RAFAEL REGISTRO RAMOS

**Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes:
um estudo de recepção**

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para o título de mestre.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Ramos, Rafael R.

Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva
Gomes: um estudo de recepção. / Rafael Registro Ramos - São Paulo: R. R.
Ramos, 2014.
202 p.: il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Orientador: Diósnio Machado Neto

1. Música brasileira 2. Período Colonial 3. História da teoria musical 4.
Ensino do contraponto 5. Gomes, André da Silva. I. Diósnio Machado Neto II Título

CDD 21.ed.- 780

Nome: RAMOS, Rafael Registro

Título: Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes: um estudo de recepção.

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para o título de mestre.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Com carinho,
aos meus pais e mestres.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente a DEUS, por me amparar nos momentos mais difíceis e por ter colocado pessoas tão especiais a meu lado.

Aos meus pais, Roberto e Erisaura, pelo amor generoso, altruísta e infinito.

À minha irmã Raquel que sempre torceu por mim.

À minha namorada, Roberta Paciência, honrando seu sobrenome imensamente, além de sua amizade, seu amor e, sobretudo, por estar ao meu lado nos melhores e piores momentos durante essa empreitada.

Ao meu orientador e amigo, Diósnio Machado Neto, pelo seu apoio e importância na minha formação acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que forneceu a bolsa de estudo.

Aos meus companheiros de jornada acadêmica e amigos do Laboratório de Musicologia (LAMUS), sem os quais não teria sido possível este trabalho.

Aos meus mestres de graduação e pós-graduação, pelos ensinamentos, amizade e apoio de sempre.

Enfim, agradeço a todos aqueles que de uma forma ou de outra participaram da realização deste estudo.

“Por vezes sentimos que aquilo que fazemos não é senão uma gota de água no mar. Mas o mar seria menor se lhe faltasse uma gota”. (Madre Teresa de Calcutá)

RESUMO

RAMOS, Rafael R. **Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes: um estudo de recepção**. 202 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014.

O tratado de contraponto, *Arte Explicada de Contraponto*, do lisboeta André da Silva Gomes, destaca-se na produção teórico-musical brasileira como uma obra que articula o ensino musical europeu, especialmente o português, com aquele praticado no Brasil durante o período colonial. Seu autor, quarto mestre-de-capela da Sé de São Paulo desde 1774, certamente apropriou-se dos principais modelos pedagógicos em voga na segunda metade do século XVIII, em Portugal. A única cópia encontrada de seu tratado recebeu estudos que contribuíram para a divulgação e explicação da maior parte dos preceitos dessa obra, demonstrando seu possível alcance, adquirido ao longo do século XIX. Apesar disso, a questão sobre sua recepção teórica manteve-se aberta, contendo problemas referentes aos modelos teóricos que pudessem ser verificados na obra. O objetivo geral deste trabalho é primeiro, realizar uma consolidação bibliográfica a respeito do ensino teórico-musical em Portugal ao longo dos séculos XVII e XVIII, por um lado, e, vasculhar o caminho teórico encontrado nos tratados musicais europeus que versassem, de modo explícito, sobre as regras de contraponto e as regras do acompanhamento, a fim de se verificar quais desses modelos poderiam ser identificados na obra de Silva Gomes. Como metodologia e, também, delineamento da amplitude do trabalho, elencamos os principais tratados portugueses que se encaixam em uma dessas duas categorias mencionadas, complementados oportunamente por autores espanhóis e italianos, em sua maioria. Através de análises comparativas entre os discursos desses tratados e a obra teórica de Silva Gomes, pudemos verificar a manutenção de certos cânones do ensino de música, provenientes da tradição do contraponto, e enxergar novas possibilidades de interpretação do conteúdo da *Arte Explicada*, através dos manuais de acompanhamento. Estes, por sua vez, sugerem caminhos aos estudos sobre a recepção teórica brasileira, pautados na tradição de ensino napolitana, cujos modelos possuíam livre trânsito entre os compositores e professores portugueses desde o século XVIII.

Palavras-chaves: 1. Música brasileira 2. Período Colonial 3. História da teoria musical 4. Ensino do contraponto 5. Gomes, André da Silva.

ABSTRACT

The treatise on counterpoint *Arte Explicada de Contraponto*, by Lisboa André da Silva Gomes, stands out in Brazilian theoretical writings as a work which articulates European music teaching, especially Portuguese, with that conducted in Brazil during colonial period. Its author, fourth chapel master of São Paulo's cathedral, since 1774, certainly absorbed the main pedagogic models of Portugal in the second half of the 18th century. The only copy found of his treatise has been analyzed in few studies, which contributed to the diffusion and offered explanations for most of its precepts, demonstrating its potential range, acquired along the 19th century. However, its theoretical reception was kept open, presenting some problems regarding the possible theoretical models that could be mapped within the work. The general objective of the present work is, at first, to achieve a bibliographic consolidation concerning music theory teaching in Portugal along 17th and 18th centuries, on one hand, and on the other, to scavenge the theoretical path found in European music treatises that discuss explicitly the rules of counterpoint and accompaniment, in order to verify what are the models which could be identified within the work by Silva Gomes. As methodology and also for bounding the reach of the work, we listed the central Portuguese treatises that fit in one of the above categories, further complemented, majorly, by Spanish and Italian authors. Through comparative analyses between the discourses of such treatises and the theoretical work by Silva Gomes, we were able to verify the abiding of certain canons of music teaching, originated from the tradition of counterpoint, and to look into new possibilities of interpreting the content of *Arte Explicada* through manuals on accompanying. Those, in turn, suggest directions to further studies about Brazilian theoretical reception, rooted in Neapolitan tradition of teaching models, which transited freely among Portuguese composers and music teachers since the 18th century.

Keywords: 1. Brazilian music. 2. Colonial period. 3. History of music theory. 4. Counterpoint learning. 5. Gomes, André da Silva.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PARTE I – PANORAMA HISTÓRICO	20
1. O ESTUDO MUSICOLÓGICO LUSO-BRASILEIRO SOBRE A RECEPÇÃO TEÓRICA NO PERÍODO COLONIAL: UM PROBLEMA EM ABERTO	21
1.1. André da Silva Gomes entre os tratados teóricos brasileiros	21
1.2. O autor	24
1.3. <i>A Arte Explicada De Contraponto</i>	26
1.4. Levantamento bibliográfico: os tratados de maior relevância	31
1.5. O ensino musical em Portugal: o Seminário da Patriarcal	35
1.6. O projeto pedagógico da Patriarcal	37
2. O ENSINO MUSICAL SOB DUAS PERSPECTIVAS DISTINTAS	41
2.1. O ensino do contraponto	41
2.1.1. Modelos pedagógicos do ensino do contraponto	42
2.1.2. Do contraponto simples e diminuído às cinco espécies de Fux	46
2.1.3. Os discursos baseados no acúmulo de exemplos	50
2.1.4. Regras de progressão entre os intervalos consonantes	54
2.1.5. O ensino das dissonâncias	58
2.1.5.1 Dissonância por diminuição	58
2.1.5.2 Dissonância por síncope	61
2.1.6. Contraponto imitativo	65
2.2. As Regras De Acompanhar e a teoria dos partimenti	69
2.2.1. O ensino dos partimenti	70
2.2.2. Classe I: Axiomas Básicos	74
2.2.3. Classe II: Regra De Oitava	77
2.2.4. Classe III: Suspensões	83

PARTE II – ANÁLISES COMPARATIVAS	87
3. DO CONTRAPONTO	91
3.1. Organização e disposição	91
3.2. Elementos básicos	97
3.2.1. Contraponto simples e contraponto figurado	97
3.2.2. Definição e classificação dos intervalos musicais	100
3.2.3. Definição e classificação dos movimentos	104
3.2.4. Procedimentos gerais sobre a construção do contraponto	106
3.3. Tratamento das consonâncias	114
3.4. Tratamento das dissonâncias	120
3.5. Cláusulas	124
3.6. Modulações	126
3.7. Gêneros imitativos	131
4. DAS REGRAS DE ACOMPANHAR	137
4.1. Organização e disposição	137
4.2. Elementos básicos	143
4.3. Suspensões	149
4.3.1. Ligadura de 2ª inferior	151
4.3.2. Ligadura de 4ª	157
4.3.3. Ligadura de 5ª falsa	158
4.3.4. Ligadura de 7ª	159
4.3.5. Ligadura de 9ª	160
4.3.6. Suspensões particulares: 4ª aumentada, 4ª diminuta e 5ª aumentada	161
4.3.7. Dupla dissonância	168
4.4. Cláusulas	171
4.5. Modulações	176
4.6. Gêneros imitativos	178
CONSIDERAÇÕES FINAIS	184

REFERÊNCIAS	188
--------------------	-----

APÊNDICE	198
-----------------	-----

INTRODUÇÃO

A historiografia musical brasileira até meados do século XX tratou a prática musical realizada em território brasileiro durante o período colonial com explícito preconceito¹, conforme relata Duprat. Para este, no entanto, isso não se aplica a alguns poucos compositores que viveram entre os períodos colonial e imperial, como o padre José Maurício Nunes Garcia, por exemplo, cujas obras mantiveram certa presença na prática musical ao longo do século XIX, sobretudo no ambiente sacro, recobrando seu prestígio a partir do segundo quartel do século XX, como se pode notar pela celebração de cem anos de morte do compositor (DUPRAT, 1995).²

Essa situação explica o fato de que, ainda nas primeiras décadas do século XX, os escritos referentes à música do período colonial nem ao menos margeavam a referência musicológica.³ Os primeiros textos de caráter científico⁴ sobre a prática musical existente no Brasil durante o século XVIII foram escritos somente a partir da década de 1940, o que se deve especialmente às pesquisas do musicólogo Francisco Curt Lange, na região de Minas Gerais.

Nesse momento, que valorizou a música colonial como objeto de pesquisa, empenhou-se em um trabalho deveras árduo, que se articulava em três estágios: localização de “acervos” musicais; catalogação e transcrição de manuscritos considerados de maior relevância; e, estudo de documentação geral que desse subsídio para compreender as características do exercício da música. Neste último conjunto, a documentação variava – de

¹Isso se deve a diversos fatores distintos ao longo dos anos. No entanto, um dos principais acontecimentos causais para a situação mencionada por Duprat pode ser identificado como a própria Independência e suas ideias da cultura nacional e da modernização através da crítica sistemática aos modelos de hegemonia social que se perpetuavam desde as profundezas coloniais (CALAFATE, 1998). Logicamente, faz-se exceção aos serviços religiosos que, marginalizados igualmente pela crença em um Brasil atrasado graças às amarras de um clero corrompido e uma nobreza espoliativa, continuavam a executar as obras dos antigos mestres de capela como no caso da Sé de São Paulo que em 1910 ainda mantinha viva a música de André da Silva Gomes conforme relatado por Antônio Egydio Martins em sua principal obra, *São Paulo Antigo 1554-1910* (1911, p.143).

²O maestro Fúrio Franceschini organizou um concerto em comemoração aos cem anos de morte do compositor. Essa celebração contou ainda com a recente obra descoberta de André da Silva Gomes, *Ave Maris Stella* (DUPRAT, 1995, p.12)

³Seus compositores eram citados no meio de tantos outros nomes em artigos de jornais, revistas ou almanaques do século XIX e princípios do XX, mas nenhuma dessas publicações versava exclusivamente sobre música nem se preocupava em estimular ou apresentar qualquer tipo de estudo sobre os atributos técnicos ou históricos das obras dos compositores salvo pequenas passagens de cunho biográfico, muitas vezes contendo informações imprecisas (VIDAL, 2005, pp.168-9).

⁴Assim define Paulo Castagna, em seu texto *Musicologia enquanto método científico*, os limites entre o período no qual os estudos histórico-musicais brasileiros eram de cunho predominantemente biográficos – com maior interesse musicológico através de poucos nomes como Mário de Andrade e Luiz Heitor – e o período em que a musicologia se tornava propriamente científica, a partir do trabalho de Curt Lange (2008, p.17).

tratados musicais a outras espécies de documentos como recibos de trabalho, atas de irmandades, cartas de agentes régios, etc

.Essas primeiras contribuições serviram de estímulo a musicólogos mais jovens durante as décadas posteriores, como no caso das pesquisas efetuadas durante a década de 1960, pelo padre Jaime C. Diniz sobre a música colonial pernambucana e Régis Duprat, quem se debruçou sobre a música paulista, mantendo-se atualmente como o principal nome nos estudos sobre as obras de André da Silva Gomes. Enfim, pelo trabalho desbravador de muitos musicólogos – atuantes desde os primeiros textos de Curt Lange –, foi possível compreender melhor o panorama das práticas musicais ocorridas em território brasileiro durante a Colônia, o que possibilitou, também, a construção de um sólido conhecimento que incide sobre o sistema administrativo que determinava as relações e atividades do ofício do músico como, por exemplo, as teses do estanco da música, de Duprat (1966; 1968; 1995), e do licenciamento do músico, de Machado Neto (2008; 2009).

No entanto, se por um lado a musicologia brasileira conta com um acervo significativo de obras musicais, transcritas e gravadas, além de perspectivas que nos fornecem quadros históricos consistentes da condição do músico no período colonial, por outro, possui ainda pelo menos dois problemas que vieram a ser refletidos mais recentemente:

- 1) Algumas lacunas substanciais em relação às tentativas de caracterizações estilísticas da música brasileira do período colonial.
- 2) Um conhecimento mais amplo sobre os tratados teóricos que circulavam no país naquela época, principalmente se considerarmos os que teriam sido compilados aqui.

Os modelos de análise das fontes musicais e movimentos sociais da música no Brasil ainda desenvolvem certos assuntos como, por exemplo, a questão das territorialidades da administração eclesiástica e sua relação com o exercício da música, sem mencionar o anseio, por vezes ainda exclusivo, de criar uma cadeia dos grandes compositores nativos. Como aponta Machado Neto em sua tese de livre docência, “nessa linha canônica, persiste ainda o estudo do estilo isolado como discurso ou encadeado por uma lógica progressista e linear de desenvolvimento da linguagem musical” (MACHADO NETO, 2011, p.12). É nessa senda que também se explica a predileção de determinadas ferramentas, como a análise harmônica funcional, entendida como uma espécie de salvação metodológica.

Referente aos padrões estilísticos da música no período colonial, embora Curt Lange, Duprat, Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, entre outros, desde a década de 1960, já tivessem proposto definições e caracterizações, é apenas na década de 90 que o problema da música antiga começou a obter alternativas ao discurso puramente fundado na apresentação de fontes, transcrições de manuscritos e análises dos aspectos estruturais das atividades musicais. Como afirma Machado Neto, “pela primeira vez, desde os informes de Curt Lange, em 1946, a historiografia apresenta[va] um *corpus* crítico que superava o discurso generalista sobre o estilo” (2012, p.151).

Desse novo *corpus* crítico emergente, salientamos um artigo pioneiro, *Música Sacra Paulista do Período Colonial: alguns aspectos de sua evolução tonal 1774/1794*, escrito no ano de 1990 por Duprat. Sua proposta metodológica era inovadora na historiografia da música colonial brasileira, considerando-se a época em que esse texto foi escrito, pois, pela primeira vez buscou-se na teoria estrangeira a fundamentação para as análises estilísticas das obras brasileiras, já que muitas teorias analíticas presentes na musicologia internacional demoraram a atingir a historiografia musical nacional. Além disso, as preocupações de Duprat em seu trabalho eram, “muito mais do que solucionar problemas, levantá-los e, com isso, tentar contribuir para um aprimoramento crescente do conhecimento estilístico da música brasileira do século 18 [*sic*]” (DUPRAT, 1990, p.34).

Em seu texto, Duprat caminhou até aos limites da região ibérica, listando tratados musicais dos séculos XVII e, principalmente, XVIII. No elenco de obras que poderiam justificar as bases de conhecimento de André da Silva Gomes, Duprat relacionou Andrés Lorente (1672), Pablo Nassarre (1723-24), Antonio Soler (1762), Antonio Exímeno (1774) e os portugueses Antonio Fernandes (1626), João Crisóstomo da Cruz (1745), Manuel de Moraes Pedroso (1751) e Francisco Solano (1779). Além disso, não ignorou o famoso *Traité d’Harmonie*, de Rameau (1722).

Seu texto apresenta o ritmo harmônico e as regiões tonais de modulação como elementos de determinação de estilo, prendendo-se, assim, exclusivamente à análise harmônica e utilizando como critério determinante de estilo a “curva tonal”.⁵ Ora, esse grande passo dentro da musicologia brasileira é resultado de diversas contribuições anteriores que, em sua maioria, haviam surgido do próprio Duprat. Certamente, podemos afirmar que foi a

⁵ Quanto maior o ritmo harmônico, maior a tendência para uma “harmonia sequencial”, caracterizada por Duprat como típica do Barroco, em contrapartida a um ritmo harmônico lento e uma concentração na região de dominante, típicos do período Clássico (DUPRAT, 1990, p.30). Por “curva tonal”, entende-se as regiões tonais destacadas pelo compositor ao longo da obra – as tonalidades sobre as quais se efetuaram “breves modulações” [explicação nossa].

partir dele que a musicologia brasileira começou a se organizar como tal, buscando respaldo nas universidades e definindo seus elementos básicos enquanto área de pesquisa como seus objetos de estudo e métodos à disposição. Segundo Machado Neto, “Regis Duprat sofisticou os paradigmas da pesquisa musical através de um quadro conceitual que o alinhava com as preocupações metodológicas da teoria da história nova. Através de inúmeros textos publicados a partir da década de 1960, Duprat imprimiu à musicologia nacional uma atualização com os problemas levantados pela segunda geração da *École des Annales*.” (2011, p.173). Esta forma de abordagem historiográfica abriu um novo cenário de pesquisa na área da musicologia, que, naquele momento, apenas começava a ser descortinado.

Todo esse processo levou a pesquisas recentes que tratam de entender os modos de produção da música a partir de um conhecimento, o mais amplo possível, de sua época. Decorências do trabalho pioneiro de Duprat sobre as questões estilísticas da música praticada no Brasil durante o período colonial podem ser percebidas em publicações nacionais ao longo da década de 90, demonstrando a perpetuação de seu tratamento metodológico em autores como Crespo (1990), Dottori (1990), Kater (1994), entre outros. Já no presente tempo, vemos como propostas analíticas que expandem os limites da análise formal e harmônica se desenvolvem rapidamente na musicologia luso brasileira. Por exemplo, estudos retóricos e das tópicas, além da aplicação das teorias semióticas no discurso musical dos compositores brasileiros, foram estudadas e aplicadas em um número significativo de teses e artigos acadêmicos no Brasil a partir do século XXI.

Devemos dizer ainda que, apesar do aumento dessas linhas de pesquisa, a musicologia nacional encontra ainda dificuldades em trasladar essas teorias para compositores residentes no Brasil, e, com isso, muitas vezes se fixou em compositores residentes em países europeus, como é o caso dos trabalhos de Monica Lucas sobre quartetos de cordas de Joseph Haydn; de Katia Justi sobre o oboé e as cantatas sacras de Johann Sebastian Bach; de Edmundo Hora sobre Froberger e afinações mesotônicas; de Lucia Carpena sobre flauta doce e Reinhard Keiser; e de Cassiano de Barros sobre as teorias composicionais do Classicismo vistas a partir do tratado de H. C. Koch. Um número muito menor de estudos nessa linha se destina à música colonial brasileira ainda e, em algumas vezes, fica explícito certo zelo pela distância de um suporte teórico mais generoso.

Diante desse quadro, apresentamos uma postura que traz consigo não somente uma atualização teórico-conceitual dentro de uma perspectiva transdisciplinar, mas também uma atualização teórico-musical, alinhada às novas contribuições internacionais de autores como, por exemplo, Leonard Ratner, Kofi Agawu, Raymond Monelle, Mark Evan Bonds,

Robert Gjerdingen, Giorgio Sanguinetti; assim como um alinhamento com os problemas da música como ferramenta de expressão e fomento de posturas ideológicas, como tratado nos trabalhos de Machado Neto sobre o período colonial brasileiro.

Nesse sentido, nosso trabalho insere-se num campo maior de investigações musicais que busca compreender as estruturas discursivas da música brasileira do período colonial através de diversos estudos transversais. Levados a cabo por colegas de um mesmo laboratório de musicologia (LAMUS – DM/FFCLRP), o objeto de estudo, ou seja, a dimensão teórico-musical atravessa diversas questões compreendidas na recepção e comunicação musical do século XVIII como a retórica musical, a concepção de discurso tópico, o ensino do Baixo Contínuo e dos *partimenti*, o ensino do contraponto, etc.

Dessa maneira, a linha desenvolvida no LAMUS preocupa-se em estudar os processos discursivos da música circulante no período colonial, em especial a religiosa, visando mapear padrões e especificidades que possam delinear os alinhamentos com a música dos grandes centros europeus, bem como os usos locais. Essa postura auxilia a observação dos vínculos estilísticos e dos processos de recepção teórica, além de possibilitar o estabelecimento de padrões de representação das estruturas ideológicas e culturais através das recorrências dos usos discursivos. É nesse contexto que se insere esta pesquisa e é sob essa perspectiva que se pode analisar sua relevância e validade em toda a sua dimensão.

Assim dito, primeiro devemos sublinhar que partimos de reconhecer uma problemática concernente às posturas musicológicas diante das abordagens estilísticas e teóricas da música colonial brasileira. É a partir desse ponto que pretendemos contribuir para novas posturas através da identificação de um problema menor, referente ao conhecimento teórico recebido e transmitido no Brasil Colonial em finais do século XVIII e princípios do século XIX. Pretendemos, então, neste trabalho, responder à seguinte questão:

- Quais teriam sido os modelos teóricos que teriam atuado no tratamento dado por André da Silva Gomes à sua obra *Arte Explicada de Contraponto*?

A fim de não expandir a questão em toda a complexidade que sugere, e circunscrevê-la dentro do escopo de um trabalho de mestrado, admitimos, como objetivo geral, situar a obra citada de Silva Gomes na tradição teórico-musical vigente no século XVIII em Portugal sob a perspectiva dos tratados impressos, na tentativa, também, de fornecer alguns pontos de contato entre a *Arte Explicada* e estudos de outras origens, como, por

exemplo, o ensino do baixo contínuo sob a perspectiva do discurso pedagógico dos *partimenti* em seus estágios iniciais, tratados também como Regras de Acompanhar.

Elaboramos nosso trabalho em quatro capítulos, podendo ser separados, ainda, em duas partes: a primeira preocupada em fundamentar algumas de nossas escolhas, situando, também, as teorias utilizadas; e, a segunda dedicada integralmente a análises comparativas entre o tratado de Silva Gomes e os demais tratados selecionados.

O primeiro capítulo destina-se a ilustrar de maneira breve a situação na qual a musicologia brasileira se encontrava em relação à teoria musical em voga no Brasil setecentista, focado nos tratados aqui localizados, destacando, ainda, a importância da obra mencionada de André da Silva Gomes no trânsito teórico entre o ensino europeu e o praticado no Brasil. Ao longo desse, ainda, apresentamos alguns dos teóricos elencados pela musicologia luso-brasileira como os principais nomes conhecidos no Brasil no século XVIII, classificados como tais através de análises sobre o possível conhecimento que os autores dos tratados brasileiros sugeriam ter daqueles. Por fim, discorreremos sucintamente sobre o ensino de música no Real Seminário da Patriarcal, em Lisboa, e procuramos, também, justificar a relevância dos principais tratados a serem comparados no terceiro e quarto capítulos, através da contextualização da produção e do ensino teórico musicais em Portugal.

O segundo capítulo busca elucidar alguns dos principais preceitos do ensino do contraponto, tratado e modificado desde, pelo menos, Tinctoris e Zarlino, de maneira que possam servir para melhor situar os problemas a serem discutidos durante as análises comparativas. Também tratamos de ilustrar algumas soluções dadas por autores que pouco ou nada se aproximam do discurso de André da Silva Gomes como, por exemplo, Johann Joseph Fux. A intenção deste contraste é justamente tratar de esclarecer o distanciamento de Silva Gomes em relação a algumas perspectivas modernas para a época e que, ainda hoje, são consideradas a base para o ensino do contraponto. Ainda nesse capítulo, apresentamos alguns aspectos do ensino do instrumento de teclas, especialmente o modelo pedagógico dos *partimenti* em suas lições elementares, visualizados como uma alternativa aos tratados de contraponto tradicionais para se interpretar algumas regras e preceitos presentes em Silva Gomes.

O terceiro e quarto capítulos tratam de análises comparativas entre o tratado de André da Silva Gomes e os demais tratados selecionados. Dividimos essas análises em dois tipos: as que contêm tratados explicitamente dedicados às regras de contraponto, como *Arte Música*, de Manuel Nunes da Silva e *Compêndio Musico*, de Manuel de Moraes Pedroso; e, as que lidam com tratados dedicados ao ensino das regras de acompanhamento - os preceitos

básicos dentro do ensino dos *partimenti* -, buscando esse modelo pedagógico tanto em autores portugueses, como Alberto Gomes da Silva e Francisco Ignacio Solano, como italianos, como Francesco Gasparini, David Perez e Fedele Fenaroli.

Salientamos, ainda, que essa escolha por um viés alternativo aos tratados de contraponto, conforme será explicada em momento oportuno, deve-se à escassez de tratados portugueses conhecidos que se dedicavam explicitamente ao contraponto, fossem integral ou parcialmente. Esses demonstraram como as escolhas de Silva Gomes passavam pela prática comum da cópia de preceitos e trechos de autoridades, e deram possibilidades de análises para algumas questões, como os princípios básicos dessa disciplina. Contudo, não respondiam a todos os problemas encontrados, deixando em aberto alguns itens tratados por Silva Gomes, especialmente os capítulos que vão do décimo ao décimo quarto, que discorrem sobre a utilização das dissonâncias através de suspensões e dos tipos de cadências. Foi nos tratados que lidavam com o ensino do acompanhamento ao teclado onde encontramos possibilidades de resposta a esses problemas, abarcando as “regras de acompanhar” e os *partimenti*.

A metodologia usada responde justamente ao tipo de problema percebido: os possíveis modelos de discurso presentes no tratado de Silva Gomes só poderiam ser identificados através de uma justaposição dos tratados selecionados. Estes foram analisados e comparados com o tratado de Silva Gomes da seguinte maneira: (1) classificamos os assuntos apresentados e a disposição que se encontrava determinado tratado – muitas vezes aqueles não se encontravam em uma disposição lógica de acordo com capítulos ou regras, mas sim misturados a outros tantos assuntos; (2) comparamos a disposição de assuntos entre os teóricos e verificamos a presença ou não dos assuntos em comum; (3) as regras, quando presentes em ambos os tratados, foram analisadas a fim de colocar em evidência as semelhanças e diferenças entre os tratados. Para isso, levamos em consideração as construções composicionais – suspensões, movimentos entre vozes, construção de temas de fuga, regiões tonais a se modular – que eram recomendadas, proibidas ou simplesmente evitadas. Outro critério comparado se refere à nomenclatura específica e ao vocabulário geral – expressões e explicações peculiares em comum. Por fim, verificamos nos demais tratados a relação dos exemplos musicais que vinham acompanhados de explicações, com o que dizia Silva Gomes.

Uma vez identificadas semelhanças e diferenças entre os documentos teóricos analisados e o tratado objeto de pesquisa, pudemos, finalmente, inferir alguns dos modelos que certamente teriam servido como padrão na elaboração do tratado de Silva Gomes. Apenas a fim de adiantar algumas conclusões de nosso trabalho, pudemos constatar que é inegável em

André da Silva Gomes o compartilhamento da mesma condição do pensável existente no discurso teórico presente nos tratados levantados, fossem de contraponto fossem de regras de acompanhar, vinculando aquele a uma das mais altas tradições teórico-musicais. Além disso, já num âmbito mais específico, visualizamos nos tratados, possibilidades de reconstrução de exemplos que, provavelmente, estariam presentes nos tomos não encontrados do tratado de Silva Gomes.

Esclarecemos, ainda, que os resultados obtidos podem ser melhor compreendidos se o considerarmos como parte de um projeto maior - integrante, nesse caso, do núcleo de pesquisas LAMUS, conforme supracitado - que visa a compreender os trânsitos e ideias da música no Brasil, tanto para a sua melhor interpretação como para uma história social, tendo-se em vista que o discurso sempre é parte de uma ideologia.

PARTE I – PANORAMA HISTÓRICO

1. O ESTUDO MUSICOLÓGICO LUSO-BRASILEIRO SOBRE A RECEPÇÃO TEÓRICA NO PERÍODO COLONIAL: UM PROBLEMA EM ABERTO

Neste primeiro capítulo, descrevemos, sucintamente, a situação da musicologia brasileira face à teoria musical em destaque no Brasil Colonial, salientando a importância de André da Silva Gomes como ponto de contato entre as tradições teórico- musicais portuguesas e brasileiras. Assim, intentamos situar a relevância de sua obra teórica sobre contraponto, ilustrando trabalhos dedicados a esse objeto e algumas questões em aberto. Além disso, fundamentamos nossas escolhas referentes aos tratados elencados de origem portuguesa, através de uma breve contextualização da produção teórica em Portugal e do ensino musical em Lisboa no século XVIII.

1.1. André da Silva Gomes entre os tratados teóricos brasileiros

De acordo com Paulo Castagna, conhecem-se apenas nove tratados teórico- musicais anteriores à chegada da tipografia ao Brasil com a Família Real (CASTAGNA, 1998, p. 4)⁶:

⁶ Embora o tratado de Nunes Garcia, tenha sido escrito após a chegada da tipografia ao Brasil – em 1808 –, Castagna o insere neste quadro pelo fato de a impressão de obras teórico- musicais no Brasil ter se iniciado somente após a Independência, no ano de 1823, com a *Arte de muzica para uso da mocidade brasileira por hum seu patricio*, de Francisco Manuel da Silva. (CASTAGNA, 1998, p. 2)

1. JOÃO DE LIMA. [Tratado(s) de música perdido(s) (Recife ou Salvador, final séc. XVII)];
2. CAETANO DE MELO JESUS. *Escola de canto de órgão* (Salvador, 1759-1760);
3. CAETANO DE MELO JESUS. *Tratado dos tons* (perdido) (Salvador, 1ª metade do séc. XVIII);
4. LUÍS ÁLVARES PINTO. *Arte de solfejar*. (Recife, 1761);
5. LUÍS ÁLVARES PINTO. *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão* (Recife, 1776);
6. JOSÉ DE TORRES FRANCO. *Arte de acompanhar* (Mariana, 1790);
7. ANÔNIMO. *Modo de dividir a canaria do órgão* (Salvador?, final do séc. XVIII ou início séc. XIX);
8. ANDRÉ DA SILVA GOMES. *Arte explicada do contraponto* (São Paulo, c.1800, cópia de Jerônimo Pinto Rodrigues, Itu, 1830);
9. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA. *Compêndio de música e método de pianoforte* (Rio de Janeiro, 1821).

Figura 1: Tratados brasileiros escritos antes da chegada da tipografia ao Brasil dos quais se possui notícias (CASTAGNA, 1998, p. 5).

Entretanto, desses nove, dois se encontram perdidos, um identificado como uma cópia⁷, e um anônimo, sobre o qual paira a incerteza se teria sido escrito no Brasil ou em Portugal. Portanto, apenas cinco tratados dessa lista, cuja cópia ou o original foram encontrados, podem ser identificados como tratados brasileiros existentes: *Escola de canto de órgão*, de Caetano de Melo de Jesus; *Arte de solfejar*, de Luís Álvares Pinto; *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão*, do mesmo autor; *Arte explicada de contraponto*, de André da Silva Gomes; e, *Compêndio de música e método de pianoforte*, de José Maurício Nunes Garcia. Desses, ainda, dois certamente possuíram um alcance maior no ensino durante o período colonial, uma vez que seus autores eram mestres de capela de catedrais (CASTAGNA, 1998, p. 18). Estes são: *Escola de canto de órgão*, escrito por volta dos anos 1759-60 pelo padre Caetano de Melo de Jesus, mestre de capela da Sé de Salvador; e a *Arte explicada de Contraponto*, escrito provavelmente por volta do ano 1800, segundo Castagna.

O primeiro desses dois tratados é uma obra de grandes proporções. Representante do maior tratado em língua portuguesa conhecido até então, constitui-se de dois códices manuscritos que, juntos, contêm mais de mil e duzentas páginas. Seus dois tomos encontram-se repletos de investigações teóricas de grande profundidade e sistematização, com

⁷ Esta cópia se refere ao tratado enumerado na lista de Castagna como pertencente a José de Torres Franco. Como o próprio Castagna relata, Torres Franco, mestre de música filiado à Confraria de Santa Cecília de Vila Rica em 1816, realizou cópia parcial do tratado *Compêndio musico ou arte abreviada*, do português Manuel de Moraes Pedroso, além de interpolar um texto de doze páginas de autor desconhecido e de acrescentar alguns parágrafos escritos, talvez, por ele próprio. (CASTAGNA, 1998, p. 10)

pretensões muito além do que se costumava fazer a teoria luso-brasileira naquele período. Apoiando-se em uma vastíssima bibliografia, sua “exposição é profusa e exaustiva, configurando uma verdadeira ‘escola’ de canto de órgão no sentido escolástico do termo” (FREITAS, 2010, p. 51). O tratado, que já recebeu estudos de José Augusto Alegria, Régis Duprat e José Maria Neves, é, há alguns anos, o principal objeto de pesquisa da musicóloga portuguesa Mariana Portas de Freitas, que prepara uma transcrição e edição crítica dele.

O segundo tratado, descoberto pelo pianista e compositor José Carlos Amaral Vieira, trata-se de uma cópia de cerca de cento e cinquenta páginas, dedicado ao ensino do contraponto. Recebeu uma edição e transcrição crítica através de Régis Duprat, Edílson Vicente de Lima, Márcio Spartaco Landi e Paulo Augusto Soares, sob a liderança do primeiro. Essa edição atua, principalmente, como divulgadora e patente da descoberta do manuscrito.

Além desse, somente mais um trabalho no Brasil se debruçou sobre o tratado de Silva Gomes: *Lições de Contraponto Segundo a Arte Explicada*, de Márcio Landi. O livro, de 2005, é a publicação de um trabalho fruto de sua dissertação de Mestrado, *A Arte Explicada de Contraponto – André da Silva Gomes (1752/1844)*, defendida em 1998.

Segundo o autor, o trabalho propõe “uma leitura crítica do tratado pelo levantamento dos temas abordados por André da Silva Gomes, [...] o estudo das obras congêneres de autores brasileiros e/ou luso-brasileiros no período Brasil Colonial e sua ligação com a tradição dos grandes tratados escolásticos, [...] [e a] edição comentada do tratado” (LANDI, 2005, p. iv-v).

Embora possa parecer que nosso estudo se preocupe com parte das questões colocadas por Landi em seu livro – mais especificamente em relação ao estudo das obras portuguesas de mesma espécie –, trata-se de dois caminhos traçados diferentemente. O trabalho de Landi se apresenta, efetivamente, como uma edição comentada do tratado, com esclarecimento de alguns termos⁸ e lições, trazendo à tona, por vezes, preceitos de autores europeus que versam diretamente sobre o contraponto, especialmente Fux. A principal contribuição de Landi é, provavelmente, apresentar comentários e explicações que iluminem as dificuldades de se compreender musicalmente as descrições de Silva Gomes, frequentemente confusas à primeira vista. Além disso, esses comentários são acompanhados

⁸ Landi esclarece sobre o termo *fuga*, por exemplo, que o “leitor deve atender-se ao fato que, tal como nos aponta Alfred Mann (1965), o termo fuga não se aplica à forma, como faz, por exemplo, o minueto; ele denota algo menos concreto.” (LANDI, 2005, p. 126)

de exemplos musicais que corresponderiam, se não à totalidade, a uma parte considerável dos exemplos musicais de Silva Gomes que estariam em um tomo perdido.

Os exemplos dados por Landi são retirados de obras de Silva Gomes ou de outros compositores, como Palestrina. Contudo, o trabalho de Landi não se propõe à compreensão dos preceitos a partir dos próprios tratados contemporâneos e, em especial, conterrâneos. Nosso trabalho, por outro lado, trilha um caminho pautado estritamente em análises comparativas entre o tratado de Silva Gomes e tratados europeus – em sua maioria, portugueses – que versam sobre o contraponto e sobre regras do acompanhamento ao teclado. Na tentativa de se verificar lições e descrições de Silva Gomes em comum com tratados selecionados, atuamos de um modo complementar aos trabalhos realizados anteriormente, e, portanto, de maneira significativa para a continuação dos estudos sobre o assunto.

1.2. O autor

André da Silva Gomes nasceu em Lisboa no ano de 1752, provavelmente no mês de dezembro, e faleceu em 17 de junho de 1844, aos 92 anos incompletos. Filho de Francisco da Silva Gomes e Inácia Rosa, casou-se com a viúva Maria Garcia de Jesus, mas não teve filhos. Ao invés disso, educou “16 [*sic*] agregados homens, aos quais sustent[ou] como filhos adotivos, dando-lhes o nome de família.” (DUPRAT, 1995, p. 70) Praticamente todas as informações existentes a seu respeito são retiradas das obras de Régis Duprat – em especial, de seu trabalho sobre a música na Sé em São Paulo durante o período colonial.

Quanto à sua formação musical, pouco se sabe, salvo que teria conhecimento das fugas do compositor e mestre-de-capela José Joaquim dos Santos, de acordo com a informação encontrada em seu tratado.

Explicaremos com toda a clareza a Organização, numeramento [*sic*] das Vozes neste gênero de Fugas, seguindo invariavelmente a doutrina e uso do nosso Sábio e experimentado Mestre o Sr. José Joaquim dos Santos, Mestre do Seminário da Patriarcal de Lisboa e insigne até hoje, e singular nesta qualidade de Composição. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 177)

Conforme descrito no preceito, José Joaquim era mestre no Seminário da Patriarcal – principal instituição do ensino de música em Portugal no século XVIII – e, certamente Silva Gomes havia recebido lições dele. Ademais, sabemos que na época de sua formação, imperava no cenário musical português o gosto napolitano, cuja principal figura era

Davi Perez, “dedicado à música lírica e religiosa, [e] interessado pelas edições didáticas para o ensino da música, solfejo, baixo cifrado e acompanhamento.” (DUPRAT, 1995, p. 62)

Duprat relata que Silva Gomes veio ao Brasil, ainda jovem, com apenas 21 anos, a convite do terceiro bispo de São Paulo, Frei Dom Manuel da Ressurreição⁹ no final do ano de 1773¹⁰, para exercer a função de organizador e regente do coro de música da Sé paulistana, sendo desta forma o quarto mestre-de-capela a ocupar o cargo – que teria durado cinquenta anos –, e, o primeiro da nova catedral. (DUPRAT, 1995)

Sua nomeação desencadeou um litígio entre o bispo e o governador D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão – o Morgado de Mateus. O texto de Duprat retrata a disputa pelo direito de nomear através da descrição de dois polos distintos que, à superfície, pautar-se-iam em divergências estéticas – as quais tiveram decorrências nas obras de Silva Gomes. O terceiro bispo de São Paulo proibia a música “de violinos” e censurava o mestre-de-capela anterior – trazido pelo governador –, Antônio Manso da Mota, por trabalhar em casa de ópera. Morgado de Mateus, por sua vez, lamentava o empobrecimento musical de São Paulo com a chegada do quarto mestre-de-capela da Sé, cujos meninos do coro cantavam “sem vos [*sic*], sem estilo, sem conhecimento de solfa, e sem ajuda de instrumentos” (Carta do Morgado apud DUPRAT, 1995, p. 52). Obviamente, subjaziam a isso questões mais profundas, de caráter econômico e políticos, especialmente as consequências da prática do estanco – como demonstra Duprat em seu texto¹¹.

Com o monopólio musical, André trabalhou intensivamente na produção musical após assumir o cargo na Sé, chegando a um número bastante significativo de obras, de consumo imediato, sendo bem vistas pelo bispado que desejava obter a consolidação dos serviços musicais na Sé, pois até então, dificuldades econômicas, eclesiásticas, do meio social sempre haviam sido impedimentos para isso. Esses obstáculos contribuíram para o caminho que Silva Gomes trilhou, buscando atividades paralelas como a vida militar e o magistério – através dos quais chegava a receber dez vezes mais do que com o salário que a Sé lhe pagava –, até abandonar seus cargos musicais, no começo do século XIX¹².

⁹ D. Frei Manuel da Ressurreição havia sido bispo de 1771 a 1789. (DUPRAT, 1995)

¹⁰ Duprat observa que, segundo Azevedo Marques, o terceiro bispo de São Paulo havia feito a sua entrada em São Paulo no dia 10 de Fevereiro de 1774. (*Ibid.*)

¹¹ A respeito do estanco, ver o texto de Duprat: O Estanco da Música no Brasil Colonial. In: Neide Marcondes; Manoel Lello Belloto. (Org.). Labirinto e Nós: imagem ibérica em terras da América. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 230-235.

¹² Duprat informa que Silva Gomes havia se tornado tenente-coronel em 1779, chegando a dirigir a corporação musical do primeiro regimento da Infantaria de Milícia em 1789. Desde 1797 se encontrava na condição de professor régio de gramática latina, passando a dedicar-se integralmente a esse novo trabalho, abandonou completamente seus serviços musicais eventuais em 1801, o que incluía a participação em festas extraordinárias,

Em relação às suas obras musicais, através das investigações musicológicas de Duprat, conhecem-se cento e trinta e cinco obras do mestre-de-capela – algumas datadas, outras não – compostas entre os anos de 1774 e 1823. Figuradas dentro do domínio sacro, essas composições são constituídas principalmente de salmos, missas, ofertórios e obras para a semana santa. Sua única obra teórica é seu tratado de contraponto, descrito como *Arte Explicada de Contraponto*.

1.3. A *Arte Explicada de Contraponto*

A *Arte Explicada de Contraponto* é conhecida através de uma cópia que foi escrita “[e]m 11 de 7brº [setembro] de 1830” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 192) e encontrada pelo pianista e compositor José Carlos do Amaral Vieira entre os papéis do acervo que havia pertencido a Elias Álvares Lobo. Tal cópia se encontra sob a assinatura e propriedade de Jerônimo Pinto Rodrigues – padre e mestre-de-capela em Itu –, e constitui até agora o único exemplar teórico conhecido. O nome de Álvares Lobo, compositor de *A Noite de S. João* – considerada a primeira ópera brasileira a ser apresentada em língua vernácula no país –, também foi incluído a essa cópia, e certamente adicionado a posteriori, uma vez que o compositor nasceu somente em 1834 – quatro anos após a cópia ser registrada. Sobre os nomes presentes no tratado, Régis Duprat afirma que “parece claro que as assinaturas significam para o primeiro [Jerônimo Pinto Rodrigues] a ter estudado com mestre (Jesuíno do Monte Carmelo?) que teria se utilizado do Tratado daquele e que poderia ter, por sua vez, estudado com o próprio autor do texto.” (DUPRAT et al, 1998, p. 11) Já o segundo (Elias Álvares Lobo) – como se deduz das assinaturas vizinhas –, estudou com Jerônimo Pinto Rodrigues no Colégio Ituano (Sergl apud LANDI, 2005, p. 10-11).

Segundo Régis Duprat, os nomes vinculados ao tratado permitem supor que seu alcance era muito maior do que se poderia esperar através unicamente do nome de André da Silva Gomes, ampliando de maneira considerável a sua relevância para a época em que fora escrito e articulando direta ou indiretamente as figuras de Rafael Coelho Machado, Alexandre Levy e Carlos Gomes¹³.

das irmandades e nos ofícios fúnebres, embora continuasse atuando como músico, mesmo sem receber soldos. Em 1821, ainda, chegou a integrar o Governo Provisório.

¹³ Duprat esclarece os laços entre a família Pinto Rodrigues – na qual Jerônimo representava pelo menos a terceira geração de mestres-de-capela – e o Pe. Jesuíno de Monte Carmelo – pintor e músico que atuava como nome central para as relações artísticas entre as vilas e cidades próximas. Através da figura do padre, Duprat sugere o possível contato de Manuel José Gomes com a obra de Silva Gomes. Pai de Carlos Gomes e mestre-de-capela da matriz de Campinas, Manuel possuía “comprovada relação estreita [com o] grupo de Itu” (DUPRAT et

Diante disso, Duprat afirma que:

É evidente que tais vínculos profissionais ou pedagógicos, tanto quanto amizades estreitas, pressupõem um estreito intercâmbio relativo à disponibilidade de tratados, manuais, métodos, lições, material didático e pedagógico com que enfrentar as responsabilidades profissionais do cotidiano. (DUPRAT et al, 1998, p. 12)

Assim, conclui o musicólogo que “a julgar pelas relações profissionais presumidas entre esses grupos, não é descabível concluir sobre a difusão do tratado de André da Silva Gomes, pelo menos no círculo de que se falou até agora.” (DUPRAT et al, 1998, p. 12)

Teoria Musical / Aulas de Contraponto

Arte Explicada / de / Contraponto / Dividida por Lições
em Trez Tomos /

No 1º se trata dos Preceitos de Contraponto simples, e
Figurado.

No 2º se trata dos Preceitos concernentes à pura Composição.

No 3º se apresenta os Exemplos de todos os Preceitos;
numerados pela ordem das respectivas Lições.

Tomo 1º / Pelo Snrº Jene Corel Andre da Sª Gomes
/ De / Jeronimo Pinto Roiz / Elias Alvares Lobo

Figura 2: Frontispício do tratado *Arte Explicada de Contraponto*. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 15)

Conforme ilustrado no frontispício do tratado, ele havia sido planejado em três tomos: o 1º, versando sobre os “Preceitos de Contraponto simples, e Figurado”; o 2º, discorrendo sobre os “Preceitos concernentes à pura Composição [sic]”; e, o 3º, apresentando

al, 1998, p. 11) e, conforme respaldam os trabalhos efetuados pela musicóloga Lenita W. Nogueira, com Henrique Luis Levy, pai dos compositores paulistas Alexandre Levy e Luis Levy (NOGUEIRA, 1997). Por fim, afirma que “[u]ma terceira conexão se pode aventar, ainda, com base no trabalho de Marcos Júlio Sergi (1991, I, 83) que nos diz que tendo seguido para o Rio de Janeiro, Elias Lobo teria estudado com Rafael Coelho Machado, autor e editor de tratados musicais e de considerável literatura musical.” (DUPRAT et al, 1998, p.12)

os “Exemplos de todos os Preceitos”. Infelizmente, o exemplar conhecido possui apenas o primeiro tomo, o qual se refere ao contraponto, permanecendo desconhecidos os preceitos sobre a pura composição e os exemplos de todos os preceitos.

Seu primeiro tomo conta ao todo com dezenove *Lições* e encontra-se dividido em duas partes pelo próprio Silva Gomes. A primeira se dedica ao contraponto simples e a segunda aos preceitos do contraponto figurado. Podemos, ainda, subdividi-las de acordo com seus assuntos.

A primeira parte discorre sobre a definição de contraponto e de seus objetos iniciais em quatro lições – espécies dos intervalos e os movimentos entre as vozes –¹⁴, além de dedicar-se aos preceitos do contraponto simples, especificamente na lição cinco. A segunda parte, referente ao contraponto figurado, inicia-se com quatro lições sobre o uso das espécies perfeitas, do intervalo de quarta e das espécies dissonantes. Conta, ainda, com quatro lições sobre o uso das suspensões e seis lições finais que discorrem sobre cadências, modulação e o uso da imitação com seus gêneros próprios, incluindo a fuga.

¹⁴ É importante diferenciarmos o significado que a palavra “espécie” assume nesse contexto, daquele utilizado por Fux em seu famoso tratado *Gradus ad Parnassum*. Enquanto para Fux, o termo “espécie” se refere às etapas normativas no processo de aprendizagem do contraponto de acordo primeiramente com a relação rítmica utilizada entre *cantus firmus* e contraponto (as cinco espécies de contraponto), Silva Gomes e os demais teóricos apresentados nesta investigação, usavam o termo “espécie” com o significado de “intervalo” (BENT, 2008, p. 564-565). Deste momento em diante, especialmente no terceiro e quarto capítulos, o termo “espécie” será utilizado frequentemente com este significado.

Contraponto Simples

Lição 1ª: Explica-se o que compreende o contraponto simples e o que compreende o Figurado, com as suas Divisões e mais conhecimentos concernentes a estes princípios

Lição 2ª: Explica-se o que sejam Harmonias, Consonâncias ou Espécies

Lição 3ª: Explica-se que não pode haver perfeita Harmonia sem haver Movimento Local dos Números ou Espécies; e trata-se de toda a qualidade de Motos

Lição 4ª: Explica-se o numerar as Espécies no seu Ascendente e no Oposto

Lição 5ª: Preceitos Concernentes à Organização do Contraponto Simples

Contraponto Figurado

Lição 6ª: Preceitos concernentes ao Contraponto Figurado ou de Concerto, etc

Lição 7ª: Preceitos concernentes ao uso das Espécies Perfeitas 5ª e 8ª no Contraponto de concerto ou Figurado

Lição 8ª: Preceitos concernentes ao uso da Espécie 4ª espécie consonante e Perfeita, no Contraponto de Concerto ou Figurado

Lição 9ª: Preceitos concernentes ao uso das Espécies Dissonantes, Falsas na Organização do Contraponto de Concerto e Figurado

Lição 10ª: Preceitos concernentes aos usos e modos de formar as Ligaduras

Lição 11ª: Preceitos, nos quais se explicam os modos diversos que podem ocorrer na formatura das Ligaduras

Lição 12ª: Preceitos sobre diversas e particulares circunstâncias atendíveis para com a

Lição 13ª: Preceitos sobre alguns usos mais particulares das Espécies Falsas na formatura das Ligaduras

Lição 14ª: Preceitos Concernentes à formatura das Cláusulas ou Cadências.

Lição 15ª: Preceitos Concernentes à Formatura das diversas Qualidades de Fugas

Lição 16ª: Preceitos Concernentes aos diversos Modos de estabelecer e sustentar os Motivos, Temas ou Tenções que, à proporção da sua variedade, fazem distinguir o caráter, não menos que o artifício das diversas qualidades de Fugas, compreendendo-se nesta Lição a Primeira Parte da formatura ou organização das Fugas denominada = Estabelecimento da Fuga ou Passo

Lição 17ª: Preceitos concernentes à Imitação que forma o emprego da 2ª e 4ª Parte do Número daquelas em que temos dividido a formatura da Fuga ou Passo e que denominamos Digressão Imitada 1ª e 2ª: tratando-se igualmente nesta Lição da Diminuição da Fuga e conclusão que formam a 3ª e 5ª Parte da dita Divisão

Lição 18ª: Observações e Preceitos concernentes à Modulação, Parte esta da Composição da qual pendem todas as formas à variedade da Música

Lição 19ª: Preceitos e Formatura do Canon

Figura 3: Divisão do tratado de contraponto de Silva Gomes em duas partes e dezenove lições.¹⁵

A edição realizada por Duprat possui um valor ímpar, pois representa a primeira apreensão do tratado, realizando uma interpretação de sua dimensão teórica e prática a partir dos vínculos levantados com outros músicos do século XIX, e colocando em evidência os preceitos e lições mais distintivos da obra. Landi, por sua vez, leva adiante esse assunto, apresentando um estudo no qual se propõe a explicar os preceitos contidos no tratado e a reconstituir os exemplos que estariam no terceiro tomo. No entanto, alguns preceitos e explicações continuaram sem respostas claras devido à escrita por vezes confusa de Silva Gomes ou mesmo à falta de maiores detalhes.

¹⁵ Esclarecemos que todas as figuras, assim como esta, que não possuem indicação de fonte, foram feitas por nós, exclusivamente para este trabalho. .

Apenas como introdução ao problema, justificando a proposta do trabalho, dos cinco modos que Silva Gomes prescreve o uso da suspensão da 5ª aumentada, dois não se encontram claros o bastante para que seus exemplos musicais pudessem ser reconstituídos. Esses seriam o quarto e o quinto modos. Conforme afirma Landi sobre sua própria reconstrução musical desses preceitos, “os exemplos foram construídos a partir da descrição de cada um, à exceção do quarto modo, impossível de se lhe deduzir” (2005, p. 105). Sua impossibilidade se deve à falta de informações deixadas por Silva Gomes em seu primeiro tomo, pois somente com seu próprio exemplo – encontrado no terceiro tomo – poder-se-ia verificar esse tipo de tratamento da suspensão de 5ª aumentada. Silva Gomes apenas nos diz que se trata de “uma organização variada de ligaduras [suspensões] de 5ªs supérfluas [aumentadas] e 7ªs [...]” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 163), o que não esclarece absolutamente nada sobre como se daria essa “organização variada”.

As descrições dadas por Silva Gomes a respeito dos tipos e usos de fórmulas cadenciais também não são fáceis de serem compreendidas. Sobre a Cláusula Composta Real, por exemplo, Silva Gomes afirma que, para sua realização, “forma-se sobre o baixo a ligadura [suspensão] da 7ª, que resolvendo na 6ª ou na 3ª maior, se o baixo saltar 5ª acima, fecha a cadência na 8ª.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 170)

Figura 4: Duas interpretações da segunda opção de realização da Cláusula Composta Real.

Ora, essa afirmação de Silva Gomes traz em si ou uma possível contradição ou extrema falta de clareza para leitores de hoje em dia. Referimo-nos à segunda opção dessa fórmula cadencial – na qual a suspensão de 7ª resolveria na 3ª, conforme exemplificados na figura acima. Contradição pelo fato de o salto do baixo “5ª acima” implicar na resolução da 7ª em um intervalo de segunda – caso no qual nem mesmo seria apropriado o termo “resolução”. Falta de clareza caso julgarmos que as palavras “5ª acima” significariam, na verdade, sobre o 5º grau – uma interpretação textual aparentemente forçada, mas musicalmente muito mais aceitável. Silva Gomes poderia, ainda, ter se enganado ao dizer “5ª acima”, quando

provavelmente quisesse ter dito “5ª abaixo”. De qualquer modo, utilizamos esse exemplo a fim de ilustrar as dificuldades de se compreender o discurso escrito do autor e de se basear todos os possíveis exemplos que estariam contidos no terceiro tomo apenas sobre as explicações dadas por Silva Gomes no primeiro tomo. Ainda assim, algumas tentativas de reconstituições e interpretações foram levadas a cabo.¹⁶

1.4. Levantamento bibliográfico: os tratados de maior relevância

Dos tratados brasileiros listados por Paulo Castagna, apenas três mencionam outros autores ou obras teóricas: Luís Álvares Pinto; Pe. Caetano de Melo de Jesus; André da Silva Gomes. Ao longo das cento e cinquenta páginas de seu tratado, Silva Gomes faz menção a apenas um nome e uma única vez – o compositor português José Joaquim dos Santos –, conforme supracitado.

Álvares Pinto demonstra ter conhecimento de, pelo menos, dezoito obras¹⁷. Sob a perspectiva cronológica, essas obras caminham desde *Micrologus*, escrito por Guido d’Arezzo no século XI até *Élemens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, escrita em 1752, em Paris, por Jean le Rond d’Alembert. Entre elas, destacamos algumas obras como *Arte minima* (Lisboa, 1685), de Manuel Nunes da Silva, *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613), de Pietro Cerone, e *L’armonico pratico al cembalo* (Veneza, 1708), de Francesco Gasparini¹⁸. Em sua maioria, estes autores citados são de origem ibérica, como os portugueses Pedro Thalesio e António Fernandes, ou como os espanhóis Francisco de Montanos e Andrés Lorente.

¹⁶ Em seu livro, Landi (2005, p. 121) opta pela leitura da cadência composta real como uma espécie de variante da cadência autêntica, na qual o acorde de dominante receberia as apojeturas de sexta e de quarta, que seriam resolvidas em momentos diferentes. Essa interpretação mantém a questão em aberto pelo fato de resultar em outra cadência descrita por Silva Gomes – a Cláusula Composta Dupla –, o que nos instigaria a perguntarmos se Silva Gomes realmente possuía a intenção de descrever duas cadências exatamente iguais com nomes e em momentos diferentes.

¹⁷ Segundo Castagna, um destes autores citados – Duarte Pacheco – não teria existido, sendo referência, provavelmente, a Duarte Lobo, autor que já havia sido mencionado ao longo da obra de Álvares Pinto. Assim, possivelmente o número de autores citados fosse dezessete.

¹⁸ Castagna coloca *L’armonico pratico* com a data de 1683, ano em que Gasparini teria somente a idade de catorze ou quinze anos. No entanto, ou o próprio Luís Álvares Pinto a detalha erroneamente ou existiu algum erro de digitação no artigo de Castagna, pois sabemos que sua primeira edição foi escrita no ano de 1708, conforme encontrado nos trabalhos de Mário Trilha (2011), Giorgio Sanguinetti (2012) e certamente em qualquer texto que se proponha a falar sobre esta obra teórica.

Caetano de Melo de Jesus menciona, em seu *Discurso Apologético*¹⁹, por exemplo, catorze nomes e tratados. Estes incluem desde *Musice utriusque cantus practica*, escrito em Brescia, em 1497, por Franchino Gaffurio até *Escuela música según la práctica moderna*, de Pablo Nassarre, escrito em Zaragoza, entre os anos de 1723 e 1724 – esta última se destaca por ser uma obra bastante recente a chegar aos solos brasileiros, considerando que Melo de Jesus escreveu seu tratado em 1739 – cerca de quinze anos depois. Os nomes em comum com as referências de Álvares Pinto são também, em sua maioria, ibéricos: Pietro Cerone²⁰; Pedro Thalesio; António Fernandes; Andrés Lorente; e Manuel Nunes da Silva.

Dados qualitativos a esse levantamento podem ser acrescidos através das pesquisas de Mariana Portas de Freitas. A musicóloga realiza uma profunda e extensa análise da bibliografia utilizada por Melo de Jesus em todo o seu tratado – não apenas, pois, no capítulo mencionado, *Discurso Apologético* –, atingindo a quantidade de cerca de três centenas de autores referenciados. Referente à teoria musical, Freitas distingue os autores de acordo com os níveis de conhecimento que Melo de Jesus possuía deles²¹. O nível de maior familiaridade é “constituído por três ou quatro obras que o autor conhece directamente [*sic*] e em profundidade” (FREITAS, 1998, p. 16). Esses seriam, novamente, os nomes de Manuel Nunes da Silva, Pietro Cerone e Pablo Nassarre, acrescido da figura de Athanasius Kircher. Diante disso, é bastante provável que a teoria musical luso-brasileira do século XVIII de um modo geral – incluindo Silva Gomes – tivesse conhecimento das obras dos três primeiros nomes mencionados, cujos discursos pedagógicos teriam sido utilizados como modelos ou autoridades.

A esse quadro de tratados levantados, podemos agregar as obras lusitanas de maior relevância que foram impressas ao longo dos séculos XVII e XVIII em Portugal. Essas podem ser observadas nos trabalhos do musicólogo português Rui Vieira Nery.

¹⁹ O *Discurso Apologético: polémica musical* trata-se de um capítulo de seu tratado *Escola de Órgão*. Editado pelo padre e musicólogo português José Augusto Alegria, este capítulo continua a ser o único do tratado a ter recebido uma edição crítica.

²⁰ Embora Cerone tivesse nascido na Itália, em Bérghamo, e escrito seu tratado em Nápoles, passou a maior parte da vida na Espanha – algo inverso do que se ocorria nos séculos XVI e XVII, os músicos espanhóis iam mais frequentemente para a Itália a fim de estudar e construir suas carreiras profissionais –, servindo de importante referência para o ensino teórico em Portugal.

²¹ Este conhecimento por parte de Melo de Jesus foi hierarquizado por Freitas em quatro categorias ou níveis: o primeiro se refere aos autores que Melo de Jesus conhecia diretamente e em profundidade, citando frequentemente excertos significativos que atuavam como uma espécie de modelo e guia; o segundo diz respeito aos autores que Melo de Jesus conhecia diretamente e consultava com regularidade para citação de excertos com extensão variável; o terceiro nível abrange um grande número de obras conhecidas mais superficialmente e citadas através de outros autores; o quarto nível constitui-se de obras cuja existência é conhecida por Melo de Jesus, mas sem exatidão sobre seus conteúdos, citados, às vezes, de maneira imprecisa. (FREITAS, 1998)

No prefácio da obra *Teoria Analítica da Música do Século XX* (2009), de João Pedro Paiva de Oliveira, Nery apresenta um apanhado histórico através do qual se propõe a avaliar a produção teórico-musical em Portugal desde seus tratados conhecidos mais antigos – *Tractado de Cãto Llano* e *Tractado de Canto Mẽsurable y Contrapuncto*, escritos em Lisboa nos anos de 1533 e 1535, respectivamente, pelo então mestre-de-capela da Sé de Évora, Mateus d’Aranda²². Este é o único autor conhecido a escrever um tratado teórico em Portugal no século XVI. Nessa senda, observa a falta de preocupação e reflexão teórica em Portugal ao longo dos séculos XVI, XVII e princípios do século XVIII, mesmo em centros universitários prestigiados, como, por exemplo, a Universidade de Coimbra, da qual se esperaria uma produção comparável com outros centros ibéricos como Alcalá de Henares e Salamanca. A respeito dessa módica produção, apresenta o seguinte argumento:

O estatuto pleno do castelhano como *língua franca* das culturas peninsulares tornava fácil o recurso aos grandes tratados dos teóricos espanhóis mais consagrados, e o domínio corrente do Latim por parte de todos os sectores sócio-profissionais instruídos facilitava, por sua vez, a utilização da bibliografia teórica nesta língua, e mesmo italiana (NERY, 2009, p. xiv)

Atesta, então, que o pensamento teórico-musical em Portugal assentava-se, por um lado, “no contacto empírico com o repertório prático dos autores consagrados”, e, por outro,

na consulta genérica de algumas grandes obras de referência espanholas ou italianas, como *Le Istitutioni Harmoniche* (1558), de Gioseffo Zarlino, o *Ragionamento di Musica* (1588), de Pietro Pontio, *El Melopeo y Maestro* (1611) [sic], do napolitano Domenico Pietro Cerone, *El Porqué de la Música*, de Andrés Lorente (1672-1699), ou, por último, a monumental *Escuela Musica* (1723-24), de Pablo Nassarre. (NERY, 2009, p. xiv)²³

Na visão do musicólogo português, esse quadro desfavorável não chega a mudar significativamente ao longo do século XVIII nem mesmo com a modificação de gosto – cada vez mais italianizado – e o incentivo dado ao ensino e à produção musical, iniciado ainda durante o reinado de D. João V:

²² Nery coloca a mesma data para ambos os tratados – o ano de 1533 –, referindo-se a eles como *Arte de Cãto Llano* e *Arte de Canto Mẽsurable y Contrapuncto*, respectivamente. No entanto, através do Pe. José Augusto Alegria, que realizou uma edição crítica de ambos, sabemos que, além de serem denominados como *Tractado*, haviam sido escritos em dois anos de diferença, tal como colocado. (ALEGRIA, 1978)

²³ Em seu prefácio à obra de João Pedro de Oliveira, Nery coloca a data de 1611 para a escrita do tratado de Cerone. Certamente trata-se de um pequeno lapso, pois, além de diversas fontes apresentarem a data de 1613 para *El melopeo y maestro* – como o próprio tratado –, o próprio Nery o faz, em seu livro sobre a história da música portuguesa.

Quanto ao período de implantação do estilo operático e concertante de raiz italiana, que perdurou entre nós das reformas joaninas das décadas de 1720 e 30 ao triunfo final do Liberalismo, em 1834, não se pode dizer que esta situação de menoridade teórica se tenha modificado em relação à época anterior. (NERY, 2009, p. xiv)

Ainda assim, o século XVIII assistiu, em Portugal, ao surgimento de obras teóricas significativas. Nery as enumera em quatro tratados: *Compendio Musico* (Porto, 1751), de Manuel de Moraes Pedroso; *Regras de Acompanhar* (Lisboa, 1758), de Alberto Gomes da Silva; *Nova Instrução Musical* (Lisboa, 1764), de Francisco Inácio Solano; e, também de Solano, *Novo Tratado de Música, Métrica e Rhythmica* (Lisboa, 1779).

Levando em consideração a possível influência de modelos teóricos portugueses sobre o discurso assumido por André da Silva Gomes em sua obra de contraponto, contamos, então, com dez obras portuguesas que chegariam a ser impressas, e, dessa maneira, possuiriam uma divulgação mais ampla. Esse levantamento diz respeito apenas aos principais tratados portugueses impressos, dos séculos XVII e XVIII, e conta, ainda, com os tratados de:

1. João Vaz Barradas Muito Pam e Morato, e de João Crisóstomo da Cruz.
2. Pedro Thalesio, A Arte de Canto Chão (Coimbra, 1618)
3. Antonio Fernandez, Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham (Lisboa, 1626)
4. Manuel Nunes da Silva, Arte Minima (Lisboa, 1685, 1704, 1725)
5. João Vaz Barradas Muito Pam e Morato, Flores Musicaes (Lisboa, 1735)
6. João Crisóstomo da Cruz, Methodo Breve, e Claro [...] (Lisboa, 1745)
7. Manuel de Moraes Pedroso, Compendio Musico (Porto, 1751, 1769)
8. Alberto Gomes da Silva, Regras para Cravo ou Órgão (Lisboa, 1758)
9. Francisco Ignácio Solano, Nova Instrução Musical (Lisboa, 1764)
10. Francisco Ignácio Solano, Novo Tratado de Musica Metrica, e Rhythmica (Lisboa, 1779)

Dessas obras, as únicas que possuem uma parte dedicada ao ensino do contraponto – conforme suas descrições internas – são: *Arte Minima*, de Nunes da Silva e *Compendio Musico*, de Moraes Pedroso. Curiosamente, são as duas que receberam reedições: a primeira nos anos de 1704 e 1725; a segunda em 1769, dezessete anos após sua primeira edição.

Em seu livro sobre a história da música portuguesa, escrito junto com Paulo Ferreira de Castro, Rui Vieira Nery contextualiza a *Arte Minima* no parco ambiente teórico já descrito:

No domínio da teoria musical a estagnação é absoluta: as normas de contraponto do século XVI e o sistema de oito modos gregorianos, tais quais haviam sido expostos mais uma vez em 1613 por Cerone, passam de maneira quase invariável de um tratado a outro, independentemente da qualidade pedagógica indiscutível de alguns desses manuais, como é o caso de *Arte Minima* de Manuel Nunes da Silva, editado em 1685 e que seria ainda objeto de duas reedições, em pleno século XVIII (1704, 1725). (NERY, 1991, p. 77)²⁴

Sobre as demais obras, a maior parte é dedicada ou ao cantochão – como no caso de Thalesio e parte do tratado de Fernandez – ou ao canto de órgão – tratando brevemente, por vezes, de assuntos especulativos, que versam sobre as origens da música, e dedicando sua maior parte à explicação da teoria básica musical: lugar e nome das notas na pauta, claves, deduções, proporções dos intervalos, proporções rítmicas, etc. A essa última categoria, pertencem os tratados de Fernandez, Pam e Morato, João Crisóstomo e a primeira parte da *Arte Minima*, de Nunes da Silva. Sobre a mais volumosa obra de todos – a *Nova Instrução Musical* – de Solano, trata-se também de “uma simples vulgata da Teoria multissecular do Cantochão” (NERY, 2009, p. xiv).

Por fim, dedicados ao estudo do baixo contínuo, temos os tratados *Regras de Acompanhar*, de Alberto Gomes da Silva, *Novo Tratado de Musica, Metrica e Rhythmica*, de Solano, e a segunda parte de *Compendio Musico*, de Pedroso.

1.5. O Seminário da Patriarcal

Outro aspecto que deve ser considerado na formulação de um quadro de influências que fundamentam o tratado de André da Silva Gomes é o de sua formação. Desde os trabalhos de Régis Duprat se ventila o vínculo de Silva Gomes com o Real Seminário da Patriarcal. Esta tese foi alimentada pela própria referência de Silva Gomes sobre ter sido

²⁴ Infelizmente e, ironicamente, não pudemos ter acesso à versão portuguesa do livro. Dessa maneira, efetuamos uma livre tradução da seguinte frase da versão francesa: “Dans le domaine de la théorie musical la stagnation est absolue: les normes du contrepoint du XVI^{ème} siècle et le système des huit modes grégoriens, tels qu’ils avaient été exposés encore une fois en 1613 par Cerone, passent de manière presque invariable d’un traité à l’autre, indépendamment de la qualité pédagogique indiscutable de certains de ces manuels, comme c’est le cas de *Arte Minima* de Manuel Nunes da Silva, édité en 1685 et qui allait encore faire l’objet de deux rééditions, en plein XVIII^{ème} siècle (1704, 1725).” (NERY, 1991, p. 77)

aluno de José Joaquim dos Santos, por sua vez, mestre desta instituição. Porém nenhum documento foi encontrado nos códices administrativos desta escola que atestassem este fato.

O Seminário da Patriarcal, situado em Lisboa, surgiu no início do século XVIII – mais especificamente no ano de 1713 – e foi criado a partir das reformas no campo das artes, implementadas por D. João V no início de seu reinado. O monarca, cujo gosto estético era alicerçado na música sacra, criou uma instituição especializada no ensino de música e a anexou à Capela Real, enfatizando o coro dos meninos, tal como faziam as escolas tradicionais europeias vinculadas às grandes catedrais, com o intuito de garantir um ensino apropriado aos jovens músicos da época. (ANDRADE, 2007, p. 8).

Essa escola funcionava em moldes eclesiásticos, com alguns de seus colegiais vivendo em regime interno bem rigoroso. Apesar disso, algumas de suas aulas eram oferecidas a estudantes externos à instituição durante o período da tarde. Os internos aprendiam música e gramática, bem como participavam diariamente de outras atividades, incluindo “o estudo da doutrina cristã, a assistência à Missa e ao Ofício Divino e a colaboração em várias cerimônias da Patriarcal como cantores ou prestando pequenos serviços.” (FERNANDES, 2010, p. 354).

Em sua tese de doutorado sobre o sistema produtivo da música sacra em Portugal no final do antigo regime, a musicóloga portuguesa Cristina Fernandes apresenta, em seu terceiro capítulo, um estudo aprofundado sobre o Real Seminário de Música da Patriarcal – estabelecimento que funcionou como o principal centro de ensino musical em Portugal de 1713 a 1834. Certamente os modelos de ensino do Seminário atingiram Silva Gomes em algum grau, pois, embora não se conheça ainda nenhum documento que vincule Silva Gomes diretamente a essa instituição, há um consenso geral entre os musicólogos luso-brasileiros de que ele teria recebido as lições ensinadas no Seminário da Patriarcal – ainda que não se saiba se sob a condição de aluno regular.

Fernandes relata que o nome de Silva Gomes não consta no Livro de Matrículas do Seminário. Contudo, afirma que esse fato não garante que ele não tenha sido matriculado nessa instituição. A autora argumenta que sua possível admissão poderia ter ocorrido antes do ano de 1764 – ano em que, provavelmente, instituiu-se o Livro de Matrículas – ou, talvez, que Silva Gomes estivesse sob a condição de aluno externo.

O nome de André da Silva Gomes não consta do Livro de Matrículas do Seminário da Patriarcal, mas é provável que tenha estudado nesta instituição (a ausência do registo pode ser um lapso, justificado pela sua entrada antes de 1764 ou por uma eventual posição de aluno externo). (FERNANDES, 2010, p. 402)

De qualquer modo, seguramente Silva Gomes conhecia bem a obra de José Joaquim dos Santos – o qual poderia ter sido seu professor particular – e se encontrava, através deste, imerso na tradição de ensino musical realizada no Seminário da Patriarcal. Ora, Joaquim dos Santos havia sido professor nesta instituição²⁵.

1.6. O projeto pedagógico da Patriarcal

Fernandes demonstra que a ação pedagógica da instituição foi muito mais extensa, pois ela foi responsável pela formação quase total dos compositores portugueses setecentistas mais importantes, tais como João Rodrigues Esteves, João de Sousa Carvalho e o próprio José Joaquim dos Santos.

Os alunos com maior grau de distinção eram enviados à Itália a fim de prosseguirem seus estudos em composição, canto e instrumento de teclado – muitos tendo retornado a Lisboa e ministrado aulas no Seminário. Em princípio, o destino era Roma, para estudarem com o mestre-de-capela Giuseppe Ottavio Pitoni. António Teixeira, João Rodrigues Esteves e Francisco António de Almeida são os compositores mais representativos de Portugal que aperfeiçoaram seus estudos em Roma como bolseiros da corte. A partir da década de 1760, já durante o reinado de D. José I, Nápoles passou a ser o centro de estudos dos portugueses, particularmente o Conservatorio de Sant’ Onofrio a Capuana. Aqui, Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima, Joaquim de Santa Anna, entre outros, teriam sido alunos de Carlo Cotumacci, Giuseppe Dol e Nicola Sala.

Ao longo de seu capítulo, Fernandes retrata a forma de administração e organização do Seminário, gerido muito conforme os modelos provenientes dos conservatórios napolitanos. A autora ilustra essa relação através de vários exemplos retirados dos *Estatutos* da instituição, como a “constituição de um corpo docente mais alargado e a divisão mais compartimentada das tarefas administrativas e do governo da casa” (FERNANDES, 2010, p. 364), as tabelas horárias sobre as atividades dos alunos – em um “ritmo muito intenso” –, e a escolha, efetuada pelo Mestre de Solfa, de alguns Seminaristas mais adiantados para substituírem aquele “em determinadas lições e dar orientação aos principiantes.” (FERNANDES, 2010, p. 366)

²⁵ Fernandes mostra que José Joaquim dos Santos havia concluído seus estudos no Seminário da Patriarcal em 1763, imediatamente tornando-se substituto do Mestre de Solfa, passando a ministrar aulas e a compor para essa instituição (FERNANDES, 2010, p. 377).

Além dos modelos administrativos, o Seminário da Patriarcal possuía um sistema de ensino fortemente pautado sobre os conservatórios napolitanos. Pelo menos três fatores indicam essa referência. Primeiramente, o fato de os bolseiros, como Sousa Carvalho, retornarem de Nápoles – já na segunda metade do século XVIII – e ministrarem aulas no Seminário – difundindo o que haviam recebido na Itália. Em segundo lugar, Lisboa recebeu alguns compositores napolitanos, como David Perez – que talvez tenha sido professor no Seminário (FERNANDES, 2010, p. 376). Além disso, embora não fossem napolitanos, italianos como Giovanni Giorgi e Victorio Durante figuram na lista de mestres da instituição, apresentada pela musicóloga portuguesa. Por fim, o material didático utilizado provinha em larga escala dos modelos napolitanos, incluindo métodos, manuais e repertórios.

Segundo a autora, “as principais linhas orientadoras da formação assentavam na aprendizagem da ‘música e cantar bem’ e, numa segunda fase, no domínio do ‘contraponto, tocar órgão e acompanhar” (FERNANDES, 2010, p. 390). Nesses quesitos, foram encontradas diversas obras sacras, Solfejos com Acompanhamento, manuscritos com exercícios diversos, de Leonardo Leo, Francesco Durante, Nicola Porpora, Fedele Fenaroli, entre outros – todos formados ou nascidos em Nápoles.

Sobre o ensino do contraponto, Fernandes destaca os “Princípios”, de Nicola Sala, cuja formação também se deu em Nápoles, e o tratado de contraponto de Eleutério Leal Franco. Embora esta obra de Leal Franco seja identificada com o título *Regras de Acompanhar para Uso do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal*, ela possui apenas quatro folhas dedicadas à seção intitulada *Regras de Acompanhar*, dedicando o restante (mais de trezentas páginas) à segunda parte, denominada *Regras de Contraponto*.

Fernandes também descobriu que grande parte dos manuscritos musicais para vozes e baixo contínuo, tidos até então como obras musicais simples destinadas puramente à prática musical, serviam, na realidade, ao ensino:

O extenso conjunto de partituras para vozes e baixo contínuo, correspondentes aos principais géneros musicais litúrgicos, que integra o espólio do Seminário da Patriarcal não resulta apenas das composições dos mestres e alunos, mas contém igualmente peças mais antigas e repertório italiano destinado ao estudo. (FERNANDES, 2010, p. 390)

Esses manuscritos eram descritos, em sua maioria, como *solfejos com baixo contínuo*, e, juntos com as *regras de acompanhar* constituíam os pilares mais importantes da formação musical nos conservatórios napolitanos. Conforme aponta o cravista e musicólogo brasileiro Mário Trilha, tratavam-se, efetivamente, de “uma extensão natural, e indissociável

do estudo do partimento” (TRILHA, 2011, p. 326) – exercícios ao teclado que continuam a proposta das *regras de acompanhar* em um nível mais sofisticado.

Ao contrário do solfejo escolástico oitocentista e novecentista, constituído apenas por uma linha melódica, que é o modelo actualmente adoptado na formação musical dos conservatórios em todo o mundo, o *solfeggio* napolitano setecentista é na realidade um duo, que conjuga uma graciosa linha melódica com uma linha de baixo, que pode ou não ser cifrada, e que utiliza as mesmas figuras e padrões harmónicos encontrados nos partimentos. Os alunos que aprendiam os *solfeggi* deveriam também realizar os partimentos, logo a associação entre as soluções melódicas dos solfeggi, e a sua posterior apropriação, e utilização no partimento era lógica e usual [...]. (TRILHA, 2011, p. 326)

Em relação às Regras de Acompanhar, podemos entendê-las enquanto métodos que serviam a aprendizagem do baixo contínuo. Esse ensino era realizado de uma forma “eminentemente prática, assente na relação pessoal directa entre professor e aluno, sem um apoio teórico escrito muito desenvolvido” (NERY, 2009, p. xv), o que explica a escassez de tratados teóricos em Portugal ao longo do século XVIII. Os tratados de Pedroso, Gomes da Silva e Solano caem dentro dessa categoria. Se, por um lado, eles representavam tratados impressos, por outro, um número infinitamente maior representava as versões manuscritas – originais portuguesas ou cópias de documentos italianos.

Em sua tese de doutorado, *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*, de 2011, Mário Trilha apresenta um quadro geral sobre esse ensino em Portugal, com extensas descrições e comparações entre tratados. Dessa maneira, o musicólogo desvela o estreito vínculo entre as Regras de Acompanhar ensinadas em solo português e os métodos italianos congêneres. Trilha confirma, por exemplo, a importância de Pedroso, por ser a partir deste que se pode atestar definitivamente “a influência teórica italiana, nomeadamente do *Armonico Practico* de Gasparini (1708), determinante para teóricos portugueses posteriores como Alberto Gomes da Silva, Francisco Ignácio Solano, Eleutério Leal Franco, entre outros” (TRILHA, 2011, p. 101).

Trilha articula, portanto, os principais nomes da produção teórica portuguesa do século XVIII – listados anteriormente – com autores italianos como Francesco Gasparini e David Perez, demonstrando objetivamente as linhas de influência e os modelos teóricos absorvidos pelas obras teóricas portuguesas – frequentemente através de diferentes exemplos musicais justapostos.

Nessa senda, distingue ainda os tratados de baixo contínuo que apenas descrevem as regras de acompanhamento daqueles que apresentam exercícios musicais mais complexos – os *partimenti*. Conforme será discutido no próximo capítulo, estes constituíam a base de um

modelo pedagógico através do qual se dava a aprendizagem da composição de um modo geral – compreendidos atualmente como contraponto, harmonia, estilo, etc – e, muitas vezes eram descritos – em seus estágios iniciais – de *regole per accompagnare* – isto é, *regras de acompanhar* (NUTI, 2007).

Diante dessas premissas, podemos verificar que o ensino do contraponto se misturava frequentemente com o ensino do baixo contínuo. Essa visão se sustenta, ainda, sobre alguns exemplos ilustrativos, como o fato de o manuscrito de Eleutério Leal Franco, cujo título é *Regras de Acompanhar*, dedicar apenas quatro páginas ao acompanhamento e mais de trezentas páginas ao contraponto. Ainda assim, suas “regras de contraponto” se constituem unicamente de subtítulos – referentes aos assuntos tratados – e de excertos musicais, que atuam como exemplos paradigmáticos de contraponto serem absorvidos através da prática musical ao teclado, incluindo o aprendizado de imitação e fuga. Podemos afirmar que, sob a perspectiva desse modelo teórico, há uma correlação entre o ensino do contraponto e o ensino do acompanhamento.

Naturalmente nem sempre isso ocorria, existindo tratados de acompanhamento que não se preocupavam em evitar quintas paralelas, por exemplo. Mas esse ensino, no qual se articulavam as duas disciplinas em conjunto, era visível ao longo de obras teóricas mais exigentes. O próprio Solano assume essa postura, tratando de assuntos tradicionalmente pertencentes ao domínio do contraponto tanto sob a perspectiva que lhe seria mais própria – como no caso da construção das fugas – quanto segundo os modelos italianos dos *partimenti* – ao discutir os tipos das suspensões e das cadências, por exemplo. Em sua *Demonstração XIII*, Solano deixa claro sua preocupação com o ensino do contraponto através das lições de acompanhamento, conforme aponta Trilha. Ao repetir o assunto sobre o tratamento das suspensões – abordado nas demonstrações anteriores –, Solano comete propositalmente uma espécie de redundância didática, justificada pelo fato de que “nem todos os *Cravistas* são científicos [sic] *Compositores*” e que não estão instruídos na “verdadeira intelligencia do *Contraponto* [...]” (Solano apud TRILHA, 2011, p. 164) Com base nas exposições acima, acreditamos que esses modelos teóricos certamente teriam chegado até André da Silva Gomes, atuando implicitamente em seu tratado de contraponto.

2. ENSINO MUSICAL SOB DUAS PERSPECTIVAS DISTINTAS

2.1. O ensino do contraponto

A prática da composição sempre lidou em primeiro plano, sob uma perspectiva técnica, com o tratamento melódico. Executar uma boa linha melódica era uma tarefa básica de todo músico e qualquer desvio das consideradas boas referências poderia ser sentido como uma verdadeira tragédia para os que participassem de determinado momento musical, fosse este inserido num culto religioso, numa cerimônia profana como um banquete ou casamento, ou até mesmo numa situação familiar desprovida de protocolos e consequências mais sérias. Independentemente de ser improvisada, elaborada previamente de uma maneira aparentemente original, ou composta através da combinação de diversas fórmulas e padrões melódicos facilmente reconhecíveis, a melodia deveria, portanto, receber encaminhamentos e diretrizes para ser conservada dentro de uma tradição determinada, ainda que esses sofressem, no decorrer dos anos, inevitáveis flexibilizações e negociações entre teóricos, compositores e intérpretes²⁶. A textura polifônica tornou o processo ainda mais complexo, pois definem, a priori, regra para guiarem os músicos em seu ofício. E isto foi um dos maiores legados da música que chega da baixa Idade Média até os dias atuais.

O termo “contraponto” provém justamente desse pensamento normativo referente ao acordo de diferentes linhas melódicas – a ação própria de se ajustar nota contra nota ou *punctus contra punctus*. Embora essa preocupação já existisse desde, pelo menos, os séculos IX e X, época a qual se atribuem os documentos de música polifônica mais antigos²⁷, é somente a partir do século XIV que começa a aparecer nos tratados o termo *contrapunctus* e que se pode falar em uma teorização própria, considerada um desenvolvimento da antiga teoria da técnica de *discantus* (SACHS, “counterpoint”, Grove Music Online).²⁸

²⁶ Falar da questão de estilo – justamente obedecer a essas normativas consuetudinárias, isto é, mantidas através dos costumes da tradição

²⁷ Os documentos conhecidos mais antigos a discutir a polifonia são atribuídos aos tratados *Musica Enchiriadis* e *Scolica enchiriadis*, atualmente considerados anônimos, datam dos séculos IX e X. (PESCE, 1987; PALISCA, 1995; WASON, 2008)

²⁸ Esses dois termos – *contrapunctus* e *discantus* – diferem-se principalmente pelo fato de o primeiro lidar com uma complexidade muito maior de elementos musicais do que o segundo: o ensino do *contrapunctus* não era focado apenas na relação intervalar a duas vozes; trazia o conceito de dissonância; e não se limitava à utilização dos modos rítmicos, entre outras diferenças. Em seu artigo *Organum, discantus, contrapunctus in the Middle Ages*, Sarah Fuller, alinhada à visão de Sachs, esclarece as diferenças entre *contrapunctus* e *discantus* enquanto ensino de música: “*Contrapunctus* teaching retains many features of the older discant teaching, but differs significantly in being conceived as strictly note-against-note in texture. [...] the theorists now distinguish within polyphony a structural level of concords and voice-leading that underpins an elaborated surface of discant.” (FULLER, 2008, p.490)

2.1.1. Modelos pedagógicos do ensino do contraponto

As variedades de caminhos seguidos para o ensino do contraponto são repletas de atalhos, contornos e curvas, podendo diferir entre si conforme a época, região geográfica e autor. Logicamente, a grande maioria dos assuntos dedicados e boa parte das regras e preceitos – especialmente os mais elementares – é compartilhada pelo maior número de teóricos. Dessa maneira, alguns musicólogos se empenharam em propor interpretações nas quais temos visualizações de diferentes categorias pedagógicas desse ensino, embora muitas vezes elas venham a se entrelaçar, não sendo, portanto, restritivas. Outros preferiram distinguir os teóricos por gerações e algumas características comuns, elencando posteriormente as principais contribuições teóricas de determinado autor e a possível abordagem a qual ele melhor se alinhava. Dentro da primeira maneira de se apropriar do assunto sobre as diferentes escolas teóricas e em diferentes épocas, a melhor referência talvez seja o musicólogo Joel Lester, enquanto que a figura cujos escritos melhor sintetizem a segunda visão seja a de Peter Schubert. Inclusive, pode-se dizer que tanto um quanto o outro não seguem rigorosamente suas categorizações, apenas utilizando-as como introdução ao tratamento do tema discutido.

Peter Schubert, em seu artigo *Counterpoint Pedagogy in the Renaissance*, divide o ensino do contraponto, segundo os tratados escritos entre o século XV e princípios do século XVII, em quatro grandes grupos ou gerações. Na primeira, salienta os nomes de Ugolino de Orvieto (*Declaratio musicae disciplinae*, c.1430), Johannes Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477), Bartolomeo Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1482), e Franchino Gaffurio (*Practica musice*, 1496). A segunda geração de teóricos e tratados, escritos em sua maioria na segunda metade do século XVI, se distingue da primeira através dos escritos de Gioseffo Zarlino (*Le istitutione harmoniche*, 1558), possuindo demais figuras italianas que se situam ao redor deste – Pietro Pontio (*Ragionamento di musica*, 1588), Orazio Tigrini (*Il compendio dela musica*, 1588), Giovanni Maria Artusi (*L'arte del contraponto*, 1598), Scipione Cerreto (*Della prattica musica*, 1601) – e desdobramentos ingleses como, por exemplo, Thomas Morley (*A plane and easie introduction to practical musicke*, 1597). A primeira geração lida principalmente com o contraponto em duas partes, sobretudo com as regras de “nota contra nota”, em um estágio mais elementar, concentrando suas discussões em assuntos primários, como as possibilidades de movimentos entre um intervalo musical a outro. A segunda geração acrescenta tópicos mais complexos ao seu rol de assuntos, como a

classificação dos tipos de cadências, tipos de imitação e de contraponto duplo, além das condições próprias do uso da repetição. Entre essas escolhas, destaca-se a descrição dada por Zarlino dos vários tipos de *soggetti*, e como improvisar sobre eles. Nas palavras de Schubert, *soggetto* pode ser entendido como um “material primário musical” que poderia ser variado ou combinado “com algum outro material melódico”. (SCHUBERT, 2008, p. 503)

A terceira geração representaria uma família de tratados espanhóis que se constitui concomitantemente à segunda, mas que enfatiza princípios diferentes. Seus principais autores seriam Vincenzo Lusitano (*Introduttione facilissima*, 1553), Thomas de Sancta Maria (*Libro llamado arte de tañer fanstasia*, 1565), e Francisco de Montañós (*Arte de musica theorica y pratica*, 1592). Essa linhagem se distingue especialmente por suas exposições a respeito da improvisação de um motivo sobre o *cantus firmus*, chegando a apresentar – em Sancta Maria e Montañós – exemplos detalhados de possibilidades de composição e de improvisação em uma textura imitativa até quatro vozes. Peter Schubert acrescenta, ainda, o nome de Pietro Cerone (1566-1625), com sua suma teórica, *El melopeo y maestro*, de 1613. Por expandir o trabalho dos demais e integrá-los com os escritos de Zarlino e seus seguidores, Schubert chama a atenção ao trabalho de Cerone, colocando-o como uma referência que contém e sintetiza as principais regras de contraponto da época, e descrevendo-o como “a escolha óbvia se você pode levar apenas um tratado a uma ilha deserta!”²⁹ (SCHUBERT, 2008, p. 505)

Por fim, há os tratados escritos em princípios do século XVII, em sua maioria italianos e construídos sobre o trabalho de Zarlino. Entre os principais autores, Schubert lista: Adriano Banchieri (*Carella musicale*, 1614); Camillo Angleria (*La regola del contraponto*, 1622); Rocco Rodio (*Regole di musica*, 1609); Antonio Brunelli (*Regole et dichiarazioni di alcuni contrapunti dopii*, 1610); e, Giovanni Chiodino (*Arte pratica latina e volgare*, 1610). Enquanto a maioria deles ampliam as discussões de Zarlino sobre o contraponto invertido, Banchieri se destaca como o mais influente, atualizando a técnica de Zarlino de compor uma nova voz sobre uma linha melódica pré-existente composta livremente.

A produção teórica que lidou com o ensino do contraponto também pode ser organizada segundo o tipo de divisão pedagógica que se possuía a respeito das etapas a serem galgadas pelo aluno. Essa classificação pode oferecer, pelo menos, quatro visualizações distintas, conforme observadas por Lester. A mais conhecida atualmente seria a divisão do ensino do contraponto em diferentes níveis de acordo com a quantidade de notas musicais

²⁹ “(Cerone’s [treatise] is the obvious choice if you can take only one treatise to a desert island!)” (SCHUBERT, 2008, p. 505)

encontradas na linha do contraponto em relação a cada nota do *cantus firmus*. Frequentemente concebida, desde o século XVIII, em cinco níveis diferentes, essa separação diz respeito às “espécies de contraponto” encontradas no tratado *Gradus ad Parnassum* (1725), de Johann Joseph Fux. Contudo, conforme afirma Lester, “as espécies de Fux não foram de modo algum universais na pedagogia do contraponto nem antes nem depois de 1725.”³⁰ (LESTER, 1996, p. 26) Nesse caminho, Lester aponta a seguinte alternativa ao modelo de Fux:

Alguns teóricos simplesmente listaram todas as sucessões possíveis de uma consonância à outra: todos os modos em que o uníssono poderia se mover a uma terça menor, a uma terça maior, a uma quinta justa, e assim por diante. Configurações de dissonâncias eram então listadas separadamente. É difícil imaginar como tal catálogo de sucessões de intervalos recomendadas, toleráveis, e proibidas poderiam ter sido aprendidas sem ser através de absoluta memorização rotineira. Além do mais, essa abordagem atomística parece evitar qualquer discussão sistemática de estruturas maiores que sucessões nota-a-nota ou envolver mais do que duas vozes.³¹ (LESTER, 1996, p. 26-27)

A presença desse discurso, entendido como catalográfico ou “atomístico”, pode ser traçada desde Tinctoris, no final do século XV, até Christoph Bernhard, no século XVII, ou Johann Mattheson, em meados do século XVIII. Conforme ilustrado pelas palavras do musicólogo norte-americano, supõe-se que esse modelo, além de abarcar sucessões de intervalos de apenas uma nota à outra, raramente envolvia exemplos ou preceitos acerca do contraponto a três ou mais vozes.

Lester acrescenta, ainda, mais duas tradições da instrução do contraponto: a primeira seguiria a divisão do contraponto baseada na distinção de Zarlino em contraponto “simples”, contraponto “diminuído” – também chamado de “florido”, “composto”, etc – e contraponto “livre”. O contraponto “simples” lidaria com a escrita “nota contra nota”, ao passo que o contraponto “diminuído”, como seu nome pressupõe, apresentaria uma parte diminuída ou florida – a linha melódica do contraponto – contra notas longas – o *cantus firmus*. Por fim, o contraponto “livre” seria a escrita musical em que as duas partes apresentariam diminuições, isto é, notas de valores menores e mistos. Essa divisão representa a maior parte da produção teórica europeia dos séculos XVII e XVIII, tendo sido pensada e

³⁰ “But Fuxian species were by no means universal in counterpoint pedagogy either before or after 1725.” (LESTER, 1996, p. 26)

³¹ “Some theorists simply listed all the possible successions from one consonance to another: all the ways a unison could move to a minor third, to a major third, to a perfect fifth, and so forth. Dissonance configurations were then listed separately. It is hard to imagine how such a catalog of recommended, tolerable, and prohibited interval successions could have been learned other than by sheer rote memorization. In addition, this atomistic approach seems to preclude any systematic discussion of structures larger than note-to-note successions or involving more than two voices.” (LESTER, 1996, p. 26-27)

repensada a cada autor, e constituindo, assim, a base sobre a qual Fux conceberia a sua divisão em cinco espécies de contraponto.

Finalizando suas categorias, Lester apresenta o quarto tipo de discurso pedagógico, também presentes em obras teóricas escritas antes e depois de Fux, e direcionadas ao ensino do baixo contínuo. Essas lidariam especialmente com a textura harmônica a mais vozes, como em Friedrich Erhard Niedt, Johannes Lippius ou Heinrich Christoph Koch.

É interessante notarmos que essas categorias, diferentemente da proposta por Schubert, não se excluem necessariamente, podendo conviver em uma mesma obra como, por exemplo, em *De Contrapuncto* (1477), de Tinctoris. Nela, além de tratar dos movimentos permitidos em uma sucessão de dois intervalos musicais, listando as possibilidades do uníssono à terça menor, à terça maior, conforme descrito por Lester, Tinctoris também segue a divisão do contraponto em “simples”, “diminuído” e “livre”, embora não apresente uma divisão explicitamente tripartida, nem utilize a mesma nomenclatura para o último. Conforme explica Jeppesen, o autor flamengo divide o contraponto em:

Contrapunctus simplex, no qual notas de valores iguais são colocadas uma contra a outra, e *contrapunctus diminutus* ou *floridus*, no qual duas ou mais notas de valores menores são colocadas contra uma nota de maior valor. Ambos os tipos de contraponto podem ser executados ou das notas (portanto previamente compostas) ou improvisadas. O primeiro caso é referido como *res facta* [coisa feita]; no segundo, a maneira de executar é chamada *super librum cantare* (cantar sobre o livro). Um contraponto pode ser construído ou sobre um *cantus firmus* em notas de valor igual, que é chamado *cantus planus*, ou sobre um *cantus figuratus*, uma melodia consistindo em notas de valores mistos.³² (JEPPESEN, 1992, p. 11)

Assim, Tinctoris dividiria, primeiramente, o ensino do contraponto em *contrapunctus simplex* e *contrapunctus diminutus* conforme também em Zarlino: o primeiro lidaria com notas de igual valor entre as duas linhas melódicas e o segundo com duas ou mais notas para uma nota de valor longo – esta, encontrada no *cantus firmus*. A terceira categoria de Zarlino – o contraponto “livre” – é concebida e estruturada por Tinctoris dentro de outra perspectiva classificatória, organizada não segundo a divisão do contraponto, mas de acordo com o valor das notas encontradas no *cantus firmus*: longas ou de valores mistos. No segundo

³² “*Contrapunctus simplex*, in which notes of equal value are placed against each other, and *contrapunctus diminutus* or *floridus*, in which two or more notes of lesser value are placed against a note of greater value. Both kinds of counterpoint can be performed either from the notes (therefore previously composed) or extemporaneously. In the first case it is referred to as *res facta*; in the second, the manner of performing is called *super librum cantare* (to sing over the book). A counterpoint can be constructed either over a *cantus firmus* in notes of equal length, which is called *cantus planus*, or over a *cantus figuratus*, a melody consisting of notes of mixed time values.” (JEPPESEN, 1992, p. 11)

tipo – no qual o *cantus firmus* é chamado de *cantus figuratus* – teríamos notas de menor valor e misturados em ambas as linhas melódicas. Além do mais, o contraponto improvisado também era comum à prática e à teoria musical dessa época, figurando em Tinctoris através da expressão *super librum cantare*, que indicava o improviso do contraponto por um segundo cantor que acompanhava a leitura musical em determinado livro de melodias o qual continha apenas as partes designadas ao *cantus firmus*.

Essa exposição sobre a abordagem de Tinctoris é válida pelo fato de ilustrar uma concepção do ensino do contraponto que é encontrada na maior parte dos teóricos do contraponto, especialmente até o século XVIII, divididos *a priori* em: ensino do contraponto simples e, logo depois, do contraponto figurado – encontrados nesse segundo momento as demais particularidades entre os valores das notas de ambas as vozes.

2.1.2. Do contraponto simples e diminuído às cinco espécies de Fux

Conforme comentado acima, das divisões apresentadas anteriormente, a mais comum nos tratados teóricos seguia a distinção padrão entre contraponto “simples” e “diminuído”. Essa divisão é encontrada ao longo dos séculos XVII e XVIII, expandida e transformada por Fux, mas mantida também em autores posteriores. De fato, essa transformação não ocorreu diretamente com Fux, sendo derivada de diversas propostas teóricas que alargavam aqui e acolá os diferentes estágios do ensino do contraponto, organizando-os e apresentando-os paulatinamente de forma mais regular e sistemática, na qual se possui cada vez mais claras distinções entre esses estágios através de capítulos ou tópicos próprios. Se, por um lado, essa distinção inicial se manteve mais fiel na produção teórica da península ibérica – como será ilustrado no próximo capítulo, a respeito de Cerone – , por outro, veio sendo transformada ao longo do século XVII principalmente pela teoria italiana.

Em seu *Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725*, Ian Bent apresenta um panorama histórico através do qual procura situar a recepção teórica presente no tratado de contraponto *Gradus ad Parnassum*, de Fux. Confrontando alguns discursos pedagógicos assumidos no ensino do contraponto ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, salienta o período entre os tratados *Il Transivano* (1609), de Girolamo Diruta e *Musico prattico* (1673), de Giovanni Maria Bononcini. Contando, também, com autores como Adriano Banchieri (*Cartella musicale*, 1613) e Ludovico Zacconi (*Prattica di musica*, 1622), o discurso

apresentado nessa linhagem para a classificação dos gêneros de contraponto era bastante misto, caminhando desde a manutenção da divisão binária – contraponto simples e composto ou diminuído –, com subdivisões peculiares, até a existência de seis tipos fixos que culminavam em apropriações mais flexíveis de certos assuntos considerados mais avançados, como a fuga. Ademais, esses assuntos avançados, a saber, os usos da imitação, eram compreendidos enquanto a última etapa a ser explicada no ensino do contraponto, fossem em Tinctoris, Zarlino, Fux, ou Silva Gomes, e eram discutidos após as explicações sobre a construção do contraponto simples e do figurado, nos quais se abordavam basicamente regras de encadeamento entre as vozes. (SCHUBERT, 2008)

Conforme demonstra Bent (2008), essas tentativas pedagógicas modelaram o tratamento dado por Fux. Essas consideravam as etapas pelas quais o aluno deveria passar – segundo o número de figuras sobre cada nota do *cantus firmus* e a dificuldade do tópico –, conduzindo aos gêneros imitativos nos últimos patamares, e aproximando-se, então, da composição propriamente dita – conforme se adquiria maior liberdade. Bent (2008, p. 566) salienta os quatro autores mencionados acima: Diruta; Banchieri; Zacconi; e, Bononcini.

Girolamo Diruta, em 1609, havia já categorizado seis tipos ou estágios internos do contraponto estrito – chamado por ele de *osservato* –, semelhantes às cinco espécies de Fux: (1) contraponto de nota contra nota no tenor e no baixo; (2, 3, 4) três tipos (*sorte*) do contraponto entre tenor e soprano – mínimas não pontuadas e não ligadas, consonâncias ligadas, e dissonâncias ligadas; (5) notas “pretas” (semínimas, colcheias, etc, contra uma nota do *cantus firmus*), incluindo alguma imitação; (6) valores mistos, incluindo suspensões e pontos de aumento. Após isso, passaria então ao ensino do contraponto “livre” tal como concebido por Zarlino.

Adriano Banchieri, em 1613, também identifica seis tipos de contraponto: (1) nota contra nota; (2) duas mínimas contra uma semibreve; (3) quatro semínimas contra uma semibreve; (4) sincopado; (5) fugado; (6) *ostinato*. Seguir-se-ia, então, aos assuntos concernentes ao contraponto duplo à oitava, décima segunda, etc., até chegar ao ensino do *canon*.

Ludovico Zacconi, em 1622, divide a primeira parte do ensino do contraponto em cinco partes: (1) nota contra nota; (2, 3, 4) três maneiras (*manerie*) na qual os alunos deveriam cumprir seus exercícios – com mínimas, semínimas, e suspensões; (5) notas com valores mistos. Sua divisão se assemelha muito com a de Diruta, principalmente pelo fato de a segunda etapa ser subdividida em três, resultando em seis tipos em Diruta e em cinco tipos em Zacconi.

Por fim, Bent (2008, p. 566) apresenta o tratado de Bononcini, *Musico pratico*, de 1673 – já no terceiro quarto do século e, portanto, bem posterior aos demais tratados ilustrados. Mantendo-se, aparentemente, mais fiel à divisão tradicional, Bononcini estrutura seu ensino em contraponto “simples” e contraponto “composto”. Porém, divergindo da tradição, inclui no primeiro tipo os esquemas de “nota contra nota” e também as etapas do contraponto trabalhado em duas mínimas, três mínimas ou quatro semínimas contra uma semibreve. O contraponto composto constitui-se de exercícios com figuras de valores mistos – tipo chamado de *sciolto* –, suspensões e fugado. Chama-se atenção ao conceito específico de “solto” em Bononcini, termo que, como será demonstrado no capítulo posterior, era de pleno conhecimento por parte de André da Silva Gomes. De acordo com Bent (2008, p. 566), *sciolto* – na grafia original italiana – possuía o mesmo significado que “misto” – mencionado por Silva Gomes –, isto é, com “valores mistos de notas”³³.

A divisão proposta por cada um dos quatro autores pode ser melhor visualizada na figura abaixo, a qual inclui também a divisão concebida por Fux, uma vez que se trata de um exemplo ilustrativo retirado do artigo de Bent (2008, p. 567).

³³ “mixed note-values” (BENT, 2008, p. 566).

Figura 5: Taxonomias do contraponto. (BENT, 2008, p. 567)

Essa discussão apresentada por Bent fornece diversos exemplos que identificam alguns modelos que chegaram a atingir Fux. Porém, também demonstram o quanto Fux se afastava dos modelos mais tradicionais. Isso é ilustrado por Bent ao longo do seu trabalho através de alguns elementos pedagógicos identificados em Fux, tais como: o uso do diálogo socrático; a inserção de conteúdos apenas em momentos convenientes; a utilização de exemplos próprios; a ordem de assuntos estritamente sistemática e previamente planejada em seus detalhes, organizados através das cinco espécies que passavam pelo ensino a duas, três, e a mais vozes. Como perceberemos, esses pontos afastam-se completamente daquele

apresentado por Silva Gomes, fazendo com que uma comparação entre ambos os tratados se demonstrasse ineficaz para nossas preocupações.

2.1.3. Os discursos baseados no acúmulo de exemplos

Discursos alternativos ao modelo de Fux tratavam as regras de contraponto sempre baseados nas explicações de situações particulares, acompanhadas de vasta quantidade de exemplos musicais – seja construído pelos próprios teóricos, seja retirado de compositores referenciais. O modelo chamado de “atomístico” por Lester apresenta justamente esse tipo de discurso, tratando, especialmente, das progressões possíveis a duas vozes.

Peter Schubert argumenta que esse modelo de extensa e detalhada relação das progressões admissíveis no contraponto, embora aparentasse extremamente entediante e prolixo, “foi provavelmente planejado para prover o cantor com um menu de fórmulas a serem memorizadas que pudessem então ser aplicadas durante a improvisação.” (SCHUBERT, 2008, p. 506)

Schubert comenta esse modelo em Ugolino, Ramis de Pareia e Tinctoris. Reproduzimos aqui a figura que ilustra essa escolha pedagógica em Tinctoris.

Figura 6: Movimento da sexta à terça por Tinctoris. (SCHUBERT, 2008, p. 507)

Assim como os demais autores que seguem esse modelo, Tinctoris apresenta todas as possibilidades permitidas para cada movimento entre dois intervalos consonantes. Na figura, há seis possibilidades admitidas para o movimento do intervalo de sexta ao de terça. Esses movimentos podem aparecer em um número maior ou menor, a depender de quais intervalos são ilustrados e da nota de partida e de chegada para cada uma das vozes.

Esses exemplos específicos continham sempre duas notas para cada voz apenas. Isso se daria, presumivelmente, a fim de que o cantor assimilasse na prática todas essas possibilidades, adquirindo a capacidade de efetuar um contraponto improvisado sobre a linha do *cantus firmus*. Dessa maneira, o cantor consideraria o *cantus firmus* como “uma cadeia de tais sucessões de duas notas, [sendo que] o segundo intervalo vertical no primeiro segmento de duas notas [tornar-se-ia] o primeiro intervalo vertical no segundo segmento, e

assim por diante.” (SCHUBERT, 2008, p. 507) Cada sucessão atuaria, assim, como uma conexão à próximo.

Embora esse modelo seja exemplificado por Schubert em autores do século XV, foi largamente utilizado nos séculos posteriores, verificado, inclusive, em uma das principais referências do ensino do contraponto na transição entre os séculos XVII e XVIII: Giuseppe Ottavio Pitoni, mestre-de-capela das principais capelas de Roma, como a capela Giulia, S. Giovanni in Laterano (S. João Latrão) e a mais célebre, a capela Sistina. Pitoni representou “um importante ponto de referência no âmbito da cultura musical romana de seu tempo”³⁴ (LUISI, 1989, p. vii). Além de seu contato com os bolseiros portugueses que foram a Roma na primeira metade do século XVIII, foi mestre dos grandes nomes da escola napolitana que teriam influenciado a música portuguesa após 1750, como relata Giuseppe Baini:

Ottavio Pitoni, mestre da basílica vaticana, cujo nome será sempre de total glória a Roma e à música; então instruiu completamente Francesco Durante, Leonardo Leo, e Francesco Feo, através dos quais, todos sabem, nasceu e se tornou hercúlea, indomável, inigualável a escola de Nápoles.³⁵ (BAINI, Giuseppe, 1828, p. 55)

Seu principal trabalho teórico, *Guida Armonica* (Roma, c. 1700), trata-se de uma verdadeira suma teórica sobre música, constituída por quarenta e quatro volumes, e que gozou de fama imensa durante o século XVIII, chegando a integrar a famosa biblioteca do Padre Giambattista Martini.

A exaustão a que Pitoni leva cada tópico abordado pode ser ilustrada em uma passagem em que o autor trata dos movimentos do uníssono a outros intervalos, sempre a duas vozes, tal qual em Tinctoris. Porém, diferentemente deste, Pitoni inclui todos os tipos de intervalos, consonantes ou não. Para darmos uma ideia do fôlego que seu método exigia, observamos que o primeiro volume, no qual essa passagem integra, trata, ao longo de suas cento e oito páginas, somente do assunto sobre a definição dos intervalos musicais – do uníssono à vigésima segunda – e sobre todas as possibilidades permitidas para se efetuar o movimento a duas vozes partindo do uníssono: do uníssono à segunda, do uníssono à terça, e assim por diante, até atingir o movimento do uníssono à décima quinta, isto é, o intervalo de duas oitavas. Podemos imaginar o exagero em detalhes e o apego à explicação de cada caso particular, ao levarmos em conta que o movimento da terça ou da quinta a outros intervalos,

³⁴ “un importante punto di riferimento nell’ambito della cultura musical romana del suo tempo” (LUISI, 1989, p. vii)

³⁵ “Ottavio Pitoni, maestro della basilica vaticana, il cui nome sarà sempre di somma gloria a Roma ed alla musica; perciocchè istrui completamente Francesco Durante, Leonardo Leo, e Francesco Feo, pe’ quali, ognuno sa, essere nata, e divenuta erculeia, indomabile, impareggiabile la moderna scuola di Napoli.” (BAINI, Giuseppe, 1828, p. 55)

por exemplo, tomariam parte nos próximos volumes. A figura abaixo ilustra justamente a última sucessão apresentada em seu primeiro volume entre dois intervalos a duas vozes:

Figura 7: Movimento do uníssono à décima quinta segundo Pitoni. (Pitoni apud LUISI, 1989, p. 107)

Do lado esquerdo há a primeira maneira de se deixar o intervalo de uníssono e se atingir o intervalo de décima quinta a duas vozes: a voz inferior saltaria uma oitava abaixo e a voz superior, uma oitava acima. No caso dessa sucessão de intervalos, há apenas um único movimento permitido, uma vez que qualquer outro resultaria em salto melódico maior do que oitava – o que não era admitido. Para as demais sucessões de intervalos havia um número maior de movimentos possíveis entre as duas vozes, como, por exemplo, do uníssono à sexta, sucessão na qual a voz inferior poderia descer por grau conjunto e a voz superior subir através de salto de quinta; ou a voz inferior saltaria uma terça abaixo e a voz superior uma quarta acima; ou vice-versa, e assim por diante. Além disso, cada movimento permitido vinha acompanhado de vários exemplos de sua utilização, retirados de autores diversos, como ilustrado no lado direito da figura acima. Nessa ocasião, Pitoni oferece o terceiro exemplo – “num. 3” – para esse movimento, retirado de uma passagem a quatro vozes da missa *Hercules Dux Ferrarie*, de Josquin Des Près, na qual as vozes do contralto e do baixo (este não nomeado na figura) realizam a sucessão em destaque.

Esse acúmulo de exemplos musicais para ilustrar preceitos, regras e capítulos inteiros é encontrado na maioria dos teóricos do contraponto, de forma parcial ou integral: presentes em Tinctoris, Ugolino, Banchieri, Pitoni, e, contemplado até mesmo no *Esemplare*,

o sai *Saggio Fondamentale Pratico di Contrapunto*, escrito em 1774 pelo Pe. Martini. Assim como em Banchieri e no Pe. Martini, após a explicação das regras elementares do contraponto havia coleções imensas de passagens inteiras de composições modelo, acompanhadas, em algumas vezes, de breves descrições. Isso era mais comum ainda em tratados cujos títulos faziam referência ao ensino “prático” da música, como na *Arte pratica di contrappunto*, de Giuseppe Paolucci. Dividido em três livros (1765; 1766; 1772), seu tratado nem mesmo apresenta um capítulo sobre as regras básicas, iniciando sua obra diretamente com a reprodução musical, de quatro páginas e meia, de um dueto de Orlando Lassus.

Figura 8: primeira página e primeiro exemplo musical do tratado de contraponto de Paolucci, retirado de um dueto de Orlando Lassus. (PAOLUCCI, 1765, p. 1)

Ao tratar dos aspectos inovadores do método de Fux, Bent (2008, p. 558) enfatiza a ausência de composições modelo na obra do alemão, as quais tradicionalmente serviram aos teóricos anteriores como modelo discursivo – como comentado a respeito do Pe. Martini, Pitoni e Paolucci. Esse modelo concedia legitimidade ao tratado, pois baseava seu ensino em

composições de autores reconhecidos, e era conhecido como modelo de paradigmas – ou *paradigmata* –, fazendo com que os teóricos “lavassem as mãos de suas responsabilidades como professores”.³⁶ (BENT, 2008, p. 558)

A tradição paradigmática, que possui suas raízes na antiguidade e foi desenvolvida pelos humanistas do norte na primeira metade do século XVI, envolve a coleção sistemática, e a ordenação, de *exempla* – usualmente de textos. Exemplos clássicos são *Dodecachordon* (1547), de Glareanus, e *El melopeo* (1613), de Cerone [...]”³⁷ (BENT, 2008, p. 558)

2.1.4. Regras de progressão entre os intervalos consonantes

A primeira parte do ensino do contraponto consistia na aprendizagem do contraponto simples e do contraponto diminuído – incluindo, frequentemente, ao longo desse, o chamado contraponto livre. As principais regras para a construção do contraponto se encontravam na primeira dessas etapas pedagógicas – em alguns casos, a única efetivamente descrita. De acordo com Peter Schubert, “algumas dessas regras controlavam o maior número de conexões locais (ex: como consonâncias perfeitas poderiam ser atingidas), e outras tem a ver com as sonoridades iniciais e finais admissíveis.”³⁸ (SCHUBERT, 2008, p. 505) Essas regras lidavam, a saber, com o movimento entre duas vozes e com o início e fim do exercício de contraponto, variando em número de autor para autor, chegando a ter um máximo de quatorze regras.³⁹

Se ao longo do século XVI, a principal referência das regras foi a síntese de oito regras, encontrada em Pietro Aaron, em seu *Compendiolo* (c. 1545), durante o século XVII essas regras foram sendo reduzidas até chegar ao número de quatro com Fux, já no século XVIII. Bent (2008, p. 560) afirma que, em relação às regras de Aaron e outros teóricos, as quatro regras de Fux não seriam consideradas um aperfeiçoamento, mas sim uma verdadeira

³⁶ Tradução livre de... embora pequemos pela distância léxica entre o verbo “abrogate” e a expressão “lavar as mãos”, optamos por esta devido ao impacto necessário que ela concede.

³⁷ “The paradigmatic tradition, which has its roots in antiquity and was developed by northern humanists in the first half of the sixteenth century, involves the systematic collecting, and then ordering, of *exempla* – usually of texts. Classic instances are Glarean’s *Dodecachordon* (1547), and Cerone’s *Il melopeo* (1613) [...]” (BENT, 2008, p. 558)

³⁸ “Some of these rules control the most local connections (e.g., how perfect consonances may be approached), and others have to do with permissible opening and closing sonorities.” (SCHUBERT, 2008, p. 505)

³⁹ Bent afirma que “Cochlaeu’s popular *Tetrachordum musices* (The Musical Tetrachord) (1511) gives fourteen such rules, Zarlino’s *Le institutioni harmoniche* (1558) twelve (several of them subdivided). From the fifteenth century, they had frequently comprised eight, as for example in Pietro Aarons’ *Compendiolo* (Little Compendium) (c. 1545).” (BENT, 2008, p. 560)

transformação⁴⁰. A maior parte dos teóricos usava duas ou mais regras para prescrever algo que poderia ser reduzido a uma só. Aaron, por exemplo, dedica três das suas regras para esclarecer que de uma consonância perfeita a outra, só seria permitido o uso dos movimentos contrário e oblíquo. Abaixo seguem suas regras 2, 3 e 7 a fim de se ilustrar a situação:

Regra 2: “Duas consonâncias perfeitas em sucessão, por exemplo, duas quintas, duas oitavas, subindo ou descendo, não são permitidas.”

Regra 3: “Duas consonâncias perfeitas [idênticas], por exemplo, quintas, oitavas, décimas segundas, podem ocorrer quando uma voz sobe e a outra desce.”

Regra 7: “Duas consonâncias perfeitas [não idênticas] podem ser usadas uma após a outra em movimento contrário, a primeira subindo, a segunda descendo, e vice versa.”⁴¹ (Aaron apud BENT, 2008, p. 561)

Esse discurso exemplificado através de Pietro Aaron era comum à maior parte dos autores até, pelo menos, o século XVII, caracterizado por tratar os preceitos sempre em situações superficiais e contextuais. As quatro regras de Fux, por outro lado, são operadas “abstratamente, em um alto nível de generalidade.”⁴² (BENT, 2008, p. 560)

Bent ainda explica que essa síntese em quatro regras não é original em Fux, articulando quatro autores a fim de demonstrar os principais pilares que contribuíram para essa transformação: Giovanni Maria Artusi (*L'arte del contraponto*, 1586); Girolano Diruta (*Il Transilvano*, 1609); Bartolomeo Bismantova (*Compendio musicale*, 1677); e, Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*, 1689).

Artusi teria sido o primeiro a efetuar a matriz das quatro regras através da permutação de dois elementos (aa, ab, ba, bb), diagramadas sem a presença das regras por escrito.

⁴⁰ “The difference between Fux and his predecessors represents not so much an improvement as a veritable *transformation*” (BENT, 2008, p. 560, grifo do autor)

⁴¹ Regra 2: “Two perf [*sic*] cons. in succession, e.g., two fifths, two octaves, ascending or descending, are not permitted.” Regra 3: Two perf [identical] cons., e.g., fifths, octaves, twelfths, may occur when one voice ascends and the other descends.” Regra 7: Two perf [non-identical] cons. may be used one after the other in contrary motion, the first ascending, the second descending, and vice versa.” (BENT, 2008, p.561)

⁴² “[...] Fux’s four rules operate abstractly, at a high level of generality.” (BENT, 2008, p. 561)

Figura 9: Permutação de Consonâncias segundo Berardi. (BENT, 2008, p. 562)

Com a função complementar a esse diagrama, Diruta expõe por primeira vez os tipos de movimentos permitidos para essas progressões – expressadas verbalmente. Como afirma Bent, “ao fazer isso, ele transformou um conjunto difuso de regras superficiais em um poderoso modelo pedagógico.”⁴³ (BENT, 2008, p. 561)

As prescrições por escrito de Diruta foram combinadas com a permutação de Artusi por Bismantova, em seu *Compendio musicale*:

Figura 10: Permutação de consonâncias segundo Bismantova. (BENT, 2008, p. 562)

⁴³ “In so doing, he transformed a diffuse set of surface rules into a powerful pedagogical device.” (BENT, 2008, p. 561)

Fux se diferiria de Bismantova apenas na especificação do movimento oblíquo em relação às progressões entre consonâncias – sempre permitido. Mas, mesmo essa particularidade terminológica poderia ser rastreada, verificando-se suas origens em Angelo Berardi, de acordo com Bent (2008, p. 563). Em ambos os autores, haviam a distinção entre três tipos de movimento: reto; contrário; e, oblíquo.

É interessante observar que havia, ainda, uma distinção entre o uso do movimento contrário no qual as vozes se aproximam, e o uso no qual elas se afastam – conhecidos na teoria portuguesa, como será visto adiante, pelos nomes de “movimento contrário conjuntivo” e “movimento contrário disjuntivo”, respectivamente. Isso pode ser atestado no *Gradus ad Parnassum*, na passagem em que Fux restringe o uso da oitava apenas ao movimento contrário no qual as vozes se afastam, embora sem saber a razão da proibição da oitava pelo movimento contrário no qual as vozes se aproximam – a qual seria chamada de *batuta* pelos italianos.

Conduziste as vozes de uma décima para uma oitava, por grau conjunto, a parte superior descendentemente e a inferior ascendentemente. **Esta oitava, a qual é chamada *battuta* pelos italianos e *thesis* pelos gregos** – porque ela ocorre no início do compasso – é proibida. Desde há muito que tenho procurado pela razão, porém não encontrei nem a natureza nem a diferença que torna a oitava neste exemplo aceitável [oitava atingida por movimento contrario disjuntivo], no seguinte, todavia [oitava atingida por movimento contrario conjuntivo], inaceitável, posto que em ambas as figuras ela é alcançada por movimento contrário.⁴⁴ (Fux apud MANN, 1971, pp.37-38, grifo nosso)

Joel Lester indica que essa proibição já se encontraria presente no *Miscellanea musicale* (1689), de Berardi, ao afirmar que Fux não deu os devido créditos ao teórico italiano – justamente o autor comparado por Bent sobre a inclusão do movimento oblíquo em suas explicações:

Fux considerou muitas dessas regras demasiadamente restritivas, embora **ele frequentemente as citasse sem dar os devidos créditos a Berardi (como no caso da *ottava battuta***; Mann 1965a, pp. 37-38).⁴⁵ (LESTER, 1996, p.29, grifo nosso apenas em negrito)

⁴⁴ Fux nos dá essa informação quando Aloysius corrige Josephus: “You have brought together both voices from a tenth into na octave; leading them stepwise, the upper part down and the lower up. This octave, which is called *Battuta* by the Italians and *thesis* by the Greeks – because it occurs at the beginning of the measure – is prohibited. I have long searched for the reason, but have found neither the nature of the mistake nor the difference that makes the octave in this example acceptable [oitava atingida pelo movimento contrário disjuntivo], in the following one, however [oitava atingida pelo movimento contrário conjuntivo], not acceptable, since in both figures it is approached by contrary motion.” (FUX apud Mann, 1971, pp.37-8)

⁴⁵ “Fux found many of these rules overly restrictive, although he often cited them without crediting Berardi (as in the case of *ottava battuta*; Mann 1965a, pp. 37-38).” (LESTER, 1996, p.29)

2.1.5. O ensino das dissonâncias

A presença da dissonância, embora sempre tenha existido na prática musical, foi por muito tempo renegado pela teoria. Quando apareciam, as dissonâncias eram apenas enumeradas, e recebiam uma breve definição. Algumas exceções mais antigas se devem ao tratado de Petrus frater dictus Palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili*, de 1336. Em seu tratado, Petrus “observa apenas que não se deve demorar em dissonâncias ao se embelezar [o contraponto], mas que se pode colocá-las brevemente ao se mover de um intervalo aceitável [consonante] a outro.”⁴⁶ (FULLER, 2008, p. 494)

Foi somente no século XV que a dissonância passou a receber regras próprias, mais regulares e sistemáticas. Até então, apenas eram proibidas quando coincidiam com a mudança de nota do *cantus firmus*. É nesse século, também, que o conceito de dissonância recebeu sua distinção segundo os usos de diminuição ou de síncope. O primeiro caso diria respeito a dissonâncias não ligadas, que ocorressem por grau conjunto sem repetição de nota, como a atual *notas de passagem*, sendo que, na grande maioria dos casos eram admitidas em parte métrica não acentuada. A segunda receberia a ligadura, ocorrendo em parte métrica acentuada e conhecida no ensino do contraponto atual como *suspensão*.⁴⁷

2.1.5.1. Dissonância por diminuição

Dissonância por diminuição seria o tipo mais usual a ser tratado pelos teóricos; presente já nas escassas informações sobre dissonâncias da Idade Média. O primeiro nome a formulá-las de forma mais clara é geralmente atribuído a Johannes Tinctoris. Este as prescrevia em graus conjuntos. No entanto, sugere “a possibilidade de ocasionalmente dissonâncias serem deixadas por salto de terça descendente” (JEPPESEN, 1992, p. 14). Apenas no século XVI a proscrição do uso de dissonâncias por salto se tornou mais estrita. Uma possível exceção seria o uso da conhecida *nota cambiata*. contudo, embora existente na

⁴⁶ “Petrus remarks merely that one should not dwell on dissonances when decorating, but may briefly sound them in moving from one acceptable interval to another.” (FULLER, 2008, p. 494)

⁴⁷ Também podemos nos referir a esse tipo como *ritardo*. Muitos autores do século XX e XXI, como, por exemplo, Stefan Kostka e Dorothy Payne, diferenciam essas duas nomenclaturas da seguinte maneira: *suspensão* seria a dissonância, preparada na mesma nota e, em geral, através de ligadura, que resolveria por grau conjunto descendentemente; *retardo*, por outro lado, seria o mesmo tipo de dissonância, mas resolveria por grau conjunto ascendentemente.

prática corrente, esta não é mencionada por nenhum teórico até 1689, ao aparecer no tratado de Berardi.

Segundo William Drabkin, “o termo foi introduzido por Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*, 1689) para uma nota de passagem [em parte métrica] acentuada, mas após a publicação de *Gradus ad Parnassum* (1725), de Fux, ela passou a significar uma nota estranha ao acorde, não acentuada, deixada por salto descendente de terça,” (DRABKIN, New Grove Online, *nota cambiata*)⁴⁸.

Pela própria afirmação de Drabkin, percebemos, inclusive, que a *nota cambiata* de que fala Berardi não representa o mesmo conceito sobre o qual discorre Fux. As *note cambiate* de Berardi seriam dissonâncias na parte métrica acentuada do compasso, ocorrendo, por exemplo, na primeira ou terceira semínima de um compasso quaternário, como descreve Jeppesen em seu livro (1992, p. 32). Isso não significa a presença de uma dissonância anterior que se destinaria à *nota cambiata* através de salto, tal como concebe Fux. Jeppesen ainda sugere que esse conceito em Berardi seria uma linha melódica descendente em graus conjuntos.

Figura 11: note cambiate na primeira e na terceira semínima segundo a leitura de Jeppesen sobre Berardi. (JEPPESEN, 1992, p. 32)

As dissonâncias também poderiam aparecer na relação 2:1 – isto é, duas notas do contraponto contra uma do *cantus firmus* –, mas também 4:1 ou 8:1. Em seu tratado, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, publicada em 1555, Nicola Vicentino afirma que em sua época o costume prescrevia o uso “apenas de semínimas [4:1] e colcheias [8:1] como dissonâncias”⁴⁹ (Vicentino apud JEPPESEN, 1992, p. 21).

Embora Jeppesen (1992, p. 21) considere a afirmação de Vicentino exagerada devido ao seu caráter restritivo, o musicólogo a utiliza como testemunha do menor uso de

⁴⁸ “The term was introduced by Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*, 1689) for an accented passing note, but after the publication of Fux’s *Gradus ad Parnassum* (1725) it came to mean an unaccented non-harmonic tone quitted by leap of a 3rd downwards.” (DRABKIN, New Grove Online, *nota cambiata*).

⁴⁹ “We therefore are accustomed to use only quarters and eighths as dissonances.” (VICENTINO apud Jeppesen, 1992, p. 21)

dissonâncias em mínimas do que em figuras menores⁵⁰. Apesar da presença dessas particularidades na produção teórica da segunda metade do século XVI, Jeppesen afirma que somente com Cerone há informações satisfatórias sobre o uso das dissonâncias em relações que poderíamos chamar de 4:1. Em seu tratado de 1613, verificamos a presença do uso das dissonâncias em semínimas da maneira tradicional, na qual a dissonância é encontrada na segunda e quarta semínimas, mas também duas dissonâncias seguidas – na segunda e terceira semínimas –, de uma maneira diversa da *cambiata* e reservada aos momentos cadenciais: “Somente quando o canto abaixa com quatro semínimas por grau conjunto, com as quais vem a formar cláusula, se costuma fazer [com] que a primeira e a quarta sejam consonantes, e a segunda e a terça dissonantes.”⁵¹ (CERONE, 1613, p. 650)

Figura 12: O uso de dissonâncias na segunda e terça semínimas em momento cadencial segundo Cerone.

Jeppesen, ainda, esclarece que essas dissonâncias eram sempre compreendidas – fossem nos excertos musicais ou nas explicações por escrito – enquanto notas de passagem. Segundo ele, as chamadas bordaduras não eram mencionadas na maior parte dos tratados: “quando algum teórico mencionava elas, ele comumente as proscrevia.” (JEPPESEN, 1992, p. 31) Artusi chegou a considerar sua utilização sob as seguintes condições: a bordadura superior em um excerto de três notas; a bordadura inferior em uma passagem de cinco notas (quatro descendentes e sua resolução – sendo a quarta a bordadura). Abaixo ilustramos essas condições, acrescentando um compasso a mais no primeiro tipo de bordadura:

⁵⁰ Sobre a afirmação de Vicentino, Jeppesen comenta: “Vicentino here gives us entirely trustworthy historical conclusions, except that he is mistaken when he says that dissonant half notes are completely excluded from the music of his time. It is true, however, that they occurred somewhat less frequently than in earlier times and that quarter notes appeared more frequently as dissonances.” (JEPPESEN, 1992, p. 21)

⁵¹ “Solamente quando el canto abaxa con quatro Seminimas de grado, con las quales vâ a formar Clausula, se suele hazer que la primera y quarta sean Consonantes, y la segunda y terceira Dissonantes.” (CERONE, 1613, p. 650)

Figura 13: uso de bordadura superior em excerto de três notas, e bordadura inferior em excerto de cinco notas de acordo com Artusi.

2.1.5.2. Dissonância por síncope

A dissonância sincopada – chamada pelos teóricos ibéricos de “ligadura”⁵² – seria dividida em três momentos: preparação; execução ou suspensão; resolução. Do ponto de vista melódico, a preparação ocorreria na mesma nota a se tornar dissonante posteriormente, através da ligadura na maior parte dos casos. Sob a perspectiva vertical, a preparação ocorreria em um intervalo consonante. A execução seria a suspensão propriamente dita – o momento exato em que ocorre a dissonância. A resolução seria a última parte desse processo, no qual a voz que sustenta a dissonância se movimenta rumo a uma nota que forme um intervalo consonante com a outra voz – em geral através de movimento descendente por grau conjunto. A figura abaixo ilustra essas três etapas.

Figura 14: As três etapas da suspensão: prevenção (P); execução ou suspensão (S); resolução (R). Exemplo em suspensão de 4ª, resolvendo na 3ª.

A dissonância sincopada – isto é, a suspensão – é, aparentemente, mencionada pela primeira vez pelo monge Guilelmus Monachus, em seu tratado *De Praeceptis artis*

⁵² Observamos que o conceito de suspensão na obra de Silva Gomes é de extrema importância, sendo um dos principais pontos discutidos em sua obra. O próprio espaço concedido ao tema pelo autor demonstra isso: atingindo amplas proporções, as regras sobre a efetuação das suspensões recebe cinco capítulos de discussão, praticamente um quarto do tratado.

musice et practice compendiosus libellus, de finais do século XV⁵³. Em seu tratado, Monachus inclui entre as dissonâncias os intervalos de segunda, sétima, e quarta, que “emprestariam doçura [resolveriam]” aos intervalos de terça, sexta, e terça, respectivamente. A dissonância de quarta poderia, ainda, resolver no intervalo de quinta. Para isso, a voz a se movimentar no momento de resolução seria o baixo, assim como na resolução do intervalo de segunda. Dessa forma, suas resoluções ilustram a maneira padrão que vigorou ao longo de todo o período do Renascimento: a resolução descendente por grau conjunto e, na maioria dos casos, sobre uma consonância imperfeita.

Figura 15: Os quatro tipos de suspensão descritos por Guilelmus Monachus, conforme a explicação de Jeppesen (1992, p. 15)

Joel Lester distingue o ensino do contraponto tradicional – conforme os preceitos de Tinctoris, Zarlino, Cerone, entre outros – do ensino do contraponto que levava em conta as novas possibilidades composicionais que apareceram a partir do surgimento do melodrama, do uso do baixo contínuo e, sobretudo, através da maior autonomia concedida à expressividade e às palavras em relação à música propriamente dito. Dessa maneira, Lester usa alguns termos encontrados em teóricos italianos do século XVII para identifica-las: a primeira seria entendida enquanto *prima pratica*, *stile antico* ou mesmo *contrapunto osservato*, ao passo que a segunda seria reconhecida como *seconda pratica*, *stile moderno* ou *contrapunto commune*⁵⁴.

Sobre o primeiro, identifica-o como um estilo primeiramente a serviço da música sacra que se manteve ativo ao longo dos séculos XVII e XVIII através de compositores católicos e protestantes, perpetuando-se como a base do ensino de composição. O segundo teria recebido maiores influências do texto e de vários aspectos provenientes da retórica, o que explicava novos padrões de construção melódica, e a consciência cada vez maior das combinações de entidades próprias com três ou quatro notas distintas – chamadas posteriormente de acordes.

⁵³ Conforme afirma Jeppesen, “in theory it [suspension] is mentioned, apparently for the first time, by Guilelmus Monachus, a monk, whose treatise *De Praeceptis artis musice et practice compendiosus libellus* contains much original and unique material.” (1992, p. 15)

⁵⁴

O *stile moderno* raramente recebeu explicações técnicas ao longo do século XVII, particularmente a respeito do contraponto. Autores italianos como Zacconi e Diruta não chegaram a lidar com as dissonâncias fora do âmbito do *contraponto osservato*, por exemplo.

Lester afirma que apenas a partir dos tratados de Bononcini (1673) e de Berardi (1689) é que as novas práticas começaram a invadir os manuais teóricos:

[...] práticas mais novas gradualmente entraram nos tratados, tais como os de Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) e Angelo Berardi (c. 1636-1694). Por exemplo, o famoso *Musico pratico* (Bologna, 1673 e 1688; Veneza, 1678; tradução parcial para o alemão, 1701), de Bononcini, inclui ambas as resoluções tradicionais de suspensões e as demonstradas no exemplo [mais modernas].⁵⁵ (LESTER, 1996, p. 28)

O exemplo abaixo demonstra alguns tipos de suspensões que não se encontravam no ensino tradicional do contraponto.

Figura 16: Exemplos de suspensão em Bononcini. (LESTER, 1996, p. 29)

O primeiro exemplo ilustra dissonâncias consecutivas, isto é, a suspensão seguida de outra dissonância. No segundo e terceiro compassos, a resolução das suspensões de segunda é adiada através de uma suposta resolução na quarta – a primeira aumentada e a

⁵⁵ “[...] newer practices did gradually enter into treatises, such as those by Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) and Angelo Berardi (c. 1636-1694). For instance, Bononcini’s popular *Musico pratico* (Bologna, 1673 and 1688; Venice, 1678; partial German translation, 1701) includes both the standard resolutions of suspensions and the ones shown in example [more modern].” (LESTER, 1996, p. 28)

segunda justa. Dessa maneira, a resolução só ocorre, de fato, na terceira mínima de cada compasso, sobre o intervalo de sexta.

O segundo exemplo ilustra a resolução ascendente da suspensão, além de apresentar o movimento de ambas as vozes nesse momento – o que seria chamado na teoria ibérica de “ligadura imperfeita”, como será visto no próximo capítulo. A própria dissonância não é usual – tratando-se de um intervalo de quarta aumentada entre as notas *fá* e *si* –, exigindo necessariamente a resolução ascendente da voz superior – *si-dó* – e também o movimento da voz inferior – *fá-mi*. Essa suspensão pode ser vista também como uma resolução descendente se considerarmos a nota da voz inferior como a dissonância. Essa será a perspectiva dos manuais de Regras de Acompanhar.

O terceiro exemplo apresenta uma resolução bastante distante do contraponto estrito. Do terceiro para o quarto compasso ocorre uma suspensão de sétima – o que, tradicionalmente, seria resolvido no intervalo de sexta. Contudo, ao invés disso, a voz superior, que nesse momento encontra-se na pauta inferior, salta terça abaixo, da nota *dó* à nota *lá*, o que aparente ser um adiamento da resolução, que se daria na sexta através do movimento ascendente por grau conjunto, totalizando as seguintes notas: *lá-dó-si*. No entanto, além de este *si* ser alterado – encontrando-se bemol, portanto –, a voz inferior – que deveria se manter imóvel – desce meio-tom – *ré-dó#* –, resultando em outro intervalo dissonante, o de sétima diminuta. Embora possamos visualizar a resolução dessa suspensão no intervalo de quinta – através do salto melódico da voz superior –, essa só ocorre efetivamente no último compasso, no intervalo de quinta entre as notas *ré* e *lá*. O próprio momento da preparação da suspensão não é usual, pois recebe uma dissonância por diminuição na segunda mínima, resultando no intervalo de sétima. Outra maneira de visualizar essa passagem é entender a preparação da suspensão no intervalo de sexta, logo no início do terceiro compasso, ocorrendo a dissonância de sétima por dois tempos – o último do terceiro compasso e o primeiro do quarto compasso. Nessa perspectiva, as notas *sol* da voz superior e *dó* da voz inferior – ambas em semínimas – seriam entendidas como diminuição: a primeira, um mero salto; a segunda, uma espécie de “bordadura da dissonância” ou “bordadura inversa”, pois trata-se de um ornamento em relação à própria dissonância de sétima que forma a suspensão. De ambas as maneiras, a resolução se dá, de fato, no último compasso.

O quarto exemplo ilustra novamente duas dissonâncias seguidas, através da “resolução” de sétima em outra sétima – adiando a resolução de fato. Sua preparação conta novamente com o mesmo tipo de diminuição na voz inferior. Sua resolução se dá aparentemente no intervalo de quinta – entre as notas *lá* e *mi*. Mas, conforme indicado pela

cifra, nesse momento ocorre nova suspensão: a de quarta. Através desse último exemplo, Lester aponta duas coisas – a segunda consequente da primeira: a ocorrência e imbricação cada vez maior das teorias do baixo contínuo e o ensino do contraponto; a interpretação da dissonância cada vez mais através de seu contexto dentro do acorde e da tonalidade. Embora não houvesse o uso desses termos no mesmo sentido que o nosso nem ainda do pensamento teórico impulsionado por Rameau, a produção teórica de finais do século XVII e, especialmente, do século XVIII, preocupou-se gradualmente em considerar os intervalos que acompanhavam a dissonância e sobre quais notas essa usualmente ocorria.

2.1.6. Contraponto imitativo

O assunto sobre a imitação foi tratado metodicamente no ensino do contraponto a partir da geração de Tinctoris, tendo sido ecoado em Zarlino, Artusi, entre outros⁵⁶. Descrita como a repetição de um pequeno motivo de valores mistos⁵⁷, a imitação era permitida no contraponto, inicialmente, apenas quando se tratasse da repetição de uma ideia melódica em uma mesma voz⁵⁸. Entretanto, enquanto para Tinctoris esse tipo de imitação poderia ser descrito como “fuga” (SCHUBERT, 2008, p.511), Zarlino diferenciava as palavras *fuga* e *imitatione*, além de diferenciar ambas as palavras de *canon*, pois este estava “começando a ser confundido com o termo fuga.”⁵⁹ (MANN, 1971, p.19)

Todo este procedimento tornou-se um capital simbólico que projetou-se como técnica representativa da suntuosidade da música nos altos círculos da vida social. Diante disso, a explanação e ensinamento sobre o contraponto imitativo tornou-se o ápice do desenvolvimento técnico do processo pedagógico musical.

Diante disto, um ponto interessante tornou-se uma pedra de toque: a classificação dos tipos de imitação. Como vimos, entre Tinctoris e Zarlino esta decisão é fundamental, o que mostra a sua importância como processo. Especificamente sobre o problema, ambos

⁵⁶ “The first author to call attention to motivic repetition was Tinctoris – albeit in a negative way. In his sixth rule, he wrote: ‘in singing above a plainchant, we ought to avoid repetitions as much as we can, particularly if some appear in the tenor.’ By this, Tinctoris means those instances in which the tenor utilizes a repeating melodic pattern, and the added line repeats a motive against that same pattern, causing the whole contrapuntal combination to be duplicated.” (SCHUBERT, 2008, p. 510-511)

⁵⁷ Isto é, combinando as figuras musicais de diferentes valores para a formação de um mesmo motivo musical.

⁵⁸ Assim prescreveu Zarlino, embora impondo a observação de pelo menos uma das seguintes três condições: se tanto o contraponto quanto o *cantus firmus* mudassem os graus a receberem o motivo, o que resultaria em uma sequência; se a repetição do motivo fosse acompanhada por intervalos verticais diferentes, o que acarretaria na não repetição do *cantus firmus*; se fosse variado ritmicamente (SCHUBERT, 2008, p. 511).

⁵⁹ “Zarlino carefully separates the term canon from either [*fuga & imitatione*], quoting it in Greek in order to stress the original meaning of the word, which, as he says, is beginning to be confused with the term fugue by ‘musicians of lesser intelligence’.” (MANN, 1971, p.19)

escolhem apresenta-los após a explicação prévia da fuga. Classificam segundo a “quantidade” e a “qualidade”. A primeira se refere à imitação das mesmas figuras musicais, isto é, os mesmos valores das notas. A segunda refere-se à imitação exata dos intervalos musicais. Distinguem, então, a imitação de “qualidade e quantidade” e de “qualidade” somente, chamada por Silva Gomes, respectivamente, de “imitação por figuras” e “imitação por movimentos”⁶⁰.

Dentro dessa linha de exposição, já introduzindo um problema central desta dissertação, Silva Gomes acrescenta um terceiro tipo de imitação, que se conforma unicamente com o quesito “quantidade”: a “imitação por sílaba”.

Imitação por Sílabas ou Nomes é quando uma parte diz, por exemplo, mi fá ou ré lá ou ré fá, e outra Parte na posição em que se acha, nomeia depois dela os próprios Nomes, bem entendido, não se exigindo que estas respostas sejam nos mesmos intervalos, sejam aonde quer que forem; porque uma Voz pode Mover de 5ª e outra de 8ª. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 179)

Aparentemente confusa, trata-se da demonstração de conhecimentos – cada vez menos acessíveis na época em que o tratado provavelmente foi escrito – da influência que a teoria da solmização hexacordal gozou. Entretanto, embora tenhamos relatos do uso dessa teoria no ensino básico de música no último quartel do século XVIII⁶¹, essa teoria provavelmente não era mais muito utilizada em âmbitos fora do ensino básico, o qual se destinava à aprendizagem do nome das notas e do solfejo melódico. O próprio Gomes afirma que “a imitação de sílabas [era] menos atendível, em razão de que quando nela se ouve cantar a letra ou se ouvem os instrumentos, não se ouvem expressar os nomes.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 179)

Diante disso, constata-se que a imitação de sílabas seria a imitação das sílabas de solmização. Ao se cantarem as notas *sol-lá-fá*, por exemplo, sua imitação poderia se dar sobre

⁶⁰ “*Imitação* he huma resposta, que da huma Voz a outra, a qual pode ser igual em *Qualidade*, e *quantidade*, ou em *Qualidade* somente. A *Imitação* em *Qualidade*, e *Quantidade* he aquella que responde descendo, ou sobindo os mesmos pontos que sobe a Voz a que responde, e com Figuras do mesmo valor. A *Imitação* em *Qualidade* somente, he aquella que se responde com Figuras do mesmo valor, sem sobir, ou descer os mesmos pontos que sobe a Voz a que responde.” (PEDROSO, 1751, p. 37) “[...] A *Imitação* por *Movimentos* é quando uma Voz sobe ou desce de Grau, isto é, à Nota imediata ou no ascendo ou descenso ou de 4ª ou 5ª, etc., e outra Voz depois dela faz os mesmos trânsitos, isto é, faz a mesma *Qualidade* de Trânsitos. [...] *Imitação* por *Figuras* deve ajustar-se com as duas primeiras qualidades; porquanto logo que a *Imitação* é formada com próprios *Movimentos* e *Sílabas*, igualmente se deve ajustar no equivalente e *Quantidade* de *Figuras*.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 179)

⁶¹ Joel Lester confirma a existência da solmização das seis sílabas até “ao menos ao longo do manual de composição de 1790, de Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809).” (LESTER, 1996, p. 172) Segundo Stefano Mengozzi, Beethoven e Haydn teriam sido iniciados na música a partir da solmização hexacordal. (MENGOZZI, 2010, p.112)

as notas *ré-lá-sib*, apesar de os intervalos serem diferentes. Lionel Pike identificou, em seu livro *Hexachords in Late-Renaissance Music* (1998), essa prática em grande parte das obras renascentistas, principalmente madrigais, sugerindo que a prática da solmização hexacordal possuía aspirações muito mais amplas do que se confinar ao treinamento musical dos cantores iniciantes. Conforme verificado por Peter Schubert (2008, p.512), essa prática era conhecida como *fuga d'inganno* ou simplesmente *inganno* pelo fato de ser uma imitação que engana o ouvinte, quebrando-lhe as expectativas de imitação melódica.

Example 5a

Figura 17: Exemplo da prática do inganno. (PIKE, 1998, p. 23)

Além de Pike, encontramos referências a essa prática do *inganno* por parte de Stefano Mengozzi e de John Walter Hill. Este último exemplifica tal prática em uma fantasia de Frescobaldi⁶², já no período barroco.

⁶² C.f. HILL, 2005, pp.61-2.

EXAMPLE 3-5. Transportation of Subject 3 by augmentation and *inganno* in Frescobaldi's Fantasia 10 (1608)

The image displays a musical score for Example 3-5, illustrating the transportation of Subject 3 by augmentation and *inganno* in Frescobaldi's Fantasia 10 (1608). The score is presented in two systems of staves.

The first system shows the natural hexachord (la, mi, fa) and Subject 3. The second system shows Subject 3 augmented by *inganno* (la) and a mutation to the hard hexachord (ut, re).

Figura 18: Exemplo de prática de *inganno* em Frescobaldi, Fantasia 10 (1608). (HILL, 2005, p. 61)

A teoria da solmização hexacordal se relaciona também com outros tipos de fuga – não como um tipo de imitação exclusiva, tal qual a *fuga d'inganno*, mas como argumentação. Gregory Barnett apresenta uma polêmica que se deu por volta de 1640 entre os teóricos Marco Scacchi e o compositor Paul Siefert, na qual discutiam sobre os dois tipos de fuga – “tonal” e “real”, segundo a nomenclatura atual. Scacchi defendia a “resposta tonal”, ao passo que Siefert era adepto da “resposta real”. O argumento de Scacchi se baseava na construção dos modos escalares, os quais eram divididos em espécies de quinta e de quarta. A fuga resultante seria a chamada de “real” por Silva Gomes, já descrita anteriormente. Dessa maneira, haveria diferenças interválicas na resposta do motivo. Siefert, por sua vez, fundamentava seu argumento sobre a solmização, pois a resposta deveria apresentar as mesmas sílabas de solmização, possuindo, portanto, os mesmos intervalos musicais.

Figura 19: Exemplo de “fuga real”, segundo a terminologia atual. Imagem editada de acordo com o texto de Barnett.

Figura 20: Exemplo da “fuga tonal” em Angelo Berardi, *Miscellanea musicale* (1689). (BARNETT, 2008, p. 418)

2.2. As *Regras de Acompanhar* e a teoria dos *partimenti*

Diante da escassa produção teórica portuguesa que contemplou o ensino do contraponto, a teoria do baixo contínuo responde a esse problema como uma alternativa válida – especificamente sob a perspectiva das *Regras de Acompanhar* –, uma vez que esse tema recebeu avultada atenção dos professores e teóricos de música na metrópole lusófona, como observado no capítulo anterior.

As *Regras de Acompanhar* podem ser entendidas enquanto um material didático que surgiu na Itália no início do século XVIII a fim de prover os alunos de música com o vocabulário harmônico necessário a quem se propusesse a realizar o acompanhamento musical – não da voz ou de um instrumento, mas da própria linha do baixo, conforme afirma Giulia Nuti em seu livro *The performance of Italian Basso Continuo*:

The regole d’accompagnamento refer to a chordal accompaniment, they are not general rules for the accompaniment of the voice or instrument, rather they are general rules for the accompaniment of the bass line itself. Already a very specific approach to basso continuo is apparent; the skill lies in knowing how to accompany the left-hand bass line, rather than be concerned about the manner of accompaniment

of another part [...] performing according to the *regole* alone results in a strong and beautiful style of accompaniment (NUTI, 2007, p. 62).

As palavras de Giulia Nuti distinguem o ensino das *Regras de Acompanhar* do mero ensino do baixo contínuo, pois elas atuavam como um acompanhamento da própria linha melódica do baixo. Ora, diferentemente do ensino voltado ao acompanhamento a um solista, os tratados de *Regras de Acompanhar* tratavam de assuntos que variavam desde a interpretação das cifras do baixo contínuo até a construção de fugas, a depender do autor e da obra. Esses manuais funcionavam a serviço do aprendizado da composição, fornecendo alguns padrões de fórmulas melódicas, harmônicas, cadenciais, rítmicas, entre outras espécies. Essa perspectiva os aproxima da prática dos *partimenti* – tradição pedagógica italiana na qual através de uma única pauta, que na maioria dos casos continha apenas a linha melódica do baixo sem cifras, ensinava-se a improvisar e, conseqüentemente, a compor. Muitas vezes confundiam-se as *Regras de Acompanhar* e os *partimenti*, pois, de fato, as duas abordagens compartilhavam parcialmente de um mesmo conteúdo. Podemos enxergar o ensino das *Regras de Acompanhar* como o primeiro estágio do ensino dos *partimenti*, atuando como pré-requisito a assuntos musicais mais complexos, como, por exemplo, a construção de fugas. Essa observação é corroborada por Mário Trilha em sua tese de doutorado, como ilustrado abaixo:

O domínio das *Regras de Acompanhar* constitui uma etapa preparatória obrigatória para a abordagem do Partimento. Na realidade, estes materiais didáticos foram frequentemente indissociáveis, sendo por vezes arbitrária a sua denominação e subsequente classificação e catalogação, pois quando se observam os partimentos mais simples contidos nos inícios deste género de métodos, são idênticos aos exercícios das Regras de Acompanhar, sendo frequente as Regras de Acompanhar e os partimentos constituírem um método unificado. (TRILHA, 2011, p. 106)

A fim de se contextualizar a prática das *Regras de Acompanhar* nessa tradição italiana mais ampla, dedicamos alguns itens o espaço a seguir à explicação da prática dos *partimenti*.

2.2.1. O ensino dos *partimenti*

O principal trabalho que recoloca em pauta a prática dos *partimenti* é *The Art of Partimenti* (2012), de Giorgio Sanguinetti. Nesse estudo, Sanguinetti demonstra a força e longevidade dessa “pedagogia”, utilizada no ensino musical desde pelo menos 1634.

Impulsionada nos conservatórios napolitanos, esta prática, de acordo com Gjerdingen (2007a), a ser usada até por Luciano Berio. De acordo com Sanguinetti, *partimento* poderia ser entendido da seguinte maneira:

Uma notação abreviada em uma única pauta com elementos de contínuo. Sua proposta é estruturar um firme esboço para todos os aspectos de uma peça acabada: duração, plano tonal, harmonia, textura, e estilo. Diferentemente de um rascunho contínuo, que é um estágio intermediário rumo à composição escrita, o objeto do *partimento* é composição através de improvisação.⁶³ (SANGUINETTI, 2012, p. 14)

O *partimento* consistia, portanto, em um “sketch”, escrito em uma única pauta, cujo principal propósito seria servir de guia para a improvisação de uma composição ao teclado. Portanto, assim como as *Regras de Acompanhar*, não se ensinava simplesmente a acompanhar vozes ou instrumentos de acordo com as cifras indicadas, mas se fazia com que o aluno, através de exercícios progressivos, aprendesse a reconhecer padrões melódicos, fornecidos nessa única pauta, que implicavam e requeriam determinado acompanhamento. Esse acompanhamento significaria a colocação das demais vozes não indicadas na pauta, principalmente pelo fato de que a grande maioria dos *partimenti* não vinha com cifra alguma. Ensinava-se, assim, desde o simples reconhecimento de quais harmonizações determinada linha melódica requereria, até peças figurativas e ornamentadas ou fugas extremamente complexas. Em síntese, o estudo dos *partimenti* implicava em ensino de harmonia, contraponto, estilo, diminuições, etc., isto é, aprendiam-se os modelos composicionais da tradição através do improviso sobre esses sketches.

Esse ensino, como qualquer outro, apresentava diversas variedades em suas regras e procedimentos. À medida que o aluno caminhava para exercícios mais sofisticados, mais próximos da condição de composição e, portanto, adquiria mais liberdade e possibilidades, mais particulares e pessoais eram as soluções apresentadas pelo professor. Há regras mais utilizadas em períodos determinados; outras em regiões geográficas determinadas; outras únicas de certo autor. Diante dessa vastidão de abordagens, Sanguinetti elegeu a figura de Fedele Fenaroli como a mais íntegra, conforme ele mesmo esclarece:

Regras de Partimento é um trabalho coletivo – o resultado da estratificação do conhecimento compartilhado por gerações de professores e alunos. Consequentemente, não há um único tratado que os represente inteiramente; toda coleção de regras, impressa ou manuscrita, enfatiza alguns aspectos às expensas de

⁶³ A single-staff notational shorthand with elements of continuo figures. Its purpose is to set up a firm outline for all the aspects of the finished piece: length, tonal plan, harmony, texture, and style. Unlike the continuity draft, which is an intermediate stage toward the written composition, the object of *partimento* is composition through improvisation. (SANGUINETTI, 2012, p. 14)

outros. Ainda assim, há um trabalho que sempre foi reputado como a coleção mais completa de regras de partimento: as *Regole musicali per quelli che vogliono suonare coi numeri*, de Fenaroli, publicada pela primeira vez em 1775.⁶⁴ (SANGUINETTI, 2012, p. 101)

Apenas para exemplificar o que consiste essa tradição de ensino, ilustramos um *partimento* tal qual aparecia nos manuscritos de mestres e alunos – no caso num nível mais sofisticado. Podemos perceber também que a linha melódica dada não se restringia ao baixo, conforme indicado pelas mudanças de claves. Essas indicariam que esse *partimento* se trata de um gênero imitativo, indicando a entrada das outras vozes e do retorno do primeiro material temático.

Figura 21: exemplo de *partimenti* com entradas imitativas. (SANGUINETTI, 2012, p. 210)

Cada passagem desse *partimento* seria instantaneamente decifrado pelo aluno avançado, possibilitando a resolução do exercício, que poderia atuar como um verdadeiro enigma aos olhos de um leigo ou de um alunos incipiente. Esse processo de decodificação dependeria de um processo de decodificação (até mesmo por visualização mental) da linha do baixo em vários tipos de esquemas conhecidos *a priori*, como, por exemplo, passagem em grau conjunto, padrões das combinações do movimento de baixo em saltos ascendentes e descendentes, uso da escala cromática, momento cadencial, etc.

Abaixo ilustramos uma possibilidade de resolução desse *partimento*:

⁶⁴ Partimento rules are a collective work – the result of stratification of knowledge shared by generations of teachers and students. Consequently, there is not a single treatise that represents them entirely; every collection of rules, printed or in manuscript, emphasizes some aspects at the expense of others. Even so, there is a work that has always been reputed as the most complete collection of partimento rules: the *Regole musicali per quelli che vogliono suonare coi numeri* by Fenaroli, first published in 1775. (SANGUINETTI, 2012, p. 101)

Figura 22: Exemplo de uma possibilidade de realização do *partimento* da figura anterior. (SANGUINETTI, 2012, p. 211)

Se, por um lado, os *partimenti* iniciais possuíam apenas um único tipo de resolução – tratando-se propriamente de exercícios –, por outro, o fato dessas realizações serem improvisadas faziam com que os mais sofisticados tivessem inúmeras possibilidades de resolução, que poderiam resultar mais, ou menos próximo do *status* de composição. Abaixo ilustramos, assim, uma segunda possibilidade de improvisação para o mesmo *partimento*.

Figura 23: Exemplo de outra possibilidade de realização do mesmo *partimento* das figuras anteriores. (SANGUINETTI, 2012, p. 213)

A respeito dos *partimenti*, interessa-nos ilustrar brevemente as regras básicas desse ensino – as mesmas encontradas nos manuais de *Regras de Acompanhar*. Seguindo a categorização de Sanguinetti (2012, p. 100), dividimos essas etapas iniciais em cinco itens – chamadas de classe de regras pelo autor:

- (1) Axiomas básicos – que trariam algumas definições básicas e ilustrariam as cadências mais utilizadas.
- (2) A Regra de Oitava, que consistiria na harmonização de um baixo escalar, isto é, por graus conjuntos.
- (3) As suspensões
- (4) O movimento do baixo, que diria respeito às harmonizações possíveis sobre um padrão de baixo que contivesse também saltos.
- (5) Mudanças de escala ou de tom.

Desses, abordaremos somente os que apresentam alguma relação com determinados preceitos de Silva Gomes são: os axiomas básicos, especialmente as cadências; a Regra de Oitava; o tratamento das suspensões.

2.2.2. Classe I: axiomas básicos

A primeira classe é a mais heterogênea de todas, pois lida com todos os preceitos básicos necessários ao aluno iniciante, discutindo desde princípios de encadeamento de vozes até os tipos de cadências. Essas, junto com a distinção entre consonância e dissonância, são os itens que sempre se encontram presentes nos documentos teóricos dessa espécie.

Os axiomas básicos discutidos por Sanguinetti (2012, p. 102) são enumerados da seguinte forma: coerência tonal; consonância e dissonância; princípios de encadeamento de vozes; cadências; movimentos simples do baixo; posições de acordes.

Por coerência tonal, compreende-se a hierarquização dos graus da escala e das harmonias construídas sobre eles. Essas regras são reflexos da influência de Rameau e de sua teoria sobre o *basse fondamentale*. Evidentemente, dificilmente é encontrada em obras teóricas escritas na primeira metade do século XVIII. Sua aparição é mais constante em obras do final do século e do posterior. A respeito desse item, Fenaroli eleva o primeiro, quarto e quinto graus da escala como os de maior hierarquia. Após isso, discute a relação entre a tríade construída sobre o primeiro e o quarto graus, e sobre o terceiro e o sexto graus, o que diria respeito à coerência modal.

A distinção entre consonâncias e dissonâncias é colocada por Sanguinetti (2012, p. 103) como uma das mais intrincadas. Em princípio, as consonâncias seriam os intervalos de terça, quinta, sexta e oitava, ao passo que as dissonâncias seriam os intervalos de segunda, quarta, sétima, e nona. No entanto, conforme os exercícios caminham, a noção de dissonância se restringe ao conceito de suspensão. Isso não significa dizer que as diminuições não seriam consideradas dissonâncias, mas não recebem discussão alguma a respeito. Além do mais, esses conceitos variam de acordo com as etapas do *partimenti*. Uma vez que os próprios acordes formados sobre os graus escalares apresentam, algumas vezes, dissonâncias, essas passam a ser entendidas como parte do acorde e, sob essa perspectiva, consonantes. Em outras palavras, poderíamos dizer que todos os elementos de acordes são entendidos enquanto consonâncias, exceto quando em suspensões. Isso explicaria o fato de algumas dissonâncias não exigirem preparação, como a quinta diminuta, por exemplo.

O principal tópico da primeira classe de regras, sem dúvida alguma, se refere às fórmulas cadenciais. Além de atuarem com a função de fórmula de encerramento de uma frase, seção, ou obra, são compreendidas, ainda, enquanto a estrutura tonal mais elementar e como a base para os exercícios de diminuição. Sanguinetti (2012, p. 105) relata que em todas as fontes consultadas as cadências são construídas sobre os graus V e I. Acordes construídos nos demais graus atuam como progressão cadencial, funcionando como um prolongamento da cadência que, nesses casos, muitas vezes recebe o nome de *cadenza lunga*.⁶⁵

A figura abaixo ilustra os três tipos de cadência. Nota-se que todas partem do acorde sobre o primeiro grau. Além disso, há uma variação da cadência simples, na qual o quinto grau recebe um acorde de sétima – *com la passata della settima*.

⁶⁵ Na tradição napolitana, as cadências podem ser enumeradas em três tipos principais: a cadência simples; a cadência composta; e a cadência dupla. Elas são classificadas segundo a quantidade de unidades métricas que se apresentam sobre o quinto grau. A cadência simples teria apenas uma unidade métrica: a própria tríade. A cadência composta possuiria duas: a suspensão de quarta que seria resolvida na terça; por vezes, recebia junto o intervalo de sexta, resolvendo na quinta. Por fim, a cadência dupla apresentaria quatro unidades métricas sobre o quinto grau: a tríade; a suspensão de quarta acompanhada da sexta; o movimento descendente apenas da sexta, que atingiria a quinta; a resolução da terça. Após todas essas unidades métricas ocorridas sobre o quinto grau, o baixo caminharia, naturalmente, ao primeiro grau, contando com a formação da tríade sobre este e, dessa maneira, concluindo, de fato, o ato da cadência.

Figura 24: Classificação das cadências segundo Fenaroli. (SANGUINETTI, 2012, p. 106)

Obviamente, essas fórmulas cadenciais não representam todas as possibilidades apresentadas na prática dos *partimenti*, apenas as mais elementares. A própria terminologia é variável. Giacomo Tritto, em seu *Partimenti e regole generali e Scuola di Contrappunto*, se refere à *cadenza composta* de Fenaroli como *cadenza breve*, e apresenta, ainda, um quarto tipo de cadência, que conteria três unidades métricas e receberia, então, o nome de *cadenza composta*.

Figura 25: cadenza composta segundo Tritto. (TRITTO, 1819, p. 19)

Outras classificações aparecem, ainda, como a *cadenza lunga* e a *cadenza finta*. Ambas também existem em diversas variantes. Ambas corresponderiam a fórmulas de progressões cadenciais prolongadas. No entanto, a segunda necessariamente apresentaria a progressão do quinto grau ao sexto, a fim de concluir a cadência posteriormente.

Provavelmente um dos modelos mais comuns da *cadenza lunga* seja o que apresenta no baixo a progressão com o terceiro, quarto e quinto graus em sequência, culminando na resolução sobre o primeiro grau.

Figura 26: cadenza lunga segundo Pasquini. (SANGUINETTI, 2012, p. 109)

2.2.3. Classe II: Regra de Oitava

A Regra de Oitava é frequentemente o item mais importante dos métodos de Regras de Acompanhar. Trata-se de um modelo de harmonização das escalas maiores e menores e está presente em quase todos os tratados do século XVIII que lidam com o ensino do baixo contínuo ou da composição.

Em seu artigo *The 'Règle de l'Octave' in thorough-bass theory and practice* (1992), Thomas Christensen dá a seguinte explicação para esse modelo:

The idea behind the *règle* (as it was sometimes abbreviated) is that each scale degree can be associated with a unique harmony, one which reciprocally defines that scale degree. Only the tonic and dominant support “perfect chords” (i.e. “root position” triads), while all the other scale degrees support some variety of sixth chord. By knowing which particular sixth chord belongs to which scale degree, one can harmonize any diatonic scale progression. At the same time, by means of differing characteristics dissonances, one can orient a given chord within any key. So, for example, the 6/4/2 chord (the *accord du tri-ton*) defines uniquely the fourth scale degree descending to a 6/3 on the median (the *accord de la petite sixte* in major). [...] With only a few exceptions, we can continue this process and find a unique chord to distinguish each scale degree for every major and minor key. (CHRISTENSEN, 1992, p.91)

A Regra de Oitava trata-se, portanto, da harmonização de um baixo escalar ascendente ou descendente mediante o reconhecimento do grau da escala encontrado no baixo. Em sua versão ascendente e maior, Christensen reconheceu que enquanto o primeiro e o quinto graus receberiam os acordes com terça e quinta – ou seja, tríades em posição fundamental – os demais graus receberiam os intervalos terça e sexta – o que hoje seria entendido como tríades na primeira inversão.

Figura 27: Regra de Oitava segundo a descrição de Thomas Christensen.

Isso solucionaria a harmonização de qualquer passagem musical sem cifras na qual a linha melódica do baixo se encontrasse em graus conjuntos. A fim de esclarecer melhor esse ponto, oferecemos um exemplo próprio abaixo com a sua descrição.

Figura 28: Exemplo de baixo não cifrado cuja harmonização deve ser decodificada.

Conforme a figura acima, a passagem musical do exercício – ou de uma obra – apresentaria apenas a linha do baixo, sem cifra alguma. No caso, teríamos as notas *dó*, *ré*, *mi*, *fá* e *sol*. Através do reconhecimento dos graus da escala – 1, 2, 3, 4, 5 –, do modo – maior – e do movimento melódico – ascendente –, deduziríamos a harmonia a ser colocada. O resultado final seria o seguinte:

Figura 29: Exemplo da realização da harmonia sobre a linha do baixo indicada na figura anterior.

Ao compararmos a figura essa com a figura aquela, percebemos que os graus do exercício de exemplo recebem a mesma harmonia que se prescrever a esses mesmos graus na ilustração da Regra de Oitava. No entanto, alguns intervalos harmônicos da Regra de Oitava diferem de autor para autor. Se checarmos, por exemplo, as *Regras de Acompanhar* do português Alberto Gomes da Silva, pode-se notar que este acrescenta alguns intervalos sobre alguns graus do baixo. Ao invés de tríades, Gomes da Silva harmoniza o segundo, quarto e sétimo graus com tétrades.

Figura 30: Versão ascendente e em tonalidade maior da Regra de Oitava segundo Alberto Gomes da Silva. (GOMES DA SILVA, 1758, p. 11)

A diferença entre o modelo extraído de Christensen – supracitado – e o de Gomes da Silva – ilustrado na figura acima – estaria no acréscimo do intervalo de quarta sobre o segundo grau da escala, o intervalo de quinta sobre o sétimo grau, e, novamente, o intervalo de quinta, dessa vez sobre o quarto grau da escala. Christensen reconhece essa possibilidade em seu texto quando diz “alguma variedade do acorde de sexta” (1992, p. 21). Contudo, essa mesma afirmação nos leva a leituras nas quais os demais intervalos não teriam a mesma regularidade nem o mesmo *status*, uma vez que são “variedades” e, portanto, adquirem o sentido de substituíveis ou complementares.

No entanto, até mesmo os possíveis intervalos de maior status não estavam em consenso. Em seu tratado, Fenaroli apresenta as harmonizações elementares à escala maior, chamadas por Sanguinetti (2012, p. 117) de fundamento essenciais do tom⁶⁶. Como se nota pela figura abaixo, haveria uma pequena diferença entre o modelo de Fenaroli e o descrito por Christensen (1992, p. 21). Essa diz respeito aos intervalos básicos construídos sobre o quarto grau. Seus intervalos básicos seriam a terça e a quinta, ao passo que o intervalo variável seria a sexta: justamente o intervalo e grau que cunharam a famosa *sixte ajoutée* de Rameau. Segundo Fenaroli, quando “a quarta do tom sobe à quinta, além da terça e quinta pode ter também a sexta” (FENAROLI, s/d., p. 2). Da mesma maneira, afirma que “se a sétima do tom

⁶⁶ *Essential foundations of the key*. (SANGUINETTI, 2012, p. 117) São chamadas por Fenaroli de *de basi fondamentali che reggono il tono*. (FENAROLI, s/d., p. 1-2)

sobe à oitava, formando o semitom, além da terça e sexta, pode haver também a 5ª falsa [diminuta]”. (FENAROLI, s/d., p. 2)

A Regra de Oitava completa é apresentada tal qual encontramos em Gomes da Silva (1758, p. 11) na figura x. Sua versão descendente em maior apresentaria o acorde com segunda, quarta aumentada e sexta, construído sobre o quarto grau. Esse seria traduzido como uma dominante com sétima em terceira inversão dentro da teoria da harmonia funcional. Além disso, o acorde construído sobre o sexto grau receberia os intervalos de terça maior, quarta justa e sexta maior, atuando como uma dominante da dominante, com sétima e na segunda inversão.

Figura 31: Versão descendente em tonalidade maior da Regra de Oitava segundo Fedele Fenaroli. (SANGUINETTI, 2012, p. 121)

Entre os intervallos menos comuns que apareceriam no ensino dos *partimenti*, destaca-se o uso da sexta aumentada, presente na versão descendente da Regra de Oitava em menor.

Figura 32: Versão descendente em tonalidade menor da Regra de Oitava segundo Fedele Fenaroli. (SANGUINETTI, 2012, p. 122)

Modelos alternativos a Regra de Oitava existiam e eram reproduzidos ainda entre os tratados teóricos europeus do século XVIII, embora suas origens sejam mais antigas. Um deles que gozou de grande fama foi a harmonização de um baixo escalar a partir do

movimento de uma das vozes superiores do intervalo de quinta ao intervalo de sexta. Esse movimento ocorria sobre um baixo imóvel. Referimo-nos a essa regra como “5-6”⁶⁷.

Figura 33: Exemplo da progressão 5-6, com a indicação abaixo das possíveis funções tonais para cada mudança da nota do baixo.

A grande diferença entre os modelos estava na predominância ou não do que conhecemos atualmente por funções harmônicas. Enquanto a progressão 5-6 apresentava tríades construídas sobre todos os graus da escala, modificadas em acordes com sexta a fim de se evitarem quintas paralelas, a Regra de Oitava, mais nova enquanto modelo, frisava as funções de tônica, subdominante e dominante.

Figura 34: Versão ascendente em tonalidade maior da Regra de Oitava com indicação das funções tonais que cada harmonia sobre o baixo representaria.

Comentamos, ainda, que, embora algumas progressões possam parecer incomuns aos métodos de harmonia de nosso tempo, e, conseqüentemente, para a música clássica vienense, uma vez que é a principal referência para o ensino de harmonia atual, essas

⁶⁷ Sanguinetti (2012, p. 136) se refere a ela como “5-6 ascendente” (*ascending 5-6*). Mário Trilha, por sua vez, se refere a ela como “progressão 5-6” (2011, p. 104) ou “sequencia 5-6” (*Ibid.*, p. 110).

progressões possuíam um lugar confortável na mente dos instrutores e alunos italianos, especificamente napolitanos, bem como dos músicos e teóricos portugueses do século XVIII. Referimo-nos, particularmente, à progressão V-IV⁶, que, à primeira vista, pode causar estranhamento por se tratar de uma dominante seguida de uma subdominante.

Salienta-se, ainda, que essa tradição de harmonização a partir da regra oitava entra em Portugal a partir dos modelos italianos, presentes pela primeira vez no tratado de Pedroso, ao passo que o modelo de harmonização sobre o baixo utilizado anteriormente – a progressão de 5-6 –, embora existente também na teoria italiana, já era encontrada em Portugal desde o início do século XVIII a partir de métodos ibéricos, em sua maioria espanhóis como o *Reglas generales de Acompañar* (Madrid, 1702), de José Torres. (TRILHA, 2011, p. 101)

2.2.4. Classe III: suspensões

As dissonâncias são abordadas no ensino dos *partimenti* sob o ponto de vista harmônico e sempre enquanto suspensões. Dessa maneira, a sétima e a quinta diminuta são entendidas enquanto consonâncias no sentido de não necessitarem de preparação. No entanto, em relação à sétima, os próprios exercícios nos quais ela aparece, colocam-na preparada, talvez devido à influência do contraponto tradicional. Assim como no ensino do contraponto, são frequentemente categorizadas em quatro tipos: suspensão de segunda; de quarta; de sétima; e de nona.

Diferentemente do que coloca Sanguinetti a respeito dos documentos com *partimenti*, os manuais de regras de acompanhar podem variar esse conteúdo, apresentando suspensões mais raras – como as de quarta diminuta ou quinta aumentada –, além de incluírem resoluções alternativas como o movimento descendente da quarta aumentada à terça maior. À parte disso, no geral tratam dos mesmos tipos de suspensões. Certamente um dos traços mais distintivos entre o ensino das regras de acompanhar e dos *partimenti*, por um lado, e, do ensino do contraponto tradicional, por outro, é o fato de aqueles se preocuparem em explicar quais intervalos acompanhariam as suspensões e sobre quais graus essas deveriam ocorrer.

Ora, por se tratarem de manuais de acompanhamento, não poderiam fugir dessa necessidade. Ademais, o contraponto tradicional, moldado sobre o ensino dos doze modos musicais – mesmo se esses não ocorressem na prática da mesma maneira que concebeu Glareanus –, pouco se preocupava sobre qual grau determinada suspensão poderia ocorrer, salvo momentos cadenciais – ainda que, na mesma prática, os compositores soubessem sobre

quais graus deveriam utilizar esses artifícios, situados dentro de um contexto próprio e contando com fórmulas melódicas próprias.

De qualquer maneira, como percebido no subcapítulo sobre o uso da dissonância no *stile moderno*, é certo que essas diferenças e inovações se relacionavam diretamente com o ensino do contraponto visualizado através do ensino do teclado, incluindo as novas necessidades estilísticas como, por exemplo, a música instrumental galante.

A suspensão de segunda é a mais importante, pois é a única da qual não se pode escapar, uma vez que ela ocorre no baixo e este está dado, naturalmente indicando o acompanhamento a receber – especialmente nos estágios mais elementares. Frequentemente essa suspensão vinha acompanhada de quarta aumentada e sexta. Assim, a suspensão apresentava outra dissonância a ser resolvida - a quarta aumentada – que, no caso, se movimentaria também.

Figura 35: suspensão de segunda de acordo com Fenaroli. (SANGUINETTI, 2012, p. 134)

A importância dessa suspensão vai mais além do que o fato de ocorrer no baixo. Ela também pode indicar a modulação, ou, mais especificamente, uma tonicização. De maneira coadjuvante, ao lado da quarta aumentada, transforma a nota do baixo em quarto grau da nova escala momentânea.

When given above the first, or any other, scale degree in the bass, the augmented fourth (always accompanied with the major second) leads to an immediate change of the scale. The bass tone to which the augmented fourth is given becomes scale degree 4 of a new scale, and the major sixth that completes the chords stands for the second of the new scale. [...] The quality of both augmented fourths and major sixths is independent from the mode of the scale. (SANGUINETTI, 2012, p. 161)

Independente de se possuir a cifra da segunda e quarta aumentada, o baixo sincopado – seja por ligadura ou figura longa, como a mínima – requer suspensão de segunda.

Tomemos como exemplo a figura abaixo. Através dos conhecimentos das regras básicas comuns aos *partimenti* e às regras de acompanhar, o executante reconheceria dois momentos distintos na linha melódica abaixo: o primeiro encerrando-se na nota *dó*; o segundo, na nota *sol*.

Figura 36: Exemplo de *Partimento* a ser realizado, segundo Sanguinetti.

O primeiro trecho – os quatro compassos iniciais – apresenta a nota *dó* ligada que, ao resolver em *si*, retorna a *dó*. Dessa maneira, teríamos os intervalos de terça e quinta sobre o primeiro *dó*, suspensão de segunda com quarta justa e sexta no segundo compasso, resolução nos intervalos de terça e sexta – e oitava, a quatro vozes – no terceiro compasso e, conforme a regra de que o baixo com terça e sexta que sobe por semitom, a tríade perfeita novamente sobre *dó*. No segundo trecho, a conclusão se dá na nota *sol* e, de uma maneira bastante típica, o baixo delineia uma quarta melódica descendente através de graus conjuntos – *dó-si-lá-sol* – interpolado com a nota *ré* – quinto grau de *sol* – logo antes de sua conclusão. Esse típico padrão descendente representa um esquema próprio da modulação. Os quatro graus descendentes são reconhecidos como os graus 4-3-2-1 e, portanto, recebem harmonização própria desses graus conforme a Regra de Oitava descendente. A resolução final segue abaixo:

Figura 37: Realização do *partimento* da figura anterior, na qual se mostrou ser a mesma harmonização dos primeiros onze compassos do Prelúdio n.1 do primeiro volume do Cravo Bem Temperado de Bach. (SANGUINETTI, 2012, p. 134)

Através do exemplo retirado do prelúdio em *Dó maior* do primeiro volume do Cravo Bem Temperado de Bach, Sanguinetti ilustra esse conceito. Uma vez que o primeiro momento reconhecido retorna ao primeiro grau, a harmonia não pede alterações,

apresentando-se, assim, a suspensão de segunda com quarta justa. Já no segundo momento, claramente caminhando rumo ao quinto grau da tonalidade, a suspensão de segunda pede a presença da quarta aumentada – a nota sensível do quinto grau.

Os demais intervalos seguiam os mesmos procedimentos que a suspensão de segunda, com exceção de que a dissonância não ocorria no baixo e não serviam a modulações. Assim como a segunda, a suspensão de quarta ocorria frequentemente em cadências, como exemplificado nos tipos de cadência segundo Fenaroli. A suspensão de sétima também ocorria em momentos cadenciais, mas, diferentemente da quarta, não possuía a mesma força, destinando-se a cadências internas, como a vista nos três últimos compassos do exemplo retirado de Bach. A suspensão de sétima sobre a nota *lá* no baixo, resolveu no intervalo de terça no compasso posterior, sobre a nota *ré* no baixo, concluindo então na tríade sobre *sol*.

A suspensão de sétima, assim como a de segunda e a de nona, pode, ainda, ocorrer em cadeia. Apenas a fim de ilustrar esse processo, vislumbramos um exemplo contendo uma cadeia de suspensões de nonas e sétimas alternadas – retirado de Saverio Valente.

Figura 38: Exemplo de cadeia de suspensões de sétima e de nona alternadas segundo Saverio Valente. (SANGUINETTI, 2012, p. 132)

PARTE II - ANÁLISES COMPARATIVAS

As análises comparativas seguintes se dão entre o tratado de contraponto de André da Silva Gomes e os principais tratados musicais portugueses que obtiveram impacto ao longo do século XVIII, conforme discutidos no primeiro capítulo⁶⁸. Ademais, outros autores emprestam seus nomes de acordo com a oportunidade, como Pietro Cerone⁶⁹, Pablo Nassarre, Andrés Lorente, Francesco Gasparini, David Perez, e Fedele Fenaroli⁷⁰. Outras vezes, relacionamos autores discutidos no segundo capítulo, como Angelo Berardi e Giovanni Maria Bononcini, por exemplo, a fim de localizarmos alguns itens abordados na obra de Silva Gomes. Por ordem alfabética, listamos, então, os tratados portugueses que atuaram como principais referências para as comparações dos assuntos discutidos.

- Alberto Gomes da Silva, *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão [sic]* (Lisboa, 1758)
- Francisco Ignacio Solano, *Novo Tratado de Musica, Metrica, e Rhythmica* (Lisboa, 1779)
- Manoel de Moraes Pedroso, *Compendio Musico* (Porto, 1751, 1769)
- Manuel Nunes da Silva, *Arte Mínima* (Lisboa, 1685, 1704, 1725)

Outros documentos teóricos portugueses que tivemos contato, não foram incluídos nessa lista pelo fato de seu conhecimento se dar através de várias fontes, em sua maioria cópias, de épocas e, por vezes, versões diferentes, nem sempre legíveis. Demos preferência aos documentos que chegaram a ser impressos, fato que certamente ampliou sua importância e o âmbito no qual atuavam. Além disso, alguns documentos manuscritos constituíam-se majoritariamente de exemplos musicais acompanhados apenas de descrições sobre o assunto ilustrado, o que demandaria análises que nos conduziriam para além do âmbito desta pesquisa. O fato de esses exemplos se tratarem, logo em seu início, de exercícios de acompanhamento mais sofisticados, fez com que mantivéssemos-os ausentes das análises. Referimo-nos, especificamente das *Regras de Acompanhar* de Eleutério Leal Franco.

⁶⁸ Embora o tratado *Arte Minima* tenha sido escrito no século XVII, em 1685, é colocado junto aos demais tratados selecionados para as análises devido à influência que obteve na teoria luso-brasileira, conforme visto anteriormente através das citações que sua obra recebeu nos tratados brasileiros e das reimpressões em 1704 e 1725.

⁶⁹ As análises efetuadas entre o tratado de Silva Gomes e a obra *El melopeo y maestro*, de Cerone foram mais significativas para os resultados atingidos do que as análises entre aquele e *Arte Minima*, de Nunes da Silva. No entanto, não incluímos o nome de Cerone na lista dos principais tratados selecionados, pelo fato de que, infelizmente, não pudemos verificar a obra de Cerone por completo.

⁷⁰ Os documentos teóricos referidos são: *El melopeo y maestro* (1613), Cerone; *Escuela Música según la práctica moderna* (1723-1724), Nassarre; *El por qué de la música* (1672), Lorente; *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (1722), Gasparini; *Regras de Acompanhar* (s/d.), Perez; *Partimenti ossia basso numerato* (s/d), Fenaroli.

Conforme exposto no primeiro capítulo, essa obra de Leal Franco possui pouquíssimas páginas dedicadas à seção “Regras de Acompanhar”, e, sua segunda seção, “Regras de Contraponto”, trata-se, de fato, de exercícios avançados de contraponto que deveriam ser executados ao teclado. Uma vez que esses exercícios musicais eram desprovidos de maiores explicações, o conhecimento de todos os preceitos pertinentes aos padrões ilustrados dependeria, assim, da presença de um professor ao lado. Ainda assim, reconhecemos o valor dessa obra, bem como de outras com o mesmo discurso, e, conseguimos identificar conceitos em comum com a obra de Silva Gomes. A título de exemplo, reproduzimos uma lição sobre imitações de Leal Franco, que além de servir à aprendizagem de imitações a duas vozes, ilustra conceitos como suspensões de segunda e de 7ª e a *cadenza doppia*.

Figura 39: Exemplo de lição encontrada em Leal Franco (s/d., f.15).

Conforme a lista apresentada, dividimos os tratados em duas categorias: os que se dedicam explicitamente às regras de contraponto e aqueles cujo principal tema era o ensino do acompanhamento. Essa distinção, por sua vez, desdobra-se em dois capítulos analíticos. Essa divisão possui razões metodológicas. Um capítulo destinado à comparação entre tratados de contraponto: nada mais óbvio. Por outro lado, uma vez que também verificamos na *Arte Explicada de Contraponto* conceitos e abordagens provenientes do ensino do acompanhamento, essa divisão contribui para que estes sejam colocados em evidência, a fim de que possamos observar em quais proporções esses modelos atingiram, efetivamente, as escolhas de André da Silva Gomes.

Dessa maneira, fundamentados na discussão apresenta no primeiro capítulo, apresentamos a seguinte divisão:

Tratados que discutem regras de composição sob a perspectiva do ensino tradicional do contraponto:

- Manoel de Moraes Pedroso, *Compendio Musico* (Porto, 1751, 1769)
- Manuel Nunes da Silva, *Arte Minima* (Lisboa, 1685, 1704, 1725)

Tratados que discutem o ensino da música sob a perspectiva das regras de acompanhamento:

- Alberto Gomes da Silva, *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão [sic]* (Lisboa, 1758)
- Francisco Ignacio Solano, *Novo Tratado de Musica, Metrica, e Rhythmica* (Lisboa, 1779)
- Manoel de Moraes Pedroso, *Compendio Musico* (Porto, 1751, 1769)⁷¹

⁷¹ O *Compendio Musico*, de Pedroso, divide seu tratado em três partes. Enquanto a primeira parte discute os elementos básicos da leitura musical, o segundo é dedicado ao acompanhamento ao teclado, e o terceiro ao contraponto. Consideramos, portanto, cada uma das duas partes em uma categoria distinta para o processo das análises.

3. DO CONTRAPONTO

3.1. Organização e disposição

Os tratados portugueses selecionados para as análises comparativas que discorrem explicitamente sobre o ensino do contraponto, integral ou parcialmente, são dois: *Arte Minima*, de Manuel Nunes da Silva; e *Compendio Musico*, de Manoel de Moraes Pedroso.

O tratado *Arte Minima*, de Nunes da Silva, divide-se em quatro partes facilmente identificáveis, das quais a última, “Tratado das Explicações”, ocupa quase metade do tratado, apresentando-se de acordo com a tradição especulativa – preocupada com a natureza e propriedade dos elementos constituintes da música.

Arte Minima, Arte de Contraponto

REGRA I – [Enumeração das espécies]

REGRA II – [Espécies consonantes e dissonantes]

REGRA III – [Consonantes perfeitas e imperfeitas]

REGRA IV – [Normas sobre as espécies perfeitas]

REGRA V – [Qualidade das espécies compostas]

REGRA VI – [Descrição de cada espécie]

REGRA VII – [Cláusulas]

REGRA VIII – [Preceitos básicos: princípio, fim, saltos melódicos]

REGRA IX – [Dos movimentos e seus usos]

REGRA X – *Dos lugares comuns que tem as vozes, compondo a quatro*

REGRA XI – [Uso das dissonâncias: ligaduras]

REGRA XII – [Dissonâncias a 3 e a 4 vozes]

REGRA XIII – [Os 12 tons por bequadro]

REGRA XIV – [Os 12 tons por bemol]

Figura 40: Regras e tópicos do “Compendio da Arte de Contraponto, & Compostura”, da *Arte Minima*, de Manuel Nunes da Silva.

O tratado dedica vinte e oito páginas à “Arte de Contraponto”, dispostos em catorze regras. Podemos sintetizá-las em três grandes partes. A primeira trata das questões referentes à definição e explicação das espécies dos intervalos, dos movimentos e de preceitos básicos da relação entre contraponto e *cantus firmus*. A segunda discute a formação das cláusulas (cadências) e suspensões⁷²; e por fim, sobre a classificação dos modos. Entretanto,

⁷² Daqui em diante chamadas frequentemente de “ligaduras”, conforme uso dos autores discutidos.

nossa tentativa de sumarizar em três partes é apenas uma entre outras possíveis – todas certamente incoerentes com a divisão do autor. Isso devido ao fato de Nunes da Silva não apresentar coerência em relação à organização dos tópicos abordados. Além da ausência de títulos às regras, há assuntos que são tratados pela metade e retomados em momento posterior, misturados com outros tantos que, aparentemente, não apresentam forte conexão entre si.

O tópico sobre a definição e o uso dos movimentos entre as vozes, por exemplo, é iniciado na Regra IV, que, entre outras afirmações, nos diz que “das especies perfeitas [sic] se não darão duas semelhantes subindo ou descendo igualmente” (NUNES DA SILVA, 1685, p.19)⁷³. Essa afirmação é compreendida atualmente como a principal norma referente ao uso de quintas e oitavas em movimento paralelo. No entanto, somente na Regra IX o tópico é continuado, quando se identificam os três movimentos entre as vozes, e as restrições de suas utilizações de acordo com os intervalos musicais.

A questão das suspensões serve como mais um exemplo dessa desorganização. Esse tópico é iniciado na Regra VII, referente à formação de cláusulas; porém, os tipos de ligaduras (suspensões) somente são explicados, de fato, na Regra XI. Sob o ponto de vista didático, essa escolha não seria própria, uma vez que o conhecimento dos tipos de suspensões é um pré-requisito para o aprendizado das fórmulas cadenciais.

Clausula he o fim de qualquer obra; em canto chaõ he subindo hum ponto , & descendo outro; & em canto de Orgão decendo hum ponto, & subindo outro. Destas duas se ordena a clausula em contraponto, que tem quatro partes, a saber, **Prevenção, q he especie boa; Ligadura que he especie má, septima, ou segunda, & suas compostas; Disculpa, ou abono de Ligadura, que he especie imperfeita;** & fechar a clausula, que sera sempre especie perfeita [...] (NUNES DA SILVA, 1685, p. 28, grifo nosso apenas em negrito) [Regra VII]

O tratado *Compendio Musico*, de Moraes Pedroso, encontra-se dividido em três partes, indicadas por assunto: “Tratado da Cantoria”, “Tratado do Acompanhamento” e “Tratado do Contraponto”. Diferentemente de Nunes da Silva, o assunto exclusivamente sobre o contraponto é o que ocupa quase metade do tratado: vinte e duas páginas de quarenta e sete⁷⁴. Enquanto seu primeiro tratado aborda a teoria básica da música, o segundo trata do baixo contínuo, sendo de grande interesse para a compreensão da formação da harmonia a

⁷³ A fim de oferecer ao leitor a possibilidade de verificar a maneira pela qual se descreviam as regras e de checar nossas interpretações em relação às explicações, todas as citações mantêm sua grafia e idiomas originais.

⁷⁴ Esse número é maior do que o de Nunes da Silva apenas proporcionalmente, pois este último dedicou cerca de trinta e sete páginas ao contraponto, quinze a mais que Pedroso.

partir da visão da prática cotidiana, bem como sobre o entendimento de certos pormenores como, por exemplo, a questão do mordente⁷⁵.

Compendio Musico, Tratado do Contraponto

CAPÍTULO I – *Em que se trata das Espécies do Contraponto*

CAPÍTULO II – *Em que se trata de Nota contra nota*

CAPÍTULO III – *Em que se trata de pôr o Basso*

CAPÍTULO IV – *Em que se trata do Canon*

CAPÍTULO V – *Em que se trata da Fuga*

CAPÍTULO VI – *Em que se trata da Modulação*

CAPÍTULO VII – *Em que se trata da Imitação*

CAPÍTULO VIII – *Em que se trata de dous passos*

CAPÍTULO IX – *Em que se trata de composição a tres Vozes*

CAPÍTULO X – *Em que se trata de composição a quatro Vozes*

CAPÍTULO XI – *Em que se trata de composição a 5, 6, 7 ou mais Vozes*

CAPÍTULO XII – *Em que se trata das espécies Dissoantes, que se podem usar, como Consonantes*

CAPÍTULO XIII – *Em que se trata das Achacaturas*

Figura 41: capítulos do “Tratado do Contraponto”, de *Compendio Musico*, de Manuel de Moraes Pedroso.

Sobre o contraponto, apresenta uma divisão mais clara que a de Nunes da Silva. Disposto em dez capítulos, somente o primeiro se subdivide em regras – no caso, seis. Nas quatro primeiras, Pedroso define as espécies dos intervalos e discute os movimentos entre as vozes. Nas regras V e VI, trata das suspensões.

Nos capítulos II e III, discutem-se algumas particularidades do contraponto figurado. Os cinco capítulos seguintes discorrem sobre a construção da imitação e de seus gêneros, concluindo em dois capítulos sobre a composição a mais vozes. Além de trazer os assuntos dispostos através de uma clara sequência, integra assuntos ausentes em *Arte Minima*, como a questão da modulação e a construção da fuga e do cânone.

A *Arte Explicada de Contraponto* apresenta-se, por sua vez, da maneira mais coerente que os demais. Conforme ilustrado no primeiro capítulo, seu único tomo encontrado apresenta dezenove lições e encontra-se dividido em duas partes.

⁷⁵ “No *Compendio musico*, Pedroso insere um pequeno *Tratado do acompanhamento* (páginas 13 à 23), subdivido [*sic*] em dois capítulos: I *Das regras gerais de acompanhar* e II *das regras particulares, e do Arbitrio e advertências necessárias* (que concernem à harmonia) e algumas *advertências necessárias* para saber o modo de pôr os dedos no Órgão. [...] Tendo a explicação do mordente grande interesse, pois a maneira de executá-lo ainda é a do século XVI.” (TRILHA, 2011, p.115)

Podemos subdividi-las de acordo com seus assuntos: a Parte I discorre sobre a definição de contraponto e de seus objetos iniciais em quatro lições – espécies dos intervalos e os movimentos entre as vozes –, além de dedicar-se aos preceitos do contraponto simples, na Lição 5; a Parte II, referente ao contraponto figurado, inicia-se com quatro lições sobre o uso das espécies perfeitas, do intervalo de quarta e das espécies dissonantes. Conta com quatro lições sobre o uso das suspensões e seis lições finais que discorrem sobre cláusulas, modulação e o uso da imitação com seus gêneros próprios. Apesar disso, retomam-se assuntos em diversos momentos – muitas vezes não acrescentando informação alguma –, demonstrando certa falta de organização em relação à divisão dos tópicos. O próprio assunto sobre as suspensões, por exemplo, é extremamente confuso. Ao invés de apresentar os tipos de suspensões em uma ordem lógica, de acordo com o intervalo dissonante (segunda, 4ª, 7ª, etc.), frequentemente as mistura, comentando os intervalos que acompanham uma suspensão, e logo em seguida discutindo as possibilidades de resolução de outra.

Na Lição 3, por exemplo, referente aos tipos de movimentos entre as vozes, Silva Gomes afirma que “[a] 8ª e a 5ª podem-se escrever em todos os Motos exceto no Reto” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 131). Embora essa afirmação seja clara e, aparentemente, definitiva, essa restrição aparece novamente em alguns momentos ao longo do tratado. Na Lição 5, referente ao contraponto simples, essa regra é lembrada nos Preceitos 10 e 15. Neste último, Silva Gomes discute, ainda, os modos de se atingirem os intervalos de quinta e de oitava perfeitas – através dos dois tipos de movimento contrário. No entanto, essa recomendação já havia sido sintetizada na lição sobre os movimentos entre as vozes. Ilustramos, abaixo, os Preceitos 10 e 15 da Lição 5:

As Espécies Perfeitas de uma mesma natureza ou qualidade não devem empregar-se duas imediatamente uma depois de outra por Movimento Reto, como duas 5ªs ou duas 8ªs ou dois Uníssonos [...] (Silva Gomes apud Duprat et al, 1998, p. 139, Lição 5, Preceito 10)

No Contraponto não se deve passar por Movimento Reto da 3ª para a 5ª e da 6ª para a 8ª, porquanto a 5ª se dá subindo a parte grave e descendo a aguda por Moto Contrário Conjuntivo, como já se disse; e para a 8ª há de subir a parte aguda e descer a grave pelo Moto Contrário Disjuntivo; **em suma, estas Espécies perfeitas não admitem no Contraponto o Moto Reto.** (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 140, Lição 5, Preceito 15, grifo nosso)

Essa proibição de se atingirem as espécies perfeitas por movimento reto, bem como diversas outras prescrições, é reiterada constantemente. Em alguns momentos, essas reiteraões são acompanhadas de informações inéditas no tratado. Isso ocorre, por exemplo,

no Preceito 2 da Lição 6, no qual permite-se atingir as espécies perfeitas por movimento reto em obras a quatro vozes:

Não se escrevam de golpe a Duo nem a três, as Espécies 5ª e 8ª, isto é, não se passe por Moto Reto da 5ª à 8ª; **porque deste modo só se permite nas Composições a 4 Vozes**, e estes Lugares pertencem à 4ª Voz, e por serem incoerentes à 2ª e 3ª Voz; por esta causa se não permite na Composição a Duo ou a Três. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.143, grifo nosso)

Observamos mais de uma dezena de regras ou explicações que reaparecem sem nenhuma informação nova. Essa falta de cuidado com a exata localização de alguns assuntos, repetindo-os constantemente pelas lições, fragiliza seu vínculo com discursos pedagogicamente mais consistentes, como o de Fux, por exemplo. Naturalmente, a *Arte explicada* situava-se contígua ao discurso dos tratados ibéricos, os quais seguiam a tradição das explicações de situações particulares, cujos conceitos encontravam-se fragmentados em enunciados teóricos distintos e distantes.

Em Silva Gomes o problema vai além do simples excesso de reiteraões. Em alguns momentos o discurso chega a sugerir a contradição de enunciados, deixando totalmente incerto o entendimento do leitor. Além do exemplo dado no primeiro capítulo, isso pode ser exemplificado em relação à presença de glosa ou não no momento da prevenção em uma suspensão.

O Preceito 13 da Lição 13 explica que “pode haver Glosa no tempo de Prevenir e Resolver, porque também se permite Movimento na ocasião de ligar na Parte que recebe a Ligadura e faz padecer a Voz Ligada” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 166). Dois preceitos à frente, no número 15, diz-se que “a Prevenção da Ligadura nunca pode ser Glosa, porque esta Espécie sempre ostenta a figura pelo que é, e a Glosa é supor uma Espécie por outra” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 167). Isso poderia ser esclarecido pela diferença entre os verbos “ser” e “haver”, mas não elimina o esforço de se compreender como ambas as passagens se relacionariam. Isso também pelo fato de que “glosa” é entendida como uma dissonância alternativa à suspensão, ao passo que “prevenção”, por sua vez, corresponde a uma das três partes da realização da suspensão. Esses aspectos do tratado sugerem que, assim como os outros analisados, sua utilização dependia essencialmente da presença do professor, fazendo com que a obra servisse mais como um guia àquele do que como uma apostila ao aluno. Talvez nem mesmo como guia, mas como uma forma de atender às exigências próprias da condição de mestre-de-capela, especialmente os que atuavam em Sés e Catedrais, trazendo, também, reconhecimento enquanto teórico.

A escrita de Pedroso também dá margem a essas interpretações, como, por exemplo, em sua afirmação sobre a relação entre o valor das figuras musicais nos momentos da ligadura e da prevenção: “[a ligadura] não pode ter mais valor que a Prevenção, **e algumas vezes tem menos, ou pode ter o mesmo [...]**” (PEDROSO, 1751, p. 26, grifo nosso). Ora, como perceberemos em outros exemplos adiante, esse discurso verborrágico se mantém na tradição ibérica, a qual demora a receber o discurso sintético próprio do iluminismo (MACHADO NETO, 2011)

A respeito dos tratados de Nunes da Silva, Moraes Pedroso e Silva Gomes, os três iniciam seus discursos tratando as questões gerais referentes à definição das espécies de intervalos, sua classificação em consonâncias perfeitas, imperfeitas ou dissonâncias e seu tratamento de acordo com seus movimentos, os quais são categoricamente definidos. Abordam também as maneiras de se utilizar as dissonâncias, assunto que dá origem às explicações sobre o uso das suspensões. Referente ao uso da imitação e os gêneros formados a partir desta, a *Arte Minima* se distancia dos outros dois, pois em seu texto, essa questão se encontra totalmente ausente.

Há, também, tópicos singulares a cada um dos autores. Nunes da Silva trata dos doze modos eclesiásticos tal como foram descritos por Glareanus em seu *Dodecachordon*; Moraes Pedroso trata da composição a cinco ou mais vozes e acrescenta, ainda, quatro capítulos finais – descritos como “Pratica” – que discorrem sobre como fazer árias, recitativo, sinfonia e minuete.

Silva Gomes, por sua vez, traz um capítulo inicial no qual define Contraponto, Composição, distinguindo-os e comparando-os com a “Faculdade Retórica”⁷⁶, e expande suas explicações sobre os demais assuntos tratados como, por exemplo, ao considerar o tratamento da suspensões não somente em relação ao baixo – como os outros fizeram –, mas também em relação as vozes superiores (chamadas por ele de “particulares”). Sua inovação mais evidente refere-se a seu maior poder de organização. Apesar dos momentos intensos de verbosidade e alguns de ambiguidade, sua obra se destaca em relação às demais relacionadas aqui: trata-se da mais completa, aprofundando os tópicos, subdividindo as lições em diversos preceitos normativos e apresentando um direcionamento mais fluido para se atravessar os assuntos.

A figura abaixo resume os principais assuntos tratados nos três tratados principais:

⁷⁶ Silva Gomes distingue o contraponto, chamando-lhe de “Harmonia Docente”, da composição, que seria a “Harmonia Utente”, pois uma é a “parte que dá preceitos e [a outra] parte que os apresenta em execução” (SILVA GOMES apud DUPRAT, 1998, p. 121). Ademais, compara-os com a “Faculdade Retórica; aqui se observa o Contraponto relativo à parte da Invenção e a Composição relativa à Disposição e à Elocução.” (*Ibid.*, p. 121)

Assuntos e Disposição

<i>Arte Minima</i> Manuel Nunes da Silva	<i>Compendio Musico</i> Manuel de Moraes Pedroso	<i>Arte Explicada de Contraponto</i> André da Silva Gomes
14 Regras	13 Capítulos	19 Lições
<ul style="list-style-type: none"> • Espécies dos intervalos e movimentos – preceitos básicos • Cláusulas • Ligaduras • Classificação dos modos 	<ul style="list-style-type: none"> • Espécies dos intervalos e movimentos – preceitos básicos • Ligaduras • Uso das consonâncias e dissonâncias • Gêneros imitativos <ul style="list-style-type: none"> • Canon • Fuga • Modulação • Composição a mais vozes (3, 4, até 8) • <i>Prattica</i>: árias, recitativo, sinfonia e minueto. 	<p>Parte I – Contraponto Simples</p> <ul style="list-style-type: none"> • Espécies dos intervalos e movimentos – preceitos básicos • Contraponto simples <p>Parte II – Contraponto Figurado</p> <ul style="list-style-type: none"> • Uso das consonâncias e dissonâncias • Ligaduras (até 4 vozes) • Cláusulas • Gêneros imitativos <ul style="list-style-type: none"> • Fuga • Modulação • Canon

Figura 42: Assuntos e disposição dos tratados *Arte Minima*, *Compendio Musico* e *Arte Explicada de Contraponto*.

3.2. Elementos básicos

Por elementos básicos, entendem-se os princípios básicos acerca do objeto do contraponto. Isso engloba, em sua maioria, definições de termos e conceitos primários, sempre na tentativa de apresentá-los segundo uma categorização. Dessa maneira, discutimos as classificações dos tipos de contraponto, das consonâncias e dissonâncias, dos tipos de movimento entre as vozes, etc. Frisamos também algumas regras básicas sobre a linha melódica do contraponto, como, por exemplo, os saltos permitidos, e sua relação intervalar com a linha do *cantus firmus* no início e no término do suposto exercício. Ademais, há algumas recomendações e restrições mais particulares, nem sempre compartilhadas pelos demais autores.

3.2.1. Contraponto simples e contraponto figurado

Após uma página na qual se define o conceito de contraponto, distinguindo-o da ideia de composição, Silva Gomes apresenta a divisão do estudo do contraponto em dois gêneros: contraponto simples e contraponto figurado. Encontrando-se de acordo com as discussões anteriores, Silva Gomes afirma que o contraponto simples seria “o que se compõe

de Figuras iguais, postas umas contra outras nas Espécies consonantes”, ao passo que o figurado admitiria “Figuras diversas contrapostas em que não só entram os Intervalos Consonantes mas também os Dissonantes” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 122). Ora, poderíamos pensar no contraponto simples como a primeira espécie de Fux, na qual só existem consonâncias, enquanto o contraponto figurado abrangeria as demais espécies propostas pelo alemão. Essa divisão do contraponto, que passou por Tinctoris e Zarlino, é mantida nos tratados ibéricos em Cerone e Lorente⁷⁷, podendo ser vista sua herança – embora com pequenas diferenças – até mesmo na obra *Escuela de la música según la práctica moderna*, escrita nos anos de 1723 e 1724 por Pablo Nassarre:

Dividese el *Contrapunto*, en *Contrapunto Suelto*, y en *Contrapunto à concierto*. *Contrapunto suelto* es, composición de dos voces, siendo la una *Canto Llano* con variedad de consonancias. *Contrapunto à concierto*, es propriamente una composición sobre *Canto Llano* à tres voces. El distinguirse llamándose uno *suelto*, y otro *à concierto* es, porque el *suelto* no tiene precision: pues tan solamente la voz que và sobre el *Canto Llano*, no haze mas que formas las consonancias con èl [...] Lllamanse *Contrapuntos à concierto* las composiciones à tres sobre *Canto Llano*, por la precision con que vàn ordenadas las voces, pues à mas de usar las especies perfectas de el modo que en otro, tiene la imitarse una voz à otra, y como qualquiere de ellas ha de concertar, no solo con el *Canto Llano*, sino es una con otra, yà en las especies consonantes, yà en ligaduras, y yà en las imitaciones, por esso se llaman con propiedad *Contrapuntos à concierto* semejantes composiciones. (NASSARRE, 1724, v. 2, p. 141)

Apesar da manutenção da divisão do contraponto em dois gêneros, Nassarre restringe o contraponto de concerto a três vozes e não esclarece se o contraponto solto se realiza apenas com figuras de mesmo valor, além de não chama-los de figurado nem de simples, respectivamente. A associação entre os tipos de contraponto segundo seus nomes – “simples” com “solto” e “figurado” com “de concerto” – é dada por Silva Gomes quando afirma que “o Contraponto divide-se em dois gêneros, Simples, Igual, Silábico ou Solto (**que tudo é o mesmo**) e Figurado, Composto, Diminuido e de Concerto (**que tudo também é o mesmo**)” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 122, grifo nosso). Embora haja alguns conflitos de definições entre Silva Gomes e Nassarre, aquele se mostra consciente dos termos “solto” e “de concerto” quando utilizados mais especificamente:

⁷⁷ Cerone afirma que “ay dos maneras de Contrapunto, Simple ò yqual, y compuesto o diminuydo. El simple ò yqual, es aquel que es compuesto solamente de consonancias y de Figuras iguales, dando qualquier Figura cõtra a otra Figura del mesmo valor, las quales igualmente vayan pronunciadas y cantadas. [...] El contrapunto diminuydo ò florecido es aquel adõde se pasan, dos, tres, quatro y mas Figuras, segun sus valores, contra à un punto de Cantollano: ò contra qualquiera otra Figura mayor ò menor, en otra manera de canto.” (CERONE, 1613, IX, p.574)

Não obstante ter-se dito anteriormente que o Contraponto Solto, Simples ou Silábico podia formar-se a duas, a três e quatro Vozes, contudo sempre se deve distinguir que entre um e outro Contraponto Simples e Composto se dá não pequena diferença, e que quando naquele concorrem três e quatro Vozes, vem então a haver um Contraponto Misto; porque **o Contraponto solto rigorosamente só compreende a variedade de Consonâncias e Movimentos entre duas Partes; e de três Vozes para cima já domina o Contraponto e Concerto.** (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 142, grifo nosso apenas em negrito)⁷⁸

Talvez essa consideração específica em relação ao contraponto de concerto possua um paralelo em relação ao contraponto solto. Isso é sugerido pelo fato de Silva Gomes afirmar que o contraponto simples “pode constar de Mínimas ou de Semínimas sobre o Cantochão”, embora não possa “haver duas Figuras de grau subindo ou descendo de cada compasso, [...] mas sim de salto dentro do valor de cada uma Figura de Cantochão” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 122). Em outras palavras, Silva Gomes provavelmente se referia, nesse momento, ao sentido específico de “solto”, tal qual fizera em relação à “de concerto”, o que explicaria a aparente contradição de se ter somente “figuras iguais” entre as duas vozes – segundo a primeira definição de contraponto simples –, mas também “mínimas e semínimas” na linha do contraponto⁷⁹. Isso se torna mais aceitável se considerarmos que o próprio Nassarre considera, um pouco mais à frente, mais notas sobre a linha do *cantus firmus*, no contraponto solto⁸⁰.

Essas definições demonstram, também, algum tipo de conhecimento, por parte de Silva Gomes, dos discursos intermediários que Bent (2008) expõe em sua linha de raciocínio ao mapear os conceitos presentes no tratado de Fux. Apenas para lembrarmos o que já foi discutido, esses modelos são entendidos enquanto tentativas pedagógicas que, gradualmente, passaram a ordenar e classificar o ensino do contraponto, modelando uma visão mais genérica e sistemática de abordagem. É nessas tentativas que aparece o conceito específico de “solto” em Bononcini. De acordo com Bent (2008, p. 566), *sciolto* – na grafia original italiana – possuía o mesmo significado que “misto” – mencionado por Silva Gomes –, isto é, com

⁷⁸ Esclarece-se, ainda, que o fato de Silva Gomes considerar o contraponto de concerto a mais de três vozes não elimina a relação com a definição de Nassarre, pois este se refere ao contraponto a quatro vozes ou mais como “Composição à concierto”. Essa distinção, em Nassarre, é marcada pelo fato de o conceito de “contraponto” não considerar o uso de espécies perfeitas em movimento reto, o que seria permitido no conceito de “composição”. No entanto, sem diferenciar explicitamente os termos “contraponto” e “composição” dentro dessa perspectiva, Silva Gomes explica que as espécies de 5ª e 8ª perfeitas podem ser utilizadas em movimento reto “nas Composições a 4 Vozes” (SILVA GOMES apud Duprat et al, 1998, p. 143).

⁷⁹ Supõe-se que o *cantus firmus* (CF) fosse indicado em semibreves, existindo, portanto, a possibilidade de se ter duas a quatro notas na linha melódica do contraponto para cada uma do CF.

⁸⁰ Nassarre considera, ao tratar do contraponto solto, que as duas vozes podem apresentar figuras de valores diferentes, “pues ay un modo, que à cada punto de *Canto Llano* corresponden dos, uno en cada movimento de compàs” (NASSARRE, 1724, v. 2, p. 141).

“valores mistos de notas”⁸¹, e encontrava-se, também, como uma das etapas do ensino do contraponto desde Diruta.

Não podemos afirmar que esse quadro oferece um ponto de contato entre esses autores italianos e Silva Gomes. Provavelmente essas propostas foram filtradas e ligeiramente modificadas por teóricos ibéricos na época de Nassarre – talvez por ele mesmo –, adaptando tanto as considerações mantidas pela tradição ceroniana quanto às propostas mantidas pelo viés italiano do século XVII. Ainda assim, verificamos a ausência dessa divisão mais flexível em Cerone – principal paradigma teórico na Península Ibérica até meados do século XVIII. Este, naturalmente, considera em suas etapas pedagógicas os diversos níveis de exercícios e prescrições nos quais o contraponto adquire maior liberdade. Porém, sua distinção entre os gêneros a serem trabalhados se resume ao “contraponto simples” e “diminuído”⁸².

Ressalta-se, também, que essas definições de gêneros de contraponto não são encontradas nos tratados de Nunes da Silva nem de Pedroso. Percebem-se elas, pois, nos tratados de maior fôlego, como em Cerone, Andrés Lorente e Pablo Nassarre. Isso demonstra em Silva Gomes um conhecimento mais sólido dessa tradição de obras monumentais, as quais buscavam esgotar todos os assuntos concernentes à música. Naturalmente, isso não significa um vínculo entre aqueles e o discurso assumido por Silva Gomes ao longo do seu tratado, pois suas proximidades são em relação a algumas preocupações em comum, quanto a pequenas definições, por exemplo. No entanto, Silva Gomes não compartilha do modelo de paradigmas, cobrindo uma ampla gama de assuntos e fazendo extensivo uso de exemplos.

3.2.2. Definição e classificação dos intervalos musicais

A partir da Lição 2, encontram-se diversos conceitos em comum com os tratados portugueses mencionados; definições de conceitos gerais como consonância, dissonância, etc. O primeiro objeto semelhante percebido foi a terminologia. Por exemplo, a classificação inicial das espécies de intervalos de acordo com a oitava. Todos os autores levantados as

⁸¹ “mixed note-values” (BENT, 2008, p. 566).

⁸² Cerone considera um tipo de contraponto, apresentado mais à frente, chamado “contraponto concertado”. Apesar disso, sua definição não considera o número de vozes, apenas a presença de imitação, através do conceito de “passo” (CERONE, 1613, p. 592). Essa mesma especificação é apresentada por Silva Gomes quando tratando do contraponto figurado: “[o contraponto figurado] também se acha na precisão de colocar as vozes em estado de se imitarem umas às outras, já em Espécies consonantes, já nas Falsas Ligadas e nos intervalos, isto é, em terceiras ou sextas relativas às vozes, podendo ser, quando não, basta a imitação só de Figuras, **e este o motivo porque se chama Contraponto de Concerto**” (SILVA GOMES apud Duprat et al, 1998, p. 123, grifo nosso).

dividem em espécies simples, compostas, decompostas, e tricompostas⁸³. Logo mais, classificam as consonâncias e dissonâncias, atribuindo-lhes juízos de valor sem mencionar quaisquer justificativas numéricas através das razões dos intervalos.

Nunes da Silva afirma que as espécies consonantes “são as que soam bem”, enquanto as dissonantes “as que soam mal” (NUNES DA SILVA, 1685, p. 18). Silva Gomes demonstra o mesmo tipo de juízo ao definir espécie falsa (o mesmo que dissonância): “é uma Espécie Dissonante ou Dissonância variável e desaprazível ao Ouvido” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 125). Moraes de Pedroso, embora não chegue a definir consonância e dissonância, deixa implícita uma concepção similar ao distinguir consonância perfeita da imperfeita: “As *Perfeitas*, he 5, e 8, chamaõ-se; porque em se augmentando, ou diminuindo ficaõ *Dissoantes*. As *Imperfeitas* he 3, e 6, chamaõ-se *Imperfeitas*; porque ou se augmentam, ou se diminuaõ sempre soam bem” (PEDROSO, 1769, p. 24). Deduz-se de sua afirmação que as espécies perfeitas nem sempre soam bem, pois se tornam dissonante quando alteradas. Consequentemente, assim como para os outros, ser dissonante significaria soar mal.

A primeira semelhança no vocabulário utilizado para as explicações é encontrada na definição de consonância perfeita. Na *Arte Minima*, Nunes da Silva as define como as “que tem um som firme, que acrescentado, ou diminuído as converte em falsas” (NUNES DA SILVA, 1685, p. 18). Com uma explicação quase idêntica, Silva Gomes nos diz que a espécie perfeita é a que “tem em si sonoridade imóvel e não pode ser Maior ou Menor para conservar a sua perfeição” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 125). Essa definição, bem como a maioria utilizada em *Arte Minima*, já se encontrava em *El Melopeo*, de Cerone: “las perfetas tienen un ser firme, estable, y determinado: el cual no puede recibir mutabilidad para mayor ni menor cantidad, sopena que luego dexarian de ser consonancias y serian dissonancias” (CERONE, 1613, p. 569).

Os três teóricos aproximam seus discursos também em relação à definição das espécies imperfeitas:

É uma Espécie ou Consonância que pode variar em Maior ou Menor, conservando sempre a mesma Espécie, isto é, sem que por essa variedade per ou diminua a sua qualidade Consonante. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 125)

[As espécies imperfeitas] são as que tem hum som, que acrescentando, ou diminuído, sempre he consonante. (NUNES DA SILVA, 1685, p. 18)

[Las imperfetas] à cada passo se mudan de mayores en menores, y de menores en mayores; siempre quedando consonancias: y por tanto se llaman imperfetas. (CERONE, 1613, p. 570)

⁸³ Silva Gomes chega a classificar as espécies quatricompostas (apud DUPRAT et al, 1998, p.126).

Após as definições mais básicas, tanto Silva Gomes quanto Nunes da Silva tratam de definir cada um dos intervalos musicais – do semitom à oitava –, descrevendo suas distâncias em relação ao uníssono e em todas as suas qualidades. Surgem termos em comum, como “diminuto”, “supérfluo” (aumentado), “maior” ou “menor cantável” (que se pode utilizar como intervalo melódico), “maior” ou “menor incantável” (que não se pode utilizar como intervalo melódico). Os autores apresentam também um uso ambíguo de algumas palavras, como “maior” e “menor” – essas poderiam corresponder às qualidades “maior” e “menor” atuais, para consonâncias imperfeitas, ou às qualidades “aumentado” e “diminuto”, quando aplicadas às consonâncias perfeitas. Os termos “supérfluo” e “maior” eram, portanto, intercambiáveis para descrever a quinta aumentada, por exemplo.

Na *Arte Minima*, há novamente uma falta de concisão nessas definições, uma vez que o autor se preocupa em ilustrar os intervalos formados sobre cada nota do sistema musical vigente através de tabelas que consomem cerca de seis páginas do tratado. Este ainda concebe o espaço musical através dos nomes compostos derivados do sistema *gamut*, incluindo apenas cinco notas acidentais – as mesmas consideradas pela maioria dos teóricos dos séculos XVI e XVII⁸⁴.

O caso da quarta perfeita suscita similaridades e diferenças entre os autores. A *Arte Explicada* parece ser o único texto a incluir definitivamente a quarta entre as consonâncias.

Todos classificaram os intervalos de quinta e oitava como espécies perfeitas e de terças e sextas como imperfeitas, incluindo suas compostas. Referente às dissonâncias, consideram-nas, junto com suas compostas, os intervalos de segunda, quarta e sétima, exceto a quarta em Silva Gomes. Pedroso não menciona as compostas em momento algum – embora estivessem implícitas –, mas inclui a quinta diminuta – chamada de “menor” – e a nona em sua classificação. Isso se destaca em relação à classificação dos outros, pois demonstra sua inclinação ao ensino italiano do acompanhamento: as cinco dissonâncias consideradas – segunda, quarta, quinta diminuta, sétima e nona – eram os intervalos dissonantes básicos grafados na prática do baixo contínuo e dos *partimenti*.

⁸⁴ Por “nomes compostos”, entende-se as denominações das alturas musicas encontradas no sistema *gamut*, baseadas na combinação das sete letras de Pseudo-Odo com as seis sílabas dos hexacordes propostas por Guido d’Arezzo. Ex: C, sol, fá, ut. Considera como notas acidentais apenas as cinco seguintes: *Dó#*, *Mib*, *Fá#*, *Sol#*, *Sib*. Estas recebem nomes compostos também. Ex: C, sol, fá, ut, sustenido. (MICHELS, 2003, p. 188)

A semelhança entre os autores ao descrever o intervalo de quarta, mais especificamente Silva Gomes e Nunes da Silva, encontra-se novamente no vocabulário peculiar utilizado:

[E]sta, ou he perfeita, que tem dous tonos, & hum semitono, ou he mayor, que he incantavel, q tem três tonos, ou he menor também incantavel, que tem hum tono, & dous semitonos. **Em voz media sempre he consonancia, por ser meyo armonico, & arithmetico da oitava** (NUNES DA SILVA, 1685, p. 26, grifo nosso)

Esta Especie, **em Voz média é Consonância Perfeita, por ser um meio harmônico e aritmético da 8ª**, e tem a distância do Uníssonos, dois tons e um semitom. Ela também ou é maior incantável, e tem de distância três Tonos, e este é o Trítano áspero, e proibido de se ir a ele de salto, ou ela é menor também incantável, e tem de distância um Tom e dois Semitons. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 129, grifo nosso)

Nessa senda, levantaram-se outros trechos de ambos os autores em que algumas similaridades terminológicas são encontradas. Por exemplo, em relação à descrição do uníssonos:

Unisonus não he consonancia, mas principio de consonancia, por ter hum som igual em hum mesmo signo (NUNES DA SILVA, 1685, p. 26, grifo nosso)

O Uníssonos com todas as suas 8ªs verdadeiramente **não são Espécies; porque o Uníssonos é a Origem Tônica de todas as Harmonias** e por consequência os sons equíssonos seguem a qualidade do som seu generante (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 126, grifo nosso)

Ou à oitava:

Oitava he consonancia perfeitíssima, Rainha das consonâncias; tem de distancia cinco tonos, & dous semitonos. **Também** há oitava mayor falsa, que tem seis tonos, & oitava menor falsa, q tem quatro tonos, & três semitonos. (NUNES DA SILVA, 1685, p. 27), grifo nosso)

É uma Consonância Perfeitíssima [a oitava]; ela tem de distância do Uníssonos cinco Tons, e dois Semitons. **Também** a Oitava sucede ser Maior, e então degenera em Espécie Falsa e Dissonante, e tem de distância seis Tons e um Semitom. Pode considerar-se também Menor, e tem de distância cinco Tons e um Semitom. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 130, grifo nosso)

Essas comparações são extremamente importantes para se construir um quadro paradigmático das escolhas efetuadas por André da Silva Gomes. Não se trata de mero preciosismo. O problema não é perceber que Gomes julgava a oitava consonância “perfeitíssima” ou que ele sabia que o uníssonos não era intervalo. Ora, na prática, o uníssonos não é percebido como um intervalo musical, mesmo que entre duas notas repetidas, pois o

ouvido não percebe nenhuma distância harmônica entre elas. Para a mesma prática, pouca diferença faria se sua descrição se lhe referisse como “consonante” ou não. A questão, nesse caso, é: por qual motivo Silva Gomes teria indicado que o uníssono não é considerado verdadeiramente espécie, isto é, intervalo algum, conseqüentemente consonância alguma? Por que teria se preocupado em especificar a oitava como “perfeitíssima” ao invés de simplesmente ter a colocado como mais uma consonância perfeita? As reais razões e intenções de Silva Gomes não são mais acessíveis, escrevesse ele para cumprir suas exigências mais rapidamente, para garantir legitimidade ao tratado através do uso de explicações provenientes de autoridades – ainda que sem citá-las –, ou por outros motivos. O ponto é que através dessas escolhas peculiares, revelam-se alguns usos e costumes que se encontravam dentro da consciência possível do lisboeta.

Ademais, embora nos refiramos a Nunes da Silva nos exemplos demonstrados acima, não nos preocupa exatamente de onde Silva Gomes os retirou, pois se tratavam de lugares comuns numa longa tradição do ensino do contraponto. De qualquer modo, podemos, através das análises comparativas, situar melhor a recepção teórica luso-brasileira dentro dessa e outras tradições – antigas ou recentes para a época em que o tratado foi escrito –, e contribuir, com uma pequena parcela, para a construção de um forte quadro teórico do exercício da música no Brasil durante o período colonial em seus diversos âmbitos: prático, teórico, pedagógico, etc.

3.2.3. Definição e classificação dos movimentos

A terceira lição de Silva Gomes trata dos movimentos melódicos. Tipicamente são considerados movimentos entre as vozes, classificados em três tipos: movimento reto, movimento contrário e movimento oblíquo. Destacando-se entre os demais, o autor da *Arte Explicada* se preocupou, também, em definir o movimento melódico em uma só voz, chamado por ele de “movimento simples ou de voz”, que se distinguia do movimento a duas vozes, chamado de “composto ou de espécies”:

O Movimento simples ou de Voz se divide em Unissonal, Ascendente e Descendente e forma-o uma voz só dentro da sua Cantoria. O Unissonal, é quando a voz repete algumas notas no mesmo signo. Ascendente é quando ela sobe, e Descendente quando ela desce. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 130)

Dos tratados verificados, essa classificação só foi encontrada em *Escuela de Música*, de Nassarre, incluída no segundo capítulo da segunda parte, “De los movimientos en general de la musica”:

Movimientos simples son todos aquellos que se consideran en una voz sola, los que se hallan en tres modos, ò tres especies de ellos, que son, movimiento ascendente, descendente, e igual. Movimiento ascendente es quando se haze transito, moviendo el sonido grave al agudo; y se llama ascendente, por ser el movimiento subiendo; y descendente, quando baxa de el sonido agudo al grave. Movimiento igual es aquel q mueve de un sonido à otro, que los dos están en igual grado [...] (NASSARRE, 1724, v. 2, p. 8)

Nassarre, assim como Silva Gomes, apresenta dois tipos de movimento contrário, a saber, contrário conjuntivo e contrário disjuntivo. O primeiro seria “quando a Voz mais baixa sobe e a mais alta desce” e o segundo “quando a Voz mais baixa desce e a mais alta sobe” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 130). Silva Gomes indica ao leitor que este último pode ser chamado também de “contraríssimo”. Este outro emprego do termo não chega a ser utilizado por Nassarre, mas por Pedroso⁸⁵. Os três esclarecem, também, que o movimento contrário conjuntivo seria próprio da quinta, enquanto o disjuntivo próprio da oitava.⁸⁶ Conforme ilustrado antes, essa distinção entre os dois tipos de movimento contrário e suas aplicações próprias já possuíam um lugar confortável na teoria italiana, como também atesta Fux (MANN, 1971), essas ideias ao tratado *Miscellanea Musicale*, de Angelo Berardi (LESTER, 1996).

Figura 43: Movimentos entre as vozes. (PEDROSO, 1751, p. 25).

⁸⁵ Pedroso (1751, p. 25) chama o movimento “contrário disjuntivo” de “contraríssimo”, e o movimento “contrário conjuntivo” simplesmente de “contrário”.

⁸⁶ Tanto Silva Gomes quanto Pedroso afirmam que o movimento contraríssimo poderia ser empregado “algumas vezes [na] 5ª, mas a 8ª nunca [...]” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 131).

3.2.4. Procedimentos gerais sobre a construção do contraponto

O tratado de Silva Gomes dedica uma lição inteira aos preceitos concernentes à organização do contraponto simples. Através de vinte e quatro preceitos, acrescidos de algumas notas de observação, Silva Gomes dá algumas diretrizes para se efetuar o contraponto sobre o *cantus firmus* – algumas são prescrições, outras restrições.

Há diversos empréstimos dos dizeres dos outros teóricos, ainda que haja a possibilidade de terem sido dados indiretamente. Daqueles, o principal nome verificado foi Pietro Cerone. Certamente serviu de modelo aos demais teóricos, corroborando sua posição de principal pilar da teoria ibérica do século XVII e princípios do século XVIII, atuando, ainda, como filtro de duas tradições anteriores: a espanhola e a italiana (SCHUBERT, 2008, p. 505). Foram encontradas referências explícitas no tratado de Silva Gomes às “doze regras comuns do contraponto” de Cerone. Algumas são ilustradas neste tópico; outras são comentadas posteriormente, ao tratarmos das consonâncias.

A primeira lição a se comparar é a quinta de Silva Gomes. Esta se inicia com o seguinte preceito: “Todo o princípio deve ser socegado [*sic*]; formando-se a Cantoria gradativa e seguida, isto é, passando de uma à outra Nota vizinha quanto isto possa ser; e começando em Espécie perfeita ou 5ª ou 8ª ou Uníssonos” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 138).

Encontramos paralelo na Regra VIII de Nunes da Silva, a primeira a ser considerada por seu autor de “arbitral” – “que se podem quebrar em algumas ocasiões” –, em oposição às anteriores chamadas de “legais” – as que não poderiam ser quebradas. Justamente o primeiro preceito dessa regra nos diz que “sempre no contraponto será o princípio sossegado, principiando em mínimas, & melhor depois de pausa; & não se principiará muito alto, nem muito baixo, porém melhor he baixo que alto. Principiar-se ha nas perfeitas” (NUNES DA SILVA, 1685, p. 28).

Além de mais uma expressão particular – “princípio sossegado” –, que simboliza o início do contraponto em notas longas e preferencialmente em graus conjuntos, há a prescrição em comum de se iniciar o contraponto em espécie perfeita. Esse preceito certamente foi retirado da primeira regra de Cerone, especialmente a expressão em comum acima mencionada, que neste autor aparece em *itálico*. No entanto, Cerone flexibiliza a questão do princípio em consonância perfeita por tratar-se de uma “regra arbitrária” e não “legal” – assim como Nunes da Silva.

La primera [regla] es, *que todo principio sea sosegado, y comiencen en Espécie perfeta*; como es en Unisonus, Quinta y Octava. Y esta regla es arbitraria y no legal, por quanto la perfeccion es atribuyda al fin, y no al principio de qualquier cosa artificia da: y ansi vemos que muchos comiencan su Contrapunto en tercera mayor y sus octavas; y es muy tolerable, mayormente aguardando alguna pausa. (CERONE, 1613, p. 571)

A possibilidade de iniciar-se o contraponto em pausa, presente em Nunes da Silva e em Cerone, aparece no segundo preceito de Silva Gomes. Neste, no entanto, há uma divergência: “É regra geral em contraponto solto que a Voz entre sempre depois de pausa, por pequena que seja, para que a Voz possa deduzir do tom do Baixo o tom em que deve entrar.” Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 138)

A divergência claramente se encontra na palavra “geral”. Tanto Nunes da Silva quanto Cerone deixam evidente que o princípio em pausa é arbitrário – o primeiro o faz explicitamente através do dizer “e melhor depois de pausa”. Perguntamo-nos: a resposta a essa questão estaria no fato de Silva Gomes tratar nesse momento do “contraponto solto”, enquanto mais específico do que o “contraponto simples”? Improvável, pois no próprio título da lição, Gomes refere-se ao contraponto simples. Talvez tenha retirado essa passagem de outra fonte, resultando em uma mistura de preceitos, ainda que todos estejam claramente vinculados aos mesmos conceitos.

Referente à arbitrariedade descrita por Cerone – de se iniciar o contraponto em espécie perfeita ou em terça maior e suas oitavas –, Silva Gomes também discorre sobre o assunto, recheando-o com outras recomendações ao longo de uma página inteira. Na ocasião, Gomes descreve o procedimento de escolha e uso de um motivo, o qual a linha de contraponto deveria manter e sustentar sobre o cantochão:

Sustenta-se de dois modos [o motivo escolhido]: ou sempre há de seguir sobre todas as Notas do Cantochão as consonâncias de 3ª, 5ª e 8ª, únicos espaços que a Voz do Motivo deve tocar, **ou pode principiar, como infalivelmente deve, nas sobreditas consonâncias**, e depois variar em consonâncias de 3ª, 6ª e 8ª sobre o Baixo ou Cantochão, espaços também únicos em que a Voz do Motivo deve soar. Em suma o Motivo só pode ser sustentado e formado sobre consonâncias de 5ª e que ou querendo variar-se ou a necessidade obrigue em consonância de 6ª, formada uma ou outra e sustentado o Motivo sobre cada uma Nota para a qual passe e se mude o Cantochão. Além disto sempre o princípio e fim hão de ser formados com Figuras de maior valor; no princípio admite como propriedade pausa, para entrar a Voz e que é útil para tomar o tom. Também se há de principiar e acabar essa Espécie perfeita e na parte principal do Compasso e nunca se darão duas Notas no mesmo signo, à exceção da 8ª. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 137, grifo nosso)

Gomes considera aqui tanto as consonâncias perfeitas quanto a terça para o princípio do contraponto. Para os demais momentos do contraponto, inclui também a possibilidade da sexta, embora nada diga sobre seu uso para concluir o contraponto. De maneira implícita, Cerone afirma o mesmo em sua décima regra – embora não esteja tratando da construção de um motivo a se repetir pelo contraponto.

La Dezena regla es, que *se acabe y termine con consonancia perfeta*, como es en Unisonus en Octava ò en Quinzena; [...] Esto se ha de entender particularmente haziendo Contrapunto una sola voz; que siendo mas bozes, muy bien se puede (**antes se deve**) fenecer en qualquiera otra Especie consonante, como es en Quinta ò en Tercera, y sus compuestas. **Solo se advierta de no fenecer en Sexta ni en sus compuestas; porque de las consonancias es la que menos aplaze para principio ò fin.** (CERONE, 1613, p. 572, grifo nosso apenas em negrito)

Nessa regra, Cerone discorre sobre a conclusão do contraponto, normatizando-a em espécie perfeita: o uníssonos, a oitava e suas compostas para o contraponto a duas vozes e também a quinta ou a terça a mais vozes. Ao final de sua regra, nega a presença da sexta tanto no início quanto no final do contraponto, remetendo-se parcialmente ao que Silva Gomes havia sentenciado: possibilidade apenas de 3ª, 5ª e 8ª no início, guardando a 6ª para depois. No entanto, Silva Gomes nada fala sobre o uso da 3ª nem da 6ª para terminar o contraponto. A utilização da 3ª no princípio e no fim é enfatizada apenas no Preceito 23 de sua Lição 5:

Ainda que o Contraponto pode entrar em 5ª, isto não obstante, ele não pode finalizar senão que no Uníssonos ou na 8ª ou na quinzena, por ser uma Espécie perfeitíssima; porém este preceito entende-se se o Contraponto for a duas Vozes; mas se ele concorrer em maior número de Vozes, neste caso deve acabar em 5ª, 3ª, e 8ª. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.141-142)

O preceito acima se vincula diretamente com a décima regra de Cerone, em *El Melopeo*. Esta obra talvez tenha sido conhecida por Silva Gomes diretamente do original; ou talvez de uma cópia fiel, mas provavelmente não mediante outros tratados, como a *Arte Minima* de Nunes da Silva. Deduz-se isso através do número de trechos bastante próximos entre os dois Cerone e Silva Gomes que não possuíram eco nos demais autores abordados. A respeito de como se terminar o contraponto, por exemplo, Nunes da Silva apenas recomenda que “acabarseha nas perfeitas, & melhor em Unisonus, & suas compostas.” (NUNES DA SILVA, 1685, p. 49)

Se, por um lado, Silva Gomes muito provavelmente tenha tido acesso diretamente a *El Melopeo y Maestro*, de Cerone, certamente, por outro, conheceu o *Compendio Musico*, de Pedroso. Este apresenta um capítulo em três parágrafos e um exemplo do qual Silva Gomes

reproduz a explicação em seu tópico sobre a escolha de um motivo a ser construído sobre o *cantus firmus* – em alguns momentos, apresenta praticamente a mesma ordem das palavras. Comparemos os excertos abaixo – principalmente o segundo –, retirado de Pedroso, com o supracitado, de Silva Gomes:

“[O] *Intento* [motivo] **há de ser de dous modos, ou que sempre siga a consoancia da 5, ou a de 6**, e não se pode dar *Intento*, que leve 5, e 6; e o mesmo *Intento* se há de seguir em cada ponto de persi, e ainda, que no primeiro ponto do Cantochão siga o *Intento*, e consoancia de 5, que precizamente há de seguir, com tudo [contudo] em alguns dos pontos seguintes póde seguir o de 6. (PEDROSO, 1751, p. 28)

Também se deve advertir, que o primeiro, e último ponto do Cantochão sempre hão de levar *Intento*, que seja em 5, e **sempre se há de começar cõ Figura de mayor valor, ou com Pauza, e também se há de principiar, e acabar com especie Perfeita, e acabar na parte principal do compasso, e nunca se darão dous pontos no mesmo signo, e somente em 8, pode ser.** (PEDROSO, 1751, p. 29)

Se não bastasse o uso da mesma ordem de explicações e mesmas palavras em alguns momentos, embora com ligeiras modificações ou ausências de considerações, Silva Gomes faz uso de mais um parágrafo do capítulo de Pedroso:

Pode este Motivo formar-se a duas ou três Vozes; mas advirta-se que como a segunda Voz e a terceira hão de entrar uma depois da outra e sempre dentro do mesmo compasso, pode suceder que no compasso seguinte o ponto ou Nota do Cantochão não admita Espécie consonante, se as Vozes seguintes quizerem [*sic*] seguir o Motivo em qualidade [mesmos intervalos] e quantidade [mesmas figuras]; mas logo que possam seguir em uma e outra coisa, existe a necessidade de observar-se o preceito em todo o seu rigor. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 137)

Quando se compuzer *Notacontranota* [*sic*] a três, ou mais vozes se deve advertir, que como a segunda voz, e as que se seguem hão de entrar humas depois de outras, mas todas hão de principiar no mesmo compasso; e porque muitas vezes no seguinte ponto não fica especie Consoante, se as taes duas vozes seguintes seguissem o *Intento* da primeira *em Qualidade, e em quantidade* se há de advertir, que não he necessário que sigão *em Qualidade, e quantidade*, mas neste cazo basta, que sigão *em Quantidade*; mas se for em pontos, que se possa seguir *em Qualidade, e quantidade* será muito melhor. (PEDROSO, 1751, p. 29)

Esse é o primeiro ponto em que se percebe de maneira clara um modelo sobre o qual Silva Gomes baseou seu discurso. Disso extraímos, também, o exemplo fornecido por Pedroso para a construção do motivo que, possivelmente, tivesse sido utilizado por Silva Gomes em seu terceiro tomo – o que contém os exemplos de todas lições:

Figura 44: Exemplo de como se construir um intento (motivo). (PEDROSO, 1751, p. 29).

Outras regras básicas de Silva Gomes são compartilhadas pelos demais autores. Duas ilustradas aqui são encontradas em Nunes da Silva e Cerone: a recomendação do uso do movimento contrário e a classificação dos saltos melódicos permitidos e evitados. Em relação à primeira, o autor de *Arte Minima* afirma que “quando o canto chão descer, suba o contraponto, & quando o canto chão subir desça o contraponto.” (NUNES DA SILVA, 1685, p. 29). Colocada de maneira bastante direta, essa sugestão é identificada no tratado de Silva Gomes apenas pelo conteúdo e não pela forma de explicação. A descrição fornecida por Cerone sobre o assunto, por outro lado, pode ter direcionado parcialmente Silva Gomes.

Em sua oitava “regra comum do contraponto”, Cerone recomenda a utilização do movimento contrário no contraponto, explicando-o novamente, mas não fazendo referência alguma sobre qual intervalo musical deveria ser utilizado em maior ou em menor número, tal qual o discurso apresentado por Silva Gomes. Ambos finalizam com a flexibilização desse preceito, considerando-o apenas uma recomendação ou regra arbitrária, de modo que seu não cumprimento não possa ser considerado um erro.

La Octava regla es, que *canten las partes con movimiento contrario*: es saber, quando el Cantollano sube, que abaxe el Contrapunto, y al côtrario. No por esso sera error, si a vezes subiran ò baxaran juntamente, para mayor comodidad, y mas gracia del Contrapunto: y tanto menos sera error, porquanto la presente regla es arbitraria y no legal. (CERONE, 1613, p. 575, grifo nosso apenas em negrito)

Quanto puder ser, cantem as Partes com Movimento Contrário; v.g., se o Cantochão subir, será bom que o contraponto desça; se este subir, desça o Cantochão; porquanto deste modo realçará e se fará mais distinguir a Harmonia. Contudo este preceito não deve ser tomado em acepção tão rigorosa que se reputo erro; que as Vozes em muitas ocasiões subam ou desçam igualmente; por

isso se recomenda que ele se observe o mais que possa ser. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 138, grifo nosso apenas em negrito)

O preceito sobre os saltos melódicos permitidos e proibidos se enquadra na mesma situação apresentada para a recomendação do uso do movimento contrário: os três autores apresentam aparentemente os mesmos discursos, porém, Silva Gomes aproxima-se novamente mais às palavras de Cerone do que Nunes da Silva. Enquanto este simplesmente nos diz que “não se dará salto de sexta mayor, nem de septima mayor, ou menor, nem salto mayor, que de oitava” (NUNES DA SILVA, 1685, p. 49), Silva Gomes e Cerone afirmam, respectivamente:

Devem evitar-se inteiramente os saltos difíceis e dissonantes, pondo-se em ação aqueles que forem de fácil Entoação e Consonância. **Não se salte à sexta maior, à sétima Maior e à nona, etc.** (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 141)

Que no se oygan saltos difficiles y disonantes à la pronuncia del bien cantar, **como es el salto de Sexta mayor, de Septima, de Novena, &c.** (CERONE, 1613, p. 575)

A única diferença entre o sentido dado pelos três autores é em relação ao salto melódico de sétima: Cerone e Nunes da Silva claramente eliminam as sétimas maior e menor entre os saltos melódicos permitidos; Silva Gomes, por sua vez, escolhe qualificar a sétima de “maior” em seu preceito – tal qual também havia feito Nunes da Silva –, mas nada diz sobre a sétima menor. Acredita-se que também tenha considerado a sétima menor dentro dos saltos a serem evitados, uma vez que assim prescreviam suas principais fontes. No entanto, caso não haja ambiguidade na proibição da realização melódica do salto de sétima em Silva Gomes, o preceito se torna confuso através da comparação entre as fontes.

Essa confusão se intensifica se compararmos o item ilustrado acima, encontrado no décimo oitavo preceito de Silva Gomes, com o preceito 8, ambos da lição 5: “uma voz só de per si não forme maior intervalo que o de 5ª; contudo poderá usar o salto de 8ª incomposta, isto é ferir o Uníssonno [...]” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 139).

Não se verificou discursos paralelos nos demais autores sobre a proibição de salto melódico maior que o intervalo de 5ª. Em sua sexta regra Cerone exclui a possibilidade do salto de sexta menor, o que, ao lado de suas afirmações supracitadas, adquiririam o mesmo significado da afirmação de Silva Gomes. No entanto, Cerone se refere somente à sexta menor em movimento melódico descendente: “Y noten que el salto de la Sexta menor al subir

se usa, mas no por esso es bueno al abaxar; que haria mucha desgracia usandolo.” (CERONE, 1613, p. 575)

De qualquer maneira, ambos os preceitos de Silva Gomes – referente à proibição de saltos maiores que a 5ª e também saltos de 6ª maior, 7ª maior, nona, etc. – deixam a questão em aberto. Novamente escapa do autor o poder de síntese. Mantém-se a incerteza do que teria tido em mente Silva Gomes quando colocou todos essas diretrizes. Não se sabe se haveria as considerado diante de situações específicas ou não. O contexto não contribui para a resolução do problema, pois tratam-se de pequenos preceitos, muitas vezes dispostos em tal ordem que nem sempre se consegue estabelecer uma relação entre o assunto tratado no preceito logo abaixo ou acima. Essa dúvida se torna pior se lembrarmos que se tratam de dois preceitos encontrados numa mesma lição, concernente à organização do contraponto simples. Desse modo, os preceitos estariam realmente se contradizendo, pois, teoricamente, tratam-se de orientações para a realização do contraponto num mesmo nível de aprendizagem.

Nessa senda, inferimos que Silva Gomes teria direcionado seu discurso através da coleta de vários modelos distintos, cujas autoridades teriam se corroborado pela tradição, concedendo a seu tratado legitimidade. Por outro lado, presume-se que esses modelos teriam atuado na *Arte Explicada* no sentido de completar os itens e elementos referentes a determinado tópico. Dessa maneira, suprir-se-iam as necessidades de se abranger em um só tratado o maior número possível de preceitos e diretrizes sobre os assuntos do contraponto. Sem embargo, Silva Gomes extrai trechos inteiros de fontes diversas para usá-los em explicações que atravessam os mesmos objetos – por vezes através de ângulos distintos. Isso esclareceria a parcial desorganização na localização dos assuntos e o discurso verborrágico de Silva Gomes, apresentando reiteradamente os mesmos conteúdos – algumas vezes sem novas informações, outras vezes se contradizendo – e misturando-os no meio de outros.

Não podemos afirmar os objetivos de Silva Gomes para cada empréstimo que fazia de determinado autor. Uma hipótese seria a de que essas apropriações de passagens diversas eram empregadas para definir-se determinado tópico, mas vinham acompanhadas do excerto inteiro. Verifica-se isso no excerto retirado do *Compendio Musico* sobre a construção de um motivo. Talvez pelo fato desse assunto se encontrar ausente ou incompleto em outros tratados, Silva Gomes tenha optado pela exposição de Pedroso ao tema, citando-a quase que integralmente. No entanto, a discussão efetuada pelo mirandês não se destinava somente à construção de um motivo, mas também trazia questões referentes ao contraponto “nota contra nota”, que já haviam sido trabalhadas por Silva Gomes em outros momentos, através de

outros autores. Isso contribuiu para a duplicação de regras por parte de Silva Gomes, além do choque entre suas considerações⁸⁷.

Ainda dentro da questão dos procedimentos gerais para a construção do contraponto sobre o *cantus firmus*, afirma-se a proeminência de Cerone no discurso de Silva Gomes através de quatro exemplos. Tratam-se de quatro regras retiradas de *El Melopeo* ecoadas em Silva Gomes.

A primeira e a segunda são referentes ao número e localização das cláusulas (cadências) na prática do contraponto:

La Onzena regla es, que se *termine Con Clausula*, la qual no puede ser sin falsa y disonante, como se dixo en su proprio lugar: aun que en Contrapunto es regla arbitraria. (CERONE, 1613, p. 572)

Debe-se finalizar com a Cláusula competente, fazendo soar uma Espécie Falsa em Ligadura ou Clausulando sem Espécie Dissonante, como já se disse ou se apontou no Preceito 21º. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 142)

Ressalta-se que por se tratar de “regra arbitrária” (Cerone), permite-se a cláusula sem “espécie dissonante” (Silva Gomes). A segunda regra, também sobre o uso das cláusulas, prescreve sua utilização o mínimo possível:

Que tenga menos Clausulas que sea possible. (CERONE, 1613, p. 576)

Não devem formar-se muitas Cláusulas, mas somente aquelas que forem precisas e próprias do Tom. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 141)

A terceira refere-se ao uso de passagens que contenham imitação, por menor que seja, atuando como uma espécie de resposta a motivos do *cantus firmus* ou do contraponto:

Que tenga alguna replica de invencion por diversas maneras, que es como decir (hablando vulgarmente) contrapuntar remedado. (CERONE, 1613, p. 575)

⁸⁷ Servimo-nos de dois exemplos para a ocasião. O primeiro diz respeito à simples repetição de assuntos, contendo a mesma explicação. Nota-se isso em relação à prescrição sobre o uso de espécies perfeitas no princípio do contraponto, descritas tanto na passagem sobre a construção de um motivo – retirada de Pedroso – quanto no primeiro preceito da lição 5 – retirado de Cerone. O segundo caso exemplifica o choque entre algumas explicações, mesmo que de maneira sutil. O excerto sobre a construção de um motivo nos diz em certo momento que “no princípio admite como propriedade pausa”, ao passo que no terceiro preceito da Lição 5, Silva Gomes afirma que “é regra geral em contraponto solto que a Voz entre sempre depois de pausa [...]” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, p. 138). O verbo “admitir” dá o sentido de “permitir”, enquanto o termo “regra geral” nega essa condição de permissão, substituindo-a pelo sentido de dever ou obrigação. Talvez esse uso diverso de autores distintos explique a contradição entre os saltos melódicos proibidos.

Sempre que possa ser procure-se pôr em ação os Remedos as Réplicas, isto é, respostas àqueles Remedos e Imitações, porquanto nisto consiste a variedade. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 139)

Por fim, a quarta regra ilustrada aqui se refere à quantidade de notas na linha do contraponto em relação à linha do *cantus firmus*. Novamente levantam-se questões sobre a consideração de duas notas no contraponto contra uma do *cantus firmus* por parte de Gomes, uma vez que se encontra na lição destinada ao ensino do contraponto simples, diferentemente de Cerone que trata especificamente desse gênero em momento posterior.

La Dozena y postrera regla es que à cada medio Compás se siente herir nueva voz, y pues fomos ciertos que el Cantollano nunca puede pronunciar nueva voz en el golpe que hiere en el alto, sino siempre en baxo, por causa que todas sus notas tienen el valor de un Compas entero (CERONE, 1613, p. 572)

No Contraponto sobre o cantochão em cada parte do compasso, isto é, em cima de cada uma Nota do Baixo, deve haver movimento da Voz, porque o Cantochão não pode mover mais que de um para outro compasso, e por isto no bater da Nota deve mover-se a Harmonia. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 138)

3.3. Tratamento das consonâncias

As consonâncias são abordadas exclusivamente nas lições 7 e 8 da *Arte Explicada*, que tratam, respectivamente, do uso da 5ª e 8ª, e do uso da 4ª. Embora Silva Gomes discuta a 4ª nos capítulos posteriores enquanto suspensão que pede resolução e, portanto, dissonante, esclarece que a dissonância se encontra no intervalo de segunda entre o quarto e quinto graus e não em relação ao baixo. Sob essa perspectiva, o autor trata do intervalo enquanto consonância perfeita.

Alguns itens relacionados ao tratamento das consonâncias foram mencionados no tópico anterior. No entanto, salientam-se aqui as prescrições principalmente referentes ao uso dos movimentos.

O preceito básico se refere à proibição das quintas e oitavas perfeitas em movimento reto – talvez a regra mais difundida no ensino do contraponto, tanto modal quanto tonal. Sobre isso, afirmou Cerone que “*de las perfetas no se pueden dar dos, ni mas, inmediatamente una tras otra, que sean de una mesma especie*; assi como dos Quintas, dos Octavas ò sus compuestas; mudándose empero de unos Signos à otros.” (CERONE, 1613, p. 571). Esse mesmo tipo de discurso é reproduzido por inúmeros teóricos, e encontramos ele também em Manuel Pedroso, Silva Gomes e Nunes da Silva. Este acrescenta que “nem em

ellas [5^{as} e 8^{as}] se dará mi, contra fa, nem outra voz qualquer natural com accidental.” (NUNES DA SILVA, 1685, p. 19)

Essa última regra diz respeito à proibição do intervalo de trítono entre duas vozes, no qual se cantava uma nota como *mi* e a outra como *fá*, conforme a solmização em hexacordes. Assim explica Cerone em sua sétima regra:

La septima regla es, que *no se puede dar Fa contra Mi en especie perfeta*; como à decir el Cantollano Mi en bfabmi, y el Contrapunto Fa en F fa ut, Quinta arriba. La causa es porque aquella Quinta no tiene la cantidad, que la Quinta perfeta ha de tener [...] (CERONE, 1613, p. 572)

Ainda sobre as espécies perfeitas em movimento reto, Gomes concorda com dois dos autores de que as consonâncias de 5^a e 8^a perfeitas seriam permitidas a quatro vozes. No caso de Silva Gomes, encontram-se implícitas duas questões: por “consonância” certamente considera os intervalos acima mencionados, uma vez estes eram os intervalos não recomendados em movimento reto; o fato de salientar que “nunca é bom a duo e a três”, sugere que “seja bom” a quatro vozes.

Tambem se deve advertir, que quando se compõem a quatro vozes, se podem usar as espécies Perfeitas em todos os Movimentos. (PEDROSO, 1751, p. 40)

Não se escrevam de golpe a Duo nem a três, as Espécies 5^a e 8^a, isto é, não se passe por Moto Reto da 5^a à 8^a; porque deste modo só se permite nas Composições a 4 Vozes, e este lugares pertencem à 4^a Voz, e por serem incoerentes à 2^a e 3^a Voz; por esta causa se não permite na Composição a Duo ou a Três. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 143)

Passar de hua consonância a outra com movimento recto, nunca he bom a duo, & a tres, senão a 3^a, & suas compostas, & sextas gradatim. (NUNES DA SILVA, 1685, p. 19)

O uso do movimento reto para esses intervalos afirma, ainda, o vínculo desse movimento com o atual entendimento sobre movimento direto, que poderia ou não abranger o movimento paralelo. Apesar disso, os exemplos costumavam apresentar esse moto através de intervalos paralelos, como, por exemplo, nas *Regras de Acompanhar* de Eleutério Leal Franco.

Figura 45: Exemplo do Movimento Reto. (LEAL FRANCO, s/d., f.6).

Em seu tratado, Silva Gomes permite duas quintas ou oitavas sucessivas desde que houvesse uma consonância alternativa entre elas. Conforme seu discurso, “qualquer figura consonante ainda que seja de pouco valor, uma vez que seja diferente na qualidade, é bastante a evitar o defeito e salvar as ditas espécies.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.145)

Sobre esse ponto, apenas Pedroso se manifestou:

Advirtasse porém que para não se dar duas 8, ou duas 5, não basta somente haver, Figura no meyo dessas, mas a tal Figura há de valer huma parte do compasso ao menos: porem se a Figura que estiver no meyo for em 5, ainda que seja de menos valor livra as duas 8. (PEDROSO, 1751, p. 28)

Outra regra básica que não escapa a nenhum dos autores refere-se aos movimentos utilizados para os intervalos de 3^{as} e 6^{as}. Além disso, mesclando-se as considerações sobre as consonâncias perfeitas e imperfeitas, tem-se o preceito que recomenda a passagem de espécies imperfeitas às perfeitas através de grau conjunto. Os discursos dos três autores citados indicam novamente a manutenção das explicações e dos exemplos através da reprodução dos modelos discursivos.

No Contraponto solto **quando suceda passar-se da Espécie Imperfeita à Perfeita, seja a mais próxima e imediata**, porque não se deve proceder de salto as consonâncias Perfeitas pois que produz mau efeito. **O modo acertado é passar da terceira menor ao Uníssonos, e da terceira maior à 5^a, da sexta Menor à 5^a, e da sexta maior à 8^a**, etc. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 141, grifo nosso)

La Novena regla es, que *quando se procede de una Consonancia imperfeta à una perfeta, se ha de andar à la mas cercana y mas próxima*: assi como de Tercera menor al Unisonus; y de la Tercera mayor à la Quinta; de la Sexta menoar à la Quinta, y de la Sexta mayor à la Octava. (CERONE, 1613, p. 572, grifo nosso apenas em negrito)

As passagens de hua especie a outra, se farão, podendo, com as mais vizinhas, **como o passar da 3^a à 5^a, será com 3^a mayor**, que he mais vizinha, que a menor; & se

passar de 6ª a 5ª será com 6ª menor, que he mais vizinha do que a mayor; & **passando da 6ª para 8ª, será com 6ª mayor**, que he a mais propínqua, & assim nas mais. (NUNES DA SILVA, 1685, p. 30)

À parte disso, elencaram-se quatro regras compartilhadas apenas por Silva Gomes e Cerone.

1) A primeira refere-se novamente a consonâncias perfeitas sucessivas. Nas escolhas efetuadas pelos autores, elegeram-se o preceito que permite os intervalos de 8ª e 5ª seguidas, caso sucedessem sobre as mesmas notas. Em outras palavras, isso seria considerar a pura repetição de notas cujas distancias formem o intervalo de 5ª ou 8ª perfeita. Aparentemente, trata-se de uma regra de menor importância. Sem embargo, frisamos novamente que a relevância dessa questão reside no fato de terem sido utilizadas por Cerone e por Silva Gomes, uma escolha que, provavelmente, não seria suscetível de aparecer isolada.

É permitido empregarem-se muitas 5ªs ou muitas 8ªs ferindo um mesmo ponto em um mesmo lugar, sem que haja Movimento Ascendente ou Descendente; porquanto a Espécie nesta ação é uma só consonância em um só lugar. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 139)

La quarta regla es, que *mas consonancias perfetas de uma mesma denominacion se conceden, y se toman por buenas, todas vezes no suban ni baxen, mas esten en unos Signos*; assi como cantando dos ò mas puntos en una mesma Quinta, ò en una mesma Octava sin mutarse, pasando a otra Quinta, ò a otra Octava. (CERONE, 1613, p. 571)

2) A segunda refere-se às consonâncias perfeitas em movimento contrário. Curiosamente, essa prescrição comum do ensino básico do contraponto, encontra-se ausente nos tratados de Manuel Pedroso e Manuel Nunes da Silva. No entanto, fornece-nos uma forte relação entre os dizeres de Cerone e Silva Gomes. Isso é devido, principalmente, aos exemplos em comum. Ainda que em Silva Gomes a primeira nota seja *Dlaré*, lembramos que essa é a mesma que *Dsolré* uma oitava acima. Na verdade, *Dlaré* não existe no “sistema gamut”, mas sim as notas *Dlásolré* ou *Dsolré*.

Podem, com efeito, empregar-se muitas Espécies Perfeitas sucessivamente, mas contanto que do trânsito de umas para outras hajam Movimentos Contrários: **por exemplo, formando uma Voz uma 5ª subindo de Dlare a Amila, e outra Voz descendo de A a D, dizendo uma Voz ré lá, e a outra Lá, ré; ou também subindo uma Voz, v.g., de D grave a D agudo, e outra voz descendo de D agudo a D grave; e deste modo em outros quaisquer signos; mas advirta-se que esta Liberdade só tem**

lugar quando concorrem muitas Vozes a formar o Contraponto. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, p.139, grifo nosso)

La quinta regla es, que *dos consonancias perfetas semejantes* (como es dos Quintas, &c.) *inmediatamente una tras otra se pueden dar: pero con tal condición, que para la segunda consonancia, las bozes tengan movimientos contrarios: esto es, que la una boz suba y la otra baxe, como ver se ha claramente dando Quinta desde D sol re à A la mi re (ò en otra manera) adonde la una boz diga Re la, subiendo; y la otra La re, baxando. O assi, subiendo la boz de D sol re à D la sol re agudo, y baxando de A la mi re agudo à G sol re ut.* (CERONE, 1613, p. 571-572, grifo nosso apenas em negrito)

3) A terceira regra refere-se ao uso dos uníssonos e oitavas. Em um nível elementar, esses deveriam ser evitados. Ressalta-se a semelhança implícita nas justificativas de ambos os autores para essa regra. Ambos explicam primeiramente o motivo que não as justificam, para depois apresentar suas reais razões para se evitar uníssonos e oitavas. Essas razões são apresentadas através de uma oração adversativa indicada pela palavra “mas”. Ora, esse tipo de construção discursiva não pode ser considerado mera coincidência, sobretudo pelo fato de nem sempre aparecerem nas demais regras.

Que se dexten los Unisones, Octavas, y Quinzenas lo mas fuere posible; no porque no sean buenas consonancias, mas porque hacen el Contrapunto desabrido y sin gusto. (CERONE, 1685, p. 576)

Devem evitar-se os Uníssonos e as 8^{as} o mais que pode ser, porquanto não só fazem realçar a Harmonia em razão de sua semelhança no som mas, pelo contrário, fazem-na insípida e de pouca impressão ao ouvido. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 141)

4) Por fim, ilustram-se as regras sobre a o intervalo de 4^a enquanto consonância perfeita. Dessa maneira, deveria ser encontrada entre as vozes superiores, geralmente com o sexto e oitavo grau. Ora, segundo essa explicação, os números 6 e 8 indicam os intervalos em relação à nota do baixo, e, portanto, os graus em relação a este, enquanto o número 4 indica apenas os intervalos. Isso porque se coloca o intervalo de 4^a entre a voz que canta o sexto grau e a que canta o oitavo, mas não se coloca o quarto grau em determinada voz. Se assim fosse, seria invariavelmente um intervalo de quarta em relação ao baixo, julgado como dissonância, cuja utilização restringir-se-ia aos momentos cadenciais – o que não é o caso, conforme descrito. Acrescenta-se a isso, a peculiaridade na disposição das falas assumidas, bem como o mesmo uso de “contém em si tanta força”.

A 4ª Perfeita entre a 6ª e 8ª, isto é, empregada juntamente com a 6ª e a 8ª, **há de ser colocada à parte superior ou no Meio, e não à parte inferior**, isto é, deve ser colocada na Voz superior ou média e não na Voz inferior; **excepto nas Cláusulas; porque aquela consonância, que se coloca à parte inferior, contém em si tanta força** que dela depende muito a boa Harmonia [...] (Silva Gomes apud DUPRAT et al, p. 147-148, grifo nosso)

Quando la Quarta se diere dentro de Sexta ò de Octava, ò de outra qualquiera Consonancia dada à três, a quatro, o à mas vozes; necessariamente la tal Quarta *há de yr à la parte superior ò em médio, y nunca à la parte inferior*. De onde se infiere que necessariamente siempre há de dar Consonancia en la parte inferior, y en ninguna manera Dissonancia; **excepto en las ligaduras y Clausulas. La razon porque la Quarta se puede dar à la parte superior y en medio es, porque la Consonancia que va à la parte inferior contiene en si tanta fuerça y virtud**; que puesta por fundamento de la Quarta, que es (hablando como pratico) Dissonancia, la convierte en Consonancia [...] (CERONE, 1613, p. 741, grifo nosso apenas em negrito)

Por fim, apresentamos um quadro no qual se constata a utilização por parte de Silva Gomes das doze regras comuns do contraponto elegidas por Cerone. As regras de Cerone seguem apresentadas na ordem, com os correspondentes preceitos de Silva Gomes – a maioria encontrados na Lição 5. O assunto tratado é apresentado de maneira resumida – no geral, com palavras-chave.

Regra em Cerone	Lição, Preceito em ASG	Assunto
1	5-1	Princípio e fim em figuras de maior valor
2	5-10	Espécies perfeitas sucessivas proibidas em moto reto
3	5-10	Espécies perfeitas sucessivas proibidas em moto reto
4	5-11	Permitem-se 5ªs e 8ªs no mesmo signo
5	5-12	Espécies perfeitas recomendadas em movimento contrário
6	6-8	3ªs e 6ªs permitem-se em qualquer movimento

7	5-13	Proibição de <i>mi contra fá</i>
8	5-6	Recomendação do moto contrário de um modo geral
9	5-19	Das espécies imperfeitas às perfeitas deve-se caminhar por grau
10	5-1; 5-23	Princípio e Fim em espécie perfeita
11	5-24	Fim em cláusula competente
12	5-4; 5-5	Movimento de voz a cada nota do <i>cantus firmus</i>

Tabela 1: Associação das doze regras de Cerone aos preceitos de Silva Gomes segundo os assuntos tratados.

3.4. Tratamento das dissonâncias

André da Silva Gomes dedica cinco lições ao uso das dissonâncias. Apenas a nona lição não discute as dissonâncias sob a perspectiva das suspensões. A primeira maneira descrita por Silva Gomes é a dissonância por diminuição, chamada pelo autor de “glosa” ou “floreio”. Esta deve se dar sempre através por “movimento gradatim [*sic*]”, isto é, por grau conjunto. Silva Gomes não se refere ao valor das figuras – mínimas, semínimas, etc. –, mas percebemos sua referência à relação 4:1 – a mais frequentemente utilizada com dissonâncias. Sobre seu uso Silva Gomes afirma:

Em qualquer parte do Compasso que se mova, principiando por Espécie Consonante, todas as figuras que pertencerem à dita parte ostentam e figuram em virtude da primeira, ficando compreendidas todas na Espécie que a primeira fere. Também ostentam uma sim outra não, tendo alternativas Dissonantes, ou **no concurso de quatro figuras ostentando pela primeira e pela última, sendo estas Consonantes, não obstante que suceda ter de permeio duas Dissonantes**; finalmente basta uma só Consonante ou duas em cada parte do Compasso, ainda que as mais Notas sejam Dissonantes, para que estas Espécies más ostentem e figurem a favor das Espécies boas. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 150, grifo nosso)

Através da leitura dessa explanação, percebemos a prescrição comum do uso de dissonâncias alternadas com consonâncias. No entanto, assim como em Cerone – visto no

capítulo anterior –, Silva Gomes possibilita duas dissonâncias seguidas, ocorrendo na segunda e terceira notas de um grupo de quatro, conforme destacado em negrito.

Além disso, Silva Gomes se refere – uma única vez – ao conceito de *nota cambiata*. Ao explicar que movimentos em figuras menores por grau conjunto não podem ser chamadas de glosa ou floreio, comenta rapidamente sobre o conceito italiano. No entanto, considerando-se o contexto – de explicar um movimento consonante, pois não seria glosa –, e a maneira como ele observa a questão, não podemos afirmar com precisão se se referia ao conceito de acordo com Berardi, de acordo com Fux, ou em uma terceira maneira: “[esse movimento] deixa de ser Glosa, como já se disse, **uma vez que não há trânsito de Consonante a Consonante por meio de uma Dissonante**. Nesta qualidade de Trânsitos chamavam os Antigos à Espécie Falsa que passava, Nota Cambiada, isto é, Nota permutada.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 151)

O excerto deixa claro que a “nota cambiada” seria uma “espécie falsa”, a qual “os antigos” chamavam. No entanto, não condiz com a frase anterior, na qual explica um movimento (“trânsito”) no qual de uma consonância a outra não há dissonância (portanto, somente consonâncias).

A respeito das suspensões, os autores abordam as de 2ª inferior, de 4ª, de 7ª, e de 9ª. Silva Gomes ainda discute as dissonâncias de 4ª aumentada, 5ª diminuta, 5ª aumentada e as suspensões entre as vozes superiores, de modo a não se considerarem dissonâncias em relação ao baixo. A estas, chamou de “ligaduras entre as vozes particulares”.

Seu discurso sobre a questão se inicia definindo os conceitos de agente e paciente da suspensão: “ou Ligando outras Espécies, e então sendo agentes de Ligadura ou recebendo a Ligadura, isto é, sendo Ligadas por outras Espécies, sendo então pacientes [...]” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 151).

Por “agente” e “paciente”, Silva Gomes se refere, respectivamente à voz que não recebe a ligadura e a que recebe. Pela figura abaixo, a nota mais grave seria considerada agente, enquanto a que recebe – a superior – seria a paciente:

Figura 46: Exemplo de voz agente (inferior) e paciente (superior) – suspensão de 7ª.

Caso a suspensão fosse de 2ª inferior, a ligadura caía sobre a voz inferior, justamente a 2ª dissonante, que deve ser resolvida descendentemente por grau conjunto.

Figura 47: Exemplo de voz agente (superior) e paciente (inferior) – suspensão de 2ª inferior.

Embora a parte dedicada às dissonâncias seja a maior na *Arte Explicada*, foi encontrada muito mais relações entre essas lições e os tratados de acompanhamento do que os de contraponto. Com pequenas exceções, os tratados de acompanhamento selecionados praticamente se restringiram a ilustrar as realizações de suspensão sobre os quatro graus principais para esse tipo de dissonâncias, conforme mencionado acima – considerando apenas as duas notas que formam a dissonância.

Diante disso, elencamos um ponto apenas a ser comparado com cada um dos autores que trataram desse assunto.

1) Manuel Nunes da Silva e André da Silva Gomes compartilham exemplos de um mesmo tipo de ligadura, descrita como burlada ou iludida. Conforme nos fala Silva Gomes, “a [ligadura] Imperfeita é quando o Baixo ao tempo que a Voz Ligada resolve, fuge a outro Signo e então esta Ligadura se chama Burlada” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.153). Nunes da Silva diz o mesmo: “quando a voz mais baixa se move, & não espera a sexta, ao que chamaõ falsas burladas” (NUNES DA SILVA, 1685, p.34).

A imagem abaixo ilustra a “ligadura burlada”. Ao invés do baixo se manter imóvel, este se movimenta. Nos exemplos, ao invés de se resolver a dissonância de sétima no sexto grau, procura-se o quinto e o terceiro, respectivamente.

Ligadura Burlada

8 - 7 - 5 - 4 - 3 - 8

3 - 7 - 3

Figura 48: Exemplo de ligadura burlada.

2) Em relação a Manuel Pedroso

As Espécies Falsas e Dissonantes não se devem empregar em Notas do Tom, que pelas regras da Harmonia tiverem 6ª, e somente se usarão nas Notas que tiverem 5ª. A 7ª se costuma dar na segunda Nota, porém é porque passada a Ligadura se lhe restitui a 6ª. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 151)

Também se deve advertir, que as espécies *Dissoantes* não se podem dar as Notas, que pela regra de Armonia tenham 6, e somente se darão nas que tiverem 5, e somente a 7, se costuma dar na segunda Nota do Tom; porque depois dela se dá 6. (PEDROSO, 1751, p. 26)

Além de explicitamente vinculadas – seja pela ideia, seja pelas palavras –, subjaz a essa passagem novamente o pensamento do ensino do *partimenti*. Isso devido à referência “que pelas regras da Harmonia tiverem 6ª”. Ora, essa era a própria Regra de Oitava. Apontamentos mais aprofundados sobre essa questão são trazidos à tona no capítulo referente às análises comparativas com os tratados de acompanhamento, junto com as descrições e os exemplos das suspensões efetuadas sobre cada um dos graus mencionados no início desse tópico.

3) Por fim, Silva Gomes também faz referência indireta à obra de Cerone, através da utilização de mais uma das regras deste autor por parte daquele. Referem-se aqui às dissonâncias que não possuem ligaduras, chamadas por Silva Gomes em determinado momento de “glosas”, conforme supracitado.

As Dissonâncias que se empregam Livres e não Ligadas, sempre hão de cantar gradatim, passando ligeiramente em diminuição, isto é, entre muitas figuras de menor valor; **mas contudo passem de tal modo que uma dissonante não siga imediatamente atrás de outra**, porém alternadamente, pois que deste modo se modifica a dissonância. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.141, grifo nosso)

La quinta regla es, que *usando dissonancias libres y no sincopadas, siempre han de cantar de grado, y nunca de salto; pasando de presto en diminución*; assi como en Seminimas, ò en Corcheas, ò en Semicorcheas: que por la brevedad del tiempo en que pasan presto, no las sentimos. **Pero con tal condición que no vayan dos disonancias inmediatamente una tras otra [...]** (CERONE, 1613, p. 573, grifo nosso apenas em negrito)

3.5. Cláusulas

A realização e os tipos de cláusulas descritos por André da Silva Gomes se inclinam para o discurso assumido no ensino dos *partimenti*. Dessa maneira, não se constatou a reprodução de nenhum dos autores que lidam explicitamente com o assunto do contraponto. Manuel Pedroso, frequentemente referenciado implicitamente por Silva Gomes, nada discorreu sobre esse assunto em seu tratado de contraponto. A única exceção é Manuel Nunes da Silva. Porém, não houveram semelhanças entre as fórmulas cadenciais em si.

O tratado *Arte Minima* reproduz modelos cadenciais tipicamente medievais, enquadrando-se nas categorias das antigas cláusulas de tenor e soprano. Sua descrição nos sugere esse vínculo:

São duas as clausulas em contraponto, a saber, cláusula sostenida, & clausula remissa. Clausula sostenida he quando o canto chaõ he tono, & o contraponto semitono. Clausula remissa he quando o canto chaõ he semitono, & o contraponto tono. O contraponto se entende pela voz, que faz a ligadura, & o canto chaõ pela voz, que com ella forma falsa. (NUNES DA SILVA, 1685, p. 28)

Essa definição está conforme as prescrições de André Lorente, conforme sua ilustração:

Figura 49: Exemplo de “cláusula sustenida” e “cláusula remissa”. (LORENTE, 1672, p. 240).

No entanto, a única passagem que vincule ambos os autores, Manuel Nunes da Silva e André da Silva Gomes, reside no uso das palavras. Ainda, salienta-se que esses termos não são os utilizados para nomear determinadas cadências, mas simplesmente conduzem a explicação. Entretanto, tratam-se de termos bastante peculiares. Além disso, seus conteúdos se relacionam enquanto um tipo de categorização das cláusulas: segundo suas “qualidades locais”, conforme descrito por Gomes.

Os autores elegem uma distinção entre as que se dão no meio da obra e as que se dão no final, respectivamente: “1^{us}, 8^a, 15^a, sempre se usa da clausula no fim da obra de preceyto; & também se usa de clausula no contexto da obra por elegância, & neste caso bem se pode escusar o fechar” (NUNES DA SILVA, 1685, p. 28); “Cláusulas Periódicas ou Intermédias, etc.: São as que se formam pelo contato da obra por elegância e diferenciam-se da Clausula Final” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 169). Apenas para relacionar a *Arte Explicada* diretamente como a *Arte Minima*, ressalta-se que não se observou em Cerone a presença da expressão “obra por elegância” no momento em que trata das clausulas. Neste ponto, Cerone afirmou apenas que se termine com clausula, conforme supracitado.

3.6. Modulações

Os tópicos de Silva Gomes, referentes às modulações e aos gêneros imitativos foram verificados somente na obra de Moraes Pedroso dentre os autores principais, enumerados anteriormente. Na *Arte Minima*, Manuel Nunes da Silva não dedicou palavra alguma ao tema referente à construção de fugas e cânones. Nem sequer trouxe o conceito de imitação para o seu compendio da arte de contraponto e compostura. No que mais pudesse aproximar à realização de modulações, limitou-se a identificar os doze modos escalares descritos por Glareanus – sem citar seus antigos nomes gregos relacionados por este –, ilustrando suas transposições uma quarta acima através da presença do bemol na clave:

REGR A XIII.

OS tons são doze por Esquadro, & doze por Bmol.

Por Esquadro senecem:

- 1º. & 2º. em o primeiro Dla, fol, re,
- 3º. & 4º. em o primeiro Ela, mi,
- 5º. & 6º. em o primeiro Ffa, ut,
- 7º. & 8º. em o segundo Gfol, re, ut,
- 9º. & 10º. em o segundo Ala, mi, re,
- 11º. & 12º. em o segundo Cfol, fa, ut,

1º. tom. 3º. tom. 5º. tom.

Tenor, ou a. Tiple. Ten. Tiple. Ten. Tiple.

7º. tom. 9º. tom. 11º. tom.

Ten. Tiple. Ten. Tiple. Ten. Tiple.

REGR A XIV.

OS tons por Bmol, que chamaõ, Accidentaes, são tanibem doze, & senecem hũa quarta acima de Esquadro, a saber.

- 1º. & 2º. em Gfol, re, ut, segundo.
- 3º. & 4º. em Ala, mi, re, segundo.
- 5º. & 6º. em Bfa.
- 7º. & 8º. em Cfol, fa, ut, segundo.
- 9º. & 10º. em Dla, fol, re, segundo.
- 11º. & 12º. em Ffa, ut, segundo.

Os quæ tem as claves seguintes, pelas mesmas razões dadas a traz.

1º. tom. 2º. tom. 3º. tom. 4º. tom.

Ten. Tiple. Ten. Tiple. Ten. Tiple. Ten. Tiple.

5º. tom. 6º. tom. 7º. tom. 8º. tom.

Ten. Tiple. Ten. Tiple. Ten. Tiple. Ten. Tiple.

Figura 50: Regras XIII e XIV de *Arte Minima*, que versam sobre os doze modos escalares e suas transposições. (NUNES DA SILVA, 1685, p. 39; 43).

Enquanto na *Arte Minima* há a apresentação dos doze modos – chamados na ocasião de doze tons –, o tratado de Pedroso renuncia a essa perspectiva tipicamente renascentista em prol da descrição dos tipos de modulações efetuadas em sua época, informando, inclusive, algumas práticas específicas da composição operística.

O discurso encontrado em *Compendio Musico* aproxima-se de Silva Gomes. Ambos os autores elegeram os mesmos graus para os quais se modular quando a composição se encontrar em tonalidade maior.

Tem-se demonstrado no Tom de 3ª Maior, tomado para exemplo, o Tom natural de C {ex musical} quatro Cordas [para as quais se modular], a 5ª ou Dominante, {ex mus: dó-sol} a 5ª inferior ou Subdominante, {dó-fá} a 3ª ou Mediente, {dó-mi} a 3ª inferior ou Subdominante, que corresponde à 6ª {dó-lá}, sobre cada uma das quais se pode Modular em qualquer Tom de 3ª Maior, ficando evidente a analogia que tem com o Tom principal as modulações na 3ª, na 4ª, a quem corresponde a 3ª inferior [...]. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 187)

As Notas em que ordinariamente se faz a Modulação he na 3, na 4, na 5, na 6, e alguns querem que também na 7, e 9, isto he passar daquele Tom, porque se andava, para o Tom, que se pode formar em qualquer destas Notas. (PEDROSO, 1751, p. 35)

Nota-se nas citações que Manuel Pedroso alude à modulação para o sétimo e o nono graus. Esses dois graus eram considerados pouco naturais como tonalidades-destino e por isso não eram recomendados no ensino do contraponto. Ambos os teóricos comparados acima fazem menção a essas observações. Pedroso exemplifica a restrição considerando uma modulação prévia ao 5º grau:

Advirtasse porem que não he bom modular hum ponto alto [ao 2º grau], ou hum ponto baixo [ao 7º grau], v.g. andando a Modulação pela 5, Nota; não pode passar para a 6, por ser hum ponto mais alta, nem para a 4, por ser hum ponto mais baixa [ou seja, após modular ao 5º grau, não se deveria modular ao 6º grau nem ao 4º, pois eram o 2ª e 7ª graus da 5ª, respectivamente] (PEDROSO, 1751, p. 35)

Silva Gomes inclui a modulação ao segundo grau, mas esclarece que seria pouco natural, e que logo se deveria modular a outro grau:

Em quanto à 2ª Nota, pode nela formar-se Modulação a favor de uma demarcha consonante do Baixo fundamental, suposto que pouco natural, mas pode admitir-se ou sendo pequena a demora, para que não haja tempo de esquecer a Modulação principal; ou havendo demora, será preciso passar a Modulações intermédias para voltar à Tônica principal; mas deste modo fica defeituosa e invertida a boa analogia do Tom. (SILVA GOMES, 1998, p. 187)

A respeito da modulação ao sétimo grau, Gomes justifica sua restrição apenas por se tratar da “nota sensível”, não apresentando, pois, características próprias de tônica – *status* que seria assumido momentaneamente caso houvesse essa modulação:

[...] esta [7ª maior], como nota sensível do sobredito Tom principal, nunca jamais pode tornar-se Tônica por alguma boa Modulação ao menos imediatamente; que o empreende-lo assim seria querer aplicar a este som ideias das quais ele não é suscetível. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.187)

Ainda assim, ao dizer “ao menos imediatamente” em sua explicação, considera implicitamente sua utilização, ainda que fosse rara. Essa sutileza, associada à consideração da modulação ao segundo grau como algo pouco natural, relacionam-se com algumas considerações de Manuel Pedroso. Este esclarece que “em *Solos*, e em *Areas*, e cousas instrumentaes se usa muitas vezes de Modular hum ponto baixo [ao 7º grau], ou alto [ao 2º grau], [...] mas nas *Fugas* de nenhum modo se podem usar taes Modulações” (PEDROSO, 1751, p. 35-36). André da Silva Gomes conhecia muito bem a obra de Pedroso e certamente se encontrava ciente do uso dessas modulações – ao 7ª e ao 2º graus – na música instrumental.⁸⁸

Por fim, tratamos de algumas questões terminológicas e explanatórias. Os termos utilizados por Silva Gomes para se referir aos graus escalares não foram encontrados nos demais autores. Referimo-nos aos vocábulos “baixo fundamental”, “dominante”, “subdominante”, “mediante” e “sobmediante”, além de “sensível”. O segundo era utilizado na língua latina desde pelo menos a Idade Média, como tom de recitação no canto dos salmos e quinto grau dos modos autênticos eclesiásticos⁸⁹. Os três últimos possivelmente possuem origem posterior. Mas os termos cunhados mais recentemente sejam talvez o primeiro e o terceiro. Pudemos rastrear o uso das palavras “subdominante” e “baixo fundamental”

⁸⁸ A presença frequente dessas modulações em solos, árias e peças instrumentais, e a negação dessas para o ensino restante de contraponto, principalmente para a composição de fugas, sugere que tais recomendações pautavam-se em critérios estilísticos, contrapondo-se o “estilo culto” (*learned style*) ao “estilo galante” (*galant style*) ou mesmo ao “estilo cantábile” (*singing style*). Compreendem-se esses estilos enquanto tópicos, de acordo com as definições de Leonard Ratner, em seu *Classic Music – expression., form and style*. Suas afirmações sobre as diferenças entre o “estilo culto” e o “estilo galante” são baseadas na obra *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1802), de Heinrich Koch. Sobre o *stile cantabile*, junta-se àquele o tratado *Anleitung zur Entfindung der Melodie* (1797), de Johann Daube “The types and styles already discussed were subsumed under the general rubric *gallant*, or *free*, style, associated with theater and chamber music. In contrast, the *strict* and *learned* styles were associated with the church. [...] *Learned style* signifies imitation, fugal or canonic, and contrapuntal composition, generally [...] The *free*, or unbound style, which is also called the *galant* style, is distinguishable from the preceding [learned style] [...] All kinds of individual sections of large vocal works, such as arias, choruses, and such; all ballet and dance music, as well as introductions, concertos, and sonatas that are not in the style of the fugue, are included among the compositions in the free style [gallant style]” (RATNER, 1985, p.23). “The term [singing style] indicates music in a lyric vein, with a moderate tempo and a melodic line featuring relatively slow note values and a rather narrow ranges. [...] The term *singing allegro* is presently used to designate a song-like melody set in quick tempo; it is accompanied by steadily repeated rapid notes or by broken chord figures [...]” (RATNER, 1985, p. 19)

⁸⁹ “The so-called *dominant*, a secondary tonal center which, as a rule, is a fifth above the final in the authentic modes, and a third above it in the plagal modes. [...] Actually, the dominant is a characteristic property, not of a mode in general, but of a few special melodies associated with that mode, such as the psalm tones or other recitation tones.” (APEL, 1990, p. 135-136)

levando-nos até os tratados de Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique* (1737) e *Traité de l'Harmonie* (1722), respectivamente.

Segundo Thomas Christensen (2010, p. 29), Rameau cunhou o termo “subdominante” para se referir ao quarto grau da escala diatônica⁹⁰. Não se trata apenas de um novo termo, mas um novo conceito, originário de uma nova forma de pensar os acordes. E esse foi chamado por Rameau de *basse fondamentale*.

O *basse fondamentale* consistia em uma “linha fictícia abaixo do baixo contínuo” contendo os “sons fundamentais” dos acordes através de uma progressão. Christensen (2010, p. 26) argumenta que essa teoria foi impulsionada a fim de se facilitar o ensino e a prática do baixo contínuo. Segundo seu raciocínio, tentou explicar a Regra de Oitava, resumindo-a em apenas um tipo de movimento entre as fundamentais dos acordes: o salto de quinta.

382 TRAITE' DE L'HARMONIE,

Exemple des Tons & des Modes, avec tous les Accords qui doivent se faire sur chaque Note d'un Ton dans une Progression diatonique de la Basse, tant en montant qu'en descendant d'une Octave.

The image shows a page from Rameau's *Traité de l'Harmonie*, page 382. It contains musical notation for the Rule of the Octave. The top part shows a progression of chords (triads) on a single note, with figures indicating the intervals. Below this, there are two systems of musical notation. The first system is labeled 'Basse-Continue' and shows a sequence of notes with figures below them, representing the harmonic progression. The second system is labeled 'BASSE-FONDA-MENTALE' and shows a similar progression, but with figures indicating the intervals between the notes. The page is numbered 382 in the top left corner.

Figura 51: “Regra de Oitava” analisada com o “baixo fundamental”. (RAMEAU, 1722, p. 382).

⁹⁰ “What had changed in Rameau’s thinking was new priority and emphasis granted to the fourth scale degree, or what he christened as the *sous-dominant*.” (CHRISTENSEN, 2010, p. 29)

Na figura acima, retirada do *Traité de l'Harmonie* (1722), as três primeiras pautas ilustram as três posições executadas pela mão direita sobre cada grau do baixo contínuo – encontrado na quarta pauta –, que se encontra nas disposições escalares ascendente e descendente, isto é, ilustrando a Regra de Oitava⁹¹. O baixo fundamental, existente apenas virtualmente, se encontrava na pauta inferior⁹². Sua memorização substituiu as tabelas que continham dezenas ou até mesmo centenas de acordes, descritas por diversos teóricos, como Johannes Mattheson, David Kellner, entre outros. Christensen esclarece a contribuição pedagógica:

Rameau estava convencido de que através do entendimento de modo enquanto composto somente de alguns acordes básicos (construídos sobre os graus 1, 5, 4, e 2 da escala), e cada um [desses] conectado através de movimento por quintas, ele havia tornado a compreensão e a prática do baixo contínuo imensamente mais fácil. Em outras palavras, o valor que a Regra de Oitava possuía como uma ferramenta para o aprendizado do baixo contínuo era devido ao *basse fondamentale* do qual era gerado. Pedagogicamente, então, tornou-se muito mais sensato começar o ensino do aluno pelo baixo fundamental do que pela Regra de Oitava. Através dessa última maneira, ele não resistiu em apontar que o aluno estava destinado a aprender na teoria cerca de 1584 (!) acordes diferentes, dado que um novo acorde teria que ser absorvido para cada grau da escala, ascendente e descendente, em cada modo construído sobre cada um dos doze graus cromáticos, e em três ou quatro posições diferentes da mão.⁹³ (CHRISTENSEN, 2010, p. 26-27)

A teoria do baixo fundamental possuía, portanto, tanto um valor descritivo quanto prescritivo. Por um lado, servia como meio de se analisar qualquer progressão harmônica e explica-las através de um conjunto de leis harmônicas retiradas de um único princípio. Por outro, ofereceu uma ferramenta única de instrução aos estudantes iniciantes no

⁹¹ “The top three staves of this example show the three typical hand positions that are often illustrated in thoroughbass manuals, while the fourth staff in the bass clef shows the figures typically given the ‘rule’.” (CHRISTENSEN, 2010, p.26)

⁹² Segundo a tabela, nem todos movimentos efetuados pelo baixo fundamental descrevem o intervalo de quinta. No entanto, novamente sob respaldo das constatações efetuadas por Christensen, isso não ofusca o ponto chave da teoria do baixo fundamental que é sua progressão através do movimento de quintas. (*Ibidem*, p.26)

⁹³ “Rameau was convinced that by understanding mode as made up of only a few basic chords (built upon scale degrees 1, 5, 4, and 2), and each connected by fifth motion, he had made the understanding and practice of thoroughbass immensely easier. In other words, what value the Rule of Octave possessed as a tool for learning to play the through bass was due to the *basse fondamentale* from which it was generated. Pedagogically, then, it made much more sense to begin by teaching the student the fundamental bass rather than with the Rule of the Octave. Through the latter way, he could not resist pointing out, the student was bound to learn in theory some 1584 (!) differing chords, given that a new chord would have to be mastered for every scale degree ascending and descending in every mode built upon any of the 12 chromatic steps, and in three or four differing hand positions.” (CHRISTENSEN, 2010, p. 26-27)

ensino de composição e acompanhamento – disciplinas que se integravam, consubstanciando um ensino prático e teórico de harmonia simultaneamente⁹⁴.

Novamente sobre a palavra “subdominante”, chama-nos a atenção não apenas o uso dessa palavra por Silva Gomes, mas a maneira utilizada para se referir a ela. Ao invés de se referir “a 4ª ou Subdominante”, Silva Gomes prefere dizer “a 5ª inferior ou Subdominante” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 187). Junto com o entendimento do acorde de dominante com sétima, esse pequeno detalhe serviu de justificativa ao novo termo proposto por Rameau:

Como o nome sugere, a Subdominante era considerada a dominante recíproca, *para baixo* da tônica. Assim como a dominante regular, estava uma quinta perfeita da tônica e participava na cadência sobre a tônica (neste caso, a cadência “irregular” ou “imperfeita”). E também como a dominante, ela também possuía uma dissonância característica, neste caso, a “sexta acrescentada”. Enquanto aparentemente diferente da sétima que seria encontrada sobre a dominante regular, a sexta acrescentada do acorde de subdominante era, na verdade, gerada de uma maneira similar. De acordo com Rameau, ambos os acordes possuem a terça menor acrescentada à suas tríades em direções opostas.⁹⁵ (CHRISTENSEN, 2010, p. 29)

3.7. Gêneros imitativos

Os gêneros imitativos formam os últimos quatro capítulos da *Arte Explicada*. Ao longo dessas lições, André da Silva Gomes pontua tópicos importantes e sacralizados no ensino do contraponto. O autor discute a formação e os tipos de fugas, os princípios para a elaboração de cânones e a classificação dos tipos de imitação. Trata-se, também, do único momento em que faz uma referência explícita a outro autor - José Joaquim dos Santos, professor do Seminário da Patriarcal e identificado no tratado como “mestre”.

Conforme exposto no capítulo anterior, a fuga era enxergada como a última etapa do ensino da composição musical, tratada ao longo dos séculos pela maioria dos teóricos: Tinctoris, Zarlino, Montañós, Cerone, etc. Dessa maneira, a *Arte Explicada* insere-se nessa longa tradição canônica que enxergava a discussão dos gêneros imitativos o ápice pedagógico

⁹⁴ Essa teoria só era absorvida uma vez que o aluno tivesse aprendido as duas categorias básicas de acordes propostos por Rameau: a tríade e o acorde de sétima. (*Ibid.*, p. 20)

⁹⁵ “As the name suggests, the Subdominant was considered to be the reciprocal dominant, *downwards* from the tonic. Like the regular dominant, it was a perfect fifth from the tonic and participated in a cadential close on the tonic (in this case, the “irregular” or “imperfect” cadence). And also like the dominant, it too possessed a characteristic dissonance, in this case, the “added sixth”. While apparently different from the seventh which would be found above the regular dominant, the added-sixth of the subdominant chord was actually generated in a similar fashion. According to Rameau, both chords have the same minor third added to their triads from opposing directions.” (CHRISTENSEN, 2010, p.29)

do contraponto. Antes de expor os preceitos sobre os tipos de fuga e suas partes, esclarece a antiga diferença entre as palavras “fuga” e “passo”, reconhecendo em sua narrativa a coincidência de significados entre o primeiro e a palavra *canon*⁹⁶. Além disso, utiliza as palavras “guia” e “consequente” para se referir, respectivamente, à “primeira voz que levanta e principia o passo ou motivo da fuga” e à “segunda voz que entra com a sua Resposta”, termos difundidos pela tradição proveniente de Zarlino⁹⁷. De modo genérico, poderíamos estender as comparações, uma vez que provavelmente toda a teoria apresentada por Silva Gomes em relação à classificação, definição e explicação dos tópicos relacionados à fuga é tributária das principais obras teóricas dos séculos XVI e XVII⁹⁸.

Mais especificamente, Silva Gomes posiciona-se a par do discurso exposto por Manuel Pedroso em sua abordagem sobre a fuga. Silva Gomes a prescreve a partir da delimitação de seu motivo. Este – chamado de motivo, tema, tenção ou passo – deveria constar de três partes ou condições, a saber, princípio, meio e fim:

O Princípio é na 1ª ou 5ª nota ou corda do Tom, conforme entre o Motivo. O Meio deve-se considerar naquela Nota, em que a Voz começa a infletir o Tom ou da 1ª Nota em que começou, para passar para a 5ª; ou da 5ª, se nela começou, para passar para a 1ª. O Fim sempre se deve considerar naquela Nota em que a Voz forma Cláusula ou Cadência, para finalizar na Nota em que ao mesmo tempo principia a Voz sua Competidora, que a segue. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 175)

Pedroso apresenta exatamente o mesmo discurso sobre a construção do motivo, complementando que o fim do motivo poderia se dar “algumas vezes na 4, ou na 2” (PEDROSO, 1751, p. 33). Essas alternativas proporcionam ensejo para se tratar das categorias de fuga, de acordo com os graus que concluem o motivo e com o tipo de resposta apresenta na segunda voz. Dos seis tipos elencados por Silva Gomes, três são explicados, embora descritos enquanto “passos” e possuindo algumas diferenças terminológicas:

⁹⁶ “As Fugas, na acepção rigorosa desta palavra entre os Antigos Mestres, consistiam em fazer repetir inteiramente e sem a menor diminuição o Motivo estabelecido, enquanto havia que repetir e imitar; porém os Modernos denominam = Canon = a este Artificio Harmônico: e justamente, pois que é um Tema ou Motivo prescrito que se não pode nem ampliar nem diminuir: e eis aqui a força enumerativa do termo Canon. Chamavam também os Antigos Mestres Passo quando estabelecido um Motivo, uma Voz imita a outra Voz, quando não no todo, na maior parte; e a este Artificio é que promiscuamente os Modernos denominam Fuga ou Passo [...]” (SILVA GOMES apud Duprat et al, 1998, p. 171)

⁹⁷ “Equally important is Zarlino’s use of the words *guida* and *consequente* as definite terms; however, he still uses them to designate the opening and answering voices in their entirety, not the opening and answering statements.” (MANN, 1971, p. 19)

⁹⁸ Poderíamos, por exemplo, resgatar a origem de alguns tipos de fuga tratados por Gomes, como a “contrafuga” e a “fuga real”, presente em *L’Antica Musica ridotta alla moderna prattica* (1555), de Vicentino, etc. (MANN, 1971, p.17) Entretanto, não é nosso propósito nesse momento fazer mais do que dar alguns poucos exemplos que situam Silva Gomes nessa longa tradição.

[...] o passo he de tres maneiras, a saber, *Passo Real*, *Passo de Imitação*, *Passo Transportado*. [...] O *Passo Real* he aquelle, que tendo o seu *Principio* na 1, Nota do Tom, tem o *Fim* na 5; e tendo *Principio* na 5, Nota do Tom, tem o *Fim* na 1: porem neste *Passo Real* sempre o *Meyo* he de diferente *Qualidade* na resposta da segunda Voz. A resposta da segunda Voz há de ter *Principio* naquella Nota em que a primeira Voz tem o *Fim*, e há de ter o *Fim* na Nota, que a primeira Voz tem o *Principio*. (PEDROSO, 1751, p. 33)

Em outras palavras, o passo ou fuga real caracteriza-se pelo fato de o princípio e o fim do motivo preencherem o âmbito da oitava através da divisão da quinta e da quarta, entregues cada qual a uma das vozes. Se a voz que inicia o motivo, chamada de “guia” por Silva Gomes, encontrar-se na parte inferior da oitava (entre os graus 1 e 5), a segunda voz, chamada de “consequente”, deve se encontrar na parte superior da oitava (entre os graus 5 e 8). Ou seja, trata-se da fuga denominada atualmente “fuga tonal”. Segue abaixo o exemplo ilustrado em Manuel Pedroso:

Figura 52: Exemplo do “passo real” segundo Manuel Pedroso. (PEDROSO, 1751, p. 34).

O segundo tipo de fuga explicado é chamado de “passo de imitação” por Pedroso. Silva Gomes subdivide esse tipo de fuga em duas: “fuga de imitação regular” e “fuga de imitação irregular”. Apenas o primeiro tipo se vincula com a descrição dada por Pedroso. Abaixo, comparam-se as explicações:

O *Passo de Imitação* he aquelle que tem *Principio*, *Meyo*, e *Fim* da mesma *Qualidade* na resposta da segunda Voz; e por esta razão algumas vezes a resposta tem o *Fim* na 4 Nota do Tom, ou na 2. (PEDROSO, 1751, p.34)

A Fuga de Imitação Regular é aquella na qual a Voz Consequente deve com infalibilidade responder pelos mesmos intervalos da sua Guia, encaminhando-se no fim ao próprio Tom. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998,p.176) [Lição 17, Preceito 5]

Figura 53: Exemplo do “passo de imitação” segundo Manuel Pedroso. (PEDROSO, 1751, p.34).

Embora Gomes não mencione a possibilidade de se terminar a resposta nos graus 2 ou 4, o exemplo apresentado por Manuel Pedroso se encontra integralmente condizente com a prescrição dada pelo primeiro. Na terminologia moderna, trata-se da “fuga real”, nome que, curiosamente, possui significado exatamente oposto ao sentido dado pelos autores. Enquanto atualmente significa que a resposta descreve os intervalos tais quais apresentados na primeira voz, para a teoria musical do século XVIII significava não responder com os mesmos intervalos, pois dessa forma nunca se retornaria ao grau inicial.

O último tipo de fuga apresentado em *Compendio Musico* é o “passo transportado”. Este se relaciona com a “fuga puramente irregular” de Silva Gomes. Segue a definição dada por este:

A Fuga puramente Irregular tem este nome porque na sua formatura se expressam as Guias, mas as Vozes Consequentes lhes respondem fora das cordas principais do Tom. [...] E [ainda?] nas mesmas Guias podem principiar na 3ª Nota, deixando de principiar na 1ª ou 5ª Nota do Tom, como regularmente se costuma. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 175)

Pedroso não menciona a resposta fora das cordas principais. Apenas afirma que o “passo transportado” é aquele que não possui o princípio nem no primeiro grau nem no quinto, mas “ordinariamente tem o *Principio* na 3ª Nota do Tom” (PEDROSO, 1751, p. 34). Ora, se a resposta há de vir tal qual na primeira voz, que, segundo Gomes, “podem principiar na 3ª Nota, deixando de principiar na 1ª ou 5ª do Tom”, naturalmente não se iniciaram nessas mesmas notas.

Figura 54: Exemplo do “passo transportado” segundo Manuel Pedroso. (PEDROSO, 1751, p.35).

Ambos os discursos preocupam-se em reproduzir, ainda, demais itens relacionados aos tipos de fuga, como a de duplo motivo – cuja explicação novamente vem acompanhada de exemplo musical.

Além disso, observamos novamente a presença dessa longa tradição do ensino da imitação em Silva Gomes, através não só da classificação entre os tipos de fuga, mas também a manutenção de preceitos que expliquem os tipos de imitação, em particular a imitação por nomes e sílabas, na qual o antigo conceito de hexacordes atua como protagonista.

Por fim, apresenta-se a principal semelhança entre André da Silva Gomes e Manuel de Moraes Pedroso, referente à formação do cânone. Nesse tópico encontrou-se um dado que, sem dúvida alguma, atesta definitivamente o conhecimento do *Compendio Musico* por parte de Silva Gomes: sua última lição apresenta um longo trecho que utiliza praticamente as mesmas palavras – uma verdadeira cópia com interpolações. Reproduzimos abaixo apenas um trecho:

Com facilidade pode formar-se um canon de qualquer Música que esteja já composta, e consiste em tomar um ou mais Compassos de quatro Vozes e fazer cantar aquele compasso ou os dois, primeiramente pela Voz do Baixo, depois diz esta Música Mesma a 2ª Voz e o Baixo canta o que outra Voz dizia na Composição a quatro, e prossegue o mesmo com a 3ª e 4ª Voz, advertindo que cada uma Voz há de ir entrando depois da sua seguinte outros tantos compassos quantos se escolheram para designar o Canon [...] (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 190)

[...] direi hum modo de fazer o *Canon*, que com facilidade se pode fazer de qualquer Musica, que esteja já composta; o qual modo consiste em tomar hum, ou mais compassos de quatro vozes, e pôr primeiramente separada a Voz baixa, e depois a segunda, e prosseguir o mesmo com a 3, e 4 Voz, advertindo, que cada voz há de entrar depois da sua seguinte, outros tantos compassos, como tinha a Musica de que se inventou o *Canon* [...] (PEDROSO, 1751, p. 32)

Junto com a explicação, Pedroso fornece um exemplo musical para a construção do *canon*, que possivelmente teria sido utilizado por Silva Gomes em seu terceiro tomo, ainda

desconhecido; isso nos possibilita a reconstrução de alguns exemplos perdidos de Silva Gomes.

Figura 55: Exemplo de como se construir um cânone de Manuel Pedroso. (PEDROSO, 1751, p.31)

4. DAS REGRAS DE ACOMPANHAR

Os principais tratados apresentados para as análises comparativas que lidam diretamente com as regras de acompanhar totalizam o número de três. Em ordem cronológica, estes seriam: *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão [sic]* (Lisboa, 1758), de Alberto Gomes da Silva; *Compendio Musico* (Porto, 1751, 1759), de Manuel de Moraes Pedroso; e, *Novo Tratado de Musica, Metrica e Rhythmica* (Lisboa, 1779), de Francisco Ignacio Solano.

Além destes, outros nomes serviram de testemunho de que Silva Gomes teria compartilhado de conceitos em comum. Destes, salientam-se os nomes de Francesco Gasparini, autor de *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Bolonha, 1722), e de Fedele Fenaroli, autor de *Partimenti ossia basso numerato* (cópia no nome de F. Lucca, Milão). Os exemplos musicais deste último foram retirados do trabalho de Sanguinetti, que, como mencionado em nosso segundo capítulo, elegeu o tratado de Fenaroli como a obra mais próxima de uma referência ideal e integral do ensino dos *partimenti*, cujos estágios básicos podem ser descritos justamente como regras de acompanhar.

4.1. Organização e disposição

Uma vez que a organização e disposição da *Arte Explicada de Contraponto* já foram comentadas anteriormente, trataremos desses itens em relação aos demais tratados de regras de acompanhar, mencionando o tratado de Silva Gomes conforme oportuno.

O *Compendio Musico*, de Manuel Pedroso, dedica sua segunda parte às regras de acompanhar, sob o título de “Tratado do Acompanhamento”. Embora com a extensão de apenas onze páginas, chega a discutir os assuntos principais presentes em tratados dessa espécie, como os tipos de cadências, o tratamento das dissonâncias através das ligaduras (suspensões) e a harmonização de uma linha de baixo escalar – tanto a possibilidade conhecida como Regra de Oitava quanto sua alternativa mais antiga, a progressão 5-6 – além de algumas particularidades como o uso das *achacaturas* e da *nota cambiada*⁹⁹. Disposto em

⁹⁹ A *nota cambiada* em Pedroso – por vezes também escrita em sua forma italiana, *cambiata* – não se trata do mesmo conceito que a *cambiata* ensinada nos cursos atuais de contraponto, descrita nos tratados desta matéria por Fux, por exemplo. Trata-se, ao invés disso, de uma dissonância presente na melodia do baixo na parte métrica acentuada, aproximando-se, portanto, da definição dada por Berardi. Dessa maneira, o acompanhamento da mão direita é deduzido da nota no baixo posterior à dissonância – na parte métrica não acentuada.

dois grandes capítulos, o tratado não apresenta numeração para seus tópicos, incluindo os títulos destes últimos apenas no primeiro capítulo, embora seja possível também uma divisão dos assuntos tratados no segundo capítulo, como indicado na figura abaixo.

Compendio Musico, Tratado do Acompanhamento

CAPÍTULO I – Das Regras geraes de acompanhar

- [1] – *Regras geraes da armonia*
- [2] – *Tons em signos naturaes*
- [3] – *Tons em signos accidentaes*
- [4] – *Methodo para usar das especies dissoantes*
- [5] – *Modo de fazer as clausulas*

CAPÍTULO II – Das Regras particulares, e de Arbítrio

- [1 – Regra do 5-6]
- [2 – Regra de Oitava com ligaduras]
- [3 – Intervalos que acompanham as ligaduras]
- [4 – Achacaturas]
- [5 – Nota cambiada]

ADVERTÊNCIAS

Figura 56: Capítulos e regras do Tratado de Acompanhamento, de *Compendio Musico*, de Manuel Moraes Pedroso

Ao final, apresenta, ainda, uma série de advertências que atuam como avisos e informações extras, divididos em duas partes – cada qual contendo oito advertências enumeradas. Na primeira delas, Pedroso se preocupa em reiterar alguns itens tratados nos capítulos anteriores e trazer-lhes algumas complementações. Nesse ponto, então, esclarece novamente como se interpretar as cifras de acompanhamento – indicadas através de números – sobre a linha do baixo, excluindo a possibilidade de dúvidas sobre a presença de riscos, sustenidos, bemóis e outros sinais que acompanham determinado número. Trata também da duração das dissonâncias em suspensões, sobre o possível aparecimento de diferentes claves musicais ao longo de um exercício ou obra musical, sobre dobramentos do acompanhamento na mão esquerda e sobre o cuidado em não se efetuar 5^{as} e 8^{as} seguidas (o nosso “movimento paralelo”), principalmente se elas se encontrarem no “dedo mindinho”, isto é, na voz mais aguda. Na segunda parte, trata da postura das mãos em diversas circunstâncias, descrevendo a correta execução de trinados, mordentes, arpejos e outras figuras ornamentais.

Aparentemente, os assuntos tratados por Pedroso em seu Tratado de Acompanhamento se relacionam em poucas proporções com os assuntos presentes em Silva Gomes, listados no capítulo anterior. Poderíamos, à primeira vista, relacionar entre estes apenas os itens 4 e 5 do primeiro capítulo de Pedroso – *Methodo para usar as espécies dissoantes* e *Modo de fazer as clausulas* – e o quarto assunto tratado de sua segunda parte, enumerada e descrita aqui como os “intervalos que acompanham as ligaduras”. Obviamente, os tratados possuem muito mais em comum se consideramos o conteúdo presente no “Tratado do Contraponto” de Pedroso, como o próprio termo “contraponto” nos sugere e conforme demonstrado anteriormente. Sob esta perspectiva, pudemos perceber o conhecimento pleno por parte de Silva Gomes dos escritos de Pedroso, uma vez que identificamos vários trechos nos quais não somente temos escolhas em comum sobre a maneira de se abordarem os preceitos, mas também o uso das mesmas palavras ao longo de um ou mais parágrafos – evidente cópia. No entanto, justamente por verificar esse contato direto entre ambos os tratados, julgamos, também, ter sido influente as regras de acompanhar presentes em Pedroso¹⁰⁰. Conforme será demonstrado nos próximos tópicos, pudemos, através dessa percepção, interpretar conceitos expostos por Pedroso que possivelmente subjazeriam alguns preceitos de Silva Gomes, – como, por exemplo, a Regra de Oitava –, bem como averiguar a direta presença de outros conteúdos provenientes do ensino do teclado, como as *achacaturas*¹⁰¹.

Outro tratado levantado, *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão*, de Alberto Gomes da Silva, dedica-se ao longo de suas sessenta e três páginas exclusivamente ao assunto proposto no título, salvo os momentos iniciais dedicados às comuns licenças concedidas a um autor para que seu trabalho pudesse ser impresso. Dividido em duas grandes partes que totalizam um número de quarenta regras não intituladas, seu tratado se percebe mais completo do que de Pedroso, incluindo exemplos musicais para cada regra. Cada uma destas atua como um pequeno preceito, pois, dispostas em cerca de três, quatro ou mais,

¹⁰⁰ Esclarecemos aqui que não pretendemos afirmar em momento algum que teriam tido um contato direto os dois autores, mas apenas seus escritos, independentemente de existir a possibilidade de uma cópia mediadora entre os dois tratados.

¹⁰¹ Embora esse assunto seja tratado e, inclusive, mencionado em seu título, no capítulo XIII do “Tratado do Contraponto” de Pedroso, trata-se aqui de uma explicação parcial e levemente confusa, na qual, ainda, Pedroso esclarece que “estas *Achacaturas* ordinariamente se uzão [*sic*] só em couzas [*sic*] instrumentaes [*sic*]” (PEDROSO, 1751, p.42). Isso nos leva a crer que este assunto não se encontraria definitivamente dentro do escopo do ensino tradicional do contraponto, o qual se preocupava principalmente com a música vocal, especialmente sacra. Talvez por isso ele apareça no último capítulo e com poucas palavras dedicadas. Por outro lado, ao tratá-lo novamente no “Tratado do Acompanhamento”, Pedroso apresenta uma explicação mais clara e acompanhada de exemplo musical, o qual foi de extrema importância para se perceber o mesmo conceito em Silva Gomes.

discorrem sobre um mesmo assunto – como se integrassem um mesmo capítulo – como, por exemplo, as cinco regras dedicadas ao tratamento das dissonâncias em suspensões – da primeira à quinta regra da segunda parte. Entretanto, se, por um lado, Gomes da Silva trata alguns assuntos em maiores detalhes, com mais exemplos e apresentando mais casos de determinado conceito e uso musical, por outro, acaba lançando mão de outros assuntos pertinentes, como a questão das cláusulas e alguns procedimentos particulares, como as *achacaturas* – assuntos encontrados tanto em Pedroso quanto em Silva Gomes. Diante disso, percebe-se a relevância dos tratados levantados de modo que eles se complementem a fim de fornecerem escolhas efetuadas também por Silva Gomes e apontarem possíveis modelos teóricos deste último.

Podemos relacionar as regras colocadas por Gomes da Silva em dez itens. Na primeira parte, se descreve: a Regra de Oitava (regras I e II); possibilidades para a interpretação de cifras sobre o baixo (da regra III à XIII); acompanhamento de progressões do baixo (da regra XIV à XVII). Na segunda parte, podemos dividi-la segundo os seguintes assuntos: dissonâncias em suspensão (da regra I à VII); ritmo do acompanhamento (da regra VIII à XI, e a regra XIII); outros tipos de dissonância (regras XII, XIV e XV); fugas (regra XVI); reconhecimento da tonalidade maior pela armadura de clave (regra XVII); especificidades de determinados graus da tonalidade (últimas quatro regras).

Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão, Primeira Parte

[PRECEITOS BÁSICOS] – [Definição do Tom e Classificação dos Intervalos]

REGRA I – [Explicação da Regra de Oitava]

REGRA II – [Regra de Oitava em tonalidade maior e menor com exemplos]

REGRA III – [Ponto com 3ª e 5ª]

REGRA IV – [Ponto com 3ª e 6ª]

REGRA V – [Ponto com 3ª, 5ª e 6ª]

REGRA VI – [Ponto com 3ª, 5ª e 7ª]

REGRA VII – [Ponto com 2ª, 4ª e 6ª]

REGRA VIII – [Resolução do ponto com 3ª e 6ª]

REGRA IX – [Resolução do ponto com 2ª, 4ª e 6ª]

REGRA X – [Resolução do ponto com 3ª, 5ª e 6ª]

REGRA XI – [Todo ponto com 3ª maior deve conter 5ª justa]

REGRA XII – [Sobre o ponto com 3ª menor, alterado cromaticamente]

REGRA XIII – [Sobre o ponto com 3ª menor e 5ª diminuta]

REGRA XIV – [Progressão: baixo que desce por terça e sobe por segunda]

REGRA XV – [Intervalo aumentado ou diminuto na extremidade]

REGRA XVI – [Progressão descendente em terças]

REGRA XVII – [Progressão por quartas ou quintas]

Figura 57: Tópicos encontrados na primeira parte de *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão*, de Alberto Gomes da Silva.

Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão, Segunda Parte

REGRA I – [Ligadura de 2ª inferior]
 REGRA II – [Ligadura de 4ª]
 REGRA III – [Ligadura de 7ª]
 REGRA IV – [Ligadura de 9ª]
 REGRA V – [Ligadura de 9ª e 4ª]
 REGRA VI – [Dedução dos demais intervalos]
 REGRA VII – [Sobre as dissonâncias cobertas]
 REGRA VIII – [Ritmo do acompanhamento]
 REGRA IX – [Acompanhamento de figuras menores repetidas]
 REGRA X – [Acompanhamento nas pausas]
 REGRA XI – [Sobre a pausa de colcheia]
 REGRA XII – [Figura cambiada]
 REGRA XIII – [Acompanhamento de figuras pontuadas]
 REGRA XIV – [Glosas sobre o baixo]
 REGRA XV – [Glosas no baixo]
 REGRA XVI – [Fugas]
 REGRA XVII – [Regra do 5-6]
 REGRA XVIII – [Modulação]
 REGRA XIX – [Reconhecimento da armadura de clave em tonalidades maiores]
 REGRA XX – [Especificidades: 2º grau da tonalidade]
 REGRA XXI – [Especificidades: 4º grau da tonalidade]
 REGRA XX – [Especificidades: 5º grau da tonalidade]
 REGRA XXIII – [Especificidades: 7º grau da tonalidade]

Figura 58: Tópicos encontrados na segunda parte de *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão*, de Alberto Gomes da Silva.

Podemos relacionar alguns dos assuntos tratados por Silva Gomes com aqueles tratados por Gomes da Silva. Esses seriam principalmente as descrições sobre as maneiras de se lidar com as dissonâncias em suspensões – as ligaduras –, mas também, em um grau menor, a abordagem sobre a construção de fugas e sobre as modulações mais comuns. Conforme avançamos, percebemos também a importância da Regra de Oitava, como já mencionado no caso de Pedroso. De qualquer modo, salienta-se que as maiores proximidades entre ambos os tratados situa-se em alguns tipos de suspensões mais específicos, bem como cadeia de suspensões – particularidades não encontradas no documento de Pedroso.

Por fim, lidamos com o maior tratado de todos elencados, o *Novo Tratado de Música, Metrica, e Rhythmica*, de Francisco Ignacio Solano, com trezentas e uma páginas. Dividido em quarenta e seis demonstrações, o autor inicia o estudo das regras de acompanhamento somente na *Demonstração XIII*, como bem observou também Mário Trilha¹⁰². Até então, Solano trata de um conhecimento prévio que julga ser necessário, como atesta na *Demonstração XII*¹⁰³, abordando a questão da afinação do cravo, dos elementos

¹⁰² “O estudo do baixo contínuo no *Novo Tratado* só principia na página 61, na *Demonstração XIII*.” (TRILHA, 2011, p.154)

¹⁰³ “Em fim expuz [*sic*] o assumpto desta Demonstração com precedência aos principaes [*sic*] Fundamentos, e Regras da Harmonia, por ser muito conveniente que o novo Professor desembarace primeiro os Dedos com

básicos da música como intervalos, modos maior e menor, sinais utilizados na pauta, definição de termos básicos e atributos referentes ao dedilhado, à boa postura ao cravo e outros temas afins. Na tentativa de também categorizar os assuntos tratados por Solano a partir da *Demonstração XIII*, podemos visualizá-los da seguinte maneira: harmonizações de uma linha de baixo ascendente e/ou descendente por graus conjuntos, incluindo a Regra de Oitava e a progressão 5-6 (demonstrações XIII, XIV e XVI); utilização das dissonâncias em ligaduras/suspensões (da demonstração XVII à XXV); cláusulas (demonstração XXVI); alterações na cifra do baixo contínuo e observações práticas para o acompanhamento (demonstração XXVII, XXVIII e XXIX); *acciacaturas* e nota *cambiata* (demonstração XXX); ritmo do acompanhamento (demonstrações XXXI e XXXII); modulações (da demonstração XXXV à XXXVIII); fugas (demonstrações XXIX e XL); transposição de tonalidades (demonstração XLII). As demonstrações XV, XXXIII, XXXIV e as cinco últimas (da XLII à XLVI) poderiam ser vistas como pertencentes ao conteúdo anterior à Regra de Oitava, no qual existe uma preocupação com definições da natureza dos intervalos e elementos de cunho especulativo.

Novo Tratado de Musica Metrica, e Rhythmica

DEMONSTRAÇÃO I – [Exposição do jogo ou teclado do cravo]
 DEMONSTRAÇÃO II – [Como afinar o cravo]
 DEMONSTRAÇÃO III – [Definição da música, tom, semitom, acidentes]
 DEMONSTRAÇÃO IV – [Denominação dos tons e de suas espécies]
 DEMONSTRAÇÃO V – [Explicação das espécies]
 DEMONSTRAÇÃO VI – [Tons e semitons dos intervalos de todas as espécies]
 DEMONSTRAÇÃO VII – [Sobre a 2ª diminuta e 5ª supérflua]
 DEMONSTRAÇÃO VIII – [Qualidade das espécies e seus trânsitos ordinários]
 DEMONSTRAÇÃO IX – [Sinais de dobrado sustenido e dobrado bemol]
 DEMONSTRAÇÃO X – [Identificação das tonalidades maiores e menores]
 DEMONSTRAÇÃO XI – [Preceitos sobre o movimento intervalar]
 DEMONSTRAÇÃO XII – [Posição do corpo e dedos para se tocar]
 DEMONSTRAÇÃO XIII – [Espécies que competem às cordas próprias dos tons]
 DEMONSTRAÇÃO XIV – [Posturas idênticas para graus diferentes]
 DEMONSTRAÇÃO XV – [Derivação e etimologia do termo semitom e outros]
 DEMONSTRAÇÃO XVI – [Algumas exceções das primeiras regras gerais]
 DEMONSTRAÇÃO XVII – [Alguns termos facultativos da música e ligaduras]
 DEMONSTRAÇÃO XVIII – [Continuação da demonstração XVII]
 DEMONSTRAÇÃO XIX – [Ligaduras de 2ª inferior e de 9ª]
 DEMONSTRAÇÃO XX – [Continuação da demonstração XIX]
 DEMONSTRAÇÃO XXI – [Ligadura inferior de 4ª supérflua]
 DEMONSTRAÇÃO XXII – [Acompanhamento e resolução das ligaduras]
 DEMONSTRAÇÃO XXIII – [Continuação da demonstração XXII]

Figura 59: Demonstrações do Novo Tratado de Musica Metrica, e Rhythmica, de Francisco Ignacio Solano.

infalível segurança regular em algumas *Toccatas*, do que os prenda logo nas *Posturas cheias das Espécies*; porque soltando antes no *Toque Florido* ou *solto*, com esta destreza conseguirá depois maior agilidade para todo o modo de *Acompanhar*” (Solano, 1779, p.61).

Novo Tratado de Musica [...] – continuação

DEMONSTRAÇÃO XXIV – [Continuação das demonstrações XXII e XXIII]
 DEMONSTRAÇÃO XXV – [Ligaduras de 5ª supérflua, 4ª diminuta e do trítone]
 DEMONSTRAÇÃO XXVI – [Clausulas ou cadências e sua etimologia]
 DEMONSTRAÇÃO XXVII – [Números aritméticos no acompanhamento]
 DEMONSTRAÇÃO XXVIII – [Observações práticas para o acompanhamento]
 DEMONSTRAÇÃO XXIX – [Continuação da demonstração XXVII]
 DEMONSTRAÇÃO XXX – [Acciacaturas e Nota Cambiata]
 DEMONSTRAÇÃO XXXI – [Acompanhamento das pausas]
 DEMONSTRAÇÃO XXXII – [Dois casos raríssimos]
 DEMONSTRAÇÃO XXXIII – [Provas da perfeição da 4ª justa]
 DEMONSTRAÇÃO XXXIV – [Continuação da demonstração XXXII]
 DEMONSTRAÇÃO XXXV – [Mudanças de tons]
 DEMONSTRAÇÃO XXXVI – [Mudanças dos tons de 3ª menor]
 DEMONSTRAÇÃO XXXVII – [Conversão de um grau em outro]
 DEMONSTRAÇÃO XXXVIII – [Continuação da demonstração XXXVI]
 DEMONSTRAÇÃO XXXIX – [Fugas: suas distinções e nomes próprios]
 DEMONSTRAÇÃO XL – [Continuação da doutrina das fugas]
 DEMONSTRAÇÃO XLI – [Normas para o transporte de um tom em outro]
 DEMONSTRAÇÃO XLII – [Proporções, gêneros e espécies das consonâncias]
 DEMONSTRAÇÃO XLIII – [Proporções na prática e na teoria]
 DEMONSTRAÇÃO XLIV – [Proporções em relação ao compasso]
 DEMONSTRAÇÃO XLV – [Proporções: aritmética, geométrica e harmônica]
 DEMONSTRAÇÃO XLVI – [Continuação da demonstração XLV]

Figura 60: Demonstrações (continuação) do *Novo Tratado de Musica Metrica, e Rhythmica*, de Francisco Ignacio Solano.

Ao compararmos os escritos sobre as regras de acompanhar com aqueles dedicados ao contraponto, percebemos uma continuidade mais lógica entre os assuntos nos primeiros, no sentido de que não misturam assuntos e nem os apresentam parcialmente para retomá-los posteriormente tanto quanto em Nunes da Silva, em Cerone, ou mesmo em Silva Gomes e em Pedroso, em sua parte sobre o contraponto.

4.2. Elementos básicos

Os preceitos básicos do contraponto – a divisão do estudo do contraponto, definição de termos e intervalos, regras de movimento entre as vozes, preceitos para se iniciar e concluir o contraponto, etc. – não faz parte das principais preocupações dos manuais de acompanhamento. Certamente seus autores os conheciam, especialmente pelo fato de o estudo do contraponto frequentemente se dar ao longo do mesmo período em que o aluno recebia as lições de acompanhamento, mas seus objetivos destinavam-se diretamente ao aprendizado da

interpretação de uma linha de baixo, cifrada ou não, especialmente de sua harmonização. Ainda assim, relacionamos aqui os conteúdos que tocam os assuntos próprios do contraponto.

Conforme as expectativas, o tratado de Solano é o que mais inclui esses elementos básicos. Assim como Silva Gomes, dedica longos parágrafos à definição dos intervalos, separando os intervalos de 3ª, 4ª, 5ª, 6ª e 8ª entre as consonâncias, e os de 2ª, 7ª, 9ª, e diminutos ou aumentados entre as dissonâncias. Ora, Solano é o único dos autores levantados a se preocupar, de fato, com as questões do contraponto em seu texto. Pedroso não discute esses itens em seu tratado de acompanhamento por já tê-lo feito em seu tratado de contraponto e Gomes da Silva parece ignorar quase por completo.

Ao definir os intervalos, Solano se preocupa em fornecer esclarecimentos de detalhes que não recebem a mesma atenção nem mesmo por Silva Gomes. Referimo-nos à explicação dos termos “perfeito”, “diminuto” e “supérfluo”. Em sua *Demonstração V*, Solano esclarece que “[n]ão se deve chamar 5ª *Maior á Perfeita*, nem também se há de dizer a 4ª *Perfeita* 4ª *Menor*, como vulgarmente se diz. A 5ª *justa* he *Perfeita*, *alterada* passa a ser *Falsa*, tanto *Diminuta*, como *Superflua*.” (SOLANO, 1779, p. 18) Silva Gomes, por sua vez, usa indiscriminadamente “a 4ª chamada Supérflua ou Maior.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 133) Ao falar da oitava, nem mesmo utiliza os termos “diminuto” ou “supérfluo” para as suas alterações¹⁰⁴: “Também a Oitava sucede ser Maior, e então degenera em Espécie Falsa e Dissonante, e tem de distância seis Tons e um Semitom. Pode considerar-se também Menor, e tem de distância cinco Tons e um Semitom.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 130)

Solano, ainda, apresenta as definições de consonâncias perfeitas e consonâncias imperfeitas e, ilustra a enumeração usual dos intervalos simples e compostos. Esse é o único ponto comum, nesses assuntos, ao tratado de Gomes da Silva:

¹⁰⁴ Solano, coerente com sua explicação, afirma que “a 8ª póde [*sic*] ser tambem considerada sómente de três modos, *Perfeita*, *Superflua*, ou *Diminuta*.” (SOLANO, 1779, p. 27) Assim como Nunes da Silva, acrescenta que a oitava “he a Rainha de todas as *Consonancias*.” (*Ibid.*, p. 27)

Figura 61: Enumeração dos intervalos aos longos de suas oitavas de acordo com Gomes da Silva. (GOMES DA SILVA, 1758, p. 3)

No campo das definições de termos, há uma particularidade do tratado de Silva Gomes que recebe paralelo apenas com Solano, referente ao uso da ligadura. Ambos os autores se preocupam em distingui-la em dois tipos: a ligadura voluntária e a ligadura precisa. A primeira, também chamada de “arbitrária”, seria “a que liga as Figuras ou Notas da Cantoria, em qualquer voz, só em atenção a ela e para ornato ao arbítrio do Compositor.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 124). A saber, esta seria a ligadura de duração e, opondo-se ao outro tipo, seria assim denominada quando ambas as notas ligadas fossem consonâncias. A segunda seria “a que se forma na ocorrência das Espécies Falsas” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 124), isto é, apresenta uma dissonância em uma das notas ligadas, tratando-se, portanto, da suspensão¹⁰⁵.

Solano também apresenta a classificação dos movimentos entre as vozes em número de quatro. Nessa classificação, divide o movimento contrário em dois itens, assim como Pedroso em seu tratado de contraponto, e Silva Gomes. Sua proposta de ensino de música discute os assuntos próprios do contraponto, sempre na perspectiva do teclado:

O *Motto Recto* he, quando ambas as Mãos sobem, ou descem *gradatim*, ou de *salto*.
O *Obliquo*, quando qualquer delas está em hum lugar, e a outra faz todos quantos
movimentos lhe são precisos. O *Motto Contrario Conjuntivo* he, quando a Mão

¹⁰⁵ Solano apresenta a seguinte afirmação: “O Termo *Ligadura* tem na Musica dous significados: hum, em quanto ao valor das *Figuras*, que se chama *Ligadura voluntaria*; outro, em quanto á denotação das *Especies Falsas*, e então se apelida *Ligadura precisa*.” (SOLANO, 1779, p. 80)

esquerda sobe, e a direita desce. O *Contrario Disjunctivo*, ou *Contrarissimo*, quando sobe a direita, e desce a esquerda. (SOLANO, 1779, p. 47)

Seguindo a divisão em movimentos contrário conjuntivo e contrário disjuntivo, distingue seus usos, próprios para se atingir a 5ª e a 8ª, respectivamente. Nessa linha, diferentemente do que se encontra na maioria dos manuais de acompanhamento, Solano apresenta as regras concernentes ao uso de 5ªs e 8ªs paralelas. Ao contrário disso, como se pode constatar no exemplo abaixo sobre a Regra de Oitava em tonalidade maior, as quintas e oitavas paralelas em vozes intermédias não constituem nenhum problema para Gomes da Silva.

Figura 62: Enumeração dos intervalos ao longos de suas oitavas de acordo com Gomes da Silva. (GOMES DA SILVA, 1758, p. 3)

:

As quintas paralelas ocorrem do 5º para o 6º grau na versão ascendente e do 7º para o 6º na versão descendente. Nesse último caso, trata-se de uma 5ª justa em direção a uma 5ª diminuta. Apesar disso, Gomes da Silva admite essas 5ªs paralelas somente a quatro vozes, e nunca em relação ao baixo. Silva Gomes, conforme citado no capítulo anterior só admite 5ªs e 8ªs por movimento reto em composições a quatro vozes entre a voz superior – “a 4ª voz” – e

uma voz interna¹⁰⁶. O problema, nesse caso, é o significado de “movimento reto”, que tanto pode significar “movimento similar” quanto “movimento paralelo”.¹⁰⁷

Embora Silva Gomes explique o uso permitido de cada intervalo sob o ponto de vista dos movimentos musicais, repete essas informações sob o ponto de vista dos intervalos. Da mesma maneira, assim o faz Solano. Curiosamente, ambos apresentam a mesma ordem para os intervalos abordados e um uso muito próximo das palavras. Além disso, são os únicos a explicar o movimento oblíquo.

Em fim as 5.^{as}, ou 8.^{as} podem ser executadas em todos os *Movimentos*, excepto no *Motto Recto*. A 4.^a *Perfeita*, no *Obliquo*. As 3.^{as}, ou 6.^{as} geralmente em todos os *Mottos*. As *Falsas* postas em *Ligaduras* só se dão com particularidade no *Movimento Oblíquo*. (SOLANO, 1779, p. 50)

A 8.^a e a 5.^a podem-se escrever em todos os Motos exceto no Reto. A 4.^a perfeita escreve-se no Moto Oblíquo. As 3.^{as} e 6.^{as} podem-se geralmente escrever em todos os Movimentos. As Falsas ou postas em Ligadura ou passando de grau; dão-se com particularidade no Moto Oblíquo. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 131)

Novamente esclarecemos que não propomos uma interpretação na qual haveria uma influência direta entre o tratado de Solano e de Silva Gomes. Não podemos verificar se Silva Gomes teria lido Solano tampouco se teria copiado excertos. Nem é nossa intenção. Mas essas escolhas bastante próximas indicam novamente uma prática comum de se reproduzir as formas de explicação, muitas vezes desnecessárias, pois ambos os autores já haviam discutido esses preceitos em momentos anteriores.

Por fim, comentamos um caso particular sobre o movimento entre as vozes não encontrado nos tratados de contraponto levantados: o uso da sexta aumentada. Em sua quinta lição, André da Silva Gomes dedica um preceito sobre o uso do movimento contrário disjuntivo para se atingir o intervalo de oitava, sempre por grau conjunto. Silva Gomes explica três modos, então, de se passar do intervalo de sexta à oitava. Os dois primeiros tratam da sexta maior e menor. O terceiro é justamente o intervalo de sexta aumentada.

¹⁰⁶ Pedroso, cujo texto é nitidamente forte referência para Silva Gomes, afirma justamente o oposto ao que Gomes da Silva reproduz em seu exemplo e, que, também não se alinha com exceção admitida por Silva Gomes: “Nunca se daraõ [sic] duas 8, ou duas 5, huma depois da outra principalmente com o dedo Mendinho, ou com a voz mais alta, nem ainda que seja somente da mão direita.” (PEDROSO, 1751, p. 21)

¹⁰⁷ Na língua portuguesa é comum usarmos o termo “direto” também. No entanto, assim como “movimento reto”, esse termo também inclui o “movimento paralelo” como uma possibilidade (SADIE, 1994). Diante disso, preferimos utilizar os conceitos de “movimento similar” e “movimento paralelo”, encontrados em autores americanos como Stefan Kostka.

Somente de três modos se pode ir da 6ª à 8ª, primeiro quando o Baixo desce um ponto e a aguda sobe meio ponto, v.g., descendo o Baixo de E para D e a Voz subindo de C# para D. Segundo, quando o Baixo desce meio ponto e a Voz aguda sobe um ponto, v.g., o Baixo desce de F para E e a Voz subindo de D para E. Terceiro, quando o Baixo desce meio ponto e a Voz aguda sobe outro meio ponto, v.g., descendo o Baixo de Bb para A; e a Voz superior sobe de G# para A [...] (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 140)

Enquanto as duas primeiras maneiras assumem o discurso presente nos tratados de Manuel Nunes da Silva e Andrés Lorente, que chamam a atenção para seu uso nas cláusulas a duas vozes entre a linha melódica do contraponto e o *cantus firmus*, a última se distancia desses discursos. Por outro lado, o uso da sexta aumentada é encontrada em Gomes da Silva e em Pedroso.

Figura 63: Uso da sexta aumentada por Pedroso. (PEDROSO, 1751, p. 19)

O intervalo de sexta aumentada é encontrado na versão descendente menor da Regra de Oitava na passagem do sexto para o quinto grau da escala. É bem provável que o exemplo de Pedroso esteja em tonalidade menor – no caso, de *lá* –, ilustrando o acorde de sexta aumentada e sua resolução sobre o sexto e quinto graus, respectivamente. Podemos enxergar isso em Silva Gomes também, ao considerarmos seu exemplo todo dentro da tonalidade de menor, embora de maneira implícita. O exemplo mais comum da passagem da sexta maior à oitava é justamente construído sobre o segundo e primeiro graus no baixo, ilustrando as antigas cláusulas sobre o primeiro grau da tonalidade. O segundo exemplo, embora sua construção sobre o terceiro e segundo graus não traga à mente uma cadência específica – sobre o segundo grau, no caso –, confirmaria uma tonalidade menor, através do terceiro grau menor. O modo menor é oportuno para mostrar os três tipos de sexta. Dessa maneira, a sexta aumentada ocorre sobre o sexto grau da escala, resolvendo-se sobre o quinto.

Sobre essa progressão, Fenaroli afirma claramente que “a sexta supérflua se dá à sexta menor do tom, que desce à quinta; a qual sexta supérflua deve subir à oitava da quinta do tom.”¹⁰⁸ (FENAROLI, s/d., p. 2)

4.3. Suspensões

Os preceitos de André da Silva Gomes referentes à utilização da dissonância compartilham explicações fortemente guiadas pela teoria do acompanhamento ao teclado, colocando esta em relevo pelo fato de não se encontrar certos usos particulares no ensino tradicional do contraponto até então. Esses incidem principalmente a respeito de: quais intervalos que deveriam acompanhar determinada suspensão; ou, sobre qual grau da escala deveria ou poderia ocorrer determinada suspensão.

Certamente, essas questões deveriam ser conhecidas pelos teóricos associados, aqui, ao ensino tradicional do contraponto, bem como compositores. Ora, é algo óbvio o fato de que qualquer dissonância em forma de suspensão, a três ou mais vozes, mereça um “acompanhamento” a fim de que as demais vozes não se tornem pausas. Também seria ingênuo acreditar que os teóricos e compositores desconhecêssem os graus da escala mais propícios a receberem determinado padrão melódico e/ou harmônico, determinada suspensão, isto é, os casos mais comuns e próprios de determinado estilo. No entanto, essas informações foram, no geral, ignoradas por aqueles em suas obras teóricas. Ao invés disso, receberam maior relevância nas obras que lidam com o acompanhamento, como o próprio termo sugere.

No que concerne ao uso das dissonâncias, o ponto em comum entre os tratados levantados é a sua utilização através das suspensões – sempre descritas como ligaduras. Conforme supracitado, as suspensões básicas encontradas nos manuais de acompanhamento são: 2ª inferior; 4ª; 5ª falsa; 7ª; e 9ª. Algumas particularidades, como a suspensão de 4ª ou 5ª supérfluas (aumentadas) e a 4ª diminuta são ilustradas à parte.

Para as comparações, levamos em conta os discursos apresentados em relação a cinco itens: os intervalos que preparam a dissonância (Prevenção); os que acompanham a suspensão; os intervalos sobre os quais a dissonância se resolve; o movimento do Baixo em

¹⁰⁸ “La sesta superflua si dà alla sesta minore del tono, che scende alla quinta; la quale sesta superflua deve salire all’ ottava della quinta del tono.” (FENAROLI, s/d., p. 2)

suspensões burladas; as “cordas” (graus) próprias do baixo para determinado tipo de suspensão. Naturalmente, os itens de maior relevância são: os intervalos que acompanham a suspensão e o intervalo no qual ela se resolve¹⁰⁹.

A preparação – também chamada de prevenção ou parte antecedente – seria o momento anterior ao da suspensão propriamente dito e se refere ao intervalo formado pelas duas notas que se encontrarão em dissonância. A fim de ilustrar esse e os demais itens, tomemos o exemplo abaixo:

Ligadura Perfeita – 7ª suspensão

Figura 64: Exemplo dos cinco itens encontrados na suspensão que são discutidos pelos manuais de acompanhamento.

No exemplo acima, percebemos uma suspensão de 7ª em ligadura perfeita – pois apenas uma das vozes em dissonância se movimenta no momento da resolução. Sua preparação, no compasso anterior, se dá entre as notas *mi* e *dó*, formando, assim, o intervalo de 6ª. Os intervalos que acompanham a dissonância sempre são contados em relação à linha do baixo. No exemplo, a suspensão é acompanhada pelo intervalo de 3ª. Sua resolução segue a maneira típica das suspensões de 7ª, resolvendo no intervalo de 6ª. Por se tratar de uma ligadura perfeita, não há, neste caso, movimento do baixo no momento da resolução. Por fim, o grau da escala – chamado de *corda do tom* pela maioria dos teóricos – no qual se encontra o baixo no exato momento em que a dissonância ocorre é o 2º, considerando que o exemplo se encontra na tonalidade de *Dó maior*.

¹⁰⁹ Essas suspensões são ilustradas em tabelas – encontradas no apêndice deste trabalho – que apresentam os cinco itens discutidos e os autores relacionados.

No caso de ocorrer uma ligadura imperfeita – chamada também de burlada –, haveria naturalmente o movimento do baixo no momento da resolução e esta, ao invés de formar o intervalo de 6ª, resultaria em outro intervalo, como ilustrada no capítulo anterior.

Os itens descritos não são abordados por todos os autores em todos os tipos de suspensões. Contudo, em alguns momentos servem-nos como testemunha de um pensamento pedagógico em comum. O fato de todos distinguirem diferentes momentos explicativos – conforme os itens enumerados acima – deve ser levado em consideração, pois já nos indicam escolhas discursivas em comum.

4.3.1 Ligadura de 2ª inferior

A ligadura de 2ª Inferior é a única que ocorre na linha do baixo, fazendo com que, naturalmente, este tenha que se movimentar em busca da resolução da dissonância. Silva Gomes nos diz que ela deve ser preparada “por meio das Espécies ou 3ª ou 5ª ou 6ª ou Uníssono ou 8ª” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.154) e resolvida na 3ª ou, caso a voz superior se movimente, na 6ª.

Ligadura de 2ª Inferior - Prevenção

Figura 65: Exemplo dos quatro intervalos sobre os quais a suspensão de 2ª inferior pode receber a prevenção.

Uma vez que esta ligadura é própria do baixo, é o movimento simultâneo da voz superior no momento da resolução que a tornaria uma ligadura imperfeita, e não o do baixo.

Ligadura de 2ª Inferior - Resolução

Figura 66: Exemplo dos dois intervalos sobre os quais a suspensão de 2ª pode resolver.

Em relação ao acompanhamento, Silva Gomes prescreve que este deve ser feito no intervalo de 4ª quando a três vozes e somente a quatro vozes deve se ter o intervalo de 6ª sobre o baixo no momento da suspensão. O autor também não determina a qualidade desses intervalos – se levariam 4ª justa ou aumentada e 6ª maior ou menor –, o que nos leva a crer que fossem permitidas todas essas possibilidades, dependentes apenas do grau sobre o qual seria construída a suspensão. O mesmo se aplica à escolha de suspensão de 2ª maior ou menor. Contudo, os exemplos demonstrados pelos outros autores não deixam dúvidas sobre a nossa interpretação. Abaixo, ilustra-se o exemplo retirado do *Compendio Musico*, de Pedroso, no qual temos uma cadeia de suspensões de 2ª inferior, fazendo com que ora tenhamos 2ª menor, ora tenhamos 2ª maior, condição que também vale para a 6ª e para a 4ª (essa, justa ou aumentada, naturalmente).

Figura 67: Exemplo de suspensões de 2ª em Pedroso. (PEDROSO, 1751, p. 16)

No antepenúltimo compasso do exemplo vemos, ainda, uma resolução totalmente incomum segundo o discurso dos demais autores analisados. Nela, o intervalo de 2ª entre as notas *fá* (indicado no baixo) e *sol* (deduzido da cifra) é resolvido em um intervalo

alternativo à 3ª sem que haja ligadura imperfeita, pois, de uma maneira bastante particular, o baixo salta quarta abaixo¹¹⁰, resolvendo no intervalo de 5ª – *dó-sol*¹¹¹.

Ainda a respeito dos intervalos que acompanhariam a suspensão de 2ª, Silva Gomes dedica um preceito ao uso da 4ª aumentada sob esta condição:

A 4ª supérflua [aumentada] ou sensível com que se acompanha a Ligadura de 2ª inferior do Baixo, somente tem dois lugares para onde pode formar trânsito, que são ou subir para a 6ª ou descer para a 3ª do Baixo, quando ele formar a sua Resolução; e esta Espécie sensível pode figurar Ligada sobre o Baixo, porque o Baixo pode também preparar em atenção a ela em 3ª, 5ª, 6ª e 8ª; e quando o Baixo Resolve, a subida natural desta 4ª é a 6ª. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.154)

Nota-se que essa dissonância é tratada tanto como acompanhamento à 2ª inferior quanto uma categoria de suspensão à parte, pois recebe atenção especial pelos teóricos. Pode ser classificada, inclusive, como uma espécie de suspensão composta, na qual se ligam duas dissonâncias simultaneamente. Ilustram-se abaixo as possibilidades de resolução dadas por Silva Gomes para a 4ª aumentada junto com a 2ª inferior¹¹²:

Figura 68: Exemplo de resoluções da suspensão de 4ª aumentada.

Cabe comentarmos que o preceito citado sobre o uso da 4ª aumentada a coloca como sensível. Ora, essa seria justamente o sétimo grau da escala e a terça de um acorde de Dominante pela teoria tonal atual. Independentemente do entendimento que Silva Gomes tivesse desse termo (junto com Dominante, Subdominante, conforme demonstrado no capítulo

¹¹⁰ Considera-se aqui o salto de quarta no baixo um caso particular pelo fato de não obedecer ao preceito de que uma suspensão deve ser resolvida por grau conjunto, especialmente descendente, e, no caso da suspensão de 2ª inferior, é a própria linha do baixo que é considerada a dissonância em si.

¹¹¹ O fato de o alinhamento dos números da cifra formarem três linhas nas quais pode se ler 2-3, 4-5, 6-8, não significa que essas fossem as resoluções de cada voz individualmente, pois as cifras do baixo contínuo eram indicadas, na maioria das vezes, em ordem numérica crescente de cima para baixo. Aliás, a depender da posição da mão – considerando esse exercício próprio para ser executado ao teclado –, a voz que seguisse a indicação “2” poderia ser encontrada tanto no contralto como no soprano, o que demonstra mais uma vez a ausência de relação direta entre o número inferior indicado e a voz inferior da mão direita, por exemplo. Nossa interpretação de que a dissonância de 2ª era resolvida em 5ª leva em conta o encadeamento de vozes pelo caminho mais próximo, fazendo com que a nota *sol* fosse mantida na mesma voz.

¹¹² Obviamente, no segundo exemplo da figura, a nota *sol* poderia saltar para o *dó* acima, mantendo três diferentes notas na resolução (*mi-sol-dó*) e ilustrando novamente a resolução alternativa da suspensão de 2ª que se dá justamente num intervalo de 6ª em relação ao baixo (*mi-dó*). Preferimos o exemplo apresentado a fim de facilitar a visualização das hastes das mínimas e, dessa maneira, das resoluções das vozes.

anterior a respeito das modulações), podemos aferir a importância de seu significado se compararmos com seus dizeres no décimo terceiro preceito de seu capítulo doze:

Deve mais notar-se que a corda da 4ª do mesmo Tom [4º grau da escala] em que for Lançada a Composição é muito própria para se fazer a Ligadura de 2ª inferior, porque a Ligadura que o Baixo faz, sendo acompanhada com 4ª supérflua [aumentada] e 6ª, esta Harmonia é análoga a aquela que a mesma 4ª do Tom expressa quando desce da 5ª; e na Resolução decai o Baixo na Postura própria da 3ª do Tom. Do mesmo Modo é próprio o Mesmo Tom [1º grau] para se fazer a dita Ligadura; porque ou seja acompanhado o Baixo com 4ª supérflua ou natural sempre na Resolução descai na Postura própria da 7ª do Mesmo Tom. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, pp.154-155)

Nessa afirmação, Silva Gomes estabelece que o lugar próprio para a ocorrência da suspensão de 2ª inferior, contendo a 4ª aumentada e a 6ª como acompanhamento, é sobre o 4º grau da escala. Isso resultaria nos seguintes graus da escala para cada uma das quatro vozes: 4º-5º-7º-2º. O intervalo de 4ª aumentada sobre o Baixo se encontra sobre o 7º grau maior da escala, justamente o grau conhecido atualmente (e, como demonstramos aqui, assim concebido por Silva Gomes) como “sensível”. Se pensarmos no acorde resultante dos intervalos descritos como funções tonais, teríamos o acorde de Dominante com sétima em sua terceira inversão (V^2). Sob esta perspectiva, não seria difícil imaginar o próximo grau propício a se efetuar a suspensão de 2ª inferior: justamente sobre o 1º grau da tonalidade, pois, traduzindo para a visão harmônica funcional, teríamos ou a Dominante da Dominante, com sétima na terceira inversão (V^2/V) – “acompanhado o Baixo com 4ª supérflua” – a Subdominante Paralela (ii^2) – “ou [4ª] natural” –, provavelmente continuando a progressão harmônica para a Dominante em estado fundamental (V)¹¹³, tal como ilustrado por Sanguinetti, retirado de Fenaroli – a maior referência para o modelo de ensino dos *partimenti* segundo o autor.

Figura 69: Exemplo de suspensão de 2ª em Fenaroli. (SANGUINETTI, 2012, p. 134)

¹¹³ Os conceitos utilizados aqui, próprios da teoria da harmonia funcional, servem-nos apenas para compreendermos melhor o que essas suspensões poderiam representar dentro uma hierarquia de harmonias possíveis em uma tonalidade.

Salienta-se aqui, com isso, a preocupação pelo autor da *Arte Explicada* em definir em alguns momentos os graus da escala mais propícios a receberem determinada suspensão. Embora Silva Gomes não tenha demonstrado essa preocupação em relação a todas as suspensões, este preceito é valioso por nos fornecer pontos de contato bastante sensíveis com a teoria do baixo contínuo, com as regras de acompanhar e com o ensino dos *partimenti* – ensino de contraponto pensado em contato direto com o instrumento de teclas.

Essa preocupação faz parte das escolhas em comum aos teóricos das regras de acompanhar, o que não ocorre nos tratados denominados “de contraponto”. Além da pequena discussão acima, defendemos que o tratado *Arte Explicada* trata de regras próprias do ensino do teclado mencionado baseados no conhecimento que Silva Gomes possuía da Regra de Oitava, algo que o autor deixa implícito em seu discurso. Quando Silva Gomes afirma que “a corda da 4ª do mesmo Tom” é “muito própria para se fazer a Ligadura de 2ª inferior” porque “esta Harmonia é análoga a aquela que a mesma 4ª do Tom expressa quando desce da 5ª”, nada mais faz que corroborar o conhecimento da Regra de Oitava e sua transmissão através do ensino. O conhecimento dessa teoria é o pressuposto para que possamos compreender o significado sutil de “quando desce da 5ª”. Ora, conforme já explicado anteriormente, a Regra de Oitava é uma possibilidade de harmonização de qualquer trecho de uma linha melódica no baixo que caminhasse por graus conjuntos – a possibilidade mais indicada no ensino dos *partimenti*. Se relembrarmos sua forma descendente, ao chegarmos ao 4º grau – descendo, portanto, do 5º grau – teremos a seguinte harmonização:

Figura 70: Exemplo da suspensão de 2ª construída sobre o quarto grau da escala tal como prescrevia a Regra de Oitava em sua versão descendente.

As considerações tratadas até aqui sobre a suspensão de 2ª inferior são incluídas, em diferentes níveis de detalhes, nos tratados de Pedroso, Gomes da Silva e Solano, pois tratam-se de informações básicas ao conhecimento do ensino ao teclado¹¹⁴. Uma particularidade encontrada nas *Regras para acompanhar* de Gomes da Silva é a suspensão de 2ª inferior acompanhada somente do intervalo de 5ª sobre o baixo: “e se a segunda se achar acompanhada com quinta, (o que poucas vezes succede) não se porá mais acompanhamento [exceto dobramento], e desculparaõ da mesma sorte, que as outras ligaduras.” (GOMES DA SILVA, 1758, pp.25-26) Daqui, subentende-se que não haveria mais acompanhamento no sentido de não se acrescentar outros intervalos à nota do baixo, o que não exclui a possibilidade de dobramentos a quatro vozes.

Da mesma maneira, Silva Gomes afirma que “a Ligadura de 2ª inferior no Baixo pode ser acompanhada com 5ª, sendo Composição a três Vozes; [...] e se a Composição for a quatro Vozes, querendo acompanhar-se aquela 2ª inferior com a 5ª, dobra-se então a 2ª superior.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.165)

Ligadura de 2ª inferior – acompanhamento na 5ª

Figura 71: Acompanhamento de 5ª à suspensão de 2ª.

Esse tratamento em relação a suspensão de 2ª inferior é indicada como tal por David Perez, sendo justamente o primeiro item da seção de “advertências necessárias para se acompanharem algumas espécies menos usadas que se encontrem pela cantoria”, confirmando o pouco acompanhamento dessa suspensão: “[a] 2ª e 5ª nada se lhe ajunta” (PEREZ, s/d, f. 2). Ao verificarmos a parte sobre Regras de Acompanhar de Eleutério, percebemos o mesmo item, uma vez que se trata de uma cópia dos preceitos básicos ditados por Perez, diferenciando-se apenas através do uso de alguns sinônimos por vezes.

¹¹⁴ “Além das espécies explicadas, muitas vezes se acha assignada huma segunda, a qual se acompanhará com quarta, e sexta conformes ao Tom, e não se dará na mão direita oitava do baixo, em que a segunda estiver [...]” (GOMES DA SILVA, 1758, p. 25).

4.3.2 Ligadura de 4ª

A suspensão de 4ª é, muitas vezes, indicada por Silva Gomes como “Sinalefa de 4ª e 5ª” e possui seus principais pontos em comum nos intervalos de acompanhamento e de resolução. Pedroso nos diz que “a 4 se acompanha com 5, e 8, e depois dela se dá 3, ou 8, outras vezes se acompanha com 6, e 8” (PEDROSO, 1751, p.15). Embora nem todos os teóricos mencionem a 8ª como possível acompanhamento, esta se encontra implicitamente, uma vez que ela seria o dobramento do próprio Baixo.

Figura 72: Exemplo das possibilidades de resolução e de acompanhamento da suspensão de 4ª em Pedroso. (PEDROSO, 1751, p. 15)

Essa questão implícita vale para todos os demais tipos de suspensões, exceto as de 9ª e de 2ª inferior, uma vez que, dessa maneira, anteciparíamos a resolução da dissonância, e dobraríamos a própria nota considerada a dissonância, respectivamente. Outro ponto a ser comentado é que, apesar de nenhum autor especificar os graus que a suspensão de 4ª deve acontecer, pode-se deduzir que todos estivessem de acordo em aplicá-la sobre o 5º e, por vezes, o 1º grau, devido ao seu frequente uso durante o momento cadencial. Nas palavras de Giorgio Sanguinetti, “a quarta é a mais importante de todas as dissonâncias, porque ela é um componente essencial das cadências elaboradas” (SANGUINETTI, 2012, p.127).

Justamente por ser a mais comum, encontra-se descrita em todos os autores quase sem particularidades. Poderíamos talvez enxergar duas particularidades referentes às escolhas de incluir ou não determinada explicação. A primeira é o fato de Silva Gomes não mencionar a possibilidade de se acompanhar a suspensão de quarta com o intervalo de 6ª, substituindo o de 5ª, como encontrada nos demais teóricos e ilustrada na segunda alternativa do exemplo acima, de Pedroso. Ele somente a inclui em seu tratado ao esclarecer as cadências, as quais comumente levam, em determinado momento, os intervalos de 4ª e 6ª sobre o baixo. A segunda particularidade é a possibilidade de resolução da 4ª no intervalo de 6ª.

Silva Gomes considera, portanto, três possibilidades de resolução para a suspensão de 4ª: sua resolução tradicional no intervalo de 3ª e dois tipos de ligadura imperfeita, resolvendo na 8ª ou na 6ª. Se para a resolução na 8ª, o baixo subiria uma terça enquanto a 4ª resolveria normalmente através de grau conjunto descendente, para a resolução na 6ª o baixo desceria uma terça, tal como ilustrado por Fenaroli:

Figura 73: Exemplo de suspensão de 4ª com resolução na 6ª segundo Fenaroli. (SANGUINETTI, 2012, p. 128)

4.3.3. Ligadura de 5ª falsa

A ligadura de 5ª falsa seria a suspensão de 5ª diminuta. Pela Regra de Oitava, ela seria construída frequentemente sobre graus que atuam como sensíveis. É descrita por Silva Gomes da seguinte maneira:

A 5ª Falsa tem ordinariamente as Cordas do Tom na 7ª alterada ou na 4ª alterada feridas pelo Baixo para expressar sobre elas a sua Ligadura, ou vindo a 5ª Falsa com a 7ª ou só de per si ou oprimida, isto é, coberta da 6ª; porquanto se a 5ª ligar sobre a 4ª do Tom sensível, logo resolve em 3ª sobre a Corda da 5ª do Tom; e sendo formada sobre a 7ª logo também resolve em 3ª sobre a Nota Tônica. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 158)

De acordo com a citação, essa suspensão seria formada sobre o 7º ou o 4º graus alterados¹¹⁵. Estes seriam justamente a sensível do primeiro grau – tonalidade principal – e do quinto grau – grau o qual frequentemente recebe cadências e ao qual se modula. As notas de acompanhamento também são compartilhadas pelos demais autores e pela Regra de Oitava, que seriam a terça e a sexta basicamente. Caso essa última tiver de ser evitada, Silva Gomes opta pelo acompanhamento na terça e sétima.

¹¹⁵ É bem provável que André da Silva Gomes tivesse em mente a tonalidade menor ao se referir à sétima como “alterada”. Mesmo em caso de algum tipo de erro de escrita, o sétimo grau ao qual se refere se encontraria um semitom abaixo do primeiro grau da escala, atuando, portanto, como sensível. Do contrário, o restante de seu preceito não estaria coerente, pois formaria o intervalo de quinta diminuta sobre o sétimo grau menor – *si bemol* em *dó maior*, por exemplo –, fazendo com que a voz aguda se encontrasse no quarto grau diminuto da escala e resolvesse por enarmonia na terça.

Silva Gomes ainda apresenta uma resolução não usual para essa suspensão: ao invés de o baixo subir por grau conjunto, saltaria 3ª abaixo, resultando em um intervalo de 6ª.

4.3.4. Ligadura de 7ª

A ligadura de 7ª demonstra novamente uma preocupação em comum entre Silva Gomes e o ensino do acompanhamento. A respeito dos graus sobre os quais essa suspensão se forma, salientamos as seguintes palavras de Silva Gomes:

Nas cordas do Tom em que se forma a Composição, na 2ª, 6ª, 7ª ou 4ª alterada, são mais próprias as Ligaduras de 7ª do que nas outras cordas; porquanto os sobreditos Pontos tem propriamente as espécies 3ª e 6ª, e com estas Mesmas Espécies ficam, logo que desculpa a 7ª. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998: 155)

Essas palavras dão um testemunho de que Silva Gomes conhecia, e, sem dúvida alguma, havia praticado, a Regra de Oitava em sua formação. O autor justifica seu preceito, afirmando que esses graus são os que recém os intervalos de 3ª e 6ª sobre eles. Ora, Silva Gomes não apresenta em momento algum os pressupostos que fariam com que concebêssemos o segundo, quarto (alterado), sexto e sétimo graus como próprios para receberem sobre si tais intervalos prescritos. No entanto, sabemos que, pela Regra de Oitava, somente o primeiro, quarto e quinto graus podem receber unicamente os intervalos de 3ª e 5ª. Esses eram suas harmonizações de acordo com os intervalos essenciais de Fenaroli, ao passo que os demais receberiam 3ª e 6ª. No caso do quarto grau alterado, este atua como sétimo grau da escala construída sobre o quinto grau, isto é, sensível deste.

Silva Gomes ainda considera o uso de cadeia de suspensões de sétimas, conforme afirma que “é permitido formarem-se as Ligaduras de 7ªs com as 5ªs seguidamente.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 158) Ora, essa prática também possuía um lugar extremamente confortável na teoria dos *partimenti* e das regras de acompanhar, como podemos perceber pelo exemplo dado por Gomes da Silva:

Figura 74: Exemplo de cadeia de suspensões de 7ª em Alberto Gomes da Silva. (GOMES DA SILVA, 1758, p. 36)

4.3.5. Ligadura de 9ª

A ligadura de 9ª é a que mais proximidade apresenta entre os autores. Também revela o pressuposto teórico da Regra de Oitava subjacente no discurso de Silva Gomes: “A ligadura de 9ª é muito própria e adequada em todas aquelas Cordas do Tom que no bater das partes do Compasso pedem 3ª e 5ª” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998: 157).

Uma vez que esses graus, de acordo com a Regra de Oitava ensinada pelos outros autores, seriam o 1º, 4º e 5º - como já mencionada a respeito da ligadura de 7ª –, deduz-se que era sobre estes, principalmente, que discorria Silva Gomes. Sabemos, ainda, que desses, o quarto grau era o mais propício a levar a suspensão de 9ª, especialmente nas cadências. Todos os exemplos de suspensão de 9ª de Fenaroli são construídos sobre o quarto grau. A *cadenza doppia* ilustrada pelo napolitano Francesco Durante possui preparação em um acorde sobre o quarto grau que leva suspensão de 9ª.

Figura 75: Exemplo de cadenza doppia segundo Francesco Durante. (SANGUINETTI, 2012, p. 107)

Solano também dedica espaço ao grau sobre o qual seria mais comum construir-se a suspensão de 9ª: “a *Ligadura* chamada de 9ª *Superior* he muito usual sobre a 4ª do *Tom* para

Desculpar na 8ª. (SOLANO, 1779, p.119) Mais à frente, esclarece que essa suspensão é própria para os graus que são harmonizados com os intervalos de 3ª e de 5ª, assim como Silva Gomes o faz: “em fim, [a ligadura de 9ª] he adequada em todas aquellas *Cordas* que no *bater* das *partes* principaes do *Compasso* levão 3ª, e 5ª” (SOLANO, 1779, p. 119-120)

Pedroso, ao discorrer sobre a ligadura de 9ª, apresenta um exemplo no qual essa suspensão ocorre três vezes sobre o quarto grau – além de duas sobre o quinto grau –, sendo que a última ocorre como preparação para a típica cadência com suspensão de quarta.

Figura 76: Exemplo de suspensão de 9ª em Pedroso. (PEDROSO, 1769, p. 15)

Além disso, seu exemplo demonstra as principais possibilidades de resolução da suspensão de 9ª, com o baixo imóvel ou através do movimento do baixo, ou seja, formando ligadura imperfeita. Essas resoluções seriam: no intervalo de 3ª ou 10ª, com o baixo saltando terça abaixo; no intervalo de 8ª sem o movimento do baixo; no intervalo de 5ª com o baixo saltando quinta abaixo; no intervalo de 6ª com o baixo saltando terça acima.

4.3.6. Suspensões particulares: 4ª aumentada, 4ª diminuta e 5ª aumentada

A respeito da 4ª aumentada, André da Silva Gomes nos fala frequentemente que deveria ser acompanhada pelo intervalo de 2ª e 6ª maior, tratando-se, na verdade, de uma suspensão antes de 2ª inferior do que de 4ª aumentada conforme exposto anteriormente. Resolver-se-ia a 4ª aumentada, no caso, no intervalo de 6ª, bem como a 2ª seria resolvida no intervalo de 3ª. No entanto, a questão serviu de oportunidade para se abordar um acorde praticamente ausente nos tratados de contraponto da época: o acorde de sétima diminuta. Esse foi colocado nos tratados comparados como alternativa ao acorde de 2ª, 4ª aumentada e 6ª, quando se tratava de tonalidades menores, através da substituição do intervalo de 2ª maior pelo intervalo da terça menor. Assim coloca Gomes da Silva:

Além das espécies explicadas, muitas vezes se acha assignada huma segunda, a qual se acompanhará com quarta, e sexta conformes ao Tom, e não se dará na mão direita oitava do baixo, em que a segunda estiver, em que a segunda estiver, o que de ordinário só sucede, quando o baixo liga, ou sincopa. Muitas vezes neste caso, **em lugar da segunda se acha huma terceira**, esta sempre será **menor**, e acompanharseha com **quarta**, e **sexta mayores**. [...] (GOMES DA SILVA, 1758, p.25, grifo nosso apenas em negrito)

Dessa maneira, ao invés de termos a suspensão de 2ª inferior,

Figura 77: Exemplo de suspensão de 4ª aumentada com acompanhamento nos intervalos de 2ª e de 6ª.teríamos um acorde diminuto:

Figura 78: Exemplo de suspensão de 4ª aumentada com acompanhamento nos intervalos de 3ª menor e de 6ª.

Encontramos a explicação dessa suspensão em Silva Gomes de uma maneira bastante detalhada, com a descrição de um exemplo musical:

Nos Tons de 3ª Menor pode muitas vezes acomodar-se na 4ª da Corda do Tom em Lugar da 2ª, a 3ª Menor com a 4ª supérflua, porque a 4ª supérflua ou sensível é, nesta conjuntura, uma Espécie essencial da Ligadura do Baixo; e a 3ª Menor, estando na Sinalefa, isto é, fazendo colisão com a 4ª sensível, tem aparência de outra Ligadura, e deseja fugir à sua Desculpa ou Resolução, por exemplo: suponhamos o Tom de D, 3ª Menor. Ponhamos o Baixo na 4ª da Corda do Tom G, escreva-se sobre ele B bemol em 3ª Menor, e C sustenido em 4ª supérflua sobre o mesmo Baixo; este, desce a F, 3ª da Corda do Tom, e a 3ª Menor desce desculpando em A, na 3ª do Baixo, e a 4ª supérflua C sustenido sobe a desculpar em D, em 6ª sobre o Baixo, na qual operação destas Espécies experimenta o ouvido um belíssimo efeito de

Harmonia e bem adequada ao expressivo de muitas Letras, cujos pensamentos parecem exigir uma tal coordenação de Espécies. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.166)

A descrição dada acima seria traduzida pelo exemplo musical abaixo:

Figura 79: Exemplo de suspensão de 4ª aumentada, 3ª menor e 6ª com sua resolução num acorde de 3ª e 6ª conforme descrição de Silva Gomes.

Aparentemente, a única relação entre os autores é a escolha de se abordar o tratamento dessa suspensão específica de 4ª aumentada. No entanto, embora Gomes da Silva explique em poucas palavras, não descrevendo sobre quais notas essa suspensão poderia ocorrer, seu exemplo musical ilustra exatamente o acorde descrito por Silva Gomes, construído sobre o quarto grau da escala menor que, curiosamente, encontra-se na mesma tonalidade de *Ré menor*.

Figura 80: Exemplo de suspensão de 4ª aumentada com acompanhamento na 3ª menor e 6ª segundo Alberto Gomes da Silva. (GOMES DA SILVA, 1758, p. 35)

Em seu décimo segundo preceito da lição 12, o autor da *Arte Explicada* prescreve o uso da 4ª aumentada de uma maneira talvez mais particular do que a discutida anteriormente. Além de recomendar seu acompanhamento no intervalo de 5ª – o que causaria uma dissonância ainda maior entre as vozes superiores, uma 2ª menor –, considera sua resolução no intervalo de 3ª – e não de 6ª, como de costume – através da imobilidade do baixo. Logo em seguida, no mesmo preceito, explica a utilização da suspensão de 4ª diminuta – intervalo de rara aparição nos tratados teóricos e nas obras musicais dessa época. Segue a citação:

A Ligadura de 4ª superior supérflua [aumentada] escreve-se com a 5ª e pode desculpar na 3ª, sem mover o Baixo. (Ex.) A Ligadura de 4ª Diminuta quer o seu Acompanhamento na 5ª Falsa ou na 6ª, e é preciso mover o Baixo subindo, depois que resolve na 3ª. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.162)

Dos demais tratados portugueses, o *Novo Tratado de Musica, Metrica, e Rhythmica*, de Solano, é o único a abranger a suspensão de 4ª aumentada tal como descrita nessa ocasião e a de 4ª diminuta, acrescentando a esta última o possível acompanhamento com o intervalo de 6ª. Ademais, refere-se, neste caso, à suspensão de 4ª aumentada “ligadura de 4ª superior”, assim como Silva Gomes. Isto se deve ao fato de que, diferentemente das demais utilizações do intervalo de 4ª aumentada em suspensões, a nota do baixo não é considerada uma dissonância que devesse resolver descendentemente como nos outros casos. Pelo contrário, além de ser considerado consonante, o Baixo permanece imóvel durante a resolução, tratando-se, portanto, de uma ligadura perfeita.

A *Ligadura superior* de 4ª *Superflua* abona-se com 5ª: póde regularmente *Desculpar* em 3ª sem mover o Baixo. Também fóрма outra *Ligadura* de 2ª *inferior* entre a dita 4ª *supérflua*, e a 5ª: a 4ª *resolve* em 3ª, tanto para huma, como para com outra *Ligadura*.

A *Ligadura* de 4ª *Diminuta* sobre o Baixo acompanha-se com 5ª *Falsa*. Faz outra *Ligadura* de 2ª *inferior* entre a 4ª, e a 5ª, e *Desliga* em 3ª com huma, e outra *Parte*. Póde também ser acompanhada com a 6ª, e então não fóрма *Ligadura* de 2ª entre as ditas *Especies*. (SOLANO, 1779, p.109)

Figura 81: Exemplo de resolução de suspensão de 4ª aumentada e de 4ª diminuta segundo as informações colhidas de Francisco Ignácio Solano e de André da Silva Gomes.

Outra particularidade nas escolhas de ambos os autores é a presença da suspensão de 5ª aumentada. Silva Gomes lista cinco maneiras de se efetuarem estas:

De cinco Modos se pode usar da 5ª supérflua: primeiramente formada a 5ª supérflua sobre o Baixo, este salta 4ª acima, e ficando Ligada a dita 5ª no Salto que forma o Baixo, nesta Ligadura já fica a dita 5ª em 2ª supérflua sobre o Baixo, e a 3ª em 7ª Maior, as quais Espécies estando quieto o Baixo passam a Desculpar, a 2ª supérflua em 3ª, e a 7ª Maior na 8ª. (Ex. 1º)

O segundo Modo é estando firme o Baixo, forma-se a 5ª supérflua acompanhada da 3ª; depois a 5ª desculpa na 6ª acompanhada da 4ª nas formas que se apresentam nos (Ex. 2º). O 3º Modo é, formada uma Voz em 5ª Falsa sobre o Baixo, acompanhada de 6ª, e quando o Baixo sobe de Grau a procurar a desculpa da 5ª Falsa na 3ª, a 6ª que acompanhava aquela 5ª, e que agora na primeira pancada do Baixo fica em 5ª justa sobre ele, imediatamente forma uma 5ª supérflua, e desculpa Gradatim ficando em 6ª sobre o Baixo, como se mostra no Ex. [?] O quarto Modo é uma Organização variada de Ligaduras de 5ªs supérfluas e 7ªs, que melhor se pode conhecer no Ex. [?] Finalmente a 5ª supérflua liga com o Baixo, tendo o seu Acompanhamento de 3ª e 6ª Menor: deve haver Glosa, e depois deve mover o Baixo de Grau, para que a dita 5ª desculpe na 3ª; mas esta Ligadura é pouco praticada. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 163)

1º Modo 2º Modo 3º Modo

3 - 7M - 8 3 - 4 b5 - 5 - #5 - 6
 #5 - #2 - 3 #5 - 6 4 - 3

Figura 82: Exemplo dos três primeiros tipos de suspensão de 5ª aumentada segundo Silva Gomes.

Na tentativa de ser o máximo fiel à descrição dada por Silva Gomes, ilustramos os três primeiros modos de se efetuar a suspensão de 5ª aumentada. Embora toda suspensão deva possuir três etapas – preparação, ligadura e resolução –, optamos por ilustrar somente os momentos descritos pelo autor que, no caso, nada disse sobre os intervalos os quais essa suspensão poderia ser preparada. O primeiro modo recebe também outro tipo de suspensão, contendo os intervalos de 2ª aumentada e de 7ª maior que resolvem ascendentemente – contrariando os demais casos de resolução da sétima. A respeito do quarto e quinto modos de se proceder com essa suspensão, os dados fornecidos são insatisfatórios. Uma possibilidade de interpretação – bastante incompleta ainda – para o quarto modo, seria uma espécie de cadeia de suspensões de 5ªs aumentadas e 7ªs ou simultâneas ou resolvendo uma na outra de

modo alternado. De qualquer maneira, este modo, como Landi afirma, “é impossível de se lhe deduzir” (2006, p.105). Ainda conforme este coloca, “o quinto modo também é difícil de precisar” (2006, p.105), pois não esclarece sobre a resolução dos intervalos de acompanhamento de 3ª e 6ª nem sobre a maneira de se fazer a glosa. Além disso, suas palavras geram dúvidas para os leitores de nosso tempo pelo fato de se ter, aparentemente, os intervalos de 5ª aumentada e 6ª menor simultaneamente – o que, se para a o temperamento igual soariam duas notas iguais, para a afinação da época certamente não, aumentando ainda mais a dissonância.

É fato que não sabemos se houve erro de escrita na cópia encontrada ou se o autor realmente tinha em mente esses dois intervalos enarmônicos. Todavia, a descrição dada por Solano a respeito da suspensão de 5ª aumentada é bastante próxima à dada por Silva Gomes, apenas diferenciando-se na questão do intervalo de 6ª – maior ou menor. Ambos ainda ressaltam a rara ocorrência dessa suspensão:

A Ligadura de 5ª Superflua, ou excessiva sobre o Baixo, acompanha-se com 3ª, e 6ª: ha de precisamente haver glosa, e depois mover o Baixo gradatim subindo para Desculpar em 3ª. Ella também fórma no mesmo tempo outra Ligadura de 2ª Menor inferior a respeito da que a faz padecer, e Desliga em 3ª, tanto da Parte superior, como da inferior. Esta Ligadura he raríssima, por ser muito Dissonante. (SOLANO, 1779, p.110)

Figura 83: Exemplo de suspensão de 5ª aumentada segundo Solano. (SOLANO, 1779, p. 111)

O compasso indicado dentro do contorno retangular é o que contém a suspensão com glosa e a resolução na última colcheia. A voz na qual ocorre o intervalo de 5ª aumentada é o contralto. A glosa está sublinhada por um pequeno contorno circular ao redor dela, que acontece na nota *ré* no exemplo. A fim de se esclarecer melhor o exemplo, ilustramos abaixo, em uma melhor visualização, apenas o compasso que possui a suspensão e o anterior a ele, no qual ocorre a preparação:

Figura 84: Exemplo de suspensão de 5ª aumentada segundo Solano, com imagem mais nítida.

De um modo geral, é notável a similaridade entre as escolhas de ambos os autores, especialmente se consideramos os demais autores portugueses selecionados. Por outro lado, não se pode afirmar que Silva Gomes tenha conhecido o *Novo Tratado de Musica Metrica e Rhythmica*, de Solano, ainda que essa probabilidade exista. Não se percebe nenhuma influência direta de Solano sobre Silva Gomes nessas similaridades, mas se notam algumas peculiaridades próprias do modelo de ensino pautado sobre o acompanhamento ao teclado que estiveram presentes em ambos os autores e, embora ausentes nos outros teóricos portugueses, estes certamente as conheciam, bem como todos os compositores e teóricos lusitanos que tiveram acesso à teoria italiana, com forte presença em Portugal.

Ainda a respeito da 5ª aumentada, o primeiro modo de efetuá-la, segundo Silva Gomes, apresenta em si a suspensão de 2ª aumentada e 7ª maior. Ao acompanharmos a sua descrição, percebemos que há efetivamente uma intensidade dissonante muito maior no momento em que a harmonia caminha para esses intervalos do que em relação à própria 5ª aumentada, fazendo-nos pensar sobre a possibilidade da existência de uma categoria à parte

dessa suspensão – com 2ª aumentada e 7ª maior –, que não dependesse da suspensão de 5ª aumentada em um momento anterior – servindo-lhe de preparação. Essa categoria é compartilhada por Pedroso, que logo após a consideração sobre a suspensão de 4ª, afirma que “também se dá 2ª *Mayor*, acompanhada com 4ª *Mayor*, e 7ª, e depois dela se dá 3ª *Mayor*, 5, e 8.” (PEDROSO, 1751, p.18)

Figura 85: Exemplo de suspensão de 2ª aumentada e 7ª maior em Pedroso. (PEDROSO, 1751, p. 18)

Através da visualização do acompanhamento indicado pela cifra, percebemos que esse caso é bastante diferente daquele descrito por Silva Gomes, pois sua resolução não se dá sobre um Baixo imóvel. Embora a 2ª aumentada resolva na 3ª e a 7ª na 8ª como Silva Gomes havia descrito também, neste caso não há resolução ascendente, enquanto o Baixo se move, as demais vozes apenas esperam a resolução daquele. Poderíamos, por essas razões, denominar esse exemplo como suspensão de 2ª aumentada inferior. Ainda assim, julgamos válido o fato de colocarmos em evidência o uso por ambos os autores dessa dissonância suspensa que foge às regras tradicionais de suspensões justamente por sua característica incomum.

4.3.7. Dupla dissonância

As suspensões não ocorrem apenas com uma dissonância, podendo combiná-las em duas vozes, por exemplo. Algumas suspensões supracitadas possuem essa característica como, por exemplo, a suspensão de 2ª inferior (que pode levar a 4ª aumentada como acompanhamento) ou a de 2ª aumentada (que, nos exemplos ilustrados, levava 7ª maior consigo), por exemplo. No entanto, o fato de seus autores se referirem a elas como acompanhamento ou consequência de determinada suspensão, fez com que discutíssemos-las junto com as demais suspensões. Esta categoria à parte é chamada por Silva Gomes de “Espécies de dupla Dissonância”.

Silva Gomes menciona três tipos delas: a suspensão de 9ª e 7ª; a suspensão de 9ª e 4ª; e, a suspensão de 7ª e 4ª. Estas duas últimas são sempre chamadas de combinação entre a

“ligadura” de 9ª ou de 7ª com a “ligadura de 4ª e 5ª”, uma vez que a suspensão de 4ª era considerada uma dissonância pelo fato de se encontrar um intervalo de 2ª entre a 4ª e a 5ª, conforme colocado anteriormente. Seus acompanhamentos seriam os mesmos que nas suspensões individuais, substituindo pela nova dissonância quando necessário. A suspensão de 9ª e 7ª poderia ser acompanhada pelos intervalos de 3ª e de 5ª, e a de 7ª e 4ª ou a de 9ª e 4ª apenas pela 5ª.

Figura 86: Exemplo de suspensão com dissonância dupla – no caso, 9ª e 4ª.

Os tratados de regras de acompanhar comumente explicavam essas combinações de dissonâncias, algo que não demandava muitas palavras ou exemplos, pois não seria difícil imaginar o tratamento dessas dissonâncias: bastava-se efetuar as dissonâncias como em seus tratamentos individuais já conhecidos. Ademais, esse tópico não foge aos tradicionais assuntos do contraponto, pois apenas continuava-os.

Entretanto, a *Arte Explicada* traz uma passagem a respeito do tema que é bastante curiosa e peculiar.

Escreve-se sobre um Baixo firme a 8ª coberta da 9ª, depois a 7ª coberta da 8ª, depois a 6ª da 7ª, a 5ª da 6ª, a 4ª da 5ª, a 3ª da 4ª, a 2ª da 3ª, o Uníssonos da 2ª, e aquela Espécie que for padecendo, vá desculpendo, na qual operação se vê que todas estas Espécies fazem Ligadura [suspensão] de 2ª inferior com aquela que as faz padecer e, não obstante esta transformação das Naturais qualidades destas Espécies, elas invariavelmente para com o Baixo não são menos de 8ª, 7ª, 6ª, 5ª, 4ª, 3ª, 2ª, sendo que as que de sua Natureza são Falsas, como a 2ª e a 7ª, nesta conjuntura [*sic*] duplas Dissonantes, por um modo relativo ao Baixo com quem padecem por outro modo com a Parte superior que as cobre, oprime e mortifica. (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.160)

Conforme a descrição de Silva Gomes, teríamos a seguinte progressão:

Figura 87: Exemplo específico de sequencia de suspensões de 2ª nas vozes superiores segundo Silva Gomes.

Ora, essa explicação condiz com o exemplo incompleto dado por Pedroso a fim de se ilustrar o processo das chamadas *acciacaturas* – recursos típicos do ensino do acompanhamento que seriam essa cadeia de suspensões de 2ªs nas vozes superiores sobre um baixo imóvel, as quais, segundo Pedroso, “são menos usadas, e somente se achão [*sic*] em *Areas* [*sic*], e cousas [*sic*] de instrumentos” (PEDROSO, 1751, p.18).

Figura 88: Exemplo de achacatura oferecido por Manuel Pedroso. (PEDROSO, 1751, p. 41)

O tratado de Silva Gomes descreve claramente esse procedimento musical – próprio, segundo Pedroso, do ensino do acompanhamento e da música instrumental –, servindo de mais um exemplo que confirma a necessidade do estudo desses modelos para o entendimento da teoria musical contida em seu tratado.

4.4. Cláusulas

Ilustra-se aqui o vínculo mais particular entre André da Silva Gomes e a regras de acompanhar: as fórmulas cadenciais – chamadas por Gomes de cláusulas. Seis modelos cadenciais descritos pelo autor foram elencados: a cláusula fingida; a cláusula simples; a cláusula composta única ou singela; a cláusula composta dupla; a cláusula composta suspensa medial; e, a cláusula composta real.

A cadência fingida seria a atual “cadência de engano”. Silva Gomes apresenta uma definição similar à encontrada em *L'armonico pratico al cimbalo*, de Gasparini, que a chama de *cadenza finta*. Ambos dizem que, ao invés de concluir nas cordas de costume – isto é, nos graus esperados –, essa cadência se propõe a enganar o ouvido, passando à outra espécie – inesperada. Considera-se essa cadência também quando se resolve em menor ao invés de maior. Não estamos afirmando que Silva Gomes tenha lido Gasparini muito menos que tenha retirado sua explicação deste último, embora a primeira hipótese nos pareça possível. Afirmamos, ao invés disso, que ambos compartilharam de um mesmo pensamento teórico nesse momento, através de seus processos de escolhas: optaram por colocar um mesmo conceito e com uma explicação similar em seus tratados teóricos.

[...] o seu Artificio se propõe a **enganar** o ouvido, não descaindo ou concluindo nas Cordas costumadas e que o mesmo ouvido estava esperando; porém passando à outra Espécie **não esperada**, assim como também **quando se faz Menor** a Resolução de uma Ligadura **devendo ser maior** [...] (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.169, grifo nosso apenas em negrito)

Le Cadenze finte si fanno in diversi modi, e si chiamano finte, quando la Composizione formata, che hà la Cadenza non termina nelle corde solite, ma **inganna**, portandosi in altra corda, o nota **inaspettata**. Chiamasi Cadenza finta ancora, quando la risoluzione **invece di maggiore si fa minore**. (GASPARINI, 1722, p.35, grifo nosso apenas em negrito).

As cláusulas chamadas por Silva Gomes de simples, composta única e composta dupla são classificadas na tradição dos *partimenti* segundo suas unidades métricas ocorridas durante o acorde de dominante e, por isso, poderiam ser entendidas atualmente como variações da cadência autêntica.

A única fórmula cadencial verificada até o momento que poderia incluir acordes construídos sobre outros graus da escala que não o quinto, seria a cláusula simples. Esta,

segundo Silva Gomes, poderia ser construída sobre os graus 5º, 4º, 2º ou 7º. Mas sua especificidade, conforme demonstrado a seguir, continua inabalada: a presença de apenas uma unidade métrica durante o acorde que antecede a resolução no primeiro grau. Enquanto nos exemplos de Fenaroli, a cadência simples é ilustrada apenas sobre o quinto grau, o tratado de Solano novamente compartilha das mesmas explicações que Silva Gomes, que afirma que a “*Cadencia*, ou *Clausula Simples* he todo aquelle *Movimento*, que o *Baixo* faz da 5ª, 4ª, 2ª, ou 7ª para o *Tom*.” (SOLANO, 1779, p.129)

Essas cláusulas se apresentavam de formas variadas e possuíam diferenças terminológicas a depender do autor. No entanto, é certo que todos aqueles que haviam sido iniciados nesse modelo de ensino italiano, conheciam-nas todas muito bem. Para as comparações, ilustra-se a figura de Fedele Fenaroli de acordo com suas referências encontradas no livro *The Art of Partimenti*, de Giorgio Sanguinetti (2012, p.106). Embora seja posterior, Fenaroli é considerado uma espécie de síntese das diversas variantes do ensino dos *partimenti* até sua época e, por isso, utilizado aqui.

Segundo Gomes, as cláusulas simples seriam as que aparecem “sem concorrência de Espécie alguma falsa”, em outras palavras, sem dissonância, possuindo, portanto, apenas uma unidade métrica sobre o 5º grau.

Figura 89: Exemplo de cadenza semplice segundo Fenaroli.

A Cláusula Composta Única ou singela expressar-se-ia “formando sobre o Baixo 4ª e 5ª ou 4ª e 6ª, desculpando na 3ª e 5ª e descendo o Baixo para o Tom acompanhado de 3ª e 5ª.” É chamada por Fenaroli simplesmente de *cadenza composta* pelo fato de possuir duas unidades métricas.

Graus: 5 1

Figura 90: Exemplo de cadenza composta segundo Fenaroli.

A Cláusula Composta Dupla apresentaria os intervalos de 3ª e 5ª sobre o baixo, depois 4ª e 6ª, depois a 6ª resolveria na 5ª e num último momento a 4ª resolveria na 3ª, para, enfim, o baixo se mover à nota do tom, acompanhado de 3ª e 5ª. Chamada por Fenaroli apenas de *cadenza doppia*, possuiria, portanto, quatro unidades métricas.

Graus: 5 1

Figura 91: Exemplo de cadenza doppia segundo Fenaroli.

Essas duas últimas cadencias se encontrariam, ainda, no *Compendio Musico*, de Manuel Pedroso, conforme vimos na figura 72. Nela, ilustra-se, também, a variante da *cadenza composta*, possuindo a apojetura 6/4 ao invés de 5/4 – tal como exemplificadas por Silva Gomes.

Podemos encontrar versões da *cadenza doppia* contendo a sétima no lugar da quinta na primeira ou última unidade métrica sobre o quinto grau. Isso é encontrado em Gasparini, por exemplo, autor sobre o qual Pedroso teria se utilizado em diversos momentos, inclusive ao propor esses tipos de cadência em um tratado português (TRILHA, 2011, p.130). Em *L'armonico pratico*, Gasparini chama essa fórmula cadencial de *cadenze composte maggiori*, guardando certa similaridade terminológica com Silva Gomes ao entendê-la como um tipo de cadência composta.

Figura 92: Exemplo de cadenze composte maggiori em Gasparini. (GASPARINI, 1722, p. 30)

A Cláusula Composta suspensa Medial, chamada também de Confinal, é interpretada à primeira vista sob a perspectiva da teoria tonal atual como algum tipo de semicadência, pois se encontra suspensa, isto é, não conclui. Silva Gomes esclarece que ela também é chamada de “Cadência Medial porque é formada na Mediação do Tom, e chama-se Suspensa porque não fecha perfeitamente a Cadência.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.170)

Embora a última afirmação sustente nossa interpretação, a definição precedente torna-a ambígua e idêntica à cadência única ou singela:

A Cláusula Composta suspensa Medial ou Confinal forma-se sobre o Baixo na 5ª do Tom ou com a Ligadura de 4ª e 5ª, a desculpar na 3ª Maior e **descer o Baixo para o Tom**, ou na 5ª do Tom somente com 3ª Maior e 5ª, e **descer o Baixo ao Tom acompanhado de 3ª e 5ª** (Ex. 13º, e 14º). (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p.170, grifo nosso apenas em negrito)

Ainda que nossas dúvidas a respeito não cessem totalmente, podemos verificar que tanto a descrição quanto o exemplo fornecido por Solano vão ao encontro do que imaginávamos.

Há também *Clausula Suspensa*, ou *Medial* com *Ligadura*, ou sem ella. Esta *Clausula* he igualmente feita sobre a *Corda 5ª* do *Tom* com a *Ligadura* da 4ª, e 5ª; quero dizer, consiste na *Ligadura* de 2ª inferior, que se faz entre as *Partes particulares*, resolvendo em 3ª Menor daquela, com quem *padece*, ainda que para com o *Baixo* seja 3ª Maior, a qual fica *suspensa*, e daqui lhe provém o nome próprio da *Clausula*. (SOLANO, 1779, p.131)

Figura 93: Exemplo de cadência suspensa medial em Solano. (SOLANO, 1779, p. 131)

É interessante notarmos que Solano concebe três exemplos para a cláusula suspensa, sendo que todos possuem como última progressão harmônica um acorde de sexta sobre (com ou sem ligadura) o sexto grau da escala. Certamente por este motivo, Mário Trilha se refere a ela como “cadência frígia”. À parte disso, o exemplo de Solano foi esclarecedor. Paira a dúvida, então, se Silva Gomes pretendeu descrever essa cláusula idêntica à cláusula única ou se existiu alguma falha de escrita por parte do autor ou de algum copista.

Finalmente, temos a cadência composta real, colocada em evidência no primeiro capítulo diante da dificuldade de interpretá-la somente mediante as palavras de Silva Gomes. Apresentamos, então, um exemplo esclarecedor, retirado também do tratado de Solano. Embora Solano e Silva Gomes apresentem duas variantes, percebemos que seu sinal de distinção enquanto fórmula cadencial é a presença da progressão melódica no baixo por segunda descendente, sendo enfatizado, portanto, a presença do segundo grau no baixo que resolve no primeiro grau da escala, passando ou não pelo quinto.

Figura 94: Exemplo de Cadência Real segundo Solano. (SOLANO, 1779, p. 130)

Ora, essa mesma progressão, com a mesma suspensão de 7-6 que resolve na 8ª na voz aguda, é própria de uma das fórmulas cadenciais identificadas por Robert Gjerdingen em seu livro sobre o estilo galante, conhecido como **clausula vera** – o que não seria difícil traduzirmos por “cláusula real”. A linha ascendente da voz aguda seria a chamada cláusula de soprano – ou *cantizans* –, ao passo que a linha descendente seria a cláusula de tenor – ou *tenorizans* –, ambas as vozes caminhando por grau conjunto.

Tenorizans / CLAUS. VERA

Clausula cantizans

Clausula tenorizans

Figura 95: Exemplo de clausula vera ilustrada por Robert Gjerdingen. (GJERDINGEN, 2007a, p. 172)

4.5. Modulações

A matéria sobre as modulações é abordada apenas por Solano. Ainda que a maior proximidade de Silva Gomes, neste quesito, seja o tratado de Pedroso, neste momento, desconsideramos essa relação pelo fato de já ter sido discutida no capítulo anterior, já que esse assunto se encontra na terceira parte de sua obra, dedicada ao contraponto.

Conforme indicado em seus títulos, Solano dedica quatro capítulos ao assunto de “mudança de tons” – entendidos aqui como modulação de uma tonalidade para outra. No entanto, esses capítulos não apresentam como se efetuar a modulação ou quais são os graus mais comuns aos quais a modulação se dirige. Ao invés disso, Solano discute – de uma maneira extremamente verborrágica – quais seriam os principais graus para se identificar uma tonalidade, as distintas funções do sustenido, bemol e bequadro em tonalidades diferentes, e, como o músico deve interpretar a tonalidade ao se deparar com acidentes musicais. A fim de

ilustrar seu discurso sobre a questão, oferecemos o seguinte excerto, no qual se preocupa em distinguir a aparição do bequadro em tonalidades maiores que contenham sustenidos:

Tratarei agora da verdadeira inteligência do $\flat$, tanto para com os $\flat\flat$, como para os $\sharp\sharp$. O $\flat$, que diz respeito aos $\sharp\sharp$ em os *Tons* de 3ª *Maior*, quando diminue regularmente o ultimo dos expressos, *converte* a 7ª *Maior* em *Menor*, com a qual vai ordenar outro *Tom* no *Signo*, que era da 4ª do mesmo *Tom*, em que estava. (SOLANO, 1779, pp.191-192)

No trecho citado, Solano explica, de maneira implícita, o grau a ser alterado para que se passe de uma tonalidade maior à outra, construída sobre o 4º grau – o que seria entendido atualmente como a modulação para a subdominante maior. Discorrendo implicitamente sobre modulações para outros graus, Solano trata dos efeitos do bequadro em tonalidades maiores com bemol e em tonalidades menores com sustenidos e com bemóis. Embora possamos visualizar o caminho tonal descrito nessas mudanças de tonalidades, essa não é a preocupação de Solano nesse momento, uma vez que ele também descreve o efeito dos acidentes sobre graus que não indicam modulação, como, por exemplo, a alteração do sexto e sétimo graus na escala menor. Talvez, Solano detalhasse esses efeitos apenas com a intenção de que o aluno pudesse visualizar a nova escala a servir de base em determinado trecho musical, não ocorrendo uma modulação propriamente dita.

Curiosamente, Solano apresenta os tons próprios para se encaminharem as modulações, no capítulo dedicado à fuga – no qual, no lugar de “mudança dos tons”, há a presença da palavra “modulação”.

Para haver boa *harmonia* em todas as *Fugas*, se deve atender muito á melhor *Modulação* no sahir de hum para outro *Tom*, isto he, de humas para outras *Cordas* do mesmo *Tom* da *Fuga*: não a havendo boa, sentir-se-há mau efeito na Musica. As *Cordas* do *Tom*, para onde ordinariamente se pode encaminhar a *repetição* do *Passo*, como já disse, são as da 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, e também se he preciso para maior demora, e variedade da *Fuga*, as da 7ª, 2ª, ou 9ª, isto he, passar daquelle *Tom*, porque se andava, para o que se há de formar em qualquer das sobreditas *Cordas*. (SOLANO, 1779, pp.246-247)

Embora ilustremos as passagens acima, é fato que não podemos enxergar uma particularidade entre Silva Gomes e a teoria do baixo contínuo no que se refere ao tratamento dado às modulações, pois era prática comum também na teoria do contraponto a prescrição

das modulações sobre os graus 3^a, 4^a, 5^a e 6^a. Algo mais específico existiria no caso da 2^a e da 7^a – graus já discutidos sob a perspectiva da modulação, no capítulo anterior.

4.6. Gêneros imitativos

A aprendizagem da imitação se encontra nos três autores comparados. No caso de Pedroso, apenas na parte de contraponto. Gomes da Silva dedica apenas uma regra à fuga, na segunda parte de sua obra, e se contenta em descrever a entrada das vozes. Embora não mencione em qual ordem as vozes deveriam entrar, seu exemplo musical apresenta a mesma disposição que Silva Gomes: soprano; contralto; tenor; baixo. A diferença entre eles é que o exemplo dado por Gomes da Silva ilustra fugas de um motivo só, ao passo que Silva Gomes aproveita o momento em que explica a fuga de dois motivos para esclarecer a ordem das vozes.

A obra de Solano, mais completa, apresenta cinco assuntos em comum com Silva Gomes: a divisão do motivo em três partes ou momentos; a categorização dos tipos de fugas; a classificação dos tipos de imitação; o uso das cadências nas fugas; a fuga de dois motivos.

Assim como Pedroso e Silva Gomes, Solano divide o motivo em “princípio”, “meio” e “fim”, definindo que o “princípio” deve se iniciar no 1^o ou 5^o grau e através do “meio”, se encaminha para o 5^o ou o 1^o grau, respectivamente, concluindo o motivo. Observa que em algumas ocasiões o “fim” pode se dar sobre a 4^o ou o 2^o grau, tal como Pedroso prescrevia. Ora, como observado algumas vezes por Mário Trilha em seu texto, a obra *Compendio Musico* havia sido uma referência constante nos posteriores teóricos portugueses do século XVIII, especialmente para Solano.

Solano apresenta uma relação dos tipos de fugas em um número de cinco, a saber: fuga real; fuga de imitação; fuga do tom; fuga às avessas; fuga irregular. No entanto, o fato de subdividir um desses – a fuga de imitação – enxergamos como, efetivamente, seis tipos, tais quais categorizados por Silva Gomes. O primeiro é definido da seguinte maneira:

As Fugas Reaes tem o seu principio na primeira Nota do Tom; e o fim na 5^a, ou tendo principio na 5^a, será o fim na Corda do Tom. Nestas Fugas sempre o meio difere em qualidade na resposta da segunda Voz. Esta terá principio onde a primeira

tiver o *fim*, ou há de ter o *fim* onde a primeira tem o *principio*. (SOLANO, 1779, p. 225)

Figura 96: Exemplo de fuga real segundo Solano. (SOLANO, 1779, p. 228)

O exemplo de Solano ilustra o primeiro tipo abordado por Silva Gomes, também chamado de fuga real, pois uma voz caminhará cinco graus ao longo de seu motivo – começando no primeiro grau e concluindo no quinto, por exemplo –, a outra andarão quatro – do quinto à oitava.

O segundo tipo de Solano – fuga de imitação –, trata-se da fuga que responde pelos mesmos intervalos que a primeira entrada – chamada de “guia” por Silva Gomes e de “proposta” por Solano. Ela é dividida em dois modelos. A primeira subcategoria descrita é a mesma que o “passo de imitação” de Pedroso ou a de “imitação irregular” de Silva Gomes. Recebe o mesmo nome que neste último. Trata-se de uma fuga cuja resposta seja idêntica ao sujeito, e, portanto, a última nota daquela – o “fim” – não se dá sobre o quinto ou primeiro grau, mas sobre outro grau – geralmente quarto ou segundo.

Figura 97: Exemplo de fuga de imitação irregular segundo Solano. (SOLANO, 1779, p. 239)

Já a segunda subcategoria é a fuga de imitação regular – a qual Silva Gomes coloca como terceiro tipo. Conforme este explica, “é aquela na qual a Voz Consequente deve infalivelmente responder pelos mesmos intervalos da sua Guia, encaminhando-se no fim ao próprio Tom.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 176) Sua diferença reside no fato de retornar ao primeiro grau ao fim. Com uma explicação bastante similar, Solano apresenta o seguinte exemplo para esse tipo de fuga:

Figura 98: Exemplo de fuga de imitação regular segundo Solano. (SOLANO, 1779, p. 240)

O quarto tipo apresentado por Solano é a fuga do tom. É bastante próxima à fuga real, pois sua resposta não é fiel ao sujeito, mantendo-se dentro da divisão da oitava em quarta e quinta. No entanto, é própria dos tons menores e possui uma particularidade, apontada por ambos os autores: “quando a primeira Voz expressar na Cláusula fá-mi da 6ª do Tom para a 5ª, a segunda Voz deve responder mi-re para descer ao Tom.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 176) A fim de não haver confusão, observamos que as referências a *fá-mi* e a *mi-ré* não significam as notas, mas sim as sílabas hexacordais através das quais se aprendiam solfejo. Percebemos isso no exemplo abaixo, de Solano:

Figura 99: Exemplo de fuga do tom segundo Solano. (SOLANO, 1779, p. 242)

O quinto tipo é chamado por Solano de fuga às avessas, ao passo que Silva Gomes se refere a ela como fuga inversa ou contra fuga. Em sua explicação, Silva Gomes também utiliza o termo encontrado em Solano: “A Fuga Inversa ou Contra Fuga é aquela na qual a segunda Voz responde repetindo sempre às avessas toda aquela Música que expõe a Primeira com os Movimentos Contrários.” (SILVA GOMES *apud* Duprat, 1998, p. 176) É a fuga na qual a resposta apresenta a melodia invertida, evidenciada no ensino do contraponto desde, pelo menos, Zarlino.

Figura 100: Exemplo de fuga às avessas segundo Solano. (SOLANO, 1779, p. 244)

O sexto tipo é a fuga irregular, chamada por Silva Gomes de “puramente irregular”. Essa fuga, presente em Pedroso também, apresenta a irregularidade de possuir a resposta fora dos graus próprios – 1º ou 5º, e, frequentemente ainda, o próprio sujeito principiando em outro grau. Assim definem ambos os autores.

Figura 101: Exemplo de fuga de imitação irregular segundo Solano. (SOLANO, 1779, p.245)

Por fim, ambos os autores tratam da fuga com dois motivos. Após longas explicações sobre os seis tipos de fugas, apenas descrevem a entrada mais usual das vozes,

ambos apresentando a ordem descendente, ex.: o soprano apresenta o primeiro motivo e, imediatamente, o contralto apresenta o segundo; após isso, o contralto apresenta a resposta ao motivo do soprano, e o tenor ao segundo motivo, levantado anteriormente pelo contralto; depois, o tenor apresenta o sujeito do primeiro motivo, e o baixo o do segundo motivo; finalmente, o baixo responde ao tenor – com o primeiro motivo – e qualquer uma das demais vozes responde ao segundo motivo.

Além dos tipos de fuga, ambos os autores seguem à descrição das cadências próprias para se efetuar durante uma fuga. Silva Gomes explica que as cadências próprias para o final da exposição – chamada de “motivo ou tema” por Silva Gomes – são as que possuem suspensão de 2ª ou de 7ª, com resoluções cujo baixo se mantém imóvel, isto é, formando ligaduras perfeitas que, no caso, resolveriam nos intervalos de 3ª e de 6ª, respectivamente. Ao retornar o tema – após os episódios e imitações diversas –, uma cadência com suspensão de 4ª deve preceder sua entrada. Dessa maneira, o autor afirma que “as Cadências de 2ª e 7ª são como intermédias, e a de 4ª e 5ª é verdadeiramente Cláusula Final.” (Silva Gomes apud DUPRAT et al, 1998, p. 178) Do mesmo modo, descreve Solano:

As Cadencias, que se fizerem em toda a Fuga no fim do Passo para entrarem as Imitações, são de 7ª Disculpando em 6ª; porém as do fim das Imitações para se repetir o Passo em qualquer das Cordas do Tom, hão de ser das que se formão com a Ligadura de 4ª e 5ª. (SOLANO, 1779, p. 246)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos sobre a recepção teórico-musical no Brasil durante o período colonial obtiveram progressos significativos nas últimas décadas, especialmente através dos avanços impulsionados por Régis Duprat. Ainda assim, o panorama apresentado sofre as limitações inerentes à musicologia nacional, ainda presa a uma perspectiva de organização de fontes e transcrição de manuscritos – o que não significa que não reconheçamos o valor desse trabalho altamente necessário e meritório. O problema se intensifica quando entramos na área da tratadística, como notamos ao atestar somente cerca de dois a cinco tratados brasileiros encontrados, anteriores à primeira impressão dessa espécie no país.

Diante dessa perspectiva, a escolha do tratado de contraponto de André da Silva Gomes como objeto de pesquisa representa uma possibilidade mais efetiva de se levantar hipóteses sobre o aprendizado musical que chegava ao Brasil entre finais do século XVIII e princípios do século XIX.

O primeiro que reafirmamos, à guisa de conclusão, é que esta pesquisa se insere em um contexto mais amplo que, desenvolvido pelo laboratório de musicologia da USP, busca mapear padrões e particularidades que possam delinear os alinhamentos com a música dos grandes centros europeus, assim como seus usos locais. De um modo específico, buscamos reconhecer alguns modelos teóricos no tratado de Silva Gomes.

Observamos que, conforme verificado através de estudos afins na musicologia luso-brasileira, o conhecimento de tratados estrangeiros por parte dos poucos teóricos brasileiros conhecidos do período colonial indica o natural vínculo com a produção teórica ibérica, especialmente de Portugal. Entre esses autores, destaca-se a suma teórica *El melopeo y maestro*, de Pietro Cerone. A própria musicologia portuguesa confirma a relevância dessa obra para os escritos em Portugal, os quais se mantiveram à sua sombra por quase cento e cinquenta anos.

O segundo ponto, o que igualmente era de se supor e que se comprova quando expomos a hipótese ao cruzamento conceitual, é que o ensino musical português recebeu forte influência italiana em todos os âmbitos do exercício da música, afetado por novas solicitações de gosto e do pensamento que traspassava a música de uma maneira irrevogável. O que podemos afirmar – que é um avanço sobre o conhecimento que expuseram artigos publicados

na primeira década de 2000 – é que o processo pedagógico da música portuguesa durante o século XVIII vinculava-se ao discurso italianizante através dos compêndios de *Regras de Acompanhar* e dos documentos de *partimenti*, os quais, junto com os *Solfejos para Acompanhar*, constituíam os principais manuais de música utilizados no Real Seminário da Patriarcal – a principal instituição de ensino de música do século XVIII em Portugal. Dessa maneira, estabeleceu-se, também, uma primeira conexão entre o conhecimento teórico de André da Silva Gomes e o ensino praticado em Nápoles, principalmente ao considerarmos que Silva Gomes teria recebido lições de música com José Joaquim dos Santos – professor no Seminário da Patriarcal –, e, talvez, até mesmo diretamente como aluno dessa instituição, em contato com outros mestres de música, portugueses e italianos, que ali lecionaram.

Diante disto, nos propusemos a decantar o tratado brasileiro escrito por Silva Gomes numa perspectiva do ensino do contraponto e do ensino das chamadas *Regras de Acompanhar*, acumulados no conhecimento possível de sua época.

Em relação ao ensino do contraponto, as análises comparativas identificaram em Silva Gomes a reprodução de ideias e conteúdos, tais como:

- A reprodução da divisão bipartida dos tipos de contraponto – simples e figurado –, mantidos nos discursos de Tinctoris a Cerone, por exemplo, misturada a conceitos como contraponto solto e de concerto, presentes em Bononcini e em Nassarre.
- A distinção entre os tipos de movimento contrário e seus usos próprios – encontrados, particularmente, em Berardi e em Nassarre.
- As doze regras de Cerone sobre o contraponto simples.
- A classificação dos tipos de fuga e a definição dos tipos de imitação, incluindo a antiga imitação de sílabas, encontrada em Zarlino e até mesmo em madrigais e na obra de Frescobaldi.
- A construção de um motivo que se repete ao longo do contraponto, construído sobre um *cantus firmus* em notas longas, tratando-se da reprodução do conceito de *soggetto*, encontrado desde Zarlino.
- O ensino da construção do cânone tal como demonstrado por Pedroso, baseado na escrita prévia das vozes na vertical.
- A prescrição de modulações de acordo com Pedroso.

Ao longo dessas comparações, verificamos a reprodução de modelos de escolhas sobre o uso e disposição das palavras. Tratavam-se de costumes e hábitos localizados na teoria portuguesa, por um lado e, de cópias explícitas de frases e parágrafos inteiros, por outro, como no caso de Cerone e Pedroso. Ademais, pudemos reconstruir alguns exemplos que estariam contidos no terceiro tomo do tratado de Silva Gomes.

Diante dessas verificações, pudemos constatar que a cópia de modelos foi uma constante no discurso de Silva Gomes. É bem possível que este, na qualidade de mestre-de-capela da Sé, ao se propor a escrever um tratado, devesse comprovar conhecimento dessa tradição de ensino, algo que seria facilitado através do uso de explicações provenientes de autoridades – ainda que sem citá-las. Independentemente de suas reais razões – às quais não é possível termos acesso – esses usos, talvez indiscriminados, poderiam explicar o alto valor numérico de reiteraões dos conteúdos sem informações inéditas e dos momentos de contradição ou ambiguidade, ao reproduzir explicações de modelos diferentes para um mesmo assunto. Talvez a própria inclusão da imitação por sílabas servisse para corroborar essa inserção de seu trabalho numa vasta tradição. Esse modelo se opõe de maneira evidente, por exemplo, ao de Fux, o qual, através do diálogo socrático e munido de exemplos próprios, expõe novos conceitos apenas nos momentos oportunos e preza pelas ideias sintéticas que possam cobrir a maioria dos casos.

Por outro lado – opondo-se a esse conhecimento mais antigo –, identificamos na *Arte Explicada* a presença de conceitos considerados modernos no século XVIII. Podemos exemplificar isso através do conhecimento por parte de Silva Gomes dos conceitos de subdominante e *basse fondamentale*, de Jean-Philippe Rameau.

Dentro da perspectiva de práticas mais recentes, apresentamos a constatação – que, diferentemente do tempo da publicação de Duprat, hoje já é possível averiguar – sobre a presença da tradição dos manuais de acompanhamento e dos *partimenti* na *Arte Explicada*. Estes modelos, sem dúvida alguma, atuaram em Silva Gomes não só enquanto teórico, mas, evidentemente, enquanto aluno, professor, e compositor.

Em relação a esse ensino, verificamos três principais conceitos:

- As cláusulas segundo a prática napolitana.
- A explicação de suspensão segundo o ensino de música ao teclado que, além de casos particulares como as *acciacaturas* e as dissonâncias não usuais no

ensino mais estrito, apresenta preocupações em se definirem os intervalos de acompanhamento e os graus sobre os quais mais comumente se formam os tipos de suspensão.

- A Regra de Oitava

Em relação à última, verificamos que não recebe nenhuma referência direta, mas, inegavelmente, encontra-se na consciência formada e no ensino recebido por Silva Gomes, como pudemos identificar.

Por fim, este trabalho teve a intenção de desconstruir um tratado singular para a musicologia brasileira. Trata-se de um esforço coletivo de um projeto que busca discutir a música no Brasil colonial não só desde um aspecto da organização de suas fontes, ou analisados por uma perspectiva de uma História Social da música, mas encontrar na linguagem musical o campo de investigação que daria, inclusive, maiores subsídios para o trabalho de transcrição e, também, de análise sócio histórica. O próximo passo seria aprofundar todo este processo de constituição de saberes para as escolhas da criação musical propriamente vista e observar como a distância e a terra possibilitaram a Silva Gomes alterar padrões, que não mais seriam técnicos, mas comunicativos. Porém, esta é uma outra história!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRIA, José Augusto. **Tractado de Canto Mensurable de Mateus d'Aranda**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

APEL, Willi. **Gregorian Chant**. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

ARANDA, Matheo de. 1535. **Tractado de canto mensurable**. Edição Fac-similada 1978. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BAINI, Giuseppe. **Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina**. Roma: Della Società Tipografica, 1828.

BARNETT, Gregory. *Tonal organization in seventeenth-century music theory*. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 407-455.

BENT, Ian. Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 554-602.

BONDS, Mark Evan. **Wordless Rhetoric: musical form and the metaphor of the oration**. Harvard University Press, 1991.

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

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

CAFIERO, Rosa. **The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France** *Journal of Music Theory*. Durham: Duke University Press 51, 2007, p. 137-159.

CALAFATE, Pedro (Org.). **História do Pensamento Filosófico Português**. Vol. III: As Luzes. Lisboa, Editorial Caminho, 2001.

CAPLIN, William E. **Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.

_____. Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 657-694.

CASTAGNA, Paulo e BINDER Fernando. Teoria Musical no Brasil: 1734-1854. In: SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA LATINO-AMERICANA, 1., 1997, Curitiba. **Anais do I Simpósio Latino-americano de Musicologia**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 198-217.

CERONE, Pietro. **El Melopeo y el Maestro**. Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.

CHRISTENSEN, Thomas. The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice. In: **Acta Musicologica** 64, 1992, p. 91–117.

CHRISTENSEN, Thomas, (Ed.). **Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CHRISTENSEN, Thomas. Thoroughbass as music theory. In: **Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice**. Leuven: Orpheus Institute Leuven University Press, 2010. p. 9-42.

CHRISTOVAM, Ozório Bimbato Pereira. **Análise Retórico-Musical em André da Silva Gomes: estudo das tópicas no discurso musical da Missa em Dó**. 2012. 125f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – FFCLRP/USP, Ribeirão Preto, 2012.

CRESPO, Sílvio. O Hino a 4 de Marcos Coelho Neto. **Revista Música**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 69-78, 1990

DOTTORI, Maurício. A Estrutura Tonal na Música de João de Deus de Castro Lobo. **Cadernos de Estudo: Análise Musical**, São Paulo, v. 3, p. 44-51, 1990.

DOWNS, Phillip G. **Classical Music: The Era of Haydn, Mozart and Beethoven**. New York: W.W. Norton, 1992.

DRABKIN, Willian. “Nota Cambiata.” In: **Grove Music Online**. Disponível em: <<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.20111>>. Acesso em: 11 Set. 2013.

DUPRAT, Régis; ORBINO, Nise Poggi; CHASE, Gilbert. O Estanco da Música no Brasil Colonial. In: **Anuario**, v.4, Yale: Univerisity of Texas Press, p. 98-109, 1968.

DUPRAT, Régis et al. Música Sacra Paulista do Período Colonial; alguns aspectos de sua evolução tonal – 1774/1794. In: **Revista Música**, v. 1, n. 1, p. 29-34, 1990.

DUPRAT, Régis. **André da Silva Gomes**. São Paulo: Paulus, 1994. Encarte ao CD André da Silva Gomes. Brasileessentia Grupo Vocal. Regência de Vitor Gabriel, p. 5.

_____. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995.

_____. **A “Arte Explicada de Contraponto” de André da Silva Gomes**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

FENAROLI, Fedele. **Partimento ossia Basso numerato di Fedele Fenaroli**. Milano: F. Lucca, [s/d.].

FERNANDES, Cristina. **O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807**. Tese de doutoramento em Música e Musicologia apresentada à Universidade de Évora, 2010.

FREITAS, Mariana Portas de. Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (1759) – Primeira recepção da teoria do

heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa. In: **A Revista de Música Brasileira**. Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro. v.23, n.2. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, p. 45-72, 2010.

FULLER, Sarah. Organum – *discantus* – *contrapunctus* in the Middle Ages. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 477-502.

GASPARINI, Francesco. **L'Armonico Pratico al Cimbalo Venezia**. Bologna: Forni Editori, 1722.

GJERDINGEN, Robert. **Monuments of Partimenti**.
<http://facultyweb.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>. 2005>.
 Acesso em: 14 abr. 2013.

_____. **Music in the Galant Style**. New York: Oxford University Press, 2007a.

_____. **Partimento, que me veux-tu?** In: **Journal of Music Theory**, v.51, n.1. Yale: Yale University, p. 85-135, 2007b.

GINGRAS. Bruno. Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge between Thoroughbass Lessons and Fugal Composition. In: **Eighteenth Century Music**, v.5, n.1, p. 51-74, 2008.

GOMES DA SILVA, Alberto. **Regras de acompanhar [...]**. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758.

HILL, John Walter. **Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750**. New York: W.W. Norton, 2005.

HOLTMEIER, Ludwig. Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: concepts of tonality and chord in the rule of the octave. In: **Journal of Music Theory**, v.51, n.1. Yale: Yale University Press, pp. 5-49, 2007.

JEPPESSEN, Knud. **Counterpoint: the poliphonic vocal style of the sixteenth century**. New York: Dover, 1992.

KATER, Carlos. Análise e Música Brasileira dos séculos XVIII e XIX. In: **Cadernos de Estudo: Análise Musical**, São Paulo: Atravez, n. 6/7, 1994, pp. 104-118. Disponível em: http://www.atravez.org.br/ceam_6_7/analise%20musica_bras.htm. Acesso em: 27 out. 2012.

KOSTKA, Stephan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony: with an introduction to twentieth-century music**. 5ª ed. New York: McGraw-Hill, 2004.

LANDI, Márcio Spartaco. **Lições de Contraponto Segundo a Arte Explicada de André da S Gomes**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2005.

LEAL FRANCO, Eleutério. **Regras de Acompanhar Para uzo do Real Semr.º da S.ta Igreja Patr.al / Do Sr. Eleuterio Franco Leal**. P-Ln MM 4833.

LESTER, Joel. **Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802**. Stuyvesant: Pendragon Press, 1989.

_____. **Compositional Theory in the Eighteenth Century**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

_____. Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 753-777.

LÓPEZ-CALO, José. **Historia de la música española**, v.3, Siglo XVII. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

LORENTE, Andrés. **El porqué de la música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición**. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolas de Xamastre, 1672.

LUISI, F. (Ed.). **Guida Armonica di Ottavio Pitoni**. Edição fac-similada. Roma: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1989.

MACHADO NETO, Diósnio. **Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil**. 2008. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo.

_____. Curt Lange e Régis Duprat: os modelos críticos sobre a música no período colonial brasileiro. In: **A Revista de Música Brasileira**, v.23, n.2. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, p. 73-94, 2010.

_____. **Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial**. 2011. Tese (Livre docência em Musicologia). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – USP, Ribeirão Preto.

_____. O músico sob controle: o processo de licenciamento na primeira metade do século XVIII. In: **Revista Claves**, n.7. João Pessoa: PPGM/UFPB, p. 33-52, 2009.

_____. Discursos críticos da musicologia contemporânea: modelos analíticos sobre a música do Brasil colonial. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ**, v.2: Teoria, crítica e música na atualidade. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 2012, p. 145-156.

MANN, Alfred, (Trad.; Ed.). **The Study of Counterpoint**: from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum. Ed. Revisada. New York: W.W. Norton, 1971.

_____. **The Study of Fugue**. New York: Dover Publications, 1987.

MARTINS, Antonio Egydio. **São Paulo Antigo 1554-1910**. São Paulo: Livraria Francisco Alves & C., v.1, 1911.

MARQUES, A. H. de Oliveira. "Brasil". In: **História de Portugal**, v. 2, cap. 9. Lisboa: Palas Editores, 1983.

MASSIMILIANO, Guido. Gluing music identities: teaching historic counterpoint at the keyboard as a crossover experience. In: BOGNETTI, Laura; MACCHION, Daniela (Eds.). **Musics cultures identities**. Roma: Academia Nazionale di Santa Cecilia, 2012.

MAZZA, Romão. **Regras/ de Romão Mazza, pra acompanhar a Cravo**. P-Ln MM 4836.

MENGOZZI, Stefano. **The Renaissance Reform of Medieval Music Theory**: Guido of Arezzo between Myth and History. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de Música**. Lisboa: Gradiva, 2003.

MORATO, João Vaz Barradas Muito Pão. **Flores musicaes [...]**. Lisboa: Officina de Musica, 1735.

MORENO, António Martín. **História de la música española**, v.4, 6 ed. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

NASARRE, Pablo. **Escuela de Musica, segun la practica moderna**. Divida en primera y segunda parte. Zaragoza: Diego de Larumme, 1724.

NERY Rui Vieira e CASTRO, Paulo F. **História da Música (Sínteses da cultura portuguesa)**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

NERY, Rui Vieira. Prefácio a OLIVEIRA, João Pedro. **Teoria Analítica da Música do Século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. xiii-xix.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Maneco músico, pai e mestre de Carlos Gomes**. São Paulo: Ed. Arte e Ciência, 1997.

NUNES DA SILVA, Manuel. **Arte Minima**. Lisboa: Na Officina de Joam Galram, 1685.

NUTI, Giulia. **The performance of Italian basso continuo**: style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries.

OLIVEIRA, Clóvis de. **André da Silva Gomes (1752-1844):** O mestre de capela da Sé de São Paulo. Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, em 1946. São Paulo: s. ed. [Empresa Gráfica Tietê S.A.], 1954.

PALISCA, Claude V.; RAYMOND, Erickson. **Musica Enchiriadis; And, Scolica Enchiriadis.** New Haven: Yale University Press, 1995.

PAOLUCCI, Giuseppe. **Arte pratica di contrappunto.** v. 1. Venezia: in Merceria Alla Costanza per Antonio de Castro, 1775.

PEDROSO, Manuel de Moraes. **Compendio musico.** 2ª ed. Porto: Na Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1769.

PEREZ, David.. **Regras de acompanhar.** P-Ln C.N 209.

PESCE, Dolores. **The Affinities and Medieval Transposition.** Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1987.

PIKE, Lionel. **Hexachords in Late-Renaissance Music.** Aldershot, England: Ashgate, 1998.

POLASTRE, Cláudia Aparecida. **A música na cidade de São Paulo (1765-1822).** Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2008.

RAMEAU, J-P. **Traité de L'Harmonie.** Paris: Ballard, 1722.

RATNER, Leonard. **Classic Music, Expression, Form and Style.** New York: Schirmer Books, 1985.

SACHS, Klaus-Jürgen. “Counterpoint.” In: **Grove Music Online.** Disponível em: < <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.06690?rskey=Bvpy4V&result=2>>. Acesso em: 22 jun., 2012.

SADIE, Stanley & TYRRELL, John, (Eds.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 29 vols. 2nd. ed. London and New York: Macmillan; Grove's Dictionaries of Music, 2001.

SANGUINETTI, Giorgio. The Realization of Partimenti. In: **Journal of Music Theory**, v.51, n.1. Yale: Yale University, p. 51-81, 2007.

_____. **The Art of Partimento: History, Theory, and Practice**. New York: Oxford University Press, 2012.

SCHUBERT, Peter. Counterpoint Pedagogy in the Renaissance. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 503-533.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org.). **História de São Paulo colonial**. São Paulo: Unesp, 2009.

SILVA, Vanda de Sá Martins da. **Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820**. Tese de Doutoramento em Música e Musicologia apresentada à Universidade de Évora, 2008.

SOLANO, Francisco Inácio. **Novo tratado de musica metrica, e rythmica [...]**. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1779.

_____. **Nova instrucção musical, ou theorica pratica da musica rythmica**. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764.

_____. **Nova Arte ou breve compendio, para a lição dos principiantes**. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1768.

STANLEY, Sadie. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

STELLA, Gaetano. Partimenti in the age of Romanticism. In: **Journal of Music Theory**, v.51, n.1. Yale: Yale University, 2007.

_____. **Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)**. Aveiro, 2011. 410f. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, 2011.

TRITTO, Giacomo. **Scuola di Contrappunto**. Milano: Presso Ferd. Artaria, 1819.

VERSOLATO, Júlio. **Rumos da análise musical no Brasil: análise estilística 1919-84**. 2008. 125f. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2008.

VIDAL, Denis Tadeu Rajh. **A Produção Musicológica de Clóvis de Oliveira**. 2005. 230f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 2005.

WASON, Robert W. Musica practica: music theory as pedagogy. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 46-77.

APÊNDICE

➤ Suspensão de 2ª inferior

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DA VOZ SUPERIOR EM L. IMP.	GRAU
S. GOMES	3ª, 5ª, 6ª, 8ª	4ªJ ou 4ªaum e 6ª / só 5ª	3ª ou 6ª	4ª acima	4º ou 1º
PEDROSO		4ªJ ou 4ªaum e 6ª	3ª ou 6ª	4ª acima	
GOMES DA SILVA		4ªJ ou 4ªaum e 6ª / só 5ª	3ª		
SOLANO	8ª	4ªJ ou 4ªaum e 6ª	3ª ou 4ªaum ou 6ª	2ª abaixo ou 4ª acima	4º ou 1º
GASPARINI	3ª	4ªJ ou 4ªaum e 6ª	3ª		
FENAROLI	8ª	4ªJ ou 4ªaum e 6ª	3ª		4º ou 1º

➤ Suspensão de 4ª

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO EM L. IMP.	GRAU
S. GOMES		5ª	3ª, 6ª ou 8ª	4ª abaixo ou 3ª acima	5º
PEDROSO		5ª e 8ª	3ª ou 8ª	3ª acima	5º
GOMES DA SILVA		5ª ou 6ª	3ª ou 8ª	3ª acima	5º
SOLANO		5ª ou 6ª	3ª, 6ª	4ª abaixo	5º
GASPARINI		5ª ou 6ª	3ª		5º
FENAROLI	3ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª	5ª	3ª, 6ª	4ª abaixo	5º ou 1º

➤ Suspensão de 4ª diminuta

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO	GRAU
S. GOMES		5ªdim e/ou 6ª	3ªm	2ªm acima	
PEDROSO					
GOMES DA SILVA					
SOLANO		5ªdim e/ou 6ª	3ªm	2ªm acima	
GASPARINI					
FENAROLI					

➤ Suspensão de 4ª aumentada

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO	GRAU
S. GOMES		2ª e 6ª / 3ªm e 6ª / só 5ª	6ª ou 3ª	2ª abaixo	
PEDROSO		2ª e 6ª	6ª	2ª abaixo	
GOMES DA SILVA		2ª e 6ª / 3ªm e 6ª	6ª	2ª abaixo	
SOLANO		2ª e 6ª / só 5ª	6ª ou 3ª	2ª abaixo	
GASPARINI		2ª e 6ª	6ª	2ª abaixo	
FENAROLI		2ª e 6ª	6ª	2ª abaixo	

➤ Suspensão de 5ª diminuta

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO	GRAU
S. GOMES		3ª, 6ª / 3ª, 7ª	3ª ou 6ª	2ª acima – 3ª abaixo	7ª ou 4ªaum
PEDROSO		3ª, 6ª e 8ª	3ª	2ª acima	
GOMES DA SILVA		3ª, 6ª / 3ª, 7ª	3ª	2ª acima	
SOLANO		3ª, 6ª / 3ª, 7ª	3ª	2ª acima	7ª ou 4ªaum
GASPARINI		3ª, 6ª / 3ª, 7ª	3ª	2ª acima	7ª ou 4ªaum
FENAROLI		3ª, 6ª	3ª	2ª acima	7ª ou 4ªaum

➤ Suspensão de 5ª aumentada

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO	GRAU
S. GOMES		3ª, 6ª ou 7ª	3ª ou 6ª	2ªM – 3ª abaixo	
PEDROSO					
GOMES DA SILVA					
SOLANO		3ª e 6ª	3ªm ou 5ª	2ªM ou 2ªm acima	
GASPARINI					
FENAROLI					

➤ Suspensão de 7ª

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO EM L. IMP.	GRAU
S. GOMES	3ª, 5ª, 6ª, 8ª	3ª e 5ª	6ª, 3ª ou 5ª	4ª acima, 2ª acima ou 4ª acima	2ª, 4ªaum, 6ª ou 7ª
PEDROSO	3ª, 5ª, 6ª, 8ª	3ª, 5ª e 8ª	6ª ou 3ª	4ª acima	
GOMES DA SILVA		3ª, 5ª e 8ª	6ª, 3ª ou 5ª	4ª acima, 2ª acima ou 4ª acima	
SOLANO		3ª, 5ª e 8ª	6ª, 3ª ou 5ª	4ª acima, 2ª acima ou 4ª acima	2ª, 4ªaum, 6ª ou 7ª
GASPARINI		3ª e 5ª	6ª, 3ª ou 5ª	4ª acima, 2ª acima ou 4ª acima	
FENAROLI	3ª, 5ª, 6ª, 8ª	3ª	6ª ou 3ª	4ª acima, 2ª acima ou 4ª acima	2ª

➤ Suspensão de 9ª

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO EM L. IMP.	GRAU
S. GOMES	3ª, 5ª ou 8ª	3ª e 5ª	8ª, 3ª, 5ª ou 6ª	3ª abaixo, 3ª acima ou 5ª abaixo	Grau com 3ª e 5ª
PEDROSO		3ª e 5ª	8ª, 3ª, 5ª ou 6ª	3ª abaixo, 3ª acima ou 5ª abaixo	4ª e 5ª
GOMES DA SILVA		3ª e 5ª	8ª, 3ª ou 6ª	3ª abaixo	
SOLANO	3ª ou 5ª	3ª e 5ª	8ª, 3ª ou 6ª	3ª abaixo ou 3ª cima	4ª / Grau com 3ª e 5ª
GASPARINI			8ª, 3ª, 5ª ou 6ª	3ª abaixo, 3ª acima ou 5ª abaixo	
FENAROLI	3ª ou 5ª	3ª e 5ª	8ª, 3ª, 5ª ou 6ª	3ª abaixo, 3ª acima ou 5ª abaixo	4ª