação à 5ª “quando no baixo contínuo aparecer algum acorde, em que a 4ª do tom venha alterada”.⁴²⁶ Todas as regras têm este formato: há uma nota alterada que conduz a outro *tom*. Com exceção da modulação à 4ª (em que a nota alterada, a sétima, passa a ser quarta do novo tom), e da modulação ao mesmo *tom* menor, que acontece quando sobre a primeira nota vier uma terceira menor, todas as notas alteradas são sétimas do novo *tom*.⁴²⁷

Tendo presente os *tons* que têm “analogia” no modo menor, veja-se as regras que o autor dá. A passagem à relativa maior, o tom mais “análogo”, será conhecida “quando no baixo contínuo aparecer a mesma 3.ª acompanhada com 3.ª, e 5.ª”. A modulação para o *tom* da 4ª com terceira menor “se conhecerá, quando no baixo contínuo aparecer algum acorde, em que venha a 3.ª do tom maior, e a 1.ª nota com 7.ª”. A passagem para a 5ª, com terceira menor, “se conhecerá, quando no baixo contínuo aparecer algum acorde, em que a 4.ª venha alterada”. Silva Leite diz, no entanto, que quando a quarta alterada é acompanhada com quinta e sétima diminutas, “ordinariamente” não há modulação. A passagem para o *tom* da 6ª nota, com terceira maior, dá-se quando aparecer um acorde “em que venha a 2.ª menor com a 3.ª, e 5.ª do mesmo tom”. A modulação para o *tom* da sétima nota, com terceira maior, é visível quando aparecer um acorde “em que venha com a sua 3.ª menor, a 6.ª maior”. Também se pode modular para o *tom* da 2.ª nota, com terceira maior, “quando no baixo contínuo aparecer algum acorde, em que venha a 5.ª diminuta com 6.ª juntamente”.⁴²⁸

⁴²⁵ Cf. 3.5.

⁴²⁶ Silva Leite, 1795, p. 21

⁴²⁷ *Ibid.*, pp. 21-22

Nota: por exemplo na modulação em que a tónica passa a ser a segunda nota da escala, com terceira menor, Silva Leite diz que “isto se conhecerá, quando no baixo contínuo aparecer algum acorde, em que a 1ª nota do tom venha alterada”.

⁴²⁸ Silva Leite, 1795, pp. 23-24

8. OUTROS ASPECTOS FUNDAMENTAIS DO ACOMPANHAMENTO

8.1. A postura corporal e a dedilhação

Para Solano, uma boa posição do corpo do cravista é condição indispensável para um desempenho perfeito. O autor chama a atenção para diversos aspectos, desde a colocação do instrumentista perante o instrumento até pequenos gestos que devem ser evitados, e que são elementos de um sistema de comunicação que tem como pontos centrais, por um lado, quem toca e, por outro, quem vê e ouve. É portanto verosímil o estabelecimento de uma relação entre público e músico. O autor faz as seguintes advertências:

Attenda-se pois, como digo, á compostura do corpo, o qual ha de estar bem no meio do instrumento. Ponha-se serio, grave, ou circumspecto, e não se fação geitos, trigeitos, ou visagens com os olhos, boca, cabeça, e talvez com os mesmos hombros, tirando-os da sua natural configuração, levantando hum mais do que o outro, o que tudo he summamente defeituoso, e desagradavel a quem attende ao professor, que tange, ou acompanha. Aos dedos, e aos braços he que competem, e lhes são precisos concertados movimentos para se executarem algumas ligeirezas de mãos trocadas, no que a vista fica contente, e o ouvido satisfeito.⁴²⁹

Varela repudia também todos os gestos que possam servir de obstáculo a uma relação autêntica entre o intérprete e o ouvinte. Apela, sim, à agilidade do olhar sobre a partitura pois, como diz, “quando se toca hum compasso, já o olho deve vêr o que se segue a fim de conhecer a sua marcha, e competente harmonia”.⁴³⁰ Os planos da interpretação e da recepção são colocados nestes termos:

Naõ se imitem aquelles tocadores, que de proposito fazem mudança nos dedos, saltaõ com as mãos, desconfiguraõ o corpo, búfaõ, e gemem, &c. a fim de mostrarem aos circumstantes pouco entendidos, que a musica, que executaõ, he de summa difficuldade; a qual sendo executada com simplicidade lhe naõ ganharia o applauso dos ignorantes.⁴³¹

⁴²⁹ Solano, 1779, pp. 52-53

⁴³⁰ Varela, 1806, p. 48

⁴³¹ *Ibid.*, p. 15

Em relação aos dedos, Solano entende que estes devem estar encurvados para que o ponto de contacto com a tecla seja a “parte mais solida”, que fica entre as unhas e as polpas dos dedos. Esta habilidade é importante para, como diz o autor

[...] serem as cordas bem feridas, e o toque com graça, levantando-os logo que mudar de tecla, pois do contrario se segue grande inconveniente para a precisa, e boa execução, á qual tambem embaraça muito a demaziada força, que esta sómente serve de descompôr, e desbaratar os instrumentos. (...) Em fim a compostura das mãos não só agrada aos olhos, mas he causa de não se molestarem os ouvidos.⁴³²

Na citação anterior, Solano estabelece uma conexão entre o movimento sincronizado dos dedos e uma correcta execução da partitura.

Para Varela, o agente da acção sobre as teclas é os dedos, enquanto a “chave da mão” só se deve mover quando necessário. Fala da força com que se devem tocar as teclas porque deste primeiro contacto nasce o som que deve poder exprimir a música. Varela diz: “Para bem teclear se deve ferir as teclas com força proporcionada á sua resistencia; procurando tirar o melhor som, e o mais análogo á expressão da musica.”⁴³³ O autor escreve também sobre a curvatura dos dedos: “Os dedos devem tocar com huma curvatura cómmoda, e não devem estar muito apartados das teclas, para não saltarem sem necessidade.”⁴³⁴

Também Pedroso faz um aviso em relação à posição das mãos e dos dedos. Sublinha a falta que pode resultar do gesto errado dos dedos sobre as teclas e que unicamente o movimento dos dedos sobre o teclado deve retratar a execução musical. O autor escreve numa das suas advertências:

Tambem se deve advertir, que não he bom tocar com os dedos estendidos, e com as mãos tortas, e só sim se deve tocar com os dedos incurvados, e com as mãos direitas, e sem andar com os dedos aos saltos pelas teclas, e de tal modo se deve tocar, que apenas se perceba qual he o dedo, que se move.⁴³⁵

Solano e Pedroso são os autores que abordam mais pormenores relativos à

⁴³² Solano, 1779, p. 53

⁴³³ Varela, 1806, p. 14

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ Pedroso, 1751, p. 23

dedilhação no teclado.⁴³⁶ Os ensinamentos de um e de outro versam a dedilhação relativa às escalas, a determinados ornamentos, a intervalos harmónicos e a acordes. Merece ser destacad a posição de Solano em relação à dedilhação das escalas diatónicas: apresenta, em primeiro lugar, uma solução que coincide com a de Pedroso, mas em seguida explica a sua escolha, que está mais próxima da dedilhação actual. O problema principal nesta matéria da dedilhação é o uso do polegar, o qual, segundo Solano, não deve tocar nas teclas pretas “senão nos arpejos, ou nas posturas de vozes, em que não haja outro dedo, que chegue bem, ou nas corridas, em que passem os mais dedos por teclas também pretas.”⁴³⁷ No entanto, na dedilhação que apresenta para a escala de *fá* sustenido menor, utiliza uma vez o polegar na tecla preta numa situação em que isso não seria necessário. Pedroso apresenta a mesma apologia para a utilização do polegar.

Já Varela tem uma posição muito diferente em relação a esta questão do polegar:

Alguns mestres prohibem tocar tecla accidental com o dedo pollegar, exceptuando em 8.^{as}; prohibem executar com o dedo minimo por ter pouca força; ora o dedo anullar he de sua natureza o mais estúpido, e por consequencia de cinco dedos só restaõ dous, ou tres para executar a musica, se seguirmos semelhantes mestres.

Do bom jogo dos dedos nasce toda a facilidade, que se póde obter, ainda na mais difficultosa execuçaõ: por tanto em qualquer passo defficultoso se deve estudar, combinando muitas vezes os dedos até que se ache huma combinaçaõ mais facil, ainda que vá o dedo pollegar á tecla accidental, e se commettaõ erros na opiniaõ dos mestres vulgares.⁴³⁸

8.2. Práticas basilares: extensão, distribuição das partes e âmbito

Os tratados que falam do acompanhamento naturalmente ocupam-se explicita ou implicitamente de certos aspectos gerais da realização de um baixo. Três destes são

⁴³⁶ Embora a “demonstração” onde Solano faz a aproximação a este assunto tenha como título “em que se adverte o melhor modo da posição do corpo, de regular as mãos, e de pôr os dedos no cravo, tanto para tocar de capricho, ou fantasia, como para acompanhar”, e Pedroso escreva sobre esta matéria numa secção intitulada “algumas advertencias necessarias para saber o modo de pôr os dedos no orgaõ” é provável que se possa estender os preceitos de um e de outro a ambos os instrumentos.

⁴³⁷ Solano, 1779, p. 56

⁴³⁸ Varela, 1806, pp. 13-14

interdependentes e básicos para a estrutura da realização: o número de partes no acompanhamento (a textura); a distribuição das partes pelas mãos; e o âmbito da realização. Quando falta informação expressa sobre algum destes tópicos, as respostas são procuradas nos exemplos musicais.

A primeira vez que Solano, no seu *Novo tratado* [...], emite uma opinião sobre o número de notas que deve ter o acompanhamento é no final da secção em que aborda a questão das oitavas e quintas perfeitas consecutivas. É interessante o modo como o autor chama a atenção para o facto de que uma interpretação incorrecta, provocada pelo desacordo entre o acompanhamento e as partes acompanhadas, poder dar uma impressão negativa não só dos intérpretes, mas também do compositor. Solano diz: “[...] quando as vozes, que cantão, são duas, ou tres, e as especies, com que se acompanha muito dobradas, ellas mesmas servem mais de confusão ao ouvido, do que mostram, e dão a provar na harmonia o bom gosto, e artificio do compositor, de quem canta, e do proprio acompanhante.”⁴³⁹ E mais abaixo conclui: “A demaziada multiplicidade de metter especies em huma musica delicada, não he o modo mais agradavel de acompanhar: elle agonia ao cantor, e não produz bom effeito.”⁴⁴⁰

E como deve proceder o instrumentista quando acompanha um maior número de vozes? Solano começa por criticar aqueles que não têm bom senso para criar um acompanhamento que permita uma percepção do movimento das diversas partes. Note-se o que o autor escreve:

[...] nestes casos deseja o instrumentista em algumas posturas refazer-se de mais dedos, se fora possível, para produzir o estrepito pretendido no tumulto estrondoso de semelhante musica. Estrepito lhe chamo; porque a muita bulha, e vosearia sem algum tento, como ás vezes succede, não póde causar suavidade. Oh quanto esta requer huma competente brandura, que deixe ouvir perfeitamente aquella discricção, com que procedem as partes! Ellas devem-se sentir distinctamente.⁴⁴¹

⁴³⁹ Solano, 1779, p. 51

⁴⁴⁰ *Ibid.*

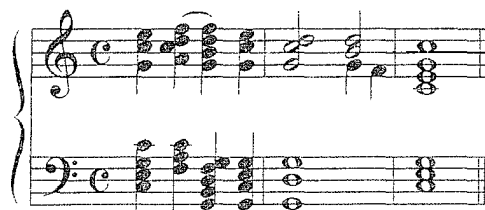
⁴⁴¹ *Ibid.*

Solano estabelece o equilíbrio deste modo:

Também he culpavel desacerto pôr dous dedos de harmonia em o acompanhamento das composições de muitas vozes; quero dizer, quando ellas forem a dous, tres, ou quatro côros, porque então hão de se occupar todos os dedos, e alguns com duas teclas em ambas as mãos, medindo a palmos as consonancias, e com especialidade nas clausulas, se os sobreditos côros se ajuntão.⁴⁴²

O autor volta ainda a este assunto, introduzindo um elemento de dinâmica que justifica que se dupliquem notas. Aqui, o autor especifica que a duplicação de notas é feita com a mão esquerda (ex. 1). Solano escreve: “As especies, que se põem na mão direita, podem-se dobrar na esquerda, mas isto sómente deve-se fazer em hum forte, ou quando se acompanha algum cheio de 4, 8, ou maior número de vozes; menos disto he summa confusão, e será mais estrepito do que musica.”⁴⁴³

Ex. 1



Varela aconselha que em determinadas situações não se toquem algumas notas: “Quando se acompanha algum sólo, ou duo, não devem dar-se todas as especies; mas sim descartar-se de algumas, que menos essenciaes forem, para não confundir a voz, que canta.”⁴⁴⁴ Varela diz que as indicações “unis., ou unisono” e “tasto solo”, que podem aparecer na partitura, devem ser interpretadas da seguinte maneira: “Quando se achar Unis., ou unisono, não se dá acompanhamento; mas a direita dirá a mesma solfa em 8.^a, ou em 15.^a. Achando-se tasto solo, só a mão esquerda diz as notas do baixo simplesmente sem

⁴⁴² Solano, 1779, pp. 51-52

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 155

Pedroso (1751, p. 21) afirma também que as notas podem ser duplicadas na mão esquerda, mas não indica em que contexto. O exemplo 1, que Solano dá, é semelhante ao de Pedroso; o deste autor está escrito em $\text{C}\flat$ e o de Solano em C.

⁴⁴⁴ Varela, 1806, p. 32

algum acompanhamento.”⁴⁴⁵ Explica ainda o significado de “all’ 8.”, que indica que as notas do baixo devem ser repetidas à oitava pela mão direita.⁴⁴⁶ Para Varela, não só se deve ter em atenção o número de vozes, mas também a intensidade sonora das vozes. Como diz, “o acompanhamento deve ser mais, ou menos cheio, conforme as vozes, que cantão, forem mais, ou menos fortes, e conforme o seu número”.⁴⁴⁷

Morato exprime-se sobre este assunto dizendo simplesmente que “quanto mais encherem de vozes o acompanhamento, mais seguras hiraõ as que cantarem”.⁴⁴⁸

Partindo do princípio que os exemplos dados ao longo dos tratados, apesar de terem um carácter pedagógico, reflectem a norma das realizações, pode-se afirmar que a textura normal preferida era de quatro ou cinco partes, incluindo o baixo.⁴⁴⁹

Nos instrumentos de tecla, a realização pode, à partida, ser partilhada por ambas as mãos ou feita inteiramente pela mão direita enquanto a esquerda toca o baixo. Pode parecer surpreendente que quase não existam referências a este ponto. Varela é o único autor a fazer uma declaração explícita: a mão esquerda toca somente o baixo contínuo e este deve ser executado em oitavas “quando as notas forem de maior valor”. Há aqui um aspecto de indeterminação visto que o valor das notas a partir do qual devem ser oitavadas não é especificado. Tendo em conta que os manuais eram destinados a iniciados, e olhando para as realizações dadas, é provável que esteja implícita a advertência para usar a mão esquerda somente para o baixo.

Os textos dos tratados são, em geral, omissos no que diz respeito ao âmbito da realização. No entanto, Varela, não obstante seja pouco específico, dá três indicações: “As especies, que dá a maõ direita, naõ devem ser dadas em signos muito agudos; e quando no orgaõ se acompanha algum passo piano, devem ser dadas do meio do jogo para baixo, ou

⁴⁴⁵ Varela, 1806, p. 34

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 48

⁴⁴⁸ Morato, 1735, p. 96

⁴⁴⁹ Varela quase não apresenta realizações do baixo cifrado. Os exemplos de Morato e Pedroso não estão realizados, mas pode conjecturar-se com alguma segurança a partir do número de cifras colocadas.

em registro piano.”⁴⁵⁰ Dos exemplos musicais, pode-se aventar como o âmbito (naturalmente aproximado) ideal o seguinte: *c' a g''* (Solano e Gomes da Silva).⁴⁵¹

Há aspectos que, não tendo grande importância na estrutura da realização do baixo contínuo, têm uma profunda influência no som produzido. Dois destes aspectos da execução são o movimento das partes (centrando-se na questão das quintas e oitavas paralelas) e a articulação das harmonias.

Os teóricos portugueses que escrevem sobre acompanhamento não estão em acordo unânime sobre o movimento em quintas e oitavas paralelas. Solano intitula assim a “demonstração XI” do seu *Novo tratado* [...]: “Em que se prohibem darem-se duas 5.^{as} perfeitas, ou duas 8.^{as} successivas descubertas na extremidade superior da mão direita com o acompanhamento; e se adverte o modo de se evitarem com a observação, e precisa intelligencia dos quatro mottos.”⁴⁵² Solano é rigoroso na proibição da execução de duas quintas ou duas oitavas perfeitas sucessivas entre as partes extremas. Entre as outras partes, o autor distingue a situação do acompanhamento da do acto de escrever música: “[...] porque ainda que na compostura são prohibidas duas 5.^{as} perfeitas, ou duas 8.^{as} com todas as partes, por maior número que ellas sejam, com tudo, de ordinario para o acompanhar no cravo, só descubertas se devem, e podem fugir [...]”.⁴⁵³ A regra prática para evitar as quintas ou oitavas perfeitas sucessivas é muito simples: quando desce uma mão sobe a outra, isto é, deve utilizar-se o movimento contrário das vozes. Como escreve Solano, “o erro, ou perigo de se darem duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as}, só se commette no movimento recto gradatim, que he quando sobem, ou descem ambas as mãos.”⁴⁵⁴ Em relação à execução de quintas ou oitavas perfeitas sucessivas entre as partes não extremas, Solano não partilha a posição de alguns “professores” que decretam a interdição a todas as partes e apresenta duas soluções para situações concretas do acompanhamento. A sua atitude prende-se com

⁴⁵⁰ Varela, 1806, pp. 48-49

⁴⁵¹ Num exemplo, Gomes da Silva desce a *b* e noutra a *a*; sobe até *a''* numa realização.

⁴⁵² Solano, 1779, p. 46

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 49

⁴⁵⁴ Solano, 1779, p. 50

o tipo de obra musical, especificamente com o número de vozes que são acompanhadas.

Leiam-se as palavras do autor:

Sobre esta materia he o meu sentimento, que só acompanhando-se com particularidade algum solo, dueto, ou tercio, não se dem duas 8.^{as}, ou 5.^{as} perfeitas com todos os dedos, pois nestas composições se podem descartar algumas especies, de que precisamente ha de carecer o todo das cordas do tom, para se conseguir o dito primor, o que não será defeito [...].⁴⁵⁵

E mais abaixo escreve:

Porém se a obra for a quatro, ou de maior número de vozes, eu dissera, que então se evitassem sómente descobertas, da sorte que fica ponderado; porque nestes casos deseja o instrumentista em algumas posturas refazer-se de mais dedos, se fora possível, para produzir o estrepito pertendido no tumulto estrondoso de semelhante musica.⁴⁵⁶

Para Gomes da Silva, a proibição de se tocarem quintas ou oitavas perfeitas seguidas só se aplica às partes extremas. A este propósito e sobre os exemplos que dá para ilustrar o acompanhamento que devem levar as notas da escala, Gomes da Silva diz: “Advirto, que com todas as especies que expuz, se dá regularmente oitava na mão direita, mas nunca na extremidade se dem duas seguidas com o baixo, e da mesma sorte duas quintas.”⁴⁵⁷ Mazza também reduz a proibição às partes extremas, e aponta o movimento contrário como regra para evitar quintas ou oitavas sucessivas.⁴⁵⁸ Sobre este assunto, Pedroso escreve: “Nunca se daraõ duas 8, ou duas 5, huma depois de outra principalmente com [o] dedo mendinho, on com a vóz mais alta, nem ainda que seja sómente na mão direita.”⁴⁵⁹ Silva Leite diz simplesmente que são proibidas duas quintas ou oitavas consecutivas.⁴⁶⁰

Varela introduz uma variação sobre esta matéria: alarga também a proibição às quartas perfeitas sucessivas. O autor sintetiza esta problemática da seguinte forma:

No acompanhamento he proibido dar duas especies perfeitas (17.) em movimento recto; por tanto

⁴⁵⁵ Solano, 1779, pp. 50-51

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 51

⁴⁵⁷ Gomes da Silva, 1758, p. 10

⁴⁵⁸ Mazza, s.d., [fol. 13v.]

⁴⁵⁹ Pedroso, 1751, p. 21

⁴⁶⁰ Silva Leite, 1795, p. 20

nem duas 8.^{as}, nem duas 5.^{as}, ou 4.^{as} justas, nem as suas compostas se darão neste movimento; pôdem porém dar-se no movimento contrario, ou obliquo: o que principalmente se deve entender com relação á voz mais baixa da mão esquerda, e á mais alta da direita. Nas vozes medias pôde-se disfarçar algum movimento improprio; porque nestas o contraponto não he tão rigoroso.⁴⁶¹

Nos exemplos que apresenta, limita-se a colocar quintas ou oitavas perfeitas. No entanto, em nota de rodapé, Varela dá um exemplo concreto de uma sucessão de quartas perfeitas. Escreve:

Muitos acordes seguidos pelas notas immediatas levando 3.^a, e 6.^a são permittidos em razão da voz mais baixa com a mais alta fazer huma 6.^a, a pesar de que a voz media com a mais alta faz huma 4.^a. Chama-se esta successão de acordes cathacrese, isto he, abuso toleravel.⁴⁶²

Para Morato não há o problema das quintas ou oitavas perfeitas seguidas. Contudo, aponta estratégias para aqueles que quiserem evitar estes intervalos. Mais importante é o seu depoimento, ao abordar a questão, sobre o objectivo do acompanhamento. Morato afirma:

Duvidaõ muitos, se em os transitos dos intervallos subindo (ou descendo) de grado, poderaõ dar duas quintas? Dissolve-se a duvida respondendo, que como os acompanhamentos não tem outro objecto, mais que acompanhar as vozes, para que não discrepem do tom, importa de pouco que dem, ou não, duas, ou mais quintas juntas, e muito menos não sendo os acompanhantes compositores; pois quanto mais encherem de vozes o acompanhamento, mais seguras hiraõ as que cantarem: porém se quiserem por mayor primor proseguirem com os sobre ditos intervallos livrando das duas quintas, poderaõ sobindo passar da quinta para a sexta, e descendo passando da sexta, para a quinta, ou ligando da setima para a sexta, no caso que as figuras dem lugar, apartando se com isto do risco de andarem em quintas, nem oitavas.⁴⁶³

Solano, ao explicar que na prática os intervallos compostos se nomeiam como os simples, entra num aspecto importante da *praxis* instrumental, quando diz que

o musico posto ao cravo, ou ao orgão, &c. só tem obrigação de dar as especies como as pôde executar commodamente bem no instrumento, sem saltar, ou descompôr as mãos, e não como as deve escrever na cartella, segundo os preceitos, e privativas regras do contraponto, ou composição.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Varela, 1806, p. 28

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ Morato, 1735, pp. 95-96

⁴⁶⁴ Solano, 1779, p. 17

Como já se apontou, Solano sugere que o acompanhador deve tocar de um modo discreto, fugindo de posições complicadas sobre o teclado. No entanto, o instrumentista deve ser versátil e, para isso, tem de conhecer e dominar os movimentos, os “quatro mottos”, que as vozes podem fazer.⁴⁶⁵

Gomes da Silva sugere que as harmonias devem progredir suavemente de umas para outras: “Ainda que a arbitrio do acompanhador esteja a eleição das especies para as dar neste, ou naquelle lugar; com tudo deve eleger sempre aquelles em que mais proximo se achão humas das outras, porque assim fica mais cantavel o acompanhamento.”⁴⁶⁶ Pedroso dá a entender o mesmo: “Quando se passar de huma postura para outra se há de ver se podem ficar alguns dedos, sem se mudar para melhor compostura de maõs, e uniaõ de vozes.”⁴⁶⁷

Varela procura diferenciar o modo de tocar no cravo e no órgão, indo ao encontro das diferenças organológicas dos dois instrumentos, mas não deixa de declarar a necessidade do movimento suave de um acorde a outro. O autor escreve:

O acompanhamento do orgão se deve dar ligado, excepto quando se aponta o contrario; devem deixar-se algumas vozes presas d’hum acorde para o outro; no cravo porém deve o acompanhamento ser picado, e solto: os acordes devem dar-se juntos huns aos outros: a voz mais baixa, e mais alta devem fazer bom contraponto nos movimentos, e de hum modo cantavel [...].⁴⁶⁸

8.3. Colocação das harmonias

Esta matéria diz respeito às decisões com que é confrontado o acompanhador sobre que figuras do baixo devem receber harmonias. A informação fornecida pelos manuais, se bem que insuficiente em alguns pontos, como por exemplo no valor das figuras e em relação a alguns compassos, é rica em implicação.

⁴⁶⁵ Solano, 1779, pp. 47-48

⁴⁶⁶ Gomes da Silva, 1758, p. 11

⁴⁶⁷ Pedroso, 1751, p. 21

⁴⁶⁸ Varela, 1806, p. 48

Gomes da Silva introduz esta questão da seguinte maneira: “Regularmente se acompanhaõ todas as figuras, que em qualquer tempo valem hum quarto, e dahi para cima [...].”⁴⁶⁹ Varela refere a questão nos seguintes termos:

No principio de cada parte do compasso se deve dar acompanhamento, excepto quando se aponta o contrario por meio das ligaduras; ou tambem quando se apontaõ especies diferentes em cada figura: quando porém nos mesmos signos se apontaõ especies diferentes, estas devem continuar, até que se apontem outras de novo.⁴⁷⁰

Para Varela, uma ligadura de prolongação entre dois tempos implica uma excepção à regra de se tocar um acorde em cada tempo do compasso. A segunda excepção que aponta parece ter que ver com o acompanhamento de figuras de duração mais pequena que o tempo. Estas notas são acompanhadas, como escreve Gomes da Silva, quando “saltaõ de quarta, quinta, ou de terceira descendo, ainda que as ditas figuras estejaõ em lugar, em que o compasso não fere de quarto: tambem se devem acompanhar, quando nestas se preparaõ, daõ, ou desculpaõ alguma das especies falsas.”⁴⁷¹

Ex. 2

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with figured bass notation above it: 7 # b b6 7 6 7 6 7 7 b 4 7 b5 5 3 7 5 7 5. The second staff continues the sequence with figured bass notation below it: 7 5 7 7 7 5 5 6 5 4 3. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some beamed together.

Solano menciona o acompanhamento que deve levar o baixo, quando os movimentos são por grau conjunto ou por salto, deste modo (ex. 3): “Acompanhão-se as primeiras figuras de cada huma das partes do compasso, quando ellas vão gradatim; e

⁴⁶⁹ Gomes da Silva, 1758, p. 28

⁴⁷⁰ Varela, 1806, p. 33

⁴⁷¹ Gomes da Silva, 1758, p. 28

Mazza principia este tema com a mesma regra geral: deve-se tocar uma harmonia em cada tempo.⁴⁷⁴ No entanto, o tipo de peça musical pode ditar outro *modus operandi*, como acontece na “solfa de arias” e de “sonatas, porque nesas se dá acompanhamento em figuras menores [...]”.⁴⁷⁵

Ex. 5

5 6 5 5 8
3 4 4 3 3

Mazza regulamenta também o acompanhamento de um baixo que progride por saltos: todas as notas recebem uma harmonia (ex. 6).⁴⁷⁶

Ex. 6

6 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 9 6 6 4 3

A “regra XIII” de Gomes da Silva debruça-se sobre o acompanhamento que deve ter o ponto de aumentação:

Quando diante de alguma figura de pequeno valor se achar ponto de augmentação, passará este com as mesmas especies da figura em que elle se acha; mas quando estiver diante de alguma figura que valha hum quarto, ou mais, reputa-se como ligadura, e deve acompanharse o valor d'elle com segunda, quarta, e sexta; estas podem ser mayores, ou menores.⁴⁷⁷

O autor não é muito explícito em relação ao valor da figura a partir da qual se poderá ou não fazer ligadura. Já Solano, através do exemplo seguinte, tem a preocupação de explicar que o “ponto, que o baixo ligar, ou fizer sincopa, e depois d'elle subir para a

⁴⁷⁴ Mazza, s.d., [fol. 2v.]:

5 6 9 6 6 5 5 5 6 7 9 6 9 6 5 3

⁴⁷⁵ Mazza, s.d., [fol. 2v.]

⁴⁷⁶ Mazza, s.d., [fol. 13]: “[...] saltando ainda que sejaõ figuras menores se lhe há de dar acompanhamento [...]”.

⁴⁷⁷ Gomes da Silva, 1758, p. 31

nota imediata, ou descer de salto, não será ligadura de especie falsa, mas sómente de figura, e se acompanhará toda com a sua propria harmonia”⁴⁷⁸

Ex. 7



Observe-se ainda o exemplo de Gomes da Silva:

Ex. 8



A figura que se segue ao ponto de aumentação desce meio-tom ou um tom e o autor realiza uma ligadura. No entanto, esta não obedece à estrutura preconizada por Solano.⁴⁷⁹

Como deve ser feito o acompanhamento das pausas do baixo? Os autores que escrevem sobre este assunto têm, nalguns pontos, ideias diferentes. Gomes da Silva começa assim: “Em qualquer pausa do valor de hum quarto, ou mais, se deve esperar todo o seu tempo [...]”⁴⁸⁰ Este autor acaba por só discutir as pausas de colcheia. Por seu lado, Solano fala em primeiro lugar das pausas de mínima: estas, colocadas no início do compasso, devem receber acompanhamento quando nelas houver a resolução de uma dissonância.

Ex. 9



⁴⁷⁸ Solano, 1779, p. 144

⁴⁷⁹ Como se referiu em 6.1., Gomes da Silva não menciona, em relação ao compasso, onde devem ser colocadas as partes da ligadura.

⁴⁸⁰ Gomes da Silva, 1758, p. 29

Ex. 11

5 5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 4 3#

Sobre este assunto, Mazza não estabelece propriamente normas, mas, em dois exercícios, chama a atenção para a nota que dita a harmonia que se deve executar em cada pausa. No exemplo 12, a harmonia que se toca em cada pausa é a que corresponde à primeira nota de cada compasso.⁴⁸³ O exemplo 13 é idêntico ao de Solano, mas Mazza cifra o baixo de maneira diferente.⁴⁸⁴

Ex. 12

*

Ex. 13

9 9
6 6
4 4

Para Varela, o problema de se conhecer o acompanhamento correcto das pausas não existe quando se acompanha por partitura ou quando o baixo está bem cifrado. Varela escreve:

As pausas de semínimas, e colchêas, que levão acompanhamento, devem vir notadas com especies no baixo bem cifrado, cujas especies ordinariamente são as que competem á figura, que se segue: não vindo notadas com especies não devem acompanhar-se, excepto na primeira, e terceira parte do compasso quaternario, e nas primeiras do ternario, e binario [...].⁴⁸⁵

⁴⁸³ Mazza, s.d., [fol. 7v.]

⁴⁸⁴ Mazza, s.d., [fol. 19]: "Em toda a lição seguinte se deve bater a mão direita com as especies de 4.^a, 6.^a e 9.^a porque supõem-se que a pausa de colchea fica em lugar da 1.^a figura do segundo quarto."

⁴⁸⁵ Varela, 1806, p. 33

A opinião de Gomes da Silva mostra que o autor mantinha uma posição muito prudente em relação às harmonias que as pausas podiam levar. Como já se referiu, só contempla na sua discussão a pausa de colcheia, sobre a qual diz:

[...] he costume acompanhar-se, tocando a mão direita no valor della as especies da figura, que immediatamente se lhe segue; mas como não ha certeza, (especialmente não tocando por partitura) de que seja sempre correspondente a armonia da figura com o valor da pauza, sou de opiniaõ, que esta se não toque [cf. ex. 14]; só sim, se naquelle quarto a que ella dá principio, houver precisaõ de dar, preparar, ou desculpar alguma especie falsa [cf. ex. 15].⁴⁸⁶

Ex. 14



Ex. 15

As pausas de colcheia colocadas nas segundas partes dos tempos não devem ser acompanhadas, e o executante só deve dar o valor correspondente à primeira figura. Gomes da Silva insiste no facto de que se o “acompanhador tocar por partitura, em que possa ver as especies que competem ao valor das pausas, neste caso poderá acompanhallas, e com mais razão tocando o cravo sem outros instrumentos.”⁴⁸⁷

Ex. 16

⁴⁸⁶ Gomes da Silva, 1758, p. 29

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 30

Também Solano tem consciência da falibilidade do acompanhamento sem partitura: “Tocando-se na partitura, com melhor certeza se conhecerão as pausas, que podem, ou devem ser acompanhadas; porque algumas das sobreditas regras são falliveis em casos particulares.”⁴⁸⁸ Perante o acompanhamento de uma obra não cifrada, Solano aconselha que “se attenda á voz, que vê escrita, e ás mais partes, por quanto o acompanhamento tem obrigação de regular por ellas as especies, e de acompanhar, ou não as pausas, segundo as circunstancias, que ficão ponderadas.”⁴⁸⁹ Neste contexto, o autor faz ainda outras sugestões práticas:

Quando se lhe offerecerem symphonias, ou algum outro papel, sem ter as especies assinadas, applique promptissimo o ouvido para a instantanea penetração dellas, ou não se obrigue a adivinhar, porque he indispensavel dar mil erros. Em tal caso toque-se unicamente o baixo com a mão esquerda, e a direita faça hum todo com elle, ou em 8.⁴⁹⁰, ou recolhendo só aquellas especies, que com segurança lhe parecer que não destroem a boa harmonia respectiva.⁴⁹⁰

8.4. Outras práticas

Um assunto tratado por alguns autores é o modo como se deve acompanhar as fugas. Em termos práticos, as diferentes claves dão indicações precisas sobre o modo de acompanhar, isto é, elas servem de guia ao instrumentista. Note-se, no entanto, que há divergências nas explicações dos autores. Pedroso escreve simplesmente (ex. 17):

Quando no basso, se acharem claves mudalas v. g. de Csolfaut, na primeira linha, se haõ de tocar aquellas notas com a mão direita sem mais acompanhamento, e se estiverem na mesmas clave, e regra duas vezes huma por sima da outra, se haõ de tocar com ambas as mãos, e sendo clave de Csolfaut na terceira linha, ou na quarta se lhe dará o acompanhamento como na de Ffaut, que isto succede nas entradas das fugas.⁴⁹¹

Ex. 17

⁴⁸⁸ Solano, 1779, p. 159

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ Pedroso, 1751, pp. 20-21

Varela é vago nesta matéria: acaba por não dizer quando se acompanha as fugas.

Veja-se o seu texto:

Vindo clave de C na primeira linha, ou clave de G, não se dá acompanhamento: vindo clave de C na 2.^a, ou 3.^a linha, entrando a musica em passo de fuga, tambem não se dá acompanhamento; porém não entrando em fuga, então se acompanha como na clave de F. Quando nas ditas claves não se dá acompanhamento, dizem-se as notas com a mão direita, e sendo necessario se dirão juntamente com ambas as mãos.⁴⁹²

Gomes da Silva explica com detalhe como é que o acompanhador deve proceder no acompanhamento de uma fuga. O autor escreve:

Em qualquer fuga se ha de principiari a tocar a solfa da primeira voz com a mão direita sem acompanhamento algum, e na de dous motivos sempre vem escrito o acompanhamento da segunda voz na intabulatura; mas na de hum só motivo, quando entrar a segunda voz, ha de acompanharse esta com o acompanhamento simples de huma só especie, como adiante mostrarey no caso de não estar apontado, e quando entrar a terceira voz, acompanharsehá com duas especies, e sempre será bom imitar com alguma dellas o mesmo motivo com que antes deixou acompanhada a segunda voz, mas quando entrar a quarta, não só a poderá acompanhar com tres especies, mas tambem com quatro, e cinco, se for possível, e na mão esquerda poderá pôr as especies que quizer, para reforçar mais a harmonia da fuga; isto mesmo que deixo dito, se deve observar, quando pelo contexto della se encontrar a clave de C sol fa ut na terceira linha; porque então se acompanhará com huma só especie; e quando a mesma clave estiver na quarta linha, se acompanhará com duas especies, e só na clave de F fa ut he a que fica propria, acompanharse com quantas mais especies se lhe poderem ajuntar.⁴⁹³

Vejam-se os seus exemplos:

Ex. 18

7 6 7 2 6 5 6 7 6 5 5 5 6 7

⁴⁹² Varela, 1806, p. 33

⁴⁹³ Gomes da Silva, 1758, p. 32

Ex. 19

The musical score for Ex. 19 consists of five staves of music in bass clef, all in common time (C). The first staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff includes fingerings: 6 5 6 5, 8/3, 6/5, and 6 5 6 5. The third staff has fingerings 6 5 6 5, 8/3, and 6/5. The fourth staff has fingerings 6, 5 5 &, and b5. The fifth staff has a complex fingering sequence: 8/3, 5/3, 4/2, 8/3, 7/2, 8/6, 7/5, 6/4, 5/3, 6/4, 7/2, 5/4, 7/3, 6/4, 5/4, 7/3. A slur with an eye symbol is placed under the final two staves.

Duas das regras da segunda parte do tratado de Gomes da Silva discorrem acerca do modo de fazer “glosas”. A primeira trata do acompanhamento de uma nota pedal. Por vezes a “glosa” não é feita pelo acompanhador, mas resulta da composição em questão, isto é, faz-se com os instrumentos que executam a música. Nestes casos o baixo pode ser duplicado em diversas oitavas.⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ Gomes da Silva, 1758, p. 31: “Por força de imitações, que se contém na composição, se encontra varias vezes sobre hum ponto do baixo huma glosa de diferentes especies, e de ordinario nestes casos se acha advertencia para se tocar aquella tecla só, a esta se pôdem ajuntar as oitavas que se quizerem, mas sem outras especies, e tendo-as apontadas, cuidará o acompanhador em bem as preparar, dar, e desculpar humas com outras, pois ao baixo não se attende, porque as especies são as que o fazem humas a outras, na fôrma que mostro no exemplo.”

escandalizar o cantor. Não se podem dar corridas, ou fazer volatas juntamente com elle, mas sim depois, se por imitação. A duo tambem se consente acompanhar desta maneira, mas he muito mais difficuloso de conformar-se o instrumentista com as duas partes, porque ora deve imitar, ou responder a huma, ora a outra respectivamente. A maior número de vozes não se permite o tal modo de proceder flórico. Advirto que o sobredito tem o seu proprio lugar no tempo, que dão as pausas.⁴⁹⁶

Veja-se ainda como Pedroso explica “outro modo de acompanhar que se diz com diminuição”:

[...] o qual se costuma fazer em solos quando se canta com orgão sem mais instrumentos: e não consiste em mais do que em lugar do acompanhamento, que se havia de dar composturas cheias, dallo com figuras diminuidas, como se sequizesse tocar alguma symphonia sobre aquelle basso, attendendo sempre as especies, que havia de levar o acompanhamento, e advertindo, que o melhor he ver se se póde andar em imitações com a vóz que canta, e nunca dár corridas ao mesmo tempo que a vóz as dá, e com ver, e ouvir se apreheide isto melhor.”⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ Solano, 1779, pp. 155-156

⁴⁹⁷ Pedroso, 1751, p. 20

Epílogo

Da tarefa que coube a algumas personalidades do setecentos portugueses de escrever sobre uma matéria tão importante e actual como o baixo contínuo, resultou um conjunto de textos que conciliam uma certa indigência de conteúdo com a formulação de regras nalguns pontos pouco eficazes para a realização desta escrita musical.

Tais problemas poderiam ser sanados com o tipo de ensino praticado? Solano, no seu *Novo tratado* [...], a certo ponto não deixa de enfatizar a necessidade que há da passagem directa de conhecimentos do mestre ao discípulo. Depois de enumerar uma série de aspectos a ensinar numa “boa prática”, o autor conclui: “[...] e tambem avisallo de muitas cousas, de que não faço especial lembrança, nem assigno exemplos, porque só na praxe se hão de explicar, e entender bem, por ser mais conveniente (em semelhantes casos) ouvir os preceitos naquelle mesmo acto, em que se executão.”⁴⁹⁸ É provável que a aprendizagem do baixo contínuo se fizesse de uma forma acima de tudo prática, sustentada numa relação entre mestre e aluno.

Por outro lado, a presença de intérpretes e compositores italianos em Portugal poderá ter tido algum impacto no desempenho dos instrumentistas portugueses, não só através da prática musical daqueles, mas também da sua cedência de conhecimentos teóricos contidos em tratados europeus que utilizariam.

Depois de se estudar a produção teórico-musical portuguesa que aborda com mais ou menos profundidade os problemas à volta do acompanhamento a partir de um baixo, não se podem deixar de enumerar alguns assuntos que devem ser objecto de estudo. Qual terá sido a recepção que os diferentes tratados tiveram? Que repercussão tiveram no ensino de uma prática utilizada em quase toda a música profana e sacra? Qual a importância dos exercícios sobre baixo contínuo, que circulavam manuscritos e provavelmente impressos?

⁴⁹⁸ Solano, 1779, p. 160

Não obstante o primeiro texto que fala do acompanhamento só ter sido publicado em 1735, cerca de cem anos antes os compositores portugueses terão reconhecido o potencial do baixo contínuo e ainda que lentamente foram-se apropriando dele. Neste sentido, valerá a pena fazer desde logo uma relação das composições musicais que ao longo dos séculos XVII e XVIII foram escritas com uma parte de baixo contínuo.⁴⁹⁹ Alguns aspectos referidos pelos teóricos poderão ser iluminados pela análise desse repertório. Por outro lado, o estudo das peças musicais, quer em termos estritamente analíticos quer como preparação para a sua execução, pode ser enriquecido. Mesmo com as suas limitações informativas, os tratados podem contribuir para uma *performance* mais esclarecida.

Em relação aos instrumentos concernentes à realização do baixo contínuo há algumas questões que merecem uma tentativa para se obter a resposta. Que instrumentos participavam na execução do baixo contínuo? Ou por outras palavras, qual era o agrupamento ideal? Os autores não fazem qualquer alusão a um instrumento de apoio.⁵⁰⁰ Dos instrumentos que podem realizar harmonias são referidos vários: Solano e Gomes da Silva falam do cravo e do órgão; Pedroso refere o órgão; Varela menciona órgão, cravo, “viola, guitarra, tiorba d’acompanhamento, e harpa”; Silva Leite refere órgão, cravo, tiorba, cítara e guitarra.

⁴⁹⁹ Algumas obras já existem em edição moderna (V. bibliografia).

⁵⁰⁰ Nota: o instrumento que toca a parte do baixo, sózinho ou juntamente com o instrumento que realiza o baixo cifrado.

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes primárias:

1.1. Manuscritos

MAZZA, Romão, Regras de acompanhar de Romão Maza, BN M.M. 2043, [fol. 5-fol. 26]

PEREZ, David, Regras resumidas para acompanhar, BN M.M. 1356, (cópia de 1859)

PEREZ, David, Solfejos de acompanhamento para Piano forte por Davis Perez, BN M.M. 1332, (cópia de 1832)

SOLANO, Francisco Inácio, Regras do acompanhamento, BGUC M.M. 496

1.2. Impressos

ALMEIDA E CAMPOS, João Ribeiro de, *Elementos de musica*, Coimbra, Real imprensa da Universidade, 1786

CAMPION, F., *Traité d'accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique. Ouvrage generalement utile pour la transposition, à ceux qui se meslent du chant & des instruments d'accord, ou d'une partie seule, & pour apprendre à chiffrer la basse continue*, Op. 2, Paris, 1716 (Ed. fac.símile, Geneve, Minkoff, 1976)

D'ALEMBERT, J. le Rond, *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés*, Lyon, Jean-Marie Bruyset, Pere & Fils, 1779

FERNANDES, António, *Arte de musica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1626 (Ed. fac-símile, com Introdução de José Augusto Alegria, 1996)

GASPARINI, Francesco, *L'Armonico pratico al cimbalo, regole, osservazioni, ed avvertimenti per ben suonare il basso, e accompagnare sopra il cimbalo, spinetta, ed organo*, 4ª ed., Veneza, Antonio Bartoli, 1745

GOMES DA SILVA, Alberto José, *Regras de acompanhar para cravo, ou orgão, e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e facil percepção*, Lisboa, Francisco Luís Ameno, 1758

MARTINEZ BRAVO, Jose de Torres y, *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado*, Madrid, Imprensa de musica, 1702

MORATO, João Vaz Barradas Muito Pão e, *Flores musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios autores. Arte pratica de canto de orgao. Indice de cantoria para principiantes, com hum breve resummo das regras mais principaes de acompanhar com instrumentos de vozes, e o conhecimento dos tons assim naturaes como accidentaes*, Lisboa Ocidental, Oficina da musica, 1735

NASSARRE, Pablo, *Escuela musica, segun la practica moderna*, (Ed. fac-símile da Institución “fernando el Católico”, Zaragoza, 1980), Zaragoza, pelos herdeiros de Manuel Roman, impressor da Universidade, 1723

PEDROSO, Manuel de Moraes, *Compendio musico ou arte abreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto*, Porto, Oficina Episcopal do capitão Manuel Pedroso Coimbra, 1751

RIBEIRO, Manuel da Paixão, *Nova arte de viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa e outra pratica*, Coimbra, Real oficina da Universidade, 1789.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Genebra, 1782

SILVA LEITE, António da, *Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes. A primeira contem as principaes regras da musica, e do acompanhamento. A segunda as da guitarra*, Porto, António Alvares Ribeiro, 1795

SOLANO, Francisco Inácio, *Nova instrução musical, ou theorica pratica da musica rythmica, com a qual se forma, e ordena sobre os mais solidos fundamentos hum novo methodo, e verdadeiro systema para constituir hum intelligente solfista, e destrissimo cantor, nomeando as nôtas, ou figuras da solfa pelos seus mais proprios, e improprios nomes, a que chamamos ordinarios, e extraordinarios no canto natural, e accidental, de que procede toda a difficuldade da musica*, Lisboa, Miguel Menescal da Costa, 1764.

SOLANO, Francisco Inácio, *Novo tratado de musica metrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento, em que se possão regular todas as especies, de que se compõe a hrmonia da mesma musica. Demonstra-se este assumpto prática, e theoricamente, e tratão-se tambem algumas cousas parciaes do contraponto, e da composição*, Lisboa, Régia officina tipográfica, 1779

SOLANO, Francisco Inácio, *Dissertação sobre o caracter, qualidades, e antiguidades da musica*, Lisboa, Régia officina tipográfica, 1780.

SOLANO, Francisco Inácio, *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica, e rythmica, no qual se pergunta, e dá resposta de muitas cousas interessantes para o solfejo, contraponto, e composição: seus termos privativos, regras, e precitos, segundo a melhor pratica, e verdadeira theorica*, Lisboa, Régia officina tipográfica, 1790

VARELA, Domingos de S. José, *Compendio de musica, theorica, e pratica, que contém breve instrução para tirar musica. Liçoens de acompanhamento em orgão, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c. e para a canaria do orgão. Appendiz, em que se declaraõ os melhores methodos dáffinar o orgão, cravo, &c. Modo de tirar os sons harmonicos, ou flutados; com varias, e novas experiencias interessantes ao contraponto, composição, e á physica*, Porto, António Alvares Ribeiro, 1806

VELASCO, Nicolao Doizi de, *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, y perfeccion, y se muestra ser instrumento perfecto, y abundantissimo*, [Nápoles, Egidio Longo, 1640]

2. Fontes secundárias:

ARNOLD, F. T. *The Art of accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth and XVIIIth centuries*, 2 vols., Nova Iorque, Dover Publications, 1965

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

CHRISTENSEN, T. A., "The règle de l'octave in thorough-bass theory and practice", *Acta musicologica* 64, 1992, pp. 91-117

DELAIR, E. D., *Traité d'acompannement pour le theorbe, et le clavessin*, Paris, Delair, 1690 (trad. e comentários por Charlotte Mattax, Bloomington, 1991)

DODERER, Gerhard, "Contribuição para a problemática da afinação dos instrumentos de tecla na Península Ibérica durante o século XVIII", *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48 (Janeiro/Março 1986), Lisboa, APEM, pp. 40-43

MASON, K., "François Champion's secret of accompaniment for the theorbo, guitar, and lute", *Journal of the Lute Society of America, Inc.*, 1981, pp. 69-94

MAZZA, José, *Dicionário biografico de musicos portugueses* (Ed. José Augusto alegria), Lisboa, Separata da Revista Ocidente, 1944-45

NEJMEDDINE, Mafalda, "Regras de Acompanhar para Cravo ou Órgão de Alberto José Gomes da Silva: Análise Preliminar", *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 106 (Julho/setembro de 2000), Lisboa, APEM, 2000, pp. 14-18

NERY, Rui Vieira, *A Música no Ciclo da "Bibliotheca Lusitana"*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional-Casa

da Moeda, 1991

RAMEAU, Jean-Philippe, *Treatise on Harmony*, Trad. de Philip Gossett, Nova Iorque, Dover Publications, 1971

STEVENSON, Robert, "Pedroso, Manuel de Moraes", in *The new Grove of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. 14, p.332

STEVENSON, Robert, "Leite, António (Joaquim) da Silva", in *The new Grove of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. 10, p. 643-644

STEVENSON, Robert, "Solano, Francisco Ignacio", in *The new Grove of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. 17, p. 448-449

TARR, Edward H., "Doizi de velasco, Nicolás", in *The new Grove of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. 20, p. 525

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Lambertini, 1900

VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932

WILLIAMS, Peter, *Figured Bass Accompaniment*, Edinburgh, University Press, 1970, 2 vols.

WILLIAMS, Peter, "Continuo", in *The new Grove of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. 2, p. 685-699

3. Partituras (edições modernas)

ESTEVES, João Rodrigues, *Obras Selectas* (Ed. Cremilde Rosado Fernandes e G. Doderer), Portugaliae Musica, vol. XXXIII, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1980

ESPERANÇA, Dom Pedro da, *Four Christmas Responsories* (Ed. João P. D'Alvarenga),
Londres, Mapa Mundi, 1989

SAGÁU, Jayme de la Té y, *Cantatas Humanas a Solo* (Ed. G. Doderer), Lisboa, Fundação
C. Gulbenkian (PM 52), 1999, 2 vols.

GLOSSÁRIO

Abonar. Juntar

Corda. Nota musical.

Cuberta. Refere uma nota que se encontra abaixo da parte mais aguda na harmonia que resulta da realização de um baixo.

De chofre. Expressão para designar, em Solano, que uma nota (ou notas) é tocada em simultâneo com outras. Dito utilizado sobretudo para indicar que uma dissonância é tocada sem preparação.

Descer (subir) de grão. descer (subir) uma segunda.

Especie. Denominação para intervalo harmónico. (Varela faz equivaler *especies* a *cifras*: “[...] são os números arithméticos, com que no acompanhamento se notaõ os diferentes acordes”.)

Falsa. Termo sinónimo de dissonante, quando aplicado a um intervalo. Solano utiliza-o também como sinónimo de diminuta (por ex. 5ª falsa = 5ª diminuta), e designa, mais especificamente, uma dissonância colocada em *ligadura*, isto é, preparada.

Glosa. Em Solano, movimento melódico da parte *ligada*, em que várias notas estão em lugar de uma.

Ligadura. Retardo. Denominação do modo como é usada a dissonância num tempo forte (preparação, ligadura, resolução).

Modo cantavel. Indica que uma nota (dissonante) é tocada num tempo fraco, depois de uma harmonia que se executa em tempo forte (cf *De chofre*).

Partes particulares. Solano utiliza esta expressão quando pretende excluir o baixo na nomeação de duas partes (ou vozes).

Ponto. Aparece com dois significados. Varela, Perez e Mazza usam-no para indicar uma diferença de altura (um *ponto* = um tom; *meio ponto* = meio-tom). Solano e Pedroso utilizam-no como sinónimo de nota musical. Para Gomes da Silva tanto significa nota musical como indica o intervalo de um tom.

Signo. Nota; figura musical.

Superflua. Adjectivo utilizado para classificar um intervalo aumentado (5^a superflua = 5^a aumentada).

Tom. Significa a primeira nota de uma escala e, neste caso, aparece “tom”. Aponta para a noção de tonalidade e, nesta situação, aparece escrito *tom*.

Anexo

**Frontispícios das
obras portuguesas impressas que abordam o Baixo Contínuo**

FLORES MUSICAES

COLHIDAS NO JARDIM DA MELHOR

Lição de varios Autores.

ARTE PRATICA

DE

CANTO DE ORGAO

INDICE DE CANTORIA PARA PRINCIPIANTES, COM

ham breve resumo das regras mais principaes de a Companhar com

Instrumentos de vozes, e o conhecimento dos Tons affim

naturaes como accidentaes.

OFFERECIDA

AO SENHOR.

D. GABRIEL

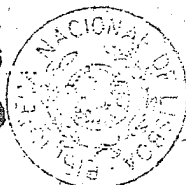
ANTONIO GOMES, &c.

POR

JOÃO VAZ BARRADAS

MUITO PAM, E MORATO

Natural da Cidade de Portalegre,



LISBOA OCCIDENTAL.

Na Officina da MUSICA. Anno de 1735.

Com todas as licenças necessarias.

COMPENDIO
MUSICO,

OU

ARTE ABBREVIADA

Em que se contém as regras mais necessarias

DA

CANTORIA, ACOMPANHAMENTO, E CONTRAPONTO.

Offerecido

A MAIS ARMONIOSA CANTORA DO CEO

MARIA
SANTISSIMA

COM O SOBERANO TITULO

DA

ASSUMPTAÇÃO.



Por MANOEL DE MORAES PEDROSO

natural da Cidade de Miranda.



P O R T O :

Na Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra;

Anno de 1751.

Com todas as licenças necessarias.

E PRIVILEGIO REAL.

COMPENDIO
MUSICO,

OU

ARTE ABBREVIADA

Em que se contém as regras mais necessarias

DA

CANTORIA, ACOMPANHAMENTO, E CONTRAPONTO

Offerecido

A MAIS ARMONIOSA CANTORA DO CEO

MARIA
SANTISSIMA

COM O SOBERANO TITULO

DA

ASSUMPCAO.

Por MANOEL DE MORAES PEDROSO
Natural da Cidade de Miranda.



PORTO:

Na Officina de Antonio Alvares Ribeiro Guimaraens.
Anno de 1769. E á sua custa impressa.



Com licença da Real Mesa Censoria.

Vende-se na mesma Officina em cima do muro, e na loja de José da
Conceição, na rua dos mercadores.

REGRAS
DE
ACOMPANHAR
PARA
CRAVO, OU ORGAO,

E ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, re-
duzidas a breve methodo, e facil percepção.

DEDICADO

A SUA MAGESTADE FIDELISSIMA

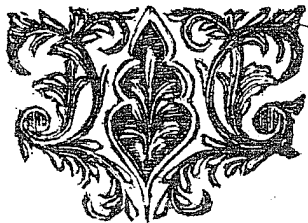
D. JOSEPH I.

QUE DEOS GARDE,

POR

ALBERTO JOSEPH GOMES DA SILVA

Compositor, e Organista.



LISBOA,



Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

M. DCC. LVIII.

Com as licenças necessarias.

NOVO TRATADO
DE
MUSICA
METRICA, E RYTHMICA,

O QUAL ENSINA A ACOMPANHAR NO CRAVO,
Orgão, ou outro qualquer Instrumento, em que se possam
regular todas as Especies, de que se compõe a
Harmonia da mesma Musica.

DEMONSTRA-SE ESTE ASSUMPTO
PRÁTICA, E THEORICAMENTE,

E TRATÃO-SE TAMBEM
ALGUMAS COUSAS PARCIAES

DO
CONTRAPONTO, E DA COMPOSIÇÃO,
OFFERECIDO

A O
SERENISSIMO SENHOR
D. JOSE
PRINCIPE DO BRAZIL

Por seu Author
FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

LISBOA
NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

ANNO CID. MDCC. LXXIX.

Com Licença da Real Meza Censoria.



ESTUDO DE GUITARRA

EM QUE SE EXPOEM
O MEIO MAIS FACIL PARA APRENDER A TOCAR

ESTE INSTRUMENTO: R. 00927

DIVIDIDO EM DUAS PARTES.

A PRIMEIRA CONTEM AS PRINCIPAES REGRAS DA MUSICA,
E DO ACCOMPANHAMENTO.

A SEGUNDA AS DA GUITARRA;

A que se ajunta huma Collecção de *Minuetes, Marchas, Allegros, Contradanzas,*
e outras Peças mais uluaes para desembarço dos Principiantes:
tudo com acompanhamento de segunda *Guitarra.*

OFFERECIDO

A' ILLUSTRISSIMA, E EXCELLENTISSIMA SENHORA

D. ANTONIA MAGDALENA
DE QUADROS E SOUSA,
SENHORA DE TAVAREDE.

POR

ANTONIO DA SILVA LEITE,

Mestre de Capella, natural da Cidade do Porto.



PORTO,

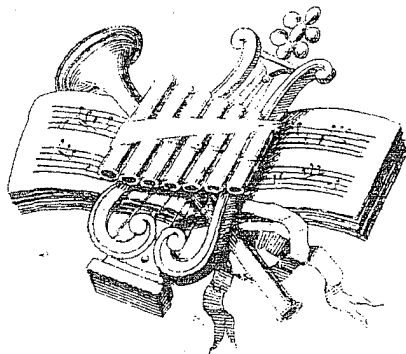
NA OFFICINA TYPOGRAFICA DE ANTONIO ALVAREZ RIBEIRO,

Anno de M.DCC.XCVI.

Com licença da Mesa do Desembargo do Paço.

Vende-se na mesma Officina na rua de S. Miguel, nas casas N.º 260.; e na rua das Flores, na loja de Livros á esquina da travessa do Ferraz.

COMPENDIO
DE
MUSICA,
THEORICA, E PRATICA,
QUE CONTÉM
BREVE INSTRUCCÃO PARA TIRAR MUSICA.
LIÇOENS DE ACOMPANHAMENTO
EM
ORGAÕ, CRAVO, GUITARRA, OU QUALQUER OUTRO
instrumento, em que se póde obter regular harmonia.
MEDIDAS PARA DIVIDIR OS BRAÇOS DAS VIOLAS, GUITARRAS, &c.
e para a canaria do Orgão.
APPENDIZ, em que se declarão os melhores methodos d'affinar
o Orgão, Cravo, &c. Modo de tirar os sons harmonicos,
ou flautados; com varias, e novas experiencias interessan-
tes ao *Contraponto*, *Composiçãõ*, e á *Physica*.
POR
FR. DOMINGOS DE S. JOSÉ VARELLA,
Monge Benedictino.



PORTO:
NA TIP. DE ANTONIO ALVAREZ RIBEIRO;
ANNO M. DCCC. VI.
Com licença da Mesa do Desembargo do Paço.

