UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA
E CULTURA ITALIANAS

TATIANE MARQUES CALLONI

**O baixo contínuo segundo Agazzari: tradução de um tratado italiano de música do
século XVII através da Abordagem Funcionalista e da Linguística de Corpus**

Versão corrigida

São Paulo

2019

TATIANE MARQUES CALLONI

O baixo contínuo segundo Agazzari: tradução de um tratado italiano de música do século XVII através da Abordagem Funcionalista e da Linguística de Corpus

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Angela Maria Tenório Zucchi

São Paulo

2019

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

- C163b Calloni, Tatiane Marques
 O baixo contínuo segundo Agazzari: tradução de um tratado italiano de música do século XVII através da Abordagem Funcionalista e da Linguística de Corpus / Tatiane Marques Calloni ; orientadora Angela Maria Tenório Zucchi. - São Paulo, 2019.
 248 f.
- Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.
1. Tradução. 2. Abordagem funcionalista. 3. Língua italiana. 4. Linguística de corpus. 5. Tratado musical barroco. I. Zucchi, Angela Maria Tenório, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): TATIANE MARQUES CALLONI

Data da defesa: 22/03/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): ANGELA MARIA TENÓRIO ZUCCHI

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 09/05/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

FOLHA DE APROVAÇÃO

Calloni, T. M. O baixo contínuo segundo Agazzari: tradução de um tratado italiano de música do século XVII através da Abordagem Funcionalista e da Linguística de Corpus. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 22 de março de 2019

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lucia Wataghin

Julgamento: Aprovada

Instituição: FFLCH - USP

Profa. Dra. Luciana Latarini Ginezi

Julgamento: Aprovada

Instituição: UNINOVE

Prof. Dr. Stéfano Paschoal

Julgamento: Aprovada

Instituição: UFU (ECA)

Profa. Dra. Angela Maria Tenório Zucchi

Orientadora

Instituição: FFLCH - USP

*À minha família e a todas as
professoras e professores que me
guiaram até aqui.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana e Marcelo, por acreditarem nos meus sonhos e por me apoiarem em todos os caminhos que escolhi trilhar;

À minha família, que sempre me incentivou e proporcionou momentos de descanso e alegria entre livros, trabalhos, apresentações e provas;

A todos os colegas de Graduação e Mestrado que colaboraram com cafés, conversas e dicas preciosas;

Às professoras da Área de Italiano do Departamento de Letras Modernas da USP, que foram agentes fundamentais para a minha formação;

À Prof. Dra. Lucia Wataghin, pelas valiosas contribuições no exame de qualificação;

Ao Prof. Dr. Stéfano Paschoal, pelas sugestões no exame de qualificação, pela excelente disciplina ministrada na ECA e pela paixão que demonstra pelas Letras e pelas Artes;

Um agradecimento especial à minha orientadora, Profa. Dra. Angela Maria Tenório Zucchi, pelo incentivo constante e pela grande confiança em mim depositada;

A toda a equipe do Departamento de Letras Modernas;

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pela concessão da bolsa de estudos, representando um auxílio fundamental para que a pesquisa fosse desenvolvida da melhor maneira possível;

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, fizeram parte deste trajeto.

“Translator’s Note

When the violin repeats what the piano has just played, it cannot make the same sounds and it can only approximate the same chords. It can, however, make recognizably the same “music,” the same air. But it can do so only when it is as faithful to the self-logic of the violin as it is to the self-logic of the piano.

Language too is an instrument, and each language has its own logic. I believe that the process of rendering from language to language is better conceived as a “transposition” than as a “translation,” for “translation” implies a series of word-for-word equivalents that do not exist across language boundaries any more than piano sounds exist in the violin.”.

(CIARDI, 2013, p. IX)

RESUMO

Calloni, T. M. **O baixo contínuo segundo Agazzari: tradução de um tratado italiano de música do século XVII através da Abordagem Funcionalista e da Linguística de Corpus**. 2019. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, 248 f.

Este trabalho tem por objetivo analisar como a aplicação da Linguística de Corpus e da Abordagem Funcionalista da tradução podem auxiliar ao longo do processo tradutório de textos antigos. A pesquisa está fundamentada nas definições de Linguística de Corpus elaboradas por Berber Sardinha (2004), Tagnin (2013) e Weisser (2016), entre outros, e nos princípios da Abordagem Funcionalista desenvolvidos por Holz-Mäntäri (1984), Reiss e Vermeer (1984) e Nord (1988). Os textos a serem traduzidos do italiano ao português brasileiro são uma carta e um tratado de música sobre baixo contínuo, escritos por Agostino Agazzari no início do século XVII, época em que essa prática começou a ser desenvolvida. Preparamos uma primeira versão da tradução, utilizando apenas os materiais convencionais de consulta, como dicionários e Internet. Em seguida, elaboramos uma segunda versão com o apoio de seis corpora: quatro especializados construídos por nós, e dois de referência disponibilizados para uso na ferramenta online Sketch Engine (Lexical Computing), que também possibilitou a análise linguística de todos os corpora. Compilamos um corpus em português brasileiro e outro em italiano relacionados à técnica barroca do baixo contínuo (tema principal do tratado) através da seleção de artigos, dissertações, teses e livros pertinentes ao tema. Construímos, também, quatro corpora (dois em português brasileiro e dois em italiano) sobre baixo contínuo e instrumentos musicais, através da WebBootCaT, uma ferramenta presente no Sketch Engine que extrai textos da Internet. Por fim, preparamos três glossários de termos mais relevantes do tratado e suas definições. Procuramos guiar todo o processo tradutório de acordo com os conceitos desenvolvidos pela Abordagem Funcionalista da tradução, refletindo principalmente sobre a função, o público-alvo e a dimensão temporal dos textos de partida e de chegada. A análise dos corpora possibilitou a confirmação de várias hipóteses que haviam surgido durante a primeira versão da tradução, além de esclarecer dúvidas e favorecer o processo de adaptação do tratado ao português brasileiro contemporâneo, apesar da dificuldade em encontrar textos representativos sobre os arcaísmos e as abreviações. A etapa de pesquisa dos termos com o auxílio da Linguística de Corpus exigiu muito menos tempo que o necessário durante a primeira versão, devido à possibilidade que essa metodologia oferece de rapidamente encontrá-los e analisá-los em seu contexto de uso. Já a Abordagem Funcionalista constituiu uma base fundamental para a elaboração da tradução, auxiliando o processo de tomada de decisões sempre baseado na função e no público-alvo dos textos de partida e de chegada. A tradução da carta e do tratado contribui para a disponibilização de material especializado direcionado a tradutores, estudantes de música, musicólogos e intérpretes de música barroca. Também colabora com a difusão de pesquisas baseadas em corpora, voltadas especificamente ao campo musical.

Palavras-chave: Tradução. Abordagem funcionalista. Língua italiana. Linguística de Corpus. Tratado musical barroco.

ABSTRACT

Calloni, T. M. **Basso continuo according to Agazzari: translation of an Italian 17th-century music treatise using a functionalist approach and corpus linguistics**. 2019. Dissertation (Master's degree). São Paulo: Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2019, 248 f.

This paper aims to analyze how corpus linguistics and a functionalist approach can help throughout the process of translating very old texts. Our research is based on the Corpus Linguistics definitions elaborated by Berber Sardinha (2004), Tagnin (2013), and Weisser (2016), among others, and on the principles of the Functionalist Approach developed by Holz-Mäntäri (1984), Reiss and Vermeer (1984), and Nord (1988). The texts to be translated from Italian into Brazilian Portuguese are a letter and a music treatise about basso continuo, written by Agostino Agazzari in the early 17th century, a time when this practice started being developed. We first prepared an initial version of the translation using only conventional reference materials, such as dictionaries and the Internet. Next, we developed a second version with the support of six corpora: four specialized tools we built ourselves, and two references tools available for use online at the Sketch Engine (Lexical Computing) website, which also allowed us to conduct linguistic analysis on all the corpora. We compiled two corpora (one in Brazilian Portuguese and another in Italian) related to the Baroque technique of basso continuo (the main theme of the treatise) by selecting articles, dissertations, theses, and books pertaining to the topic. We also built four corpora (two in Brazilian Portuguese and two in Italian) about basso continuo and musical instruments, using WebBootCaT, a tool found in the Sketch Engine platform that extracts texts from the Internet. Finally, we prepared three glossaries with the most relevant terms in the treatise and their definitions. We sought to guide the entire translation process according to the concepts developed by the functionalist translation approach, reflecting mainly on the function, the target audience, and the temporal dimension of the source and target texts. Corpus analysis allowed us to confirm several hypotheses that had arisen during the first version of the translation, in addition to answering questions and supporting the process of adapting the treatise to contemporary Brazilian Portuguese, despite the difficulty of finding other texts that were representative of the archaic word choice and abbreviations. The stage of searching for terms with the help of Corpus Linguistics required much less time than had been necessary during the first version, due to the features of this methodology for quickly finding and analyzing them in context. A Functionalist Approach, however, was essential as a basis on which to prepare the translation, because it supported the decision-making process by always basing it on the function and target audience of the source and target texts. Translating the letter and treatise contributes to the availability of specialized material aimed at translators, music students, musicologists, and baroque music performers. It also helps spread knowledge of research based on corpora and focused specifically on the field of music theory.

Keywords: Translation. Functionalist approach. Italian language. Corpus linguistics. Baroque musical treatise.

RIASSUNTO

Calloni, T. M. **Il basso continuo secondo Agazzari: traduzione di un trattato italiano di musica del XVII secolo attraverso l'Approccio Funzionalista e la Linguistica dei Corpora**. Tesi (Master). San Paolo: Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Umane dell'Università di San Paolo, San Paolo, 2019, 248 f.

Il presente lavoro si propone di analizzare come l'utilizzo dei corpora e dell'Approccio Funzionalista alla traduzione abbia aiutato nel processo traduttivo di testi antichi. La ricerca si basa sui principi della Linguistica dei Corpora descritti, tra altri, da Berber Sardinha (2004), Tagnin (2013) e Weisser (2016), oltre che sui principi dell'Approccio Funzionalista sviluppato da Holz-Mäntäri (1984), Reiss e Vermeer (1984) e Nord (1988). I testi da tradurre, dall'Italiano al Portoghese brasiliano, sono una lettera e un trattato musicale sul basso continuo, scritto da Agostino Agazzari agli inizi del XVII secolo, periodo in cui questa tecnica si è sviluppata. Abbiamo svolto una prima versione della traduzione, utilizzando solo materiali di riferimento convenzionali, come i dizionari e Internet. Poi abbiamo sviluppato una seconda versione con l'aiuto di sei corpora, dei quali quattro sono specializzati e costruiti da noi, e due sono di riferimento disponibili per la consultazione nella piattaforma web Sketch Engine (Lexical Computing), che ha effettuato anche l'analisi linguistica di tutti i corpora. Abbiamo compilato un corpus in portoghese brasiliano e un altro in Italiano riguardanti la tecnica barocca del basso continuo (principale argomento del trattato), ambedue composti da articoli, tesi di master, tesi di dottorato e libri relativi al tema. Abbiamo anche costruito quattro corpora (due in portoghese brasiliano e due in italiano) relativi al basso continuo e agli strumenti musicali con l'aiuto del WebBootCaT, una funzione presente nella piattaforma Sketch Engine che permette di cercare testi attinenti su Internet. Infine, abbiamo preparato tre glossari dei termini più rilevanti nel trattato e delle loro definizioni. Cerchiamo di condurre l'intero processo traduttivo secondo i parametri sviluppati dall'Approccio Funzionalista alla traduzione, soprattutto riflettendo sulla funzione, sul pubblico destinatario e sulla dimensione temporale dei testi di partenza e di arrivo. L'analisi dei corpora ha permesso la conferma di alcune ipotesi formulate durante l'elaborazione della prima versione tradotta. Inoltre, ha chiarito dubbi e reso più facile il processo di adattamento del trattato al portoghese brasiliano contemporaneo, nonostante la difficoltà di trovare testi rappresentativi degli arcaismi e delle abbreviazioni. La fase di ricerca dei termini con l'aiuto della Linguistica dei Corpora ha richiesto meno tempo del previsto, grazie alla possibilità di trovare e analizzare velocemente i termini e i loro contesti per mezzo di tale metodologia. L'Approccio Funzionalista, a sua volta, ha costituito una base fondamentale per la preparazione della traduzione, aiutando il processo decisionale, sempre basato sulla funzione e sul pubblico destinatario dei testi di partenza e di arrivo. La traduzione della lettera e del trattato contribuisce alla disponibilità di testi utili per traduttori, studenti di musica, musicologi e interpreti di musica barocca. Promuove anche la diffusione della ricerca basata sui corpora, focalizzata specificamente sul campo musicale.

Parole chiave: Traduzione. Approccio Funzionalista. Lingua italiana. Linguistica dei Corpora. Trattato musicale barocco.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de baixo cifrado no tratado de Agazzari.....	30
Figura 2 - Países que mais pesquisam sobre baixo contínuo.....	32
Figura 3 - Ranking de pesquisas sobre baixo contínuo por país	32
Figura 4 - Assuntos e consultas relacionadas ao baixo contínuo	33
Figura 5 – Mapa dos Estudos da Tradução baseado em Holmes	36
Figura 6 - Interface da ferramenta AntConc.....	53
Figura 7 - Interface da ferramenta WordSmith Tools	54
Figura 8 - Interface da ferramenta online Sketch Engine	55
Figura 9 - Interface da ferramenta BootCaT	56
Figura 10 - Interface do programa Notepad++	71
Figura 11 - Texto convertido em formato txt	72
Figura 12 - Lista de palavras geradas pelo WordList	74
Figura 13 - Lista de palavras-chave geradas pelo Keywords	75
Figura 14 - Lista de concordâncias gerada pelo Concord	76
Figura 15 - Dados do corpus BCI.....	77
Figura 16 - Dados do corpus BCP	77
Figura 17 - Dados do corpus WEB Basso Continuo IT	78
Figura 18 - Dados do corpus WEB Baixo Contínuo PTBR	79
Figura 19 - Dados do corpus WEB Strumenti IT	79
Figura 20 - Dados do corpus WEB Instrumentos PTBR.....	80
Figura 21 - Dados do corpus Italian Web 2016 (itTenTen16)	80
Figura 22 - Dados do corpus Portuguese Web 2011 (ptTenTen11).....	81
Figura 23 - Concordanciador do Sketch Engine com contexto ampliado	81
Figura 24 - Exemplo de dificuldade durante a transcrição.....	87
Figura 25 - Comparação ortográfica para solução de erro de transcrição	88
Figura 26 - Abreviações utilizadas no tratado	90
Figura 27 - Primeiro exemplo utilizado no tratado de Agazzari	123
Figura 28 - Segundo exemplo utilizado no tratado de Agazzari	124
Figura 29 - Terceiro exemplo utilizado no tratado de Agazzari.....	125

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Termos relacionados aos textos de partida e chegada	35
Quadro 2 – Alguns conceitos tradutórios e suas definições.....	37
Quadro 3 – Classificações para construção de corpus	49
Quadro 4 - Tipos de corpus e suas definições.....	51
Quadro 5 - Características da Terminografia e Lexicografia.....	59
Quadro 6 - Fontes de consulta durante a primeira versão da tradução	62
Quadro 7 - Textos do corpus especializado em português.....	67
Quadro 8 - Textos do corpus especializado em italiano.....	69
Quadro 9 - Termos em it sem ocorrências nos corpora analisados.....	116
Quadro 10 - Termos em pt sem ocorrências nos corpora analisados	116

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Frequência das abreviações nos TP e TC	91
Tabela 2 - Frequência dos termos que caíram em desuso nos TP e TC	92
Tabela 3 - Frequência dos termos com carga semântica modificada nos TP e TC	94
Tabela 4 - Frequência dos termos especializados nos TP e TC.....	96
Tabela 5 - Frequência dos termos relacionados a instrumentos nos TP e TC	102
Tabela 6 - Número de ocorrências nos corpora em italiano	104
Tabela 7 - Número de ocorrências nos corpora em português	110

LISTA DE ABREVIATURAS

CNPq	<i>Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico</i>
ECA	<i>Escola de Comunicações e Artes</i>
EDT	<i>Estudos Descritivos da Tradução</i>
en	<i>Inglês</i>
ETT	<i>Estudos Teóricos da Tradução</i>
FFLCH	<i>Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas</i>
FQ	<i>Frequência</i>
it	<i>Italiano</i>
LC	<i>Linguística de Corpus</i>
pt	<i>Português</i>
ptbr	<i>Português Brasileiro</i>
TC	<i>Texto de chegada</i>
TP	<i>Texto de partida</i>
URLs	<i>Uniform Resource Locator</i>
USP	<i>Universidade de São Paulo</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TRATADO	24
1.1 O autor por trás do texto	24
1.2 Definições de tratado	25
1.3 A prática do baixo contínuo.....	28
1.3.1 Frequência de buscas online pelo assunto “baixo contínuo”	31
CAPÍTULO 2 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	35
2.1 Algumas definições e conceitos dos Estudos da Tradução	35
2.2 A Abordagem Funcionalista da tradução	38
2.2.1 Críticas aos métodos funcionalistas e elucidações, segundo Nord (1997)	41
2.2.2 Aplicação ao tratado	45
2.3 A Linguística de Corpus	46
2.3.1 Definição e construção de corpus	48
2.3.2 Analisando o corpus.....	52
2.3.3 Aplicação da Linguística de Corpus na tradução.....	56
2.4 Algumas considerações sobre Terminologia e Lexicografia.....	57
CAPÍTULO 3 – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	61
3.1 Aplicação da Abordagem Funcionalista da tradução	61
3.2 Elaboração da primeira versão da tradução	62
3.3 Segunda versão da tradução com auxílio da Linguística de Corpus	66
3.4 Construção de novos corpora e análise através do Sketch Engine	76
3.5 Elaboração de glossários.....	82
3.6 Finalização da tradução e contato com especialistas da área	83
CAPÍTULO 4 – PROBLEMAS E SOLUÇÕES DURANTE A TRADUÇÃO	85
4.1 Dados biográficos das personalidades mencionadas nos textos de partida	85
4.2 Questões relacionadas ao contexto histórico	87

4.3 Abreviações	90
4.4 Arcaísmos e termos pouco frequentes	91
4.5 Termos especializados da área musical	95
4.6 Instrumentos musicais	101
4.7 Dados obtidos através da análise de corpora	104
CAPÍTULO 5 – PROPOSTAS DE TRADUÇÃO E DE GLOSSÁRIOS	118
5.1 Tradução de uma carta sobre baixo contínuo escrita por Agazzari	118
5.2 Tradução do tratado sobre baixo contínuo escrito por Agazzari	120
5.3 Glossários de termos relevantes para a compreensão do tratado	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148
APÊNDICE A – Quadros de termos pesquisados e definições encontradas	158
APÊNDICE B – Ficha terminológica para elaboração dos glossários	236
ANEXO A – Transcrição nossa da carta de Agostino Agazzari	237
ANEXO B – Fac-símile de capa e dedicatória do tratado de Agazzari	239
ANEXO C – Transcrição nossa do tratado de Agazzari	241

INTRODUÇÃO

Muitas áreas do conhecimento contam com a tradução de textos de especialidade. Como consequências diretas dessa atividade, podemos citar a maior quantidade e variedade de material disponível, o acesso a obras fundamentais em língua estrangeira e a utilização do material traduzido como fonte de consulta para outros tradutores e lexicógrafos, como uma base de apoio para novas traduções e para a elaboração de obras lexicográficas e terminológicas (glossários, vocabulários e dicionários).

Essas diversas áreas de conhecimento estão organizadas em uma tabela¹ elaborada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), de acordo com quatro categorias distintas: Grande Área, Área, Sub-Área e Especialidade. Nessa classificação do CNPq, a Música é considerada uma Área, inserida na Grande-Área de Linguística, Letras e Artes. As Especialidades que compõem a Área da Música são: regência, instrumentação musical, composição musical e canto.

A música tem sido uma das várias áreas do conhecimento desenvolvidas e estudadas, desde os primeiros passos da humanidade. Hoje, com os avanços do conhecimento tecnológico, nunca foi tão fácil experimentar, criar e disponibilizar música, tão presente na vida de todos: em carros, festas, fones de ouvido e até mesmo em tratamentos de saúde. Os milhões de acesso a plataformas online de vídeos e o oferecimento crescente de serviços de distribuição digital de música exemplificam a importância dessa arte em nosso cotidiano, ainda que grande parte das pessoas não percebam o quanto a consomem ao longo da vida e o quanto isso é importante para o desenvolvimento humano. Não proporemos neste trabalho uma discussão aprofundada sobre o valor histórico, social e econômico das artes em geral, mas é um assunto que pode e deve ser considerado por pesquisadores de outras áreas do conhecimento.

Não é difícil, portanto, imaginar a grande quantidade de material referente a todo o conhecimento musical já produzido ao longo dos séculos, além de todos os trabalhos que estão sendo desenvolvidos na área. Deparamo-nos, então, com a seguinte questão: por que tradutores e pesquisadores da língua não estão ativamente envolvidos com uma fonte de material de tamanha relevância histórica, técnica e social?

¹ Tabela disponível em: <http://www.cnpq.br/documents/10157/186158/TabeladeAreasdoConhecimento.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

A importância da tradução de textos de especialidade da música tornou-se ainda mais clara para nós após conhecimento adquirido em uma disciplina de pós-graduação intitulada “Introdução às Questões Tradutórias da Literatura sobre Música”, oferecida aos pós-graduandos de música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), de março a junho de 2016. Até então, nosso projeto estava inserido nos estudos da Lexicografia, pois planejavamos elaborar um glossário bilíngue, em italiano e português brasileiro, de termos especializados da teoria musical. Através da disciplina, porém, pudemos observar que uma parcela dos alunos, professores e pesquisadores da área musical estão desenvolvendo traduções de textos teóricos e historiográficos da música como projetos de pesquisa. Essa realidade pode ser observada não apenas na ECA, mas também em outras instituições de ensino distribuídas pelo Brasil.

Refletindo sobre esses dados e levando em consideração o nosso interesse em trabalhar com tradução, decidimos modificar o projeto de pesquisa durante a disciplina na ECA, dedicando-o à tradução de um texto de especialidade do campo musical. Pretendíamos traduzir algum texto que ainda não estivesse facilmente disponível ao leitor brasileiro e notamos que muitas traduções elaboradas por pesquisadores do campo musical eram voltadas a tratados antigos. Esse foi, portanto, nosso primeiro critério de escolha. Pesquisamos tratados de música em italiano sem tradução para o português e, por fim, encontramos um tratado² do período barroco muito interessante e relevante, escrito por Agazzari (1607), intitulado *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, além de uma carta discorrendo sobre o material. Esse é um dos três principais tratados italianos sobre baixo contínuo, uma técnica desenvolvida durante o período barroco. Nela, o instrumento de voz grave (geralmente cravo ou órgão) era tocado de modo intermitente, assim servindo de base à harmonia e à melodia.

I. Objetivos

Visto que ainda há muito material a ser traduzido para o português brasileiro, se comparado à quantidade produzida em outros países, um de nossos principais objetivos é contribuir com a disponibilização e o acesso a material específico da área musical, destinado a um público-alvo bem delimitado, constituído majoritariamente de musicólogos, compositores,

² Ver ANEXO B – Fac-símile de capa e dedicatória do tratado de Agazzari, página 239.

intérpretes, tradutores, pesquisadores e estudantes interessados em música. Com nosso trabalho, esperamos disponibilizar informações relevantes acerca da técnica barroca do baixo contínuo.

Nosso segundo objetivo principal é avaliar como e quanto a Linguística de Corpus, baseada na compilação e análise de corpora, e a Abordagem Funcionalista da tradução, que prioriza a função e o público-alvo dos textos de partida e de chegada, podem auxiliar o tradutor sem conhecimento avançado de música na tarefa de traduzir textos antigos e especializados da área. Ainda com o auxílio dos corpora, pretendemos também organizar os termos mais relevantes utilizados ao longo do tratado em glossários, posicionados ao final da tradução da carta e do tratado.

Como objetivo geral e consequência natural do nosso trabalho, esperamos incentivar os pesquisadores e profissionais da área de Letras a desenvolverem projetos voltados ao conhecimento musical. Citamos, como exemplo, os lexicógrafos, que podem colaborar através da elaboração de glossários e dicionários, sempre muito importantes tanto para os trabalhos de tradução quanto para os estudos. Já os tradutores, conforme mencionamos anteriormente, podem ampliar o acesso às obras traduzidas para o português brasileiro, promovendo a disponibilização de textos relevantes produzidos em outros países. A Itália, em especial, constitui uma fonte riquíssima de material a ser traduzido.

II. Justificativa

A produção de material especializado em música disponível para consulta no Brasil parece crescer timidamente, talvez por uma questão cultural, já que a música (e também as outras artes) costuma ser considerada apenas uma atividade recreativa e não uma ocupação ou ciência. Essa visão limitante e simplificadora subestima profissionais e pesquisadores inseridos no âmbito musical e leva ao desinteresse de profissionais de outras áreas que poderiam colaborar com seu crescimento, como os anteriormente citados lexicógrafos e tradutores.

Após o período de estudos musicais e a Graduação Técnica em Produção Musical/Fonográfica desta pesquisadora, percebemos o quão restrito pode ser o acesso a material especializado da área de música, em sua maioria escrito por autores de outras nacionalidades. Também notamos um grande número de professores que elaboram as próprias apostilas com base em outras, além de aproveitarem materiais como revistas e artigos da Internet. Isso tudo para nos referirmos ao estudo da teoria musical em si.

Com relação aos pressupostos teóricos utilizados, esperamos apresentar subsídios que possam auxiliar o tradutor em sua tarefa. As mais diversas áreas têm sido exploradas através da Linguística de Corpus, como gastronomia, engenharia, aviação, esportes, modas e tantas outras, para as mais diversas finalidades de pesquisa e elaboração de material. Acreditamos que incluir a música aos estudos linguísticos possa contribuir tanto com pesquisadores da língua quanto da música.

Por fim, escolhemos o tratado de Agazzari (1607) porque é uma fonte muito relevante sobre o baixo contínuo, além de contribuir para a historiografia musical, pois o autor também menciona questões importantes acerca da música vocal, tão importante na época, e da música instrumental que aos poucos foi crescendo e ganhando destaque junto às vozes, conforme descrito por Fernandes e Kayama (2008, p. 65):

Tais grupos instrumentais utilizados nas performances da música coral no Barroco inicial não eram padronizados. Entretanto, na medida em que o período caminhava, eles se tornaram cada vez mais homogêneos com uma maior utilização das cordas. Até o fim do Barroco, o contínuo se manteve presente, e os coros passaram a realizar suas performances junto com orquestras maiores e padronizadas.

(FERNANDES; KAYAMA, 2008, p. 65)

Apesar de sua relevância, o tratado ainda não contava com uma tradução facilmente acessível em português brasileiro. Encontramos apenas alguns trechos traduzidos na dissertação de Rosa (2007) e na tese de Dias (2015). Há outros dois textos sobre baixo contínuo, escritos por Viadana (1602) e Bianciardi (1607), que já foram traduzidos e por isso não foram selecionados para este projeto. No entanto, pretendemos traduzi-los futuramente, seguindo a mesma metodologia adotada neste trabalho.

Gostaríamos de salientar que, apesar de ser uma prática antiga, o baixo contínuo representa um passo muito importante para as técnicas de composição e improvisação e por isso é ensinado ainda hoje, contando com disciplinas inteiras dedicadas ao seu ensino em programas universitários e conservatórios. Em uma rápida pesquisa pela Internet, encontramos grades horárias e programas de disciplinas dedicadas ao ensino do baixo contínuo, em faculdades e conservatórios brasileiros, portugueses, italianos, espanhóis, entre tantos outros países. Descobrimos, inclusive, um curso de graduação oferecido pelo Conservatorium van

Amsterdã, completamente voltado à formação de especialistas em baixo contínuo. Segundo o site³ da instituição, este é o único conservatório dos Países Baixos a oferecer tal curso.

A finalidade do baixo contínuo, no entanto, não se resume a um conhecimento que deve ser perpetuado para que possamos compreender a evolução da música. Ele representa uma prática fundamental para qualquer músico que pretenda tocar composições barrocas, como as de Bach e Monteverdi. Conforme artigo escrito por Claudia Costa (2018) para o Jornal da USP, o Conjunto de Música Antiga da USP apresentou a Abertura Coriolano, o Concerto para Piano nº 3 e a Sinfonia nº 5 de Beethoven, nos dias 10, 11 e 14 de setembro de 2018, com os instrumentos que eram utilizados na época do compositor. Os músicos trabalharam com a partitura original da 5ª Sinfonia, de 1804, reeditada a partir da análise de tratados, manuscritos e edições prévias. A consulta aos textos da época e a utilização dos instrumentos históricos constitui o que se chama na música de Performance Historicamente Informada, ou Prática Historicamente Orientada. Esse é mais um dos motivos pelos quais a disponibilização de textos históricos é importante.

III. Metodologia

A tradução desenvolvida neste trabalho foi dividida em duas etapas. A primeira constituiu-se de uma primeira versão da tradução, com o auxílio de material de consulta tradicional, como dicionários e páginas específicas da Internet. Em seguida, registramos todos os termos que apresentaram alguma dificuldade durante o processo tradutório para que pudéssemos futuramente refletir sobre possíveis soluções. Já na segunda etapa, procuramos solucionar os problemas encontrados na primeira versão através da Linguística de Corpus. Para tanto, construímos quatro corpora, dois em português brasileiro e dois em italiano, a partir de textos que discorrem exclusivamente sobre baixo contínuo e sobre instrumentos musicais. Analisamos todos através da ferramenta online Sketch Engine (Lexical Computing). A partir dos termos extraídos pela ferramenta, procuramos solucionar algumas das dificuldades encontradas durante o processo tradutório.

Com relação à estrutura da tradução e aos parâmetros que serviram de base para as decisões tomadas, adotamos a Abordagem Funcionalista da tradução. Ao escolhermos esse tipo

³ Conservatorium van Amsterdam disponível em: <https://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/en/study/early-music/principal-subjects/keyboards-instruments/basso-continuo-specialization/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

de abordagem, estamos priorizando, acima de outras características, a função que os textos de partida e de chegada exercem em suas comunidades linguísticas e culturais e o público-alvo de ambos. Também declaramos, com essa escolha, que consideramos a tradução uma ação comunicativa que envolve muitos outros fatores importantes além do processo de busca por equivalentes.

IV. Estrutura da dissertação

A seguir, indicamos os capítulos que compõe a dissertação e os assuntos que serão abordados, descrevendo-os brevemente:

Capítulo 1: algumas considerações a respeito da carta e do tratado escritos por Agazzari. Apresentamos o autor, indicamos algumas definições sobre o tratado como gênero textual e descrevemos brevemente a técnica do baixo contínuo e sua importância para os estudos musicais.

Capítulo 2: pressupostos teóricos que fundamentaram a pesquisa, principais conceitos da tradução funcionalista, sua origem e sua aplicação à tradução do tratado, indicando também algumas críticas e reflexões feitas por teóricos dos Estudos da Tradução. Em seguida, mencionamos a Linguística de Corpus como metodologia e seu papel ao longo da tradução.

Capítulo 3: procedimentos metodológicos adotados. Descrevemos a elaboração da primeira versão da tradução, a seleção de textos de especialidade e compilação dos corpora, análise baseada nos problemas encontrados durante a tradução, elaboração da segunda versão da tradução e soluções tradutórias direcionadas pela teoria funcionalista da tradução. Também descreveremos os passos para elaboração dos glossários adicionados ao final do tratado, baseados nos estudos da Lexicografia.

Capítulo 4: apresentação dos problemas, soluções e análise crítica a respeito das dificuldades encontradas durante a tradução, entre elas, as abreviações utilizadas pelo autor e pelo editor do tratado, arcaísmos, termos especializados da área musical, sintaxe complexa, questões sobre a teoria musical, instrumentos musicais que não são mais utilizados e dados biográficos das personalidades mencionadas.

Capítulo 5: dedicado à tradução integral da carta e do tratado, também contendo breves glossários de termos que possam causar dúvidas ou estranheza ao leitor contemporâneo.

Capítulo 6: considerações finais acerca dos resultados obtidos, com reflexões sobre a relevância das abordagens teóricas e metodológicas para o processo tradutório e sobre o material produzido.

Apêndices: incluímos as listas contendo todos os termos pesquisados que geraram dúvidas ao longo da tradução, além da ficha terminológica que construímos para a elaboração dos glossários.

Anexos: para facilitar a compreensão do trabalho, incluímos a transcrição da carta⁴ escrita por Agazzari, elaborada por nós a partir da cópia extraída do livro de Banchieri (1609), o fac-símile⁵ da capa e da dedicatória do tratado para exemplificar como era a grafia da época, e uma transcrição⁶ integral do tratado, também elaborada por nós a partir do fac-símile impresso pela Arnaldo Forni Editore (2008).

⁴ Ver ANEXO A – Transcrição nossa da carta de Agostino Agazzari, página 237.

⁵ Ver ANEXO B – Fac-símile de capa e dedicatória do tratado de Agazzari, página 239.

⁶ Ver ANEXO C – Transcrição nossa do tratado de Agazzari, página 241.

CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TRATADO

1.1 O autor por trás do texto

Encontrar informações acerca da vida de Agazzari não é uma tarefa fácil. Durante o levantamento bibliográfico, tomamos conhecimento de um livro dedicado à biografia do compositor, porém não há nenhuma versão digitalizada disponível. A versão impressa é muito difícil de ser encontrada, além de ser vendida a preços exorbitantes, fato que impossibilitou a aquisição da obra. As informações apresentadas a seguir foram elaboradas por Gaetano Cesari, na *Enciclopedia Italiana* (1929)⁷, e por Adelmo Damerini, no volume 1 (1960) do *Dizionario Biografico degli Italiani*, ambos disponíveis para consulta online no site do instituto Treccani⁸.

Agostino Agazzari nasceu em Siena em 2 de dezembro de 1578 e faleceu em 10 de abril de 1640. Pertencia a uma família nobre e tornou-se compositor de música sacra, teatral e madrigal, conhecido por seu estilo simples e expressivo de compor, bem diferente da composição policoral⁹ praticada na época. Publicou sua primeira obra em 1596, intitulada *Il primo Libro de' Madrigali a sei voci*. Estabeleceu-se em Roma como maestro e professor no Collegio Germanico, de 1602 a 1606, mas acabou retornando à sua terra natal, onde tornou-se organista e mestre di capela¹⁰ da catedral. Foi um dos musicistas que se dedicaram ao desenvolvimento e à difusão da prática do baixo contínuo no órgão, mencionando-a pela primeira vez em seu *Libro di Mottetti*, publicado em 1602. Agazzari complementou essas informações posteriormente, descrevendo também um método de numeração sobre as notas que, provavelmente, visava à ampliação de uma série de regras já descritas por Viadana (1602). Em 1607, foi anunciada a publicação intitulada *Musico et organista celebratissimo*, e posteriormente conhecida como *Opera utile per chi concerta et necessaria a chi desidera imparare a suonare francamente sopra il basso seguente*. A obra foi incluída no Livro II do *Sacrarum Cantionum* de Amadino, já como tratado e definitivamente nomeada como *Del*

⁷ “AGAZZARI, Agostino” na *Enciclopedia Italiana*, disponível em:

http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-agazzari_%28Enciclopedia-Italiana%29. Acesso em: 03 maio 2019.

⁸ “AGAZZARI, Agostino” no *Dizionario Biografico degli Italiani*, disponível em:

http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-agazzari_%28Dizionario-Biografico%29. Acesso em: 03 maio 2019.

⁹ **Policoral**, segundo Dourado (2004, p. 258): “1. Música da Itália medieval composta para dois ou mais coros; 2. Grupo vocal que na Idade Média costumava apresentar-se em conjunto ou isoladamente”.

¹⁰ **Mestre de capela**, segundo Dourado (2004, p. 203): “é o compositor e regente, diretor de música de igreja ou da nobreza, cujas prerrogativas posteriormente estenderam-se par a óperas e concertos”.

sonare sopra al Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Conserto.

Em seu livro sobre a performance do baixo contínuo italiano, Nuti (2007, p. 19) menciona a importância do tratado de Agazzari, classificando-o como um dos tratados que melhor abordam a prática do baixo contínuo e suas características, junto ao tratado de Bianciardi (1607) e Banchieri (1609). Por esse motivo, não é difícil encontrar traduções de seu tratado em outras línguas, como a elaborada para o inglês por Strunk (1950), para o espanhol por Quiñones (2005) e o projeto *Bassus Generalis* (2007), que contém a tradução em inglês, alemão e francês. Encontramos, ainda, o artigo de Rosa (2008), a dissertação também de Rosa (2007) e a tese de Dias (2015) em português brasileiro com a tradução de alguns trechos do tratado.

A produção teórica de Agazzari, principalmente no que diz respeito ao baixo contínuo, tornou-se muito conhecida entre musicistas e pesquisadores. Já sua produção criativa ainda hoje não foi amplamente descrita, sendo necessário, conforme indicado pela Treccani (2000, online), uma definição crítica mais aprofundada de suas composições.

1.2 Definições de tratado

Pretendemos definir brevemente o material com que estamos trabalhando. O tratado representa um tipo de obra muito utilizada até o século XIX, destinada a estudos, reflexões e explicações sobre assuntos específicos de uma determinada área do conhecimento. A título de exemplo, é possível conferir o fac-símile (ou seja, a cópia) do tratado de Agazzari que inserimos aos anexos.

Segundo o De Mauro online (1999), o tratado é uma: “[...] obra que trata metodicamente de uma ciência, disciplina, doutrina ou tema específico: tratado de filosofia medieval, tratado de botânica, tratado de direito empresarial” (tradução nossa)¹¹. Mencionamos também a definição encontrada no dicionário Garzanti Italiano (PATOTA, 2007, p. 1447): “1. Obra de considerável extensão que se ocupa metodicamente de uma disciplina ou de uma parte dessa disciplina: um tratado de zoologia, de ótica. DIM. tratadinho. SIN. manual, monografia, ensaio”

¹¹ “[...] opera che si occupa metodicamente di una scienza, di una disciplina, di una dottrina o di un particolare tema: trattato di filosofia medioevale, trattato di botanica, trattato di diritto aziendale” (DE MAURO ONLINE, 1999).

(tradução nossa)¹². No Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2008-2013, online) encontramos a seguinte definição para *tratado*: “1. Obra em que se trata de uma arte, de uma ciência”.¹³

O termo “tratado” pode assumir outro significado na área do direito, conforme indicado pelo dicionário De Mauro online (1999): “Acordo internacional entre dois ou mais estados mediante o qual se assumem determinadas obrigações e se reconhecem determinados direitos: tratado de paz, tratado comercial, tratado bilateral, plurilateral” (tradução nossa)¹⁴. O dicionário Garzanti Italiano (PATOTA, 2007, p. 1447) também apresenta uma segunda definição do termo: “2. Acordo internacional entre dois ou mais Estados mediante o qual assumem determinadas obrigações e se reconhecem determinados direitos: tratado comercial de paz. SIN. pacto, acordo, convenção” (tradução nossa)¹⁵. Por fim, o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2008-2013, online), também contém essa segunda acepção do termo: “2. Convenção entre soberanos ou Estados. 3. Convenção entre particulares; contrato”.

Na tradução do tratado *De musica*, supostamente escrito por Plutarco, Rocha (2012, p. 113) afirma em sua introdução que o primeiro tratado sobre música é da autoria de Laso de Hermíone, no século VI a.C., conforme descrito na *Suda*, antiga obra coletiva denominada como a primeira enciclopédia. Nele, o autor divide a música em parte prática, técnica e executiva, e ainda subdivide essas três categorias em mais três subcategorias. Neste tratado de Laso de Hermíone o significado do termo *mousikē* não era o mesmo do nosso termo atual “música” e talvez indicasse um tipo de arte associada às musas (ROCHA, 2012, p. 113). Percebemos, então, que os tratados relacionados à música são muito antigos e foram amplamente utilizados ao longo da história, pois cada período apresenta um conjunto de tratados importantes sobre diversos temas relacionados à música. Por exemplo, o *Tratado de Harmonia* de Rameau, publicado em 1722, foi o primeiro a abordar formalmente a harmonia (FAGERLANDE, 2011, p. 27).

Fagerlande (2011, p. 28) explica em seu livro sobre o baixo contínuo no Brasil que as

¹² “1. Opera di considerevole estensione che si occupa metodicamente di una disciplina o di una sua parte: un trattato di zoologia, di ottica. DIM. trattatello. SIN. manuale, monografia, saggio” (PATOTA, 2007, p. 1447).

¹³ “tratado”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/tratado>. Acesso em: 26 abr. 2019.

¹⁴ “Accordo internazionale fra due o più stati mediante il quale si assumono determinati obblighi e si riconoscono determinati diritti: trattato di pace, trattato commerciale, trattato bilaterale, plurilaterale” (DE MAURO ONLINE, 1999).

¹⁵ “2. Accordo internazionale tra due o più stati mediante il quale essi assumono determinati obblighi e si riconoscono determinati diritti: trattato commerciale, di pace. SIN. patto, concordato, convenzione” (PATOTA, 2007, p. 1447).

primeiras regras pertinentes a essa técnica surgiram nos prefácios das partituras de alguns compositores italianos, considerados os pioneiros em seu uso. O autor afirma, em seguida, que o tratado de Agazzari, escrito em 1607, foi o primeiro a abordar o tema. Uma grande quantidade de tratados sobre baixo contínuo foi publicada desde então, de várias dimensões, em épocas diferentes. Quanto à relevância dessas obras, Fagerlande (2011, pp. 27-28) indica que nem todas possuem o mesmo valor, pois algumas apenas repetem ideias já abordadas em outros trabalhos. Ainda assim, o autor destaca a importância de todas elas, sobre baixo contínuo e tantos outros temas, para os estudos da música antiga.

Del Sordo (2010, pp. 15-16) também menciona a importância das obras teóricas, indicando que a interpretação das composições barrocas tornou-se mais fidedigna graças às pesquisas e às informações contidas nos tratados, pois agora são aplicadas técnicas instrumentais e vocais que até pouco tempo atrás não eram levadas em consideração, principalmente porque a interpretação costumava ser considerada algo muito pessoal. Os instrumentos também estão sendo construídos conforme as indicações de material e técnica deixadas em escritos antigos, possibilitando uma recriação tal como eram no passado (DEL SORDO, 2010, p. 16). Os materiais utilizados para construção conferiam a eles uma sonoridade muito diferente da que estamos acostumados, pois foram gradativamente substituídos ao longo do tempo. Todos esses fatores contribuem para que a música barroca possa ser executada hoje do modo mais aproximado possível à sua época, indicando assim como ela deveria ter realmente soado.

Fagerlande (2011, p. 174) também indica em seu livro que no Brasil estudava-se o conteúdo sobre baixo contínuo produzido em Portugal que, por sua vez, estudava o conteúdo produzido na Itália. Por esse motivo, o autor afirma que: “praticamente não há tratados brasileiros sobre baixo contínuo, apesar de sua importância entre os séculos XVIII e XIX” (Fagerlande, 2011, p. 174). Considerava-se mais importante adquirir conhecimento externo do que produzir conhecimento.

Levando em consideração essas informações, tornam-se um pouco mais claros os motivos pelos quais os tratados musicais representam uma fonte valiosa de informações para quem estuda e executa música. Muito do conhecimento musical foi desenvolvido e registrado nesse formato, por isso os tratados são muito importantes. É natural, então, que muitos musicistas se empenhem em suas traduções.

1.3 A prática do baixo contínuo

O baixo contínuo representa um conceito complexo, pois engloba vários significados e funções diferentes. Ao pesquisarmos o significado do termo no *Dicionário de termos e expressões da música* de Dourado (2004, p. 38), encontramos a seguinte definição:

Parte inferior que era tocada sem interrupção por instrumento de voz grave, principalmente durante o período Barroco, e servia de base para condução da *harmonia*. As partes para baixo contínuo costumavam ser *cifradas*, mas modernamente as músicas já trazem as elaborações escritas. Durante o Classicismo, principalmente a partir de Haydn, o suporte do baixo contínuo foi gradativamente sendo abandonado.

Essa explicação concisa sobre baixo contínuo não abrange a ampla quantidade de significados contidos no termo, que serão indicados a seguir. Antes, no entanto, é necessário retroceder um pouco e esclarecer o significado isolado do termo “baixo”. Segundo Dourado (2004, p. 38), há mais de uma definição possível:

1. A voz mais grave do sistema musical, segundo a classificação que surgiu no Renascimento: *cantus*, *altus*, *tenor* e *bassus* (soprano, contralto, tenor e baixo). Na partitura, é a linha inferior da *clave de fá*, que serve de base à *harmonia*. 2. Voz humana de *registro* (acp. 1) mais grave que, por sua natureza, passou a ser utilizada nas óperas para representar os vilões do *libreto*. Um dos grandes baixos da história foi Ferruccio Furlanetto. 3. Qualquer instrumento cujo som é o mais grave de alguma família específica: flauta doce baixo, sax baixo, flauta baixo. A maioria dos instrumentos baixo utiliza a clave de fá na quarta linha do *pentagrama*. 4. Forma popular para designar o contrabaixo ou baixo elétrico. 5. Em composição, designa genericamente a voz mais grave de uma peça ou trecho, que pode ser executada por um cantor, um violoncelo, um contrabaixo, um fagote ou outro instrumento.

A acepção mais adequada ao contexto em que estamos trabalhando é a última, que poderia ser complementada com a informação de que essa voz mais baixa representa o “acompanhamento”, executado por um instrumento, em uma determinada obra (FAGERLANDE, 2011, p. 67). Compreendemos então que o termo “baixo” se refere à execução de um instrumento, geralmente órgão ou cravo (mas não se restringe a ambos), que acompanha a melodia realizada por outro instrumento, em uma frequência baixa.

Passamos, em seguida, à definição do termo “contínuo”. É evidente que ele indica uma execução constante dos instrumentos de voz grave que servem de base aos outros, como já definido acima, mas também reforça o fato de que a linha do baixo deve soar sem interrupções, do início ao fim da composição, mesmo que os demais instrumentos silenciem ou façam uma pausa em algum momento.

Definidos os termos que denominam a técnica, passemos à descrição do baixo contínuo em si. Del Sordo (2010, p. 37) reflete sobre outras nomenclaturas adotadas na Itália para a mesma técnica (*accompagnamento* e *suonare sopra la parte*) e a nomenclatura adotada na Alemanha, França e Inglaterra, países em que o baixo contínuo também foi praticado e desenvolvido. O autor pretende demonstrar, a partir dessa variação, a quantidade de funções que o baixo contínuo desempenha durante a execução da obra e o modo como a nomenclatura adotada evidencia uma ou outra dessas funções. No Brasil, também encontramos as variantes terminológicas “baixo cifrado” e “baixo figurado” para o termo “baixo contínuo”.

Essas funções foram descritas no trabalho de Del Sordo (2010) ao longo do capítulo quatro, inteiramente dedicado a elas. Neste trabalho, pretendemos mencioná-las brevemente, indicando-as desde já conforme o resumo elaborado pelo autor: acompanhamento (seguir uma ou mais vozes ao longo de uma obra); harmonização (realização das harmonias como um processo complexo que envolve outras vozes, além da linha do baixo); acabamento (o baixo contínuo é uma parte necessária, que completa a obra, e não pode ser considerado uma característica opcional); direção estética (a estética da composição era analisada através dos conceitos do baixo contínuo, que fazia parte da formação de um músico e equivalia ao estudo da composição); e elemento da regência (o baixo contínuo como condutor que situa os outros instrumentos e cantores) (DEL SORDO, 2010, pp. 48-49). Indicamos a seguir uma descrição mais detalhada, elaborada por Del Sordo (2010), para cada uma das cinco funções do baixo contínuo.

Acompanhamento – O baixo acompanha outras vozes e instrumentos, levando em consideração cinco fatores principais descritos por Del Sordo (2010, p. 40). O primeiro deles é o “fator dinâmico” (DEL SORDO, 2010, pp. 40-41), que está relacionado ao volume sonoro aplicado ao baixo que acompanha, ou seja, é preciso regular a intensidade do baixo conforme a quantidade e intensidade das vozes e/ou instrumentos que serão acompanhados. Em seguida, há o “fator geográfico-histórico” (DEL SORDO, 2010, p. 41), indicando que os instrumentos utilizados devem corresponder à época e ao local de origem da peça que será executada, mantendo assim seus traços principais. Caso utilize-se instrumentos de época ou local de origem diferente dos aplicados na composição original, muito de seus traços característicos será perdido, pois a sonoridade e intensidade não serão as mesmas. Há também o “fator temperamento” (DEL SORDO, 2010, p. 42), que não pretendemos descrever detalhadamente por fazer parte dos conceitos mais técnicos da música. Basta dizer que se relaciona ao modo como o instrumento pode ser afinado, ajustando a frequência (também mencionada como

altura) dos sons, conforme descrito por Goldemberg e Zumpano (2016, p. 4). Em seguida, Del Sordo (2010, p. 42) passa ao “fator gênero”, que leva em consideração o gênero de música que será executada, podendo ser sacra, operística, etc., para a escolha dos instrumentos que serão utilizados como contínuo. Por fim, o autor descreve o “fator lugar” (DEL SORDO, 2010, pp. 43-44), indicando ser preciso levar em consideração o tamanho e a acústica do local em que serão tocados os instrumentos para que suas intensidades não afetem um ao outro.

Harmonização – Após descrever a função de acompanhamento do baixo contínuo e seus principais fatores, Del Sordo (2010, pp. 44-45) passa à função de harmonização. Novamente nos deparamos com um conceito puramente técnico, portanto, contamos com a breve definição de harmonia elaborada por Dourado (2004, p. 156):

Em termos musicais a harmonia é a combinação de notas musicais soando simultaneamente, para produzir acordes (formados por tríades dó-mi-sol ou tétrades dó-mi-sol-si) e, logo, para produzir progressões de acordes. O termo é usado para indicar notas e acordes combinados e, também para determinar um sistema estrutural de princípios que governam suas combinações. A harmonia possui seu próprio corpo de literatura, sendo que o primeiro tratado foi escrito por Rameau.

Aqui entramos no campo dos acordes, por sua vez, definidos como: “grupo de três ou mais notas (e poucas vezes somente duas, a depender do contexto harmônico) executadas de forma simultânea” (DOURADO, 2004, p. 18). Voltando à descrição de Del Sordo (2010, p. 44-45), o autor afirma que é preciso cautela no momento da harmonização, pois a indicação das notas a serem tocadas junto ao baixo (fato que originou o termo “baixo cifrado”, “baixo figurado” e também “baixo numerado” em outras línguas) podem variar de pouquíssimo a muito detalhadas, exigindo do músico um bom conhecimento sobre o estilo de harmonização praticado em várias épocas e escolas.

Figura 1 - Exemplo de baixo cifrado no tratado de Agazzari

Fonte: Agazzari (1607, p. 5)

Acabamento – Del Sordo (2010, p. 45) deixa claro que o baixo contínuo não é um elemento opcional, que pode ser retirado ou adicionado à composição conforme a vontade do músico. Caracteriza, portanto, uma prática essencial. Segundo suas próprias palavras, a obra: “[...] seria gravemente mutilada por conta de sua ausência ou de sua resolução incorreta”¹⁶ (DEL SORDO, 2010, p. 45, tradução nossa).

Direção estética – A prática do Baixo contínuo, de acordo com Del Sordo (2010, pp. 45-46), era uma das etapas de formação do músico e oferecia muitos fundamentos de composição. Através dessa prática, o aluno poderia compreender vários conceitos referentes à harmonia, assim formando seu julgamento estético. Por conta de todo esse conhecimento, cabe ao continuísta guiar os outros instrumentos e a harmonia da obra.

Elemento da regência – Del Sordo (2010, p. 47) explica que tanto o baixo contínuo quanto o músico que o executa guiam todo o grupo de instrumentos, justamente por ditar a direção estética da obra. Também se tornam responsáveis pela localização dos outros instrumentos e cantores, por isso devem ser claramente vistos e ouvidos pelos outros que os acompanham. O autor faz um adendo, explicando que hoje os instrumentos de arco tomaram essa liderança, relegando o continuísta a uma posição secundária no conjunto.

1.3.1 Frequência de buscas online pelo assunto “baixo contínuo”

O Google oferece uma ferramenta de consulta livre chamada Google Trends¹⁷. Com ela é possível analisar a frequência de pesquisas feitas através do buscador do Google sobre determinado termo ou assunto, no mundo inteiro. Os resultados são organizados em gráficos e tabelas pela própria ferramenta. Utilizamos o Google Trends para observar a frequência de busca pelo assunto “baixo contínuo” e obtivemos os seguintes dados:

¹⁶ “[...] che risulterebbe gravemente mutilata dalla sua assenza o da una sua scorretta risoluzione” (DEL SORDO, 2010, p. 45).

¹⁷ Google Trends disponível em: <https://trends.google.com.br>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Figura 2 - Países que mais pesquisam sobre baixo contínuo

Fonte: Google Trends (2019)

Podemos observar na figura acima, destacados em azul, os países que mais pesquisaram sobre baixo contínuo ao longo de um ano, contabilizado a partir da data da nossa consulta. Quanto mais forte a coloração azul, maior a quantidade de pesquisas registradas. A figura abaixo indica cada um dos países destacados na figura anterior, organizados por quantidade de buscas:

Figura 3 - Ranking de pesquisas sobre baixo contínuo por país

Fonte: Google Trends (2019)

Ao longo do ano de 2018, a Áustria foi o país que mais pesquisou sobre baixo contínuo, seguida pela Alemanha e pela Suíça. A Itália ficou em nona posição, atrás dos Países Baixos e na frente de Portugal. O baixo contínuo foi desenvolvido na Europa e parece continuar mais presente naquele continente. O que nos surpreendeu foi a posição da Itália. Esperávamos encontrá-la entre os cinco primeiros, justamente por ter sido um dos países que mais descreveram a prática do contínuo.

Passando à América do Sul, temos a Argentina como o país que mais demonstrou interesse no assunto, seguida da Colômbia, do Brasil e do Peru. Considerando a classificação total, o Brasil ficou na vigésima quinta posição, atrás da Grécia. Comparado aos outros países, parece que o Brasil realmente apresenta uma baixa taxa de interesse pelo baixo contínuo, mas se levarmos em consideração o passado e a tradição musical do nosso país, é possível considerar esse resultado relevante.

Obtivemos, também, duas listas contendo os assuntos e consultas mais relevantes relacionadas ao baixo contínuo, conforme indicado na figura a seguir:

Figura 4 - Assuntos e consultas relacionadas ao baixo contínuo

Assuntos relacionados ?	Em ascensão ▼	Assuntos relacionados ?	Principais ▼
1 Oratório - Música	Aumento repentino	1 basso continuo	100
2 Compositor - Assunto	Aumento repentino	2 generalbass	85
3 Sinfonia - Assunto	Aumento repentino	3 通奏低音	68
4 Práxis - Assunto	Aumento repentino	4 bajo continuo	66
5 Johann David Heinichen - Compositor	Aumento repentino	5 basse continue	38
< Mostrando 1 a 5 de 17 assuntos >		< Mostrando 1 a 5 de 6 consultas >	

Fonte: Google Trends (2019)

Notamos uma tendência a pesquisas relacionadas à composição dentro da temática do baixo contínuo. Dentre os assuntos mais pesquisados, temos gêneros de composição, como o oratório e a sinfonia, e pesquisas sobre compositores, como Johann David Heinichen, um teórico alemão do período barroco. Conforme indicado na imagem acima, também são feitas pesquisas sobre a prática do baixo contínuo. Com relação à classificação de consultas relacionadas, observamos variações do termo “baixo contínuo” em outras línguas.

Os dados apresentados pelo Google Trends são atualizados constantemente, por isso é comum a ocorrência de resultados diferentes conforme a data da consulta. Isso significa que se uma nova busca for realizada neste exato momento, ainda que sejam utilizados os mesmos parâmetros aplicados por nós, o resultado será diferente. Também precisamos considerar as limitações dos resultados, pois apenas pesquisas feitas com a ferramenta de busca do Google são contabilizadas. Esses fatos, no entanto, não afetam a pertinência dos resultados obtidos para a nossa pesquisa, já que demonstram, ainda que parcialmente, o interesse pelo baixo contínuo ao redor do mundo e, principalmente, no Brasil.

CAPÍTULO 2 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A seguir, indicaremos os principais aspectos de cada teoria e abordagem utilizada neste trabalho. Descreveremos os Estudos da Tradução e alguns de seus principais conceitos, a Abordagem Funcionalista da Tradução, a Linguística de Corpus e a Lexicografia.

2.1 Algumas definições e conceitos dos Estudos da Tradução

É comum a ideia de tradução como prática que exige apenas o domínio de uma língua estrangeira, como uma mera relação de processo/produto e, ainda, como um jogo de estratégia ou elaboração de um mapa (SHUTTLEWORTH; COWIE, 2014, p. 181). De acordo com essa visão, basta encontrar as palavras na língua de chegada que melhor correspondem às palavras na língua de partida. A propósito dos termos relacionados ao texto original e sua tradução, preparamos um quadro com as definições elaboradas por Shuttleworth e Cowie (2014):

Quadro 1 - Termos relacionados aos textos de partida e chegada

Termo	Definição
Língua de Partida (LP)	língua em que texto original, autor e seu público-alvo estão inseridos (p. 157)
Língua de Chegada (LC)	língua em que texto traduzido, tradutor e seu público-alvo estão inseridos (pp. 163-164)
Texto de Partida (TP) ou Texto Fonte (TF)	texto originalmente escrito em uma determinada língua, para leitores de uma determinada cultura (pp. 157-158)
Texto de Chegada (TC) ou Texto Meta (TM)	texto já traduzido (ou que ainda será traduzido) para uma língua e uma cultura diferentes daquelas do texto de partida (pp. 164-165)

Fonte: baseado em Shuttleworth e Cowie (2014)

A tradução, no entanto, depende de uma série de fatores que têm sido observados e descritos por vários pesquisadores ao longo do tempo. Afinal, como diz Aubert (1994, p. 80): “[...] o tradutor, longe de ser um médium passivo para a manifestação do Autor e do texto de

partida, terá de tomar decisões nos mais diversos níveis: comunicativo, linguístico e técnico”. Shuttleworth e Cowie (2014, p. 183) mencionam que esses estudos costumavam ser classificados como uma teoria da tradução, apesar de ultrapassarem as fronteiras do que costumamos definir como teoria. Procurando referir-se a essas pesquisas variadas de modo mais adequado, James S. Holmes propôs a organização desses estudos em uma disciplina denominada “Estudos de Tradução”. Essa disciplina poderia, então, ser dividida em três categorias: estudos aplicados, estudos descritivos e estudos teóricos da tradução, cada uma contendo suas subcategorias (SHUTTLEWORTH; COWIE, 2014, p. 184).

Ainda de acordo com Shuttleworth e Cowie (2014, p. 170), Holmes também propôs que os estudos teóricos e descritivos fossem classificados como “puros”, representando-os como dois ramos: Estudos Teóricos de Tradução (ETT) e Estudos Descritivos de Tradução (EDT). Os EDT fornecem dados e fenômenos enquanto os ETT definem princípios gerais baseados na observação desses dados. Os estudos aplicados representam atividades relacionadas à tradução. Indicamos abaixo um mapa elaborado por Toury (1995, p. 10) que organiza as propostas de Holmes, demonstrando como os Estudos da Tradução estão estruturados e quais são as suas subcategorias:

Figura 5 – Mapa dos Estudos da Tradução baseado em Holmes

Fonte: Toury (1995, p. 4)

Segundo Shuttleworth e Cowie (2014, p. 130), Gideon Toury levou adiante o desenvolvimento do conceito de EDT e nomeou como Estudos Prescritivos da Tradução as abordagens que propunham normas a serem seguidas durante a tradução em algumas culturas.

A questão das normas na tradução é muito delicada, pois refere-se a conceitos que são discutidos desde a antiguidade, quando a tradução dava seus primeiros passos. Indicamos abaixo alguns desses conceitos e o que eles representam, segundo as definições extraídas do *Dictionary of Translation Studies* de Shuttleworth e Cowie (2014):

Quadro 2 – Alguns conceitos tradutórios e suas definições

Conceito	Definição
Competência	Refere-se à habilidade de trabalhar com diferentes possibilidades e recursos, além daqueles já convencionalmente utilizados, aos quais o tradutor recorre para encontrar soluções ao longo do processo tradutório (p. 26).
Desempenho	Enquanto o conceito de competência diz respeito às possíveis soluções tradutórias adotadas ao longo do processo tradutório, o conceito de desempenho busca analisar o resultado final desse processo, ou seja, a tradução pronta e as soluções já aplicadas, fornecendo informações diversas sobre o ato de traduzir (p. 124).
Fidelidade	Representa um dos conceitos mais conhecidos e aplicados para determinar se uma tradução é, de fato, boa. Uma boa tradução seria aquela que mais se aproximasse ao texto de partida, recorrendo para tanto a um alto nível de literalidade, buscando ao mesmo tempo preservar a essência do texto. O conceito de fidelidade tem sido repensado após o surgimento de novas metodologias e conceitos (p. 57).
Equivalência	Conceito controverso no meio acadêmico, pois é um termo que contém várias acepções e, portanto, pode ser interpretado de maneiras diferentes. No geral, refere-se às variadas relações existentes entre a língua de partida e a língua de chegada e o grau em que elas ocorrem (pp. 49-51).
Correspondência	Conceito aplicado com menos frequência em comparação ao conceito de equivalência. Também se refere à relação entre elementos da língua de partida e de chegada. A interpretação dos conceitos de equivalência e correspondência varia conforme os teóricos que os utilizam e os descrevem (pp. 31-32).

Fonte: adaptado de Shuttleworth e Cowie (2014)

Outra questão importante, principalmente para o nosso trabalho, é a dimensão temporal. Aubert (1994, pp. 15-21) discorre sobre a tradução através do tempo em seu livro, explicando que entre um ato comunicativo inicial (o texto de partida) e um ato comunicativo tradutório (texto de chegada) existe um intervalo que pode ser tanto curto quanto longo, segundo os termos

utilizados pelo próprio autor. Em seguida, indica quais são os fatores que compõem a dimensão temporal, sendo eles:

(a) a distância que se estende entre a conclusão do processo de produção do primeiro ato de comunicação e o primeiro contato do tradutor com esse primeiro ato de comunicação; (b) a distância que se estende entre a conclusão do processo de produção do primeiro ato de comunicação e o início do ato tradutório; (c) a distância que se estende entre o primeiro contato do tradutor com o primeiro ato de comunicação e o início efetivo do ato tradutório, que diz respeito à *memória*; e (d) a distância que se estende entre o início e o fim do ato tradutório e que se prende à questão do *prazo*.

(AUBERT, 1994, pp. 15-16)

O autor prossegue descrevendo, primeiramente, como esses fatores afetam a tradução simultânea, que representa o intervalo mais curto entre um ato comunicativo inicial e o ato comunicativo tradutório. Posteriormente, comenta sobre o intervalo mais longo, que representa a dimensão em que nosso trabalho se encontra:

Na tradução de textos cujos originais remontam a um ou mais séculos, manifestam-se diferenças diacrônicas marcantes, não apenas de natureza linguística como também de natureza referencial, de visão de mundo, e outros, que colocam diversos problemas de interpretação e de decisões estratégicas sobre o encaminhamento a dar ao ato tradutório propriamente dito: (i) optar entre uma atualização de linguagem *vs.* manutenção mais ou menos coerente do “arcaísmo” do original; (ii) assistir à leitura do texto traduzido com notas, glossários, comentários em prefácio etc. para facilitar o acesso à realidade extralinguística (inclusive ideológica) expressa ou implícita no original *vs.* proceder à sua maior ou menor “modernização” etc.

(AUBERT, 1994, p. 16)

Aubert (1994, p. 32) não considera os textos de partida e de chegada como uma mesma mensagem. Para ele, o que conecta esses dois atos comunicativos diferentes é a intenção comunicativa do autor e do tradutor, que pode ser parcial ou total, dependendo dos objetivos que se pretende alcançar com o texto de chegada.

2.2 A Abordagem Funcionalista da tradução

Com o avanço dos Estudos da Tradução, alguns conceitos foram amplamente difundidos, como as noções de fidelidade e equivalência descritas anteriormente. Através delas estabeleceu-se uma visão muito conhecida de tradução como equivalente do texto original. Ainda seguindo as reflexões de Aubert (1994), destacamos mais um trecho em que o autor descreve essa tendência:

Na visão mais corriqueira da tradução interlingual, mudam os códigos linguísticos mas, pressupõe-se, a realidade retratada no texto, o referente – frequente e simplesmente identificado com o conteúdo do texto – deve permanecer o mesmo; e uma das dificuldades da tradução será, então, encontrar na língua de chegada meios de expressão para um referente diverso daquele que o complexo língua/cultura de chegada usualmente exprime.

(AUBERT, 1994, p. 44)

Aubert (1994, p. 75) considera a fidelidade um conceito inalcançável porque não é possível acessar diretamente a essência do ato comunicativo original. A mensagem será analisada pelo tradutor a partir da sua própria bagagem linguística e cultural, que não será a mesma empregada durante a elaboração do texto de partida. Para Aubert (1994, p. 75), isso significa que a fidelidade seria aplicada à interpretação do tradutor, ou seja, àquilo que ele acredita ter compreendido do texto de partida.

As teorias funcionalistas dividiram opiniões e chamaram a atenção justamente por questionarem esses conceitos até então muito tradicionais nos Estudos da Tradução, priorizando a função, ou propósito, do texto. Segundo Costa et al. (2012, p. 22):

Noções como equivalência, processo tradutório, fidelidade ao texto-fonte ou competência tradutória são, segundo a ótica funcionalista, questionados e reconstruídos sob uma nova perspectiva: a do leitor-final, seja ele leitor do texto-fonte ou do texto traduzido.

De acordo com Nord, no prefácio que a autora escreveu para a tradução do livro *Towards a general theory of translational action: skopos theory explained*, de Reiss e Vermeer (2013, p. i), a Abordagem Funcionalista teve origem no ano acadêmico de 1976-1977 e foi apresentada durante um curso sobre Teoria Geral da Tradução ministrado por Hans Josef Vermeer, um linguista alemão, na Universidade de Mainz, Alemanha. Essa teoria permaneceu restrita ao país por um longo período, devido às poucas traduções existentes de artigos escritos por Vermeer divulgando e explicando seus estudos, conforme explica Nord (REISS; VERMEER, 2013, p. i).

Pym (2014, p. 44), por sua vez, estabelece o ano de 1984, segundo as palavras do próprio autor, como um ponto simbólico de mudança de paradigma na teoria da tradução, pois naquele período foram publicados dois trabalhos importantes: o livro de Justa Holz-Mänttari, traduzido em inglês como *Translational Action*, e o livro de Katharina Reiss e Hans Vermeer, intitulado na tradução de Christiane Nord, do alemão ao inglês, como *Towards a general theory of translational action: skopos theory explained*. Esse último foi organizado em duas partes: a

primeira, escrita por Vermeer, apresenta a Teoria Geral da Tradução e os conceitos que a organizam; a segunda parte foi elaborada por Reiss e apresenta sua abordagem texto-tipológica como uma teoria específica, inserida no âmbito da Teoria do *Skopos*. O termo *skopós* vem do grego e significa “propósito”, “objetivo”. Vermeer explica no capítulo 4 que os termos “propósito”, “objetivo”, “função” e “*skopos*” serão utilizados como sinônimos.

De acordo com Esteves (2014, p. 25), vários autores, incluindo os citados acima, inspiraram-se na *Action Theory* (Teoria da Ação), descrita pelo filósofo Georg Henrik von Wright, para desenvolverem suas teorias da tradução, surgindo então o conceito de tradução como ação comunicativa. Neste caso, a tradução amplia seus horizontes e passa a considerar não apenas o texto, mas também a função a ele atribuída e todas as suas características culturais:

[...] o texto deixa de ser um todo fechado em si mesmo e passa a comunicar propósitos e intenções específicos entre autor e leitor-final. Gradualmente, as pesquisas passaram também a exigir uma abordagem que considere o texto um todo incluindo seu entorno cultural, ou seja, seu contexto externo.

(COSTA ET AL., 2012, p. 25)

A Abordagem Funcionalista da tradução, portanto, reflete primeiramente sobre o propósito que o autor designou ao seu texto e à função que se espera ser cumprida. Em seguida, é preciso levar em consideração o público-alvo que o autor pretende alcançar, estudando seu perfil e nível de conhecimento sobre o assunto abordado no texto. Ao discutir sobre o conceito de fidelidade, Aubert (1994, p. 75) também leva em consideração o público-alvo do texto de chegada, afirmando ser necessário que o tradutor assuma um compromisso com as expectativas e necessidades dos potenciais leitores, ainda que esses elementos possam ser apenas hipotetizados, já que também passarão pelo julgamento interpretativo do tradutor.

Por fim, deve-se analisar as características específicas da cultura e da época em que o texto está inserido. Todas essas etapas estão relacionadas ao texto de partida. Após responder essas questões, o tradutor deverá fazer a mesma análise a respeito da tradução, refletindo sobre a função que o texto exercerá na língua de chegada, que é toda estruturada de acordo com sua própria cultura, e considerando as características do potencial leitor do texto traduzido. Costa et al. (2012, p. 26), complementa:

[...] vale ressaltar que esse novo público receptor pensa, sente, observa e avalia o mundo a partir de outra perspectiva, podendo, até mesmo, já ter ou não certo nível de conhecimento em relação ao assunto do texto que vai traduzir. Essas questões devem ser gerenciadas no processo de tradução de modo que o texto referente seja plenamente compreendido por seus novos leitores, isto é, de modo que possam construir sentido, gerar novos conhecimentos a partir do texto.

Nord também propôs um modelo baseado nos trabalhos de Reiss e Vermeer. Segundo Bevilacqua (2018, p. 438), a intenção da autora era complementar os estudos funcionalistas, que não consideravam todos os agentes participantes do processo tradutório: o autor do texto de partida, os receptores, o cliente e o tradutor. Para dar conta das intenções e interesses de todos esses participantes, Nord desenvolveu o “princípio da lealdade” (BEVILACQUA, 2018, p. 438). Esse princípio também busca responder a algumas das críticas feitas às teorias funcionalistas, que serão descritas adiante.

Atualmente, há também estudos baseados na Teoria dos Atos de Fala, proposta por J. L. Austin, como modelo para novas reflexões acerca da tradução. Esteves (2014, pp. 52-53), que também considera a tradução como ação, classifica-a como ato performativo e propõe a estruturação de famílias de atos de tradução, inspiradas no conceito de performatividade da linguagem. Segundo a autora, ao trabalhar com esse modelo ela espera demonstrar que é possível refletir sobre questões éticas da tradução, mesmo com todas as peculiaridades que envolvem a questão.

2.2.1 Críticas aos métodos funcionalistas e elucidações, segundo Nord (1997)

Conforme mencionado anteriormente, as propostas funcionalistas ganharam muita visibilidade, principalmente por repensarem algumas noções tradicionais dos Estudos da Tradução. Receberam, portanto, diversas críticas de teóricos que apontaram o que consideraram pontos fracos a respeito dos fundamentos e da aplicabilidade dos modelos (NORD, 1997, p. 109).

Nord (1997) dedica o sétimo capítulo de seu livro *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained* à descrição das dez críticas mais relevantes ao funcionalismo e à elaboração de respostas para cada uma delas. Apresentamos, a seguir, o conteúdo organizado pela autora, conforme a ordem por ela utilizada.

A primeira crítica (NORD, 1997, p. 109) questiona a fundamentação teórica dos métodos funcionalistas, baseados na Teoria da Ação, afirmando que nem todas as ações possuem uma intenção. São citadas, como exemplo, as obras literárias. Partindo da nossa leitura da explicação de Nord (1997, p. 110), entendemos que a ação é representada por uma decisão (ex.: decisão do autor de escrever um texto) e a intencionalidade é atribuída pelo público em geral, que observa a ação e pondera se nela existe ou não algum propósito. A autora finaliza

dizendo que o propósito pode estar relacionado à ação tradutória, ao texto de chegada como resultado dessa ação, e à estratégia de tradução escolhida.

A segunda crítica (NORD, 1997, p. 110), de modo similar à primeira, menciona o fato de que nem toda a tradução tem um propósito, usando novamente como exemplo os textos literários. Nord (1997, p. 111) afirma que a tradução pode concentrar-se na mensagem contida dentro do texto ou por trás do texto. A escolha do tradutor entre uma ou outra já implica, por si só, no direcionamento proporcionado por alguma intenção ou propósito. A autora, em seguida, menciona que a escolha dos procedimentos utilizados durante a tradução é feita a partir de uma estratégia, também elaborada a partir de um propósito ou intencionalidade. Com relação ao receptor do texto de chegada, ainda que o tradutor saiba apenas vagamente quem é seu público-alvo, sua tradução é direcionada a um destinatário, consciente ou inconscientemente, evidenciando um propósito ou intenção. Por fim, Nord (1997, p. 111) menciona que até mesmo a escolha entre duas ou mais possíveis soluções tradutórias são guiadas por alguma intenção. Desse modo, a autora refuta a afirmação de que nem toda a tradução tem um propósito.

A terceira crítica (NORD, 1997, p. 112) alega que a Teoria do *Skopos* tornou as pesquisas direcionadas à tradução ainda mais difíceis, pois não diferencia a tradução propriamente dita de outras ações que envolvem a tradução, como a adaptação. Nord (1997, p. 112) rebate essa alegação através de uma crítica aos requisitos contraditórios que regem a noção de equivalência de Koller (1995 apud NORD, 1997, p. 112), relacionando-a à tradução altamente literal. A autora cita como exemplo um caso descrito por Pym (1992, p. 2012 apud NORD, 1997, p. 113) sobre o grau de literalidade absurdo exigido pelo governo da Espanha em traduções de documentos, tornando o texto praticamente incompreensível. Esse procedimento é classificado pelo governo espanhol como uma tradução, ainda que tradutores e teóricos tenham recomendado a modificação dessa prática. Nord conclui afirmando que a Abordagem Funcionalista possibilita o uso de modelos teóricos, segundo ela: “para explicar as formas documentais e instrumentais de tradução, incluindo, é claro, qualquer forma de tradução equivalente, qualquer que seja a especificação de equivalência” (NORD, 1997, p. 114). Entendemos, segundo as explicações da autora, que a Abordagem Funcionalista tem como foco o ato tradutório em si, independentemente de suas possíveis classificações.

A quarta crítica (NORD, 1997, p. 114) considera a Abordagem Funcionalista muito óbvia e, por esse motivo, não deveria ser considerada uma teoria original. Critica-se também a terminologia utilizada na Teoria do *Skopos*. Nord (1997, p. 115) concorda com a crítica relacionada à terminologia empregada e pondera que a dificuldade em entendê-la pode ter sido

propiciada pelo costume alemão de criar novos termos para novos conceitos. Menciona, também, a intenção de Holz-Mänttari e Vermeer de demonstrar os aspectos práticos da teoria, utilizando para isso termos mais familiares ao meio econômico e industrial. Quanto à afirmação de que o funcionalismo está baseado em noções de conhecimento geral, a autora responde que isso não é um problema, pois não desmerece em nada os avanços acadêmicos obtidos graças à observação, descrição e sistematização dessas noções. Nord (1997, p. 115) também acredita que o diferencial dos métodos funcionalistas reside justamente na pluralidade de propósitos que se pode observar e estudar em traduções de vários textos e épocas diferentes, fazendo com que seja possível compreender as escolhas dos tradutores por determinadas técnicas ou procedimentos.

A quinta crítica (NORD, 1997, p. 116) alega que o funcionalismo, assim como as decisões tradutórias baseadas em seus conceitos, não é baseado em estudos empíricos, mas sim em pressuposições teóricas e especulativas. Nord (1997, p. 116) também desconhece a existência de análises aprofundadas em corpora eletrônicos de grandes dimensões que tenham fundamentado os conceitos propostos pelos métodos funcionalistas. Os estudos funcionalistas apoiam-se, segundo a autora, em observações da prática da tradução, mais especificamente nas diferenças de função entre o texto de partida e o texto de chegada. Nord (1997, pp. 116-117) argumenta, então, que as normas propostas pela abordagem funcionalista não são acidentais e têm origem nos trabalhos desenvolvidos em instituições de treinamento de tradutores, a partir de toda a experiência, questionamentos e pesquisas neles desenvolvidas.

A sexta crítica (NORD, 1997, p. 117) afirma que o funcionalismo pode fornecer justificativas a mercenários dispostos a aceitar qualquer propósito ou intenção tradutória. Questiona, também, se o funcionalismo oferece subsídios para que o tradutor reconheça bons e maus propósitos. Como resposta, Nord (1997, p. 117) esclarece que muitos acreditam na ideia de que o propósito da tradução é definido pelo cliente. Neste caso, o cliente acabaria ditando ao tradutor o processo pelo qual a tradução deveria ser conduzida e os resultados que deveriam ser obtidos. A autora reflete sobre essas considerações em duas etapas. Em primeiro lugar, distingue os objetivos a serem alcançados pela tradução e os processos aplicados pelo tradutor. Esses objetivos podem até ser definidos conforme a ação comunicativa que o cliente espera do texto de chegada, mas todos os procedimentos que serão aplicados ao processo tradutório são escolhidos única e exclusivamente pelo tradutor. Em segundo lugar, Nord (1997, p. 117-118) esclarece que o funcionalismo não pretende ditar o modo como o tradutor deve traduzir, mas auxiliá-lo a observar seu próprio trabalho e refletir sobre as decisões que toma e suas

consequências. Essa autoavaliação permite que o tradutor saiba justificar suas escolhas e sinta-se mais confiante em seu trabalho. Segundo a autora, um tradutor será um mercenário apenas se aceitar que o cliente dite o método e as soluções a serem adotadas no processo tradutório. Com relação aos bons e maus propósitos, Nord (1997, p. 119) informa que introduziu o conceito ético de lealdade aos estudos funcionalistas, mas termina por não esclarecer muito bem a questão. A autora apenas relaciona bons e maus propósitos a boas e más estratégias.

A sétima crítica (NORD, 1997, p. 119) pressupõe que a Abordagem Funcionalista modifica radicalmente o texto de partida, pois o tradutor desconsideraria suas características ao refletir sobre o público-alvo da tradução. Nord (1997, p. 119) esclarece que o texto é definido pelo funcionalismo através de um contexto sociológico, por isso é necessário que o tradutor considere tempo, lugar e destinatários como fatores que influenciaram o texto de partida. Segundo a autora, todos esses fatores devem ser considerados e analisados conforme a cultura receptora e a competência do próprio tradutor. Nord (1997, pp. 119-120) acredita que essa crítica tenha surgido a partir de um comentário de Vermeer sobre o texto de partida não ser mais o foco principal de uma tradução. Conforme explicado pela autora, Vermeer não quis dizer que o texto de partida deve ser ignorado, mas que existem vários outros critérios que devem ser considerados pelo tradutor, além das características exclusivas do texto de partida.

A oitava crítica (NORD, 1997, p. 120) representa aqueles que classificam o funcionalismo como uma teoria da adaptação. Nord (1997, p. 120) esclarece que os estudos funcionalistas apresentaram vários exemplos de procedimentos adaptativos porque demonstravam de modo mais claro a mudança de perspectiva proposta pelo funcionalismo, do texto de partida ao público-alvo e sua cultura. A autora conclui afirmando que os estudos funcionalistas abrangem todos os tipos de tradução, apesar da ênfase dada por seus teóricos e pesquisadores aos modelos de adaptação, e que oferece exemplos de outros modos de tradução no quarto capítulo de seu livro.

A nona crítica (NORD, 1997, p. 120) considera os modelos funcionalistas úteis para textos de linguagem instrumental, mas não acredita que sirvam para tradutores e pesquisadores literários. Nord (1997, p. 121-122) cita alguns argumentos que já haviam sido abordados nas críticas anteriores e menciona o quinto capítulo de seu livro em que apresenta alguns exemplos de dificuldades relacionadas à tradução literária que poderiam servir-se dos preceitos funcionalistas e, ao mesmo tempo, preservar as principais características do texto de partida. Nord (1997, p. 122) menciona, por fim, o conceito de função e lealdade descrito no oitavo capítulo de seu livro, indicando-o como uma possibilidade de aplicação bem-sucedida dos

modelos funcionalistas na tradução literária. Sobre essa crítica, acreditamos que a autora tenha preferido exemplificar seu ponto de vista ao longo dos capítulos supracitados, pois é uma questão já abordada, direta ou indiretamente, em algumas das críticas apresentadas por ela.

A décima crítica (NORD, 1997, p. 122) diz respeito ao relativismo cultural que permeia os modelos funcionalistas e sugere que, neles, as culturas são vistas como entidades ou sistemas holísticos. Nord (1997, p. 122) diz que poderia até concordar com essa afirmação e que não a considera uma crítica negativa. Segundo a autora, em abordagens anteriores, a cultura era analisada de modo universalista, fato que influenciou a tendência a uma visão relativista por parte do funcionalismo. Uma das vantagens da abordagem baseada no relativismo cultural é sua aplicação pedagógica, pois demonstra aos estudantes de tradução que cada cultura tem suas especificidades e, portanto, não podem ser generalizadas. Após essas afirmações, Nord (1997, p. 122) sugere ser mais apropriado definir essa característica do funcionalismo como antiuniversalismo cultural, pois seu objetivo é justamente evitar que o tradutor imponha as características de uma determinada cultura em sua tradução.

2.2.2 Aplicação ao tratado

Como já mencionado anteriormente, o tratado de Agazzari tem uma finalidade prática: apresentar o baixo contínuo e seus conceitos a um público específico, representado por homens, músicos, que já dominavam seu instrumento e possuíam bom conhecimento teórico. Lembramos mais uma vez que o autor era um homem do século XVII, comunicando-se com um público também do século XVII.

Pensando em todos esses detalhes que envolvem o tratado, é possível imaginar o papel da teoria funcionalista em sua tradução. A principal pergunta a ser feita é: qual seria a *função* da tradução de um tratado sobre baixo contínuo do século XVII nos dias de hoje? Voltamos, então, às justificativas deste trabalho, lembrando que pretendemos aumentar a quantidade de material especializado traduzido para consulta. Logo, a função de nossa tradução deve ser *informativa*, pois estamos considerando a mensagem de Agazzari como o elemento mais importante do tratado. Qualquer tradutor, no entanto, poderia escolher outro aspecto da obra, como por exemplo a forma: uma tradução embasada na filologia, na qual se manteriam ainda as características de um texto antigo e o estilo do autor, cumprindo uma função estética da tradução. A função, portanto, varia conforme a finalidade que o tradutor pretende alcançar com sua tradução.

Definida a função, é necessário pensar no aspecto temporal. Já especulamos quem poderia ser o público-alvo do tratado na época, mas ele certamente não representa o público-alvo da tradução. Aqueles leitores do passado estavam inseridos em um mundo diferente do nosso, com hábitos, conhecimentos, culturas e visões de mundo completamente diferentes. Somemos, então, a distância temporal à distância geográfica e linguística e podemos compreender o quão longe estamos da noção tradicional de equivalência. No entanto, na Teoria do *Skopos*, Reiss relaciona o conceito de equivalência ao conceito de adequação (NORD, 1997; REISS, VERMEER, 1984). Isso significa que o texto de chegada deve adequar-se ao seu público-alvo, assim como o texto de partida adequava-se ao público alvo de sua época.

Se nosso texto de chegada deve adequar-se a um público específico muito diferente daquele originalmente pensado pelo autor e ainda manter a sua função informativa, será então necessário aplicar algumas mudanças e adaptações. Em uma primeira leitura do tratado, logo percebemos que a sintaxe do texto poderia dificultar a compreensão por parte do leitor, portanto essa é uma característica que deve ser adaptada. Reorganizar a estrutura dos períodos de modo que a leitura flua naturalmente não compromete o conteúdo do tratado e aproxima o texto de seu público. Outra característica que prejudica essa fluidez de leitura e causa estranhamento são as omissões e repetições, que também podem ser reorganizadas. Lembramos que essas adaptações apenas comprometem a qualidade da tradução se sua função for estética, ou se forem utilizadas sem nenhum motivo ligado à compreensão da mensagem.

A Teoria do *Skopos*, portanto, auxiliou-nos a refletir sobre a função que o texto de chegada deveria cumprir e através de quais meios esse objetivo poderia ser alcançado, diminuindo a incerteza no momento de fazer escolhas e modificações.

2.3 A Linguística de Corpus

A Linguística de Corpus é uma área da linguística muito relacionada à tecnologia, que trabalha com a análise de conjuntos de textos em formato eletrônico, previamente selecionados segundo os objetivos aos quais se destinam (TAGNIN, 2013, p. 29). Em outra obra, Tagnin (2015a) fornece mais alguns detalhes sobre a finalidade da LC: “Ocupa-se da investigação de uma grande quantidade de textos, reunidos em corpora (plural de corpus), para a partir deles, fazer inferências a respeito de como a linguagem é utilizada. A observação é feita por meio de ferramentas computacionais de análise lexical” (TAGNIN, 2015a, p. 19).

A análise de corpus ganhou força a partir de uma visão empirista que considerava a linguagem um sistema probabilístico. Essa visão desafiava o conceito de linguagem como sistema racional defendido, entre outros, por Chomsky (BERBER SARDINHA, 2004, p. 30). Desde então, muitas pesquisas contam com o auxílio da LC para a observação de fenômenos da linguagem. Fillmore (1992, p. 1) fez um comentário muito pertinente sobre a LC: “Não há nenhum corpus que contenha toda a informação que eu quero explorar”, ainda assim “todo corpus me ensinou coisas sobre a linguagem que eu não teria descoberto de nenhum outro modo” (FILLMORE, 1992, p. 1).

A LC está avançando e tornando-se conhecida dentro e fora do meio acadêmico, graças às várias possibilidades que oferece aos pesquisadores que a utilizam. Finatto (2014, p. 250) exemplifica sua importância ao indicar que os times de pesquisadores envolvidos com a LC, além de terminólogos e linguistas, contam com cientistas da informação, comunicação e computação, que dentro de suas próprias áreas de domínio contribuem com informações diferentes sobre um mesmo objeto de estudos. Hoje várias pesquisas demonstram que a LC não é mera ferramenta de análise e estatística textual. É um elemento que possibilita novas descobertas para professores, alunos e tradutores.

Assim como a música, a LC também já suscitou vários debates sobre a definição de sua área. Segundo Berber Sardinha (2004, p. 35), ela não pode ser considerada uma disciplina como as outras áreas da Linguística porque não possui um objeto de pesquisa rigidamente delimitado. Por outro lado, se considerarmos a LC apenas como uma ferramenta de busca para analisar fenômenos que ocorrem em outras áreas, podemos considerá-la uma metodologia. Berber Sardinha (2004, p. 36), no entanto, contesta a caracterização da LC como metodologia, indicando o fato de que conhecimentos novos são produzidos através dela e por isso pode ser classificada como uma abordagem, de acordo com Hoey (1997 apud BERBER SARDINHA, 2004, p. 37): “[...] a Linguística de Corpus não seria apenas um instrumental, mas sim uma *abordagem*”.

A LC pode então ser considerada uma abordagem que permite a observação de fenômenos linguísticos através da análise de um ou mais conjuntos de textos, conhecidos como corpora, e pode ser aplicada a muitas áreas de estudo, como tradução e ensino de línguas estrangeiras, além das ciências do léxico. Os estudos elaborados com o auxílio da LC podem ser classificados de duas maneiras, conforme indicado, entre outros, por Tagnin (2015b, p. 323) e Weisser (2016, p. 272):

- a) baseados em corpus (*corpus-based*): quando a análise de corpus é utilizada para comprovar ou refutar alguma hipótese previamente elaborada pelo pesquisador;
- b) direcionados pelo corpus (*corpus-driven*): quando a análise de corpus é utilizada como ponto de partida da pesquisa. O pesquisador formula uma hipótese a partir da observação dos resultados obtidos através da análise do corpus.

2.3.1 Definição e construção de corpus

O corpus é o principal material da LC, pois é a partir dele que toda a análise e pesquisa se desenvolve. Segundo a definição elaborada por Tagnin (2015a, p. 20): “Os corpora são bancos de textos de linguagem autêntica, criteriosamente construídos, destinados à pesquisa e legíveis por computador”. No entanto, isso não significa que não existiam corpora antes dos computadores e dos programas especializados. Segundo Berber Sardinha (2004, p. 3), os corpora eram utilizados já na Grécia antiga e, assim como os atuais, eram constituídos por conjuntos de textos. A grande diferença é que esses textos não eram digitalizados. O autor cita como exemplo o corpus SEU (*Survey of English Usage*), que foi elaborado a partir de 1959, em Londres. Para analisá-lo, os resultados foram registrados em várias fichas de papel. Podemos pressupor a quantidade de tempo necessária para concluir essa tarefa, além da maior possibilidade de ocorrerem falhas.

Com o avanço da tecnologia, surgiram os primeiros corpora eletrônicos. Berber Sardinha (2004, pp. 7-8), em seu trabalho, lista-os em um quadro. O pioneiro, chamado de *Brown University Standard Corpus of Present-Day American English* (também conhecido apenas por *Brown Corpus*), foi criado em 1964 e continha 1 milhão de palavras, representando a língua geral do Inglês Americano escrito. Outro corpus considerado de destaque por Berber Sardinha (2004, p. 8) é o *BNC (British National Corpus)*, pois segundo o autor, foi o primeiro megacorpora, com 100 milhões de palavras do inglês britânico. Desde então, muitos corpora de línguas diferentes têm sido construídos.

Graças à possibilidade de digitalização dos textos, além da quantidade massiva de textos já disponíveis eletronicamente, hoje é possível a construção de corpora imensos, como por exemplo, o Corpus do Português NOW (*News On the Web*)¹⁸. Criado por Mark Davies em 2018, já conta com 1.1 bilhões de palavras e continua crescendo, pois a cada mês cerca de 35 milhões

¹⁸ Corpus do Português NOW, disponível em: <https://www.corpusdoportugues.org/now/>. Acesso em: 23 abr. 2019.

de palavras são adicionadas, extraídas de revistas e artigos de jornais de quatro países que têm o português como língua nativa, tudo disponível na Internet.

Muitas vezes é necessário trabalhar com textos impressos, não disponíveis em formato eletrônico. Para tanto, é preciso digitalizá-los com o auxílio de um scanner capaz de fazer o reconhecimento dos caracteres. Em seguida, o arquivo digitalizado passa por uma limpeza gráfica. Nesta etapa, qualquer elemento que não seja textual deve ser removido. Por fim, os textos já limpos são convertidos em txt, formato exigido pela maioria dos programas de análise, e assim passam a constituir o corpus.

Também é necessário observar algumas classificações e requisitos já estabelecidos por teóricos ao selecionarmos os textos que comporão o corpus. Indicaremos cada um deles nos dois quadros a seguir, embora alguns autores utilizem termos diferentes para os mesmos conceitos. Iniciamos com as definições indicadas e organizadas por Berber Sardinha (2004, pp. 20-22). Segundo o autor, um corpus pode ser classificado como:

Quadro 3 – Classificações para construção de corpus

(continua)

	Classificação	Descrição
Modo (p.20)	<i>língua falada</i>	composto de porções de falas transcritas
	<i>língua escrita</i>	composto de textos escritos, impressos ou não
Tempo (p.20)	<i>sincrônico</i>	compreende um período de tempo
	<i>diacrônico</i>	compreende vários períodos de tempo
	<i>contemporâneo</i>	representa o período de tempo corrente
	<i>histórico</i>	representa um período de tempo passado
Seleção (p.20)	<i>de amostragem</i>	composto por porções de textos ou de variedades textuais, planejado para ser uma amostra finita da linguagem como um todo
	<i>monitor</i>	a composição é reciclada para refletir o estado atual de uma língua; opõe-se a corpora de amostragem
	<i>dinâmico ou orgânico</i>	o crescimento e diminuição são permitidos, qualifica o corpus monitor

(conclusão)

	Classificação	Descrição
	<i>estático</i>	oposto de dinâmico, caracteriza o corpus de amostragem
	<i>equilibrado</i>	os componentes (gêneros, textos etc.) são distribuídos em quantidades semelhantes (por exemplo, mesmo número de textos por gênero)
	<i>especializado</i>	os textos são de tipos específicos (gêneros ou registros definidos)
Conteúdo (p.21)	<i>regional ou dialetal</i>	os textos são provenientes de uma ou mais variedades sociolinguísticas específicas
	<i>multilíngue</i>	inclui idiomas diferentes
Autoria (p.21)	<i>de aprendiz</i>	os autores dos textos não são falantes nativos
	<i>de língua nativa</i>	os autores são falantes nativos
Disposição interna (p.21)	<i>paralelo</i>	os textos são comparáveis (por exemplo, original e tradução)
	<i>alinhado</i>	as traduções aparecem abaixo de cada linha do original
Finalidade (p.21)	<i>de estudo</i>	o corpus que se pretende descrever
	<i>de referência</i>	usado para fins de contraste com o corpus de estudo
	<i>de treinamento ou teste</i>	construído para permitir o desenvolvimento de aplicações e ferramentas de análise

Fonte: adaptado de Berber Sardinha (2004, pp. 20-21)

Todas essas classificações auxiliam o pesquisador no momento de construir seu corpus, possibilitando que os resultados sejam pertinentes à finalidade estabelecida. Sinclair (2005, online) também descreve em seu trabalho os critérios mais utilizados no momento de compilação do corpus, como representatividade, balanceamento, tamanho, entre outros.

A representatividade é um requisito importante que pode influenciar muito a qualidade e a quantidade de dados que são extraídos. Weisser (2016, p. 32) indica que o corpus deve conter textos suficientes para definir os termos e características da área pesquisada, ainda que

seja muito difícil medir a sua representatividade. O autor também afirma que esse requisito apresenta maior probabilidade de ser cumprido em corpora especializados, pois é mais fácil estabelecer os critérios representativos de um determinado gênero textual ou área do conhecimento. Com relação aos outros requisitos, não há parâmetros preestabelecidos, pois dependem muito dos objetivos da pesquisa a ser realizada.

Todas essas características devem ser cuidadosamente levadas em consideração quando decidimos construir um corpus de especialidade ou de referência. Um corpus de especialidade é voltado a um gênero textual ou área de conhecimento específica. Já um corpus de referência abrange todas as áreas e todo o material possível dentro de uma determinada língua, pois seu objetivo é ser o mais representativo possível daquela mesma língua. Sabemos, então, que os tipos de texto, o conteúdo e o tamanho desses corpora serão bem diferentes.

No quadro abaixo, apresentamos os tipos de corpus e suas principais definições, elaboradas por Tagnin (2014, pp. 322-323):

Quadro 4 - Tipos de corpus e suas definições

Tipo de corpus	Definição
<i>Corpus comparável</i>	<i>Bi- ou multilíngue</i> : corpus composto por dois ou mais subcorpora com textos originais nas respectivas línguas (p. 323). <i>Monolíngue</i> : corpus composto por textos originais numa língua e traduções nessa mesma língua. Tem por objetivo comparar a linguagem produzida por falantes nativos ou fluentes e por tradutores (pp. 322-323).
<i>Corpus de estudo</i>	Corpus em que se baseia a pesquisa a ser desenvolvida (p. 323).
<i>Corpus de referência</i>	Corpus que serve de termos de comparação para o corpus de estudo (p. 323).
<i>Corpus monitor</i>	Corpus que é constantemente atualizado a fim de representar a evolução da língua (p. 323).
<i>Corpus paralelo</i>	Corpus constituídos de originais e suas respectivas traduções (p. 323).
<i>Corpus estático</i>	Corpus que não permite acrescentar material novo (p. 323).
<i>Corpus dinâmico</i>	Corpus que permite o acréscimo de material novo (p. 323).
<i>Corpus de treinamento</i>	Corpus utilizado para treinamento de ferramentas computacionais (p. 323).

Fonte: adaptado de Tagnin (2015a, pp. 322-323)

Em nosso trabalho, construímos quatro corpora de estudo, que também podem ser considerados corpora especializados, pois abordam um tema inserido em uma área de conhecimento específico. Também consultamos dois corpora de referência já compilados e disponibilizados para uso. Essas questões serão aprofundadas no capítulo seguinte.

2.3.2 Analisando o corpus

Com o corpus pronto, é possível dar início às análises. Para tanto, utilizamos ferramentas computacionais especialmente elaboradas para análise de corpora. Mais uma vez a tecnologia é essencial, pois garante extrema velocidade (o que antes poderia levar anos hoje leva apenas alguns minutos) e eficácia no tratamento dos dados, se considerarmos a quantidade bem menor de erros cometidos pela máquina em comparação à quantidade de possíveis erros cometidos pelo ser humano, no que tange à análise de quantidade massiva de informação.

Não pretendemos fazer um levantamento extensivo de todas as ferramentas criadas para análise de corpus, portanto, citaremos somente as mais conhecidas em pesquisas baseadas e guiadas por corpora. Apenas a título de curiosidade, Berber Sardinha (2004, p. 15) lista algumas das ferramentas que se destacaram na LC, mencionando primeiramente o etiquetador morfossintático TAGGIT, lançado em 1970, e finalizando com o etiquetador QTAG, de 1998. Outra opção é o etiquetador TreeTagger, criado por Helmut Schmid em 1994, dentro de um projeto no Instituto de Linguística Computacional da Universidade de Stuttgart. Os etiquetadores classificam gramaticalmente todas as palavras contidas em um texto, mas seu uso é opcional e depende do objetivo de pesquisa. Entre um etiquetador e outro, mais seis ferramentas são mencionadas por Berber Sardinha (2004, pp. 15-16), demonstrando o quanto essa área tem sido desenvolvida.

Um dos programas mais acessíveis ultimamente é o conjunto de ferramentas para análise textual AntConc¹⁹, desenvolvido por Laurence Anthony, professor na Faculdade de Ciência e Engenharia da Universidade de Waseda, Japão. A última versão (3.5.7) foi lançada em 2018 e conta com atualizações constantes. Apresentamos, abaixo, a interface da ferramenta:

¹⁹ Programa AntConc disponível em: <http://www.laurenceanthony.net>. Acesso em: 20 abr. 2019.

Figura 6 - Interface da ferramenta AntConc

Fonte: AntConc (versão 3.5.7, 2018)

Com ela é possível criar lista de palavras, lista de palavras-chave, analisar colocados, *clusters* e concordâncias. As principais vantagens do AntConc são seu tamanho reduzido, a possibilidade de utilizá-lo sem a necessidade de instalação, pois basta apenas baixá-lo, e a utilização de todas as suas funções gratuitamente. A desvantagem desse programa são as eventuais falhas e interrupções durante a análise de corpora muito extensos ou anotados. No site do AntConc também é possível encontrar uma série de programas e ferramentas para instalação que desempenham as mais diversas funções, como conversão de formato de arquivos (AntFileConverter), divisão de textos (AntFileSplitter) e outras quatorze ferramentas adicionais gratuitas.

Outro programa muito utilizado é o WordSmith Tools²⁰, elaborado pelo linguista e professor Mike Scott e publicado pela Lexical Analysis Software e Oxford University Press desde 1996. A seguir, é possível conferir sua interface:

²⁰ Programa WordSmith Tools disponível em: <http://www.lexically.net/wordsmith/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

Figura 7 - Interface da ferramenta WordSmith Tools

Fonte: WordSmith Tools (versão 7.0.0.157, 2018)

Segundo Berber Sardinha (2004, pp. 15-16), o WordSmith Tools foi o primeiro programa para análise de corpus integrado ao sistema Windows. Conta com lista de palavras, lista de palavras-chave, concordanciador, entre vários outros utilitários. Diferente do AntConc, é um programa pago. É possível baixá-lo e utilizá-lo sem adquirir uma licença, mas os resultados fornecidos são limitados. Não apresentou falhas ao analisar corpora maiores e anotados em nossas pesquisas.

Há também o Sketch Engine²¹, um conjunto de ferramentas online disponibilizado pela companhia Lexical Computing, em 2004. São oferecidas as mesmas ferramentas dos programas citados anteriormente, entre outras funcionalidades. Abaixo, a interface do conjunto de ferramentas:

²¹ Conjunto de ferramentas Sketch Engine disponível em: <https://www.sketchengine.eu/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

Figura 8 - Interface da ferramenta online Sketch Engine

Language	Name ↑	Words
Italian	BCI	409,115
Portuguese	BCP	407,245
Portuguese	WEB Baixo Continuo PTBR	787,694
Italian	WEB Basso Continuo IT	775,336
English	WEB Continuous Bass EN	1,567,771
Portuguese	WEB Intrumentos PTBR	608,293

Fonte: Sketch Engine (2019)

O grande diferencial do Sketch Engine é a possibilidade de construção de corpora através da própria plataforma, que também executa todo o processo de limpeza e adequação dos textos, desde que estejam em formato pdf. É possível construir corpora com textos selecionados pelo pesquisador ou a partir de textos coletados na Internet através da WebBootCaT, uma versão online da ferramenta BootCaT (que será apresentada a seguir) integrada ao Sketch Engine. Outro ponto positivo é a disponibilização de consulta a corpora já construídos e armazenados na plataforma, disponíveis em várias línguas. Assim como o WordSmith Tools, o acesso ao Sketch Engine é pago. A Lexical Computing disponibiliza uma versão aberta para download da ferramenta, conhecida como NoSketch Engine, com limitação de funcionalidades, mas essa opção requer certo conhecimento na área de informática.

Com relação exclusivamente à construção de corpora, podemos citar o programa BootCaT²², lançado em 2004 por Marco Baroni (Universidade de Trento) e Silvia Bernardini (Universidade de Bolonha). A interface do programa pode ser conferida a seguir:

²² Programa BootCaT disponível em: <https://bootcat.dipintra.it/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

Figura 9 - Interface da ferramenta BootCaT

Fonte: BootCaT (versão 1.08, 2018)

Com ele é possível construir corpora a partir de textos disponíveis na Internet. O usuário deve informar algumas palavras-chave ao programa, que buscará textos relacionados ao assunto através dos resultados obtidos no buscador do Google. É necessário fazer o download das URLs (endereços de conteúdo online) encontradas pelo programa para que os textos armazenados nesses endereços sejam extraídos e compilados em um único arquivo, já limpo e convertido em formato de texto, pronto para ser analisado. É uma ótima opção, totalmente gratuita, para pesquisas rápidas que não demandam um preparo muito cuidadoso do corpus.

2.3.3 Aplicação da Linguística de Corpus na tradução

A consulta a obras lexicográficas e a profissionais de uma área específica do conhecimento são métodos amplamente utilizados para traduzir a terminologia específica de um texto de partida. Muitos tradutores, quando trabalham constantemente com textos de uma área específica, costumam elaborar glossários a partir dos resultados dessas pesquisas, que servem como um registro das soluções encontradas e podem ser facilmente consultados, assim poupando tempo e permitindo que o tradutor se concentre em outras questões. Citamos como

exemplo as escolhas relacionadas ao estilo do autor e à organização textual. A única etapa que demandará tempo é o momento de seleção e limpeza dos textos específicos que constituirão o corpus, algo que o tradutor normalmente já faz durante a fase de pesquisa.

Tagnin (2015a, pp. 38-45) descreve algumas das funcionalidades da LC e o auxílio que fornecem ao tradutor durante seu trabalho. Primeiramente, citamos o uso de corpora personalizados e todas as informações que podem ser obtidas através de análises feitas pelos próprios conjuntos de ferramentas linguísticas, como os já citados AntConc e Wordsmith Tools. Conforme exemplificado pela autora (TAGNIN, 2015a, pp. 30-38), o tradutor pode observar a diferença de extensão, assim como de densidade lexical, entre texto original e texto traduzido. A extração das palavras-chave e a organização dos resultados também são tarefas automaticamente realizadas pelas ferramentas, possibilitando a elaboração de listas, vocabulários e glossários com menos erros e mais opções de definições. Através do concordanciador, é possível ainda analisar em quais contextos esses termos costumam ser utilizados e de quais colocados são acompanhados.

Tagnin (2015a, p. 38) também menciona os corpora comparáveis e a busca por equivalentes, caso o tradutor esteja em dúvida sobre como traduzir um determinado termo. Basta observar os contextos em que o termo é utilizado na língua de partida e os contextos aos quais se referem os possíveis termos na língua de chegada, escolhendo aquele que mais se aproxima do contexto de uso proposto no texto de partida.

Por fim, a autora cita os corpora paralelos e descreve uma série de pesquisas que podem ser feitas através deles, como a verificação de termos especializados, termos culturalmente marcados, nomes próprios e palavras estrangeiras que já foram traduzidas por outros tradutores. Também é possível comparar versões diferentes de uma tradução e observar as soluções adotadas, conforme exemplifica Tagnin (2015a, pp. 49-50) ao analisar as traduções, uma portuguesa e outra brasileira, do livro *Therapy*, escrito por David Lodge. Outra alternativa, ainda baseada em corpora paralelos, é revisar as diferentes etapas, ou versões, de uma tradução, observando as alterações que foram feitas pelo tradutor ao longo de cada uma delas.

2.4 Algumas considerações sobre Terminologia e Lexicografia

Conforme mencionado na introdução deste trabalho, nosso projeto estava inicialmente voltado à elaboração de um glossário de termos especializados da teoria musical. No entanto,

decidimos modificar o rumo da pesquisa e inseri-la no âmbito da tradução, fato que não excluiu algumas possibilidades de pesquisa terminográfica. Como vimos, a tradução e a LC guiam naturalmente o tradutor à elaboração de listas de unidades lexicais e termos que podem servir de base a futuras obras lexicográficas e terminológicas.

Organizamos uma extensa lista de termos pesquisados e definições encontradas em material impresso, online e nos corpora, posteriormente estruturada em quatro quadros²³. A partir desse conteúdo, desenvolvemos três pequenos glossários que foram inseridos logo após o tratado traduzido: de instrumentos musicais, de termos específicos da música e de termos gerais e expressões. Para realizar essa tarefa, contamos com uma fundamentação teórica introdutória, já que nosso objetivo não estava mais ligado diretamente à Lexicografia.

Para compreender a Lexicografia é preciso definir previamente alguns conceitos, tais como a Lexicologia, mencionada por Martins (2013, p. 50) como uma: “[...] disciplina que estuda as unidades lexicais de uma ou várias línguas”. O autor esclarece a passagem acima ao considerar as unidades lexicais como palavras em geral e prossegue indicando que a palavra:

[...] é denominada nos estudos da área como item léxico, item lexical, lexia, lexema, unidade léxica ou unidade lexical. Essa pluralidade de termos já sugere, como bem afirma Biderman (2001), que o conceito de palavra não é unívoco e que as considerações para sua delimitação variam de autor para autor.

(MARTINS, 2013, p. 50)

Após a breve definição de Lexicologia e seu objeto de estudos, a palavra, podemos falar sobre a Lexicografia. Ainda segundo Martins (2013, p. 50), a Lexicografia se ocupa da organização e da definição das unidades lexicais em dicionários. O autor também menciona que a Lexicografia pode ser considerada tanto uma técnica quanto uma ciência, dependendo do teórico que a descreve.

Até aqui falamos sobre o léxico geral da língua, mas Martins (2013, p. 52) prossegue sua reflexão, descrevendo também a Terminologia. Cabré (2004, p. 9), cita as principais acepções contidas na Terminologia e define seu objeto de estudo, os termos especializados (ou de especialidade). Segundo a autora: “A terminologia centra-se unicamente nos termos, ou palavras próprias de uma área de especialidade (como a física, a química, a antropologia ou o desenho artístico), ou de uma área profissional (como o comércio, a indústria, os esportes, etc.)” (CABRÉ, 2004, p. 17). Cabré (2004, p. 17) continua a definir as noções que delimitam um

²³ Ver APÊNDICE A – Quadros de termos pesquisados e definições encontradas, página 158.

termo, diferenciando-o da palavra justamente por estar inserido em uma área de especialidade, ser utilizado por profissionais e especialistas, e por representar um conceito bem menos amplo do que o contido em uma palavra. A autora, então, diferencia o principal objetivo da terminologia e da lexicologia:

Em contraste com a lexicologia, a terminologia não pretende oferecer uma explicação dos termos na linha da linguística teórica, nem descrever o comportamento terminológico dos especialistas; limita-se a contribuir com elementos teóricos – e princípios práticos – capazes de direcionar a busca, seleção e ordenamento dos termos próprios dos campos de especialidades, com a finalidade de normalizar sua forma e conteúdo.

(CABRÉ, 2004, p. 19)

Segundo Kageura (2015, p. 45), resumidamente, a Terminologia estuda os termos de uma área específica do conhecimento, seus conceitos e definições, e a metodologia empregada para a pesquisa e organização desse conteúdo, conhecida como Terminografia. Assim como a Lexicografia, a Terminografia também se ocupa da organização de obras para consulta (como vocabulários e glossários), porém, voltadas aos termos que pertencem às línguas de especialidade. Kageura (2015, p. 57) especifica as principais características distintivas da Terminografia e da Lexicografia em um quadro que traduzimos e reproduzimos integralmente abaixo:

Quadro 5 - Características da Terminografia e Lexicografia

	Terminografia	Lexicografia
Objeto de estudo	termos e terminologia	palavras
Área	língua de uma área de especialidade	língua geral
Ponto de vista	normativo/prescritivo	descritivo
Abordagem	onomasiológico: começa pela análise de conceitos e então atribui termos como designações dos conceitos	semasiológico: começa pela análise das palavras e procura pelos sentidos ou significados
Informação fornecida	sistema de conceitos e relações conceituais, definições e designações	palavras, série de informações linguísticas, significados, usos, exemplos, etc.
Organização	sistemática ou temática	alfabética
Público-alvo	especialistas, terminologistas e documentalistas	leigos

É necessário seguir uma série de passos para a elaboração de uma obra terminográfica. Martins (2013, pp. 52-54) indica a utilização da LC neste tipo de trabalho, evidenciando mais uma vez o quanto essa metodologia pode ser útil. Os termos são extraídos e analisados com o auxílio de ferramentas, após todo o processo de seleção de textos e construção dos corpora de estudo.

Para organizar os termos e todas as suas informações, utiliza-se geralmente as chamadas fichas terminológicas. De acordo com Fromm (2005, p. 2), há vários modelos de fichas propostos por autores da área. Em nosso trabalho, optamos por elaborar uma ficha baseada no modelo proposto pelo autor (FROMM, 2005, p. 6). A ficha pode ser criada em diversos formatos de arquivo, envolvendo desde conhecimentos básicos no uso de programas como o Word da Microsoft, até ferramentas mais avançadas e conhecimento de programação.

Gostaríamos de finalizar essa breve descrição dos estudos Lexicográficos e Terminográficos esclarecendo as diferenças entre vocabulário, glossário e dicionário. Para tanto, contamos com a descrição de Fromm (2004, p. 140):

Os dicionários de língua se encaixariam no nível do sistema, trabalhando com todo o léxico disponível e manifestando-se através do lexema. Os vocabulários (fundamentais, técnico-científicos e especializados) estariam no nível da norma e trabalhariam com conjuntos vocabulários (ou terminológicos), manifestando-se através dos vocábulos ou termos. Os glossários se encontrariam no nível da fala e trabalhariam com os conjuntos manifestados em determinado texto, manifestando-se através das palavras.

Refletindo sobre as definições do autor, apresentadas acima, podemos classificar a seleção e organização de termos que elaboramos como glossários, pois estão inseridos em dois textos específicos sobre um mesmo assunto e escritos pelo mesmo autor.

CAPÍTULO 3 – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1 Aplicação da Abordagem Funcionalista da tradução

Antes de dar início à tradução propriamente dita, foi preciso avaliar uma série de questões muito importantes relacionadas tanto ao texto de partida quanto ao texto de chegada. Isso significa que o tradutor precisa tomar algumas decisões que guiarão suas escolhas ao longo do processo tradutório. Para dar conta dessas questões, optamos por seguir os preceitos definidos pela Abordagem Funcionalista da tradução. Após analisarmos os percursos feitos pelos Estudos Descritivos da Tradução, consideramos a Teoria do *Skopos* muito adequada às características do tratado que traduziríamos.

Seguindo os preceitos da Abordagem Funcionalista, nossa prioridade era preservar a função do texto e o público a quem ele foi intencionado. Precisávamos, então, cumprir quatro principais objetivos:

- a) observar qual era a função do texto de partida;
- b) definir qual será a função do texto de chegada;
- c) observar quem era o público-alvo do autor;
- d) definir quem será o público-alvo da tradução.

Após várias leituras seguidas do tratado, pudemos observar suas principais características: a) texto antigo do século XVII; b) inserido na área musical; c) de caráter didático; d) abordagem de um único tema; e) terminologia especializada; f) organização textual confusa para um leitor contemporâneo; g) presença constante de arcaísmos; h) uso de abreviações, principalmente em pronomes de tratamento; i) humor característico do autor, presente em várias passagens; j) menção a instrumentos que não existem mais.

Notamos, então, que o tratado é altamente especializado, com objetivos e público-alvo bem definidos. Através dessas informações, pudemos refletir sobre a função, ou finalidade, do texto almejada pelo autor e o público-alvo que ele tinha em mente ao escrever sobre a prática do baixo contínuo. Elaboramos, então, as seguintes definições:

Função: apresentação, descrição e exemplos de uma técnica musical em pleno desenvolvimento, denominada baixo contínuo.

Público-alvo: músicos experientes, com bom domínio de seus instrumentos e conhecimento avançado de teoria musical.

Eram essas, portanto, as principais características a serem preservadas na tradução. Isso significa que todas as decisões tomadas ao longo do processo tradutório deveriam favorecer a preservação da função e a especificidade do público-alvo contemplado pelo texto original. Esses fatores foram respeitados em todas as etapas de tradução do tratado, inclusive durante a revisão do resultado final.

Quanto às outras características mencionadas anteriormente, aplicamos os conceitos da Abordagem Funcionalista para preservar o caráter didático, reorganizamos o texto para que a leitura fosse clara ao leitor contemporâneo, adaptamos os arcaísmos e abreviações também para manter a clareza textual, e tentamos conservar o máximo possível a personalidade do autor, desde que não compromettesse a função didática do texto.

3.2 Elaboração da primeira versão da tradução

Delimitados os parâmetros nos quais embasaríamos nossa tradução, demos início à segunda etapa da pesquisa, que consistia em uma tradução inicial do tratado, sem nenhum tipo de consulta a material auxiliar, impresso ou online. Palavras, abreviações e estruturas sintáticas que não foram compreendidas durante essa primeira etapa não foram traduzidas, mas destacadas, algumas delas com sugestões de possíveis traduções.

Feito esse esboço da tradução e identificadas as principais dificuldades, demos início à pesquisa de fontes de consulta tradicionais que pudessem apresentar soluções satisfatórias, como dicionários e publicações especializadas da área musical. Indicamos abaixo todo o material utilizado nessa primeira versão da tradução:

Quadro 6 - Fontes de consulta durante a primeira versão da tradução

(continua)

Dicionários				
Nº	Língua	Título	Autor	Ano
1	it	Tesoro della Lingua Italiana delle Origini	BELTRAMI	-

(continuação)

Dicionários				
Nº	Língua	Título	Autor	Ano
2	it	Dizionario della Lingua Italiana	TOMMASEO; BELLINI	-
3	it	Vocabolario della lingua italiana	TRECCANI	-
4	it	Grande dizionario italiano dell'uso	DE MAURO	1999
5	it	Il Sabatini Coletti: dizionario della lingua italiana	SABATINI; COLETTI	2007
6	it	Garzanti italiano: il dizionario medio della lingua italiana	PATOTA	2007
7	ptbr	Grande Dicionário Houaiss	HOUAISS	2001
8	ptbr	Dicionário de termos e expressões da música	DOURADO, H. A.	2004

Artigos				
Nº	Língua	Título	Autor	Ano
1	ptbr	Primeiros tratados italianos do século XVII sobre baixo contínuo: uma análise comparativa	ROSA, S. A.	2008
2	ptbr	Aspectos de Performance nos Tratados Portugueses sobre Baixo Contínuo	DIAS, G. A.	2012

Dissertações				
Nº	Língua	Título	Autor	Ano
1	ptbr	Teoria e prática do baixo contínuo: uma abordagem a partir das instruções de J. S. Bach	ROSA, S. J. A.	2007

(continuação)

Dissertações				
Nº	Língua	Título	Autor	Ano
2	ptbr	Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo	DIAS, G. A.	2012

Teses				
Nº	Língua	Título	Autor	Ano
1	it	Il problema della realizzazione del basso continuo nella Sonata n. 1 Op. V di Arcangelo Corelli: teorie e ipotesi	IMATANI, M.	2009/ 2010
2	ptbr	O papel do contraponto no desenvolvimento da harmonia: uma abordagem a partir do baixo contínuo italiano no século XVII	DIAS, G. A.	2015

Livros				
Nº	Língua	Título	Autor	Ano
1	en	Source Readings in Music History: From Classical Antiquity Through the Romantic Era	STRUNK, W. O.	1950
2	en	The art of accompaniment from a Thorough Bass	ARNOLD, F. T.	1965
3	en	Companion to baroque music	SADIE, J. A.; HOGWOOD, C.	1998
4	en	The performance of Italian Basso Continuo style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries	NUTI, G.	2007

(conclusão)

Livros				
Nº	Língua	Título	Autor	Ano
5	it	Gli Scrittori D'Italia Cioè Notizie Storiche, E Critiche Intorno Alle Vite, E Agli Scritti Dei Letterati Italiani	MAZZUCHELLI, G.	1763
6	it	Dizionario e bibliografia della musica	LICHTENTHAL, P.	1826
7	it	Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante	LENORMAND, L. S.; PAYEN; MOLARD JEUNE [e.al]	1842
8	it	Il feudo di Zelarino: 1331-1858	BULGARELLI, M.	2010
9	it	Il basso continuo: una guida pratica e teorica per l'avviamento alla prassi dell'accompagnamento nei secoli XVII e XVIII	DEL SORDO, F.	2010
10	ptbr	O baixo contínuo no Brasil (1751-1885): os tratados em português	FAGERLANDE, M.	2011

Fonte: O autor (2019)

Antes de iniciarmos a consulta a esses materiais, organizamos os termos e expressões mais complicados ou dúbios em quadros. Em seguida, registramos também todas as definições encontradas nas fontes de consulta, criando assim um glossário pessoal que permitisse o acesso rápido às definições. Essa etapa foi muito importante, pois através dela conseguimos reformular na tradução, o mais aproximadamente possível, as informações que o autor pretendia passar ao seu público. Demos preferência ao *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*²⁴ por ser um dicionário histórico do italiano antigo, criado pelo filólogo, lexicógrafo e tradutor Pietro

²⁴ *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* disponível em: <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>. Acesso em: 23 abr. 2019.

Beltrami e disponibilizado para consulta online. As palavras que não encontrávamos nele eram pesquisadas em outros dicionários.

Preparamos quatro quadros²⁵ ao todo: de abreviações, de instrumentos musicais, de termos específicos da música e de outros termos importantes (termos com grafia diferente, termos com significado específico na época, palavras de uso geral desconhecidas por nós e palavras similares ao português). Cada um foi preenchido com os termos em sua forma original, conforme utilizados no tratado, seguidos de sua possível tradução, definição e indicação da fonte de cada uma das definições.

O quadro de instrumentos musicais foi preenchido com fotos, pois muitas vezes as definições nos dicionários faziam referência a um ou mais instrumentos para o mesmo termo. Ao procurarmos pelas imagens na Internet, restringindo a busca para o nome do instrumento e especificando o período barroco, encontramos resultados fornecidos por museus e páginas especializadas em música que nos ajudaram muito a compreender qual instrumento estava sendo de fato mencionado no tratado. Nenhuma das imagens consultadas foi incluída no quadro apresentado neste trabalho por respeito aos direitos autorais.

As fontes de pesquisa selecionadas nos ajudaram a entender melhor o baixo contínuo, pois não tínhamos familiaridade com essa prática. Também solucionaram alguns dos problemas encontrados durante o processo tradutório, relacionados à terminologia especializada, arcaísmos, abreviações de formas de tratamento e instrumentos que não são mais comuns ou não possuem um equivalente em português. Ainda assim, restaram muitas dúvidas, termos e expressões não solucionadas. Afinal de contas, 412 anos separam nossa tradução do texto original, impondo uma série de mudanças que precisam ser adaptadas para que o texto faça sentido ainda hoje.

3.3 Segunda versão da tradução com auxílio da Linguística de Corpus

A terceira etapa envolveu análise de corpora especializados construídos por nós. Pretendíamos observar até que ponto a Linguística de Corpus poderia dar conta dos problemas que não foram solucionados através da consulta a materiais convencionais. Ao todo, compilamos seis corpora específicos, três em italiano e três em português, sobre baixo contínuo

²⁵ Ver APÊNDICE A – Quadros de termos pesquisados e definições encontradas, página 158.

e instrumentos musicais. A seguir, descreveremos o modo como cada um deles foi construído e forneceremos seus dados principais, coletados automaticamente pela ferramenta Sketch Engine.

Inicialmente, pretendíamos analisar os corpora com o auxílio do programa AntConc, pois seu uso é gratuito e já havíamos trabalhado com ele em pesquisas menores para as disciplinas do curso de Graduação. Damos início, então, à busca por textos em italiano e português brasileiro que tratassem exclusivamente da prática do baixo contínuo. A partir desse ponto nos deparamos com o primeiro imprevisto. Sabíamos que a quantidade de textos encontrada seria limitada, pois até mesmo na área musical o baixo contínuo pode ser considerado um tema muito específico. Como esperado, não encontramos uma grande quantidade de textos em português brasileiro, mas a busca por textos em italiano não ofereceu resultados mais expressivos. Por ser uma técnica desenvolvida principalmente na Itália, muito material foi produzido sobre o tema, mas o acesso a maioria deles é restrito, geralmente sendo necessário um pagamento para poder consultá-los.

Por conta desses fatores, a quantidade de textos que utilizamos para construção dos corpora foi bem menor do que esperávamos, ainda que seja natural que corpora mais especializados contenham uma quantidade menor de palavras. Também é interessante notar que a data de publicação dos textos coletados é bem variada, já que não encontramos uma quantidade suficiente de material relacionado ao baixo contínuo escrito e publicado em uma mesma época. Indicamos todas as obras selecionadas no quadro a seguir:

Quadro 7 - Textos do corpus especializado em português

(continua)

Nº	Tipo	Informações sobre o texto	Tamanho (palavras)
1	Resumo	MANNIS, G. D. B. Introdução a História do Baixo Contínuo . Universidade do Estado de Santa Catarina: Santa Catarina, 2005. 13 p.	6,064
2	Artigo	DIAS, G. A. Aspectos de Performance nos Tratados Portugueses sobre Baixo Contínuo. <i>In: Revista Música Hodie</i> , Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 57-70.	6,538
3	Artigo	ROSA, S. A. Primeiros tratados italianos do século XVII sobre baixo contínuo: uma análise comparativa. <i>In: Per Musi</i> , Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 41-47.	4,047

(conclusão)

Nº	Tipo	Informações sobre o texto	Tamanho (palavras)
4	Dissertação	COSTA, R. B. O baixo contínuo no “Offício de Defuntos” de Lobo de Mesquita. 2006. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2006.	47,847
5	Dissertação	DIAS, G. A. Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo. 2012. Dissertação (Mestrado) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná. 2012.	34,078
6	Dissertação	GONZALEZ, D. V. As sonatas para baixo contínuo de Bernardo Pasquini: uma didática da improvisação barroca. 46 f. 2016. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música, Politécnico do Porto, Porto. 2016.	15,592
7	Dissertação	PINHO, J. F. B. D. Quadro teórico do baixo contínuo em Portugal no século XVIII. 2002. 177 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra. 2002.	48,729
8	Dissertação	ROSA, S. J. A. Teoria e prática do baixo contínuo: uma abordagem a partir das instruções de J. S. Bach. 2007. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007.	25,756
9	Tese	DIAS, G. A. O papel do contraponto no desenvolvimento da harmonia: uma abordagem a partir do baixo contínuo italiano no século XVII. 2015. 203 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2001.	66,072
10	Tese	NETO, M. M. T. Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820). 2011. 419 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro. 2011.	94,540
11	Livro	FAGERLANDE, Marcelo. O baixo contínuo no Brasil (1751-1885): os tratados em português. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2011. 202 p.	57,982
TOTAL			407,245

Quadro 8 - Textos do corpus especializado em italiano

(continua)

Nº	Tipo	Informações do texto	Tamanho (palavras)
1	Anais de Congresso	CANTALUPI, D. La tiorba ed il suo uso come strumento di basso continuo nella musica italiana del Seicento. <i>In: VELA, M. C.; TOFFETTI, M. (a cura di). Marco Uccellini da Forlìmpopoli e la sua Musica.</i> Forlìmpopoli, 26-7 ottobre, Libreria Musicale Italiana, 1996. pp. 165-186.	34,683
2	Artigo	AVANZI, Pietro. La prassi italiana del basso continuo. <i>In: I Quaderni di Musicaaaa!</i> , n. 15. Mantova: Musicaaaa!, 1997, 58 p.	22,914
3	Artigo	MILA, Massimo. L'equivoco della musica barocca. <i>In: Belfagor</i> , Vol. 36, No. 3. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1981, pp. 257-274.	7,700
4	Artigo	MORELLI, A. Alcuni avvertimenti da farsi, et altri da fuggirsi nel suonare l'organo sopra la parte: La prassi del basso continuo all'organo nel XVII secolo. <i>In: Il Flauto dolce</i> , No. 10/11 (gennaio-giugno), 1984. pp. 18-22.	4,682
5	Artigo	PERETTI, Paolo. Le sonate per violino e basso continuo di Aldebrando Subissati «sonator famosissimo» (Fossombrone 1606-1677). <i>In: Recercare</i> , Vol. 9. Roma: Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA), 1997, pp. 19-47.	7,248
6	Artigo	PESCI, Marco. Nuove proposte di prassi esecutiva fondate su un inedito trattato di basso continuo per arciliuto. <i>In: Recercare</i> , Vol. 8. Roma: Fondazione Italiana per la Musica Antica, 1996. pp. 5-57.	9,597
7	TCC	CANTALUPI, D. La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per il basso continuo. Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona – Università di Pavia, 1996.	10,017
8	TCC	IMATANI, M. Il problema della realizzazione del basso continuo nella Sonata n. 1 Op. V di Arcangelo Corelli: teorie e ipotesi. Conservatorio di Musica “C. Monteverdi” - Bolzano; Area Discipline Interpretative Della Musica Antica. 2009/2010.	12,330
9	Livro	CARROZZO, Mario; CIMAGALLI, Cristina. Storia della musica occidentale. Vol. 2. Dal Barocco al Classicismo viennese. Roma: Armando, 2008. 512 p.	169,072

(conclusão)

Nº	Tipo	Informações do texto	Tamanho (palavras)
10	Livro	DEL SORDO, Federico. Il basso continuo: una guida pratica e teorica per l'avviamento alla prassi dell'accompagnamento nei secoli XVII e XVIII. Padova: Armelin Musica, 2010. 327 p.	59,941
11	Livro	TEODORI, P. Fondamenti di composizione: testo sintetico con approfondimenti. Roma, 2015. 199 p.	70,931
TOTAL			409,115

Fonte: O autor (2019)

Apesar da quantidade reduzida de textos, nossos corpora mantiveram-se relativamente representativos para o alto nível de especialização em que estão inseridos. Em seguida, foi necessário configurá-los da maneira correta para que cada um fosse analisado pelo AntConc. A maioria foi obtida através da Internet, em formato pdf, mas os livros de Del Sordo (2010) e Fagerlande (2011) foram comprados em formato impresso, portanto foi necessário digitalizá-los. Essa etapa é uma das mais trabalhosas, pois tivemos de digitalizar página por página através de uma fotocopidora que salvou os arquivos no computador, em formato pdf. É um trabalho puramente mecânico e demanda tempo.

Todos os nossos textos estavam em formato pdf, que representa um arquivo de imagem, por isso foi necessário reconhecer todo e qualquer caractere de texto presente nesses arquivos. Esse processo de reconhecimento é feito através de uma tecnologia conhecida como OCR (*Optical Character Recognition*). Há vários programas online ou disponíveis para download que oferecem essa tecnologia. Em nosso caso, utilizamos o conversor de pdf online e gratuito disponível no site Smallpdf²⁶, que efetua o reconhecimento e salva o texto em formato docx, processado pelo programa Word²⁷, desenvolvido pela Microsoft. Já no Word, removemos toda e qualquer imagem, tabela e quadro dos textos, deixando apenas os elementos puramente textuais, e conferimos se havia erros de acentuação e grafia ao longo de cada texto. Essa foi mais uma etapa trabalhosa e importante na preparação do corpus, pois qualquer erro pode levar a uma interpretação equivocada por parte das ferramentas no momento de análise, gerando

²⁶ Conversor Smallpdf disponível em: <https://smallpdf.com/pt/pdf-para-word>. Acesso em: 20 abr. 2019.

²⁷ Programa Word disponível em: <https://products.office.com/pt-BR/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

resultados imprecisos. Encontramos muitos erros desse tipo, pois é comum que a leitura realizada pelo OCR reconheça alguns caracteres, principalmente os acentos, de maneira equivocada.

Terminada a limpeza e a correção dos textos, convertemos todos os arquivos novamente, desta vez para o formato txt, através do próprio Word, que realiza a conversão ao salvar o arquivo no formato escolhido. Essa conversão é necessária, pois o único formato suportado pelas ferramentas de análise de corpus é o txt, por ser um arquivo exclusivamente de texto, sem nenhuma formatação. Tentamos analisar esses textos com o AntConc, mas alguns deles apresentaram caracteres estranhos e palavras escritas incorretamente. Pesquisamos sobre esse erro e descobrimos que poderia ser uma falha de codificação do formato txt. Para resolver o problema, baixamos um programa gratuito chamado Notepad++²⁸, parecido com o bloco de notas do Windows, porém mais atualizado e com mais funcionalidades, conforme exemplificado na imagem a seguir:

Figura 10 - Interface do programa Notepad++

Fonte: Notepad++ (versão 7.5.9, 2018)

Através dele, convertemos todos os textos novamente em txt, com a opção UTF-8 (sem BOM) selecionada. Em seguida, fizemos um novo teste e os textos foram analisados

²⁸ Programa Notepad++ disponível em: <https://notepad-plus-plus.org/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

corretamente, sem apresentar erros de reconhecimento de caracteres. Indicamos abaixo um exemplo de como os textos devem parecer no bloco de notas do Windows ou no Notepad++, após cumpridas todas as etapas descritas acima:

Figura 11 - Texto convertido em formato txt

Fonte: Bloco de Notas (versão 1803, 2018)

Segundo as classificações de Berber Sardinha (2004), descritas no capítulo anterior, os corpora que compilamos podem ser considerados:

- a) escritos (não foram incluídas transcrições de falas);
- b) contemporâneos (apenas textos atuais);
- c) balanceados (quantidade aproximada de palavras para cada língua);
- d) multilíngues (italiano e português brasileiro);
- e) de língua nativa (ou seja, textos produzidos por falantes nativos).

Para prosseguir com a análise e obter os termos específicos que estávamos procurando, foi necessário providenciar dois corpora de referência, um do português e outro do italiano. O

corpus de referência, diferente dos corpora especializados que construímos, contém uma quantidade massiva de textos nativos de uma língua e abrange uma ampla variedade de assuntos. Apenas através de uma comparação entre o corpus de referência e o corpus de especialidade, realizada pela própria ferramenta de análise, é possível extrair os termos especializados dos corpora (organizados pelas ferramentas na lista de palavras-chave). A ferramenta contabiliza cada palavra do corpus de referência e do corpus especializado (ou de estudo), comparando-as em seguida. Se uma determinada palavra for estatisticamente mais frequente no corpus especializado do que no corpus de referência, então ela será considerada pela ferramenta como um termo especializado, ou palavra-chave, restrita à área de conhecimento a que pertence o corpus de especialidade (TAGNIN, 2013, p. 35).

É possível encontrar corpora de referência disponibilizados por pesquisadores e universidades em várias línguas, para consulta online ou para download. Em nosso trabalho, utilizamos o Lácio-Ref como corpus de referência do português. Sua elaboração foi iniciada em 2002 com o projeto Lácio-Web²⁹, através de uma parceria entre o Núcleo Interinstitucional de Linguística Computacional (NILC), Instituto de Matemática e Estatística (IME), e a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), localizados na Universidade de São Paulo. Como corpus de referência do italiano utilizamos o PAISÀ, desenvolvido pelo projeto PAISÀ³⁰ (Piattaforma per l'Apprendimento dell'Italiano su Corpora Annotati) a partir de textos coletados da Internet. Sua elaboração ocorreu entre os anos de 2009 e 2012 e é fruto da parceria entre Università di Bologna, Università di Trento, Accademia Europea di Bolzano e Consiglio Nazionale delle Ricerche di Pisa.

A partir deste ponto, não conseguimos mais prosseguir com o AntConc. Os corpora especializados e de referência do português foram analisados normalmente durante a extração das palavras-chave, mas a ferramenta falhou em todas as tentativas de análise do corpus de referência do italiano. Acreditamos que essa falha tenha ocorrido devido à grande extensão do corpus, que pode ter sobrecarregado o programa ou o sistema do próprio computador. Outra hipótese está relacionada às anotações presentes no corpus PAISÀ, ou seja, o corpus contém diversas informações além do texto que podem ter interferido na execução do programa. Como o Wordsmith Tools oferece uma versão de avaliação, com apresentação de resultados limitada, resolvemos testar a análise do mesmo corpus de referência através dele para conferir se o erro

²⁹ Projeto Lácio-Web disponível em: <http://143.107.183.175:22180/lacioweb/index.htm>. Acesso em: 20 abr. 2019.

³⁰ Projeto PAISÀ disponível em: <http://www.corpusitaliano.it>. Acesso em: 20 abr. 2019.

ocorreria novamente. Desta vez, a análise transcorreu sem nenhum problema, motivo pelo qual decidimos investir na versão paga do programa. Isso não significa que o AntConc não seja uma ótima opção. Não sabemos o que provocou o erro e conhecemos pesquisadores que sempre trabalharam bem com a ferramenta. Inclusive, já analisamos outros corpora através dela, sempre com resultados precisos. Portanto, aconselhamos sua utilização, principalmente para análise de corpora menores e não anotados.

Conforme já mencionamos, o WordSmith Tools possui três ferramentas principais. A primeira utilizada por nós foi a WordList, pela qual é possível elaborar uma lista com todas as palavras do corpus e observar a frequência com que foram utilizadas. Essa lista é necessária para a extração das palavras-chave. Foram registradas 83.934 palavras na lista gerada para o corpus de especialidade em português e 53.605 palavras para o corpus em italiano. Esses resultados indicam uma diferença de 30.329 palavras entre os dois corpora, um número muito elevado, mas que não prejudicou as consultas para a elaboração da tradução. Exemplificamos abaixo uma parte da lista gerada para o corpus de especialidade italiano:

Figura 12 - Lista de palavras geradas pelo WordList

The screenshot shows the WordList application window with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a table of word frequency data. The table has columns for N (line number), Word, Freq. (frequency), % (percentage), Texts (number of texts), % Dispersion, and Lemmas. The data is sorted by frequency in descending order. The words shown are: CONTINUO, CORDE, DE, MA, LIBRO, DUE, PRIMO, ANCHE, LO, ALLA, SONO, SE, DAL, NELLA, CFR, VOI, and DEI.

N	Word	Freq.	%	Texts	% Dispersion	Lemmas
42	CONTINUO	106	0,31	1	100,00	0,82
43	CORDE	106	0,31	1	100,00	0,77
44	DE	106	0,31	1	100,00	0,77
45	MA	104	0,30	1	100,00	0,78
46	LIBRO	101	0,29	1	100,00	0,77
47	DUE	99	0,29	1	100,00	0,81
48	PRIMO	99	0,29	1	100,00	0,90
49	ANCHE	97	0,28	1	100,00	0,83
50	LO	96	0,28	1	100,00	0,83
51	ALLA	89	0,26	1	100,00	0,82
52	SONO	86	0,25	1	100,00	0,79
53	SE	84	0,24	1	100,00	0,81
54	DAL	83	0,24	1	100,00	0,84
55	NELLA	82	0,24	1	100,00	0,79
56	CFR	79	0,23	1	100,00	0,78
57	VOI	77	0,22	1	100,00	0,76
58	DEI	75	0,22	1	100,00	0,81

At the bottom of the window, there are tabs for frequency, alphabetical, statistics, filenames, and notes. The status bar shows 6.458 entries, Row 81, 0%, and a search bar with the text 'T S NELL'.

Fonte: WordSmith Tools (versão 7.0.0.157, 2018)

Após a elaboração das listas de palavras, passamos para a ferramenta KeyWords, responsável pela extração das palavras-chave. Os resultados são obtidos a partir da comparação

da lista de palavras do corpus de especialidade com o corpus de referência escolhido pelo pesquisador. Estabelecemos o valor de 500 palavras-chave como máximo a ser exibido tanto na lista do corpus português quanto na lista do corpus italiano. Os resultados indicaram os termos mais utilizados nos textos de especialidade sobre baixo contínuo em ambas as línguas, facilitando a localização e o acesso às informações no momento da pesquisa. A seguir, um exemplo de lista de palavras-chave gerada pela ferramenta:

Figura 13 - Lista de palavras-chave geradas pelo Keywords

The screenshot shows the 'Keywords' tool window with the following data:

N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	RC. %	Log_L	Log_R	
11	TARRONE	5	0,01	1	0		88,04	136,25	0,0000000
12	WALKERGHISIJACQUOT	5	0,01	1	0		88,04	136,25	0,0000000
13	GRENERIN	5	0,01	1	0		88,04	136,25	0,0000000
14	ALLSOP	5	0,01	1	0		88,04	136,25	0,0000000
15	TIORBINO	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
16	LIBROPORTE	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
17	KIRKENDALE	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
18	ROBLETTI	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
19	HARRAN	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
20	PREITANO	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
21	THEORBO	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
22	SEGERMANN	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
23	ACCOMPANIMENTS	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
24	DURANTEMARTELOTTI	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
25	INTABULATI	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
26	LUCIATA	4	0,01	1	0		70,44	135,93	0,0000000
27	SEVENTEENTHCENTURY	3		1	0		52,83	135,51	0,0000000
28	CONTINUISTICA	3		1	0		52,83	135,51	0,0000000
29	HANDLIST	3		1	0		52,83	135,51	0,0000000
30	BUETENS	3		1	0		52,83	135,51	0,0000000
31	THEORBE	3		1	0		52,83	135,51	0,0000000

At the bottom of the window, there are tabs for 'KWs', 'plot', 'links', 'clusters', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar shows '500 entries', 'Row 25', and '0%'.

Fonte: WordSmith Tools (versão 7.0.0.157, 2018)

Por fim, utilizamos a ferramenta Concord todas as vezes que precisávamos compreender os possíveis contextos em que um termo ou palavra-chave era utilizado nos textos dos corpora. Essa observação é possível porque o Concord alinha todas as ocorrências encontradas junto ao trecho em que estão inseridas, além de evidenciar com cores diferentes as palavras que acompanham o termo pesquisado, conhecidas como colocados. A imagem abaixo ilustra uma das possibilidades de uso da ferramenta:

Figura 14 - Lista de concordâncias gerada pelo Concord

The screenshot shows the Concord software window with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a toolbar. The main window displays a concordance list for the term 'basso continuo'. The list has columns for line number (N), concordance text, Set Tag, Word #, Sent. Pos., and #. The text in the concordance list is color-coded: 'basso continuo' is in blue, 'del' is in red, 'un' is in green, and 'di' is in red. The status bar at the bottom shows '80 entries', 'Row 1', '0%', 'T S', and '24.008'.

N	Concordance	Set Tag	Word #	Sent. Pos.	#
1	, et della chitarra alla spagnola, et con il basso continuo da sonare nel		24.008	2 13.523	
2	del chitarrone non può considerarsi un basso continuo a l'unico studio, peraltro		24.103	2 13.618	
3	recanti, oltre la linea melodi ca del basso continuo (con o senza numeri, a		23.905	2 13.420	
4	sulla presenza di metodi per realizzare il basso continuo sul la tiorba, contenenti		22.839	2 12.354	
5	scala e armonizzare, così, ogni tipo di basso continuo. un esempio di scala è		23.168	2 12.683	
6	dallo stesso monteverdi, portano un basso continuo d'iniziativa esclusiva		24.708	2 14.223	
7	strumenti» relativa all'esecuzione del basso continuo presente nelle opere		24.850	2 14.365	
8	il quinto () ed il sesto (), contenenti un basso continuo provvisto dallo stesso		24.700	2 14.215	
9	, alla linea del canto e a quella del basso continuo è sottoposta		24.214	2 13.729	
10	anche un libro parte contenente un basso continuo (in effetti basso		24.551	2 14.066	
11	autore proprio due chitarroni, oltre al basso continuo hanno il compito di		21.521	2 11.036	
12	uno o più chitarroni come esecutori del basso continuo, in accompagnamento a		21.846	2 11.361	
13	stessa opera, dei due libri parte per il basso continuo, uno reca l'indicazione		21.286	2 10.801	
14	essere spesso discordante rispetto al basso continuo (uno designa uno stato		20.957	2 10.472	
15	di più di un chitarrone per eseguire un basso continuo: ciò accade soprattutto		21.061	2 10.576	
16	del chitarrone come realizzatore di basso continuo dunque era lungi		22.730	2 12.245	
17	per altri strumenti rea lizzatori del basso continuo. in particolare per le		22.819	2 12.334	

Fonte: WordSmith Tools (versão 7.0.0.157, 2018)

Retomamos a primeira versão da tradução que havíamos preparado e buscamos nos corpora os termos sem solução, o contexto em que eram utilizados e as possibilidades de tradução. Conseguimos sanar várias dúvidas, confirmar hipóteses e encontrar soluções, mas ainda assim a consulta aos corpora não correspondeu exatamente às nossas expectativas, pois esperávamos encontrar uma quantidade mais relevante de soluções.

3.4 Construção de novos corpora e análise através do Sketch Engine

Durante o período de consulta aos corpora com o WordSmith Tools, comparecemos à oficina *Utilizações da ferramenta Sketch Engine na prática da tradução*, ministrada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em agosto de 2017, e coordenada pela Professora Doutora Ana Frankenberg-Garcia, da Universidade de Surrey, Inglaterra. Durante o evento, aprendemos a lidar com o conjunto de ferramentas Sketch Engine e apreciamos muito a facilidade de construção e análise de corpora através dele.

Decidimos, então, transferir os corpora que já havíamos elaborado para o Sketch Engine e construir mais quatro corpora de textos extraídos da Internet através da ferramenta WebBootCaT. Dois desses corpora eram relacionados a instrumentos musicais, um em

português e outro em italiano. Os outros dois, também em português e italiano, referiam-se exclusivamente ao baixo contínuo.

Primeiro fizemos a transferência dos corpora já construídos, nominando-os BCI (Corpus de Baixo Contínuo em Italiano) e BCP (Corpus de Baixo Contínuo em Português). Nas imagens abaixo é possível observar alguns dados sobre eles, organizados e fornecidos pelo Sketch Engine:

Figura 15 - Dados do corpus BCI

BCI ?		
Counts		General info
Tokens	535,854	Language Italian
Words	409,115	Encoding UTF-8
Sentences	12,372	Compiled 11/14/2017 13:43:54
Documents	11	Tagset Description
		Word sketch grammar Definition
		Lexicon sizes
		word 41,440
		tag 51
		lempos 30,764
		lc ? 37,392
		lempos_lc ? 28,836
		lemma 28,714
		lemma_lc ? 26,093

Fonte: Sketch Engine (2018)

Figura 16 - Dados do corpus BCP

BCP ?		
Counts		General info
Tokens	555,193	Language Portuguese
Words	407,245	Encoding UTF-8
Sentences	14,888	Compiled 11/05/2017 18:38:22
Documents	11	Tagset Description
		Word sketch grammar Definition
		Lexicon sizes
		word 37,220
		tag 287
		lempos 28,500
		lemma 26,777
		lempos_lc ? 28,500
		lemma_lc ? 26,777
		lc ? 33,190

Fonte: Sketch Engine (2018)

A ferramenta faz a contagem dos textos, sentenças e palavras que compõem o corpus, considerando também os *tokens*, que constituem as menores unidades do corpus, levando em conta todas as formas das palavras, além dos sinais de pontuação, segundo a definição contida no glossário do próprio Sketch Engine. A ferramenta também fornece as informações gerais do corpus, como língua, codificação e data de compilação. Outros dados são contabilizados, conforme indicado nas imagens, mas não serão abordados aqui porque não foram analisados em nosso trabalho. É possível esclarecer dúvidas com relação aos termos utilizados pelo conjunto de ferramentas através de consulta ao glossário disponível na plataforma.

Em seguida, construímos os corpora sobre baixo contínuo a partir de textos disponíveis na Internet, com auxílio da ferramenta WebBootCaT, que funciona de modo parecido com a versão para download do programa, com a vantagem de não ser necessário salvar os endereços dos resultados de busca do Google, facilitando ainda mais o processo. Intitulamos o corpus em italiano de WEB Basso Continuo IT e o corpus em português de WEB Baixo Contínuo PTBR. Indicamos, a seguir, suas informações principais:

Figura 17 - Dados do corpus WEB Basso Continuo IT

WEB Basso Continuo IT ?

Counts	General info	Lexicon sizes
Tokens962,663	LanguageItalian	word55,178
Words775,336	EncodingUTF-8	tag50
Sentences38,695	Compiled02/27/2018 05:03:20	lempos41,874
Paragraphs10,758	Tagset Description	lc ?48,008
Documents199	Word sketch grammar Definition	lempos_lc ?38,516
		lemma39,002
		lemma_lc ?34,578

Fonte: Sketch Engine (2018)

Figura 18 - Dados do corpus WEB Baixo Contínuo PTBR

WEB Baixo Continuo PTBR ?					
Counts		General info		Lexicon sizes	
Tokens	973,047	Language	Portuguese	word	80,581
Words	787,694	Encoding	UTF-8	tag	218
Sentences	24,646	Compiled	02/27/2018 06:10:29	lempos	57,541
Paragraphs	5,547	Tagset	Description	ao	66,400
Documents	115	Word sketch grammar	Definition	tags	334
				morphemes	55,193
				lc	66,482
				lemma	54,413
				shorttag	12

Fonte: Sketch Engine (2018)

Também decidimos construir dois corpora relacionados a instrumentos musicais, pois uma das maiores dificuldades durante a tradução era saber quando um instrumento possuía ou não um termo correspondente em português. Pretendíamos identificar o instrumento no corpus e observar como ele costuma ser mencionado em textos da área. Contamos novamente com a WebBootCaT para extração dos textos, nomeando o corpus em italiano de WEB Strumenti IT e o corpus em português de WEB Instrumentos PTBR. Obtivemos uma quantidade de textos cerca de seis vezes maior no corpus WEB Strumenti IT enquanto os outros pares de corpora apresentaram uma quantidade similar. Esse dado talvez confirme a hipótese de que produzimos menos material relacionado à música que os outros países. Abaixo, os dados dos corpora:

Figura 19 - Dados do corpus WEB Strumenti IT

WEB Strumenti IT ?					
Counts		General info		Lexicon sizes	
Tokens	4,171,483	Language	Italian	word	292,514
Words	3,081,512	Encoding	UTF-8	tag	52
Sentences	284,989	Compiled	02/27/2018 06:46:20	lempos	252,632
Paragraphs	68,499	Tagset	Description	lc ?	245,329
Documents	427	Word sketch grammar	Definition	lempos_lc ?	231,936
				lemma	237,524
				lemma_lc ?	206,377

Fonte: Sketch Engine (2018)

Figura 20 - Dados do corpus WEB Instrumentos PTBR

WEB Instrumentos PTBR ?

Counts	General info	Lexicon sizes
Tokens760,461	LanguagePortuguese	word60,915
Words608,293	EncodingUTF-8	tag224
Sentences29,873	Compiled02/27/2018 07:32:01	lempos45,642
Paragraphs9,527	Tagset Description	ao51,561
Documents67	Word sketch grammar Definition	tags339
		morphemes43,606
		lc51,591
		lemma42,968
		shorttag12

Fonte: Sketch Engine (2018)

Não precisamos nos preocupar com os corpora de referência, pois o Sketch Engine oferece uma série deles em sua plataforma. Decidimos trabalhar com a família TenTen, que é uma série de corpora em várias línguas, elaborada pela Lexical Computing através de textos coletados da Internet. Selecionamos como corpus de referência do italiano o Italian Web 2016 (itTenTen16) e como corpus de referência do português o Portuguese Web 2011 (ptTenTen11), que contém textos em português brasileiro e europeu. Durante a consulta, consideramos apenas os resultados em português brasileiro. Também consultamos esses corpora em alguns momentos da tradução, quando os resultados de nossos corpora de estudo não eram satisfatórios. A seguir, as informações dos corpora de referência:

Figura 21 - Dados do corpus Italian Web 2016 (itTenTen16)

Italian Web 2016 (itTenTen16) ?

Italian web corpus. Downloaded by SpiderLing from May to August 2016. Cleaned, deduplicated, tagged by TreeTagger pipeline v2 with word sketches and term grammar created by Ludovica Lanini.

Counts	General info		Lexicon sizes		Tags legend		Lempos suffixes		
Tokens	5,864,495,700	Corpus description	Document	word	17,119,528	adjective	ADJ	adjective	-j
Words	4,989,729,171	Language	Italian	tag	53	adverb	ADV	adverb	-r
Sentences	227,944,684	Encoding	UTF-8	lempos	16,596,563	conjunction	CON	conjunction	-c
Paragraphs	95,603,815	Compiled	10/24/2018 16:55:52	lc ?	14,501,915	determiner	DET.*	noun	-n
Documents	12,967,535	Tagset	Description	lempos_lc ?	14,299,932	interjection	INT	numeral	-m
		Word sketch grammar	Definition	lemma	14,676,268	noun	(NOUN NPR)	preposition	-i
				lemma_lc ?	12,226,492	numeral	NUM	pronoun	-p
						preposition	PRE.*	verb	-v
						pronoun	PRO.*		

Fonte: Sketch Engine (2018)

Figura 22 - Dados do corpus Portuguese Web 2011 (ptTenTen11)

Portuguese Web 2011 (ptTenTen11)				
Portuguese web corpus crawled by Heritrix in 2011. Cleaned, deduplicated, tagged using Freeling pipeline v4 with orthography normalization.				
Counts	General info		Lexicon sizes	Tags legend
Tokens 4,622,750,491	Corpus description	Document	word 12,726,494	adjective A.*
Words 3,896,392,719	Language	Portuguese	tag 304	adverb R.*
Sentences 197,944,143	Encoding	UTF-8	lempos 10,946,741	conjunction C.*
Paragraphs 91,248,956	Compiled	08/02/2018 22:39:44	ao	determiner D.*
Documents 10,216,055	Tagset	Description	tags 1,247	interjection I.*
	Word sketch grammar	Definition	morphemes 10,332,277	noun N.*
			lc	numeral Z.*
			lemma 10,230,444	preposition S.*
				pronoun P.*

Fonte: Sketch Engine (2018)

Definidos os corpora, demos início às análises, procurando soluções para os problemas encontrados durante a tradução do tratado. A principal ferramenta utilizada por nós durante essa etapa foi o concordanciador, pois ele apresenta o contexto ampliado em que o termo está associado, facilitando muito a compreensão de seu significado. Seleccionamos os resultados para o termo *basso numerato* e um contexto ampliado como exemplo:

Figura 23 - Concordanciador do Sketch Engine com contexto ampliado

Query **basso, numerato** 27 (50.39 per million)

BCI#5 il termine bezijjerter BaJJ (basso cifrato, **basso numerato**) in luogo di General Ba.ft (Basso Generale,
 BCI#5 dei mio insegnamento sarà costituito dai **bassi numerati** 2. Infatti il trattato o Saggio di C.Ph.E. Bach
 BCI#5 esempio: si noti la presenza del la sul do # al **basso numerato** con quinta diminuita; l'annonia risultante
 BCI#7 4.1. Evoluzione nell'uso dei numeri 4.2. Il **basso numerato** nell'epoca del basso continuo 4.3. La teoria
 BCI#7 nota alterata! Esempio 4.3 |pertesto 4,2: Il **basso numerato** nell'epoca del basso continuo 24 Numeri romani
 BCI#7 indicare l'armonia sul basso tramite i numeri (**Basso numerato**); l'argomento verrà trattato più estesamente
 BCI#7 aspetti della composizione attraverso il **basso numerato**, restringendo tuttavia le numeriche ad alcune
 BCI#7 ambito della musica attuale. Iper testo 4,2: Il **basso numerato** nell'epoca del basso continuo I numeri
 BCI#7 da Palestrina. 140 Ecco come si arriva al **basso numerato** da una scrittura a quattro voci a. G. Pierluigi
 BCI#7 movimento delle parti superiori. La prassi del **basso numerato** andò oltre la funzione pratica di sintetizzare
 BCI#7 movimenti di parti di cui si compongono, il **basso numerato** divenne pian piano metodo pratico di avvio alla
 BCI#7 percorso di stabilizzazione della prassi del **basso numerato** nella didattica della composizione del tempo,
 BCI#7 continuo passò di moda e rimase lo studio del **basso numerato** come avvio pratico ed efficace allo studio
 BCI#7 composizione. Ecco come si presenta quindi un **basso numerato** secondo la prassi didattica ancora assai
 BCI#7. Lungo il corso del XIX secolo e oltre l'uso del **basso numerato** non solo non decadde nella prassi didattica, ma
 BCI#7 secondo la pratica tradizionale del **basso numerato**: Esempio, Questa tecnica di numerazione del
 BCI#7, ma per chi fa teoria attorno alla musica. Il **basso numerato** del '700 aveva una funzione assolutamente
 BCI#7 per una visione differente dell'armonia (**basso numerato**, teoria del basso fondamentale e teoria
 BCI#8 manoscritti e pubblicati, realizzati e non, in **bassi numerati** e in studi e trattati). Intanto, coloro che
 BCI#8 insegnavano tramite il metodo del partimento o **basso numerato**. Per la teoria prenderò come base di partenza i
 BCI#8 zata). Le mie versioni degli esempi 4) e 5) di due **bassi numerati**, costituiscono un tentativo di reallizzazione
 BCI#8 nella definizione di partimento inteso come **basso numerato** nel primo e Basso fonda mentale sopra il cembalo
 BCI#8 dei part-imenti della scuola napoletana, dei **bassi numerati** di quella bolognese (manoscritti di G. B.
 BCI#9 l'intavolatura delle parti o tramite un **basso numerato**, era ancora dibattuto all'inizio del Seicento
 BCI#9 tre, o, a
 BCI#9
 BCI#9 mai polivalente.

< previous altro mestiere: questo modo di usare sigle e numeri per identificare il significato armonico e tonale di una nota del basso non è fatto per chi fa musica, ma per chi fa teoria attorno alla musica. Il **basso numerato** del '700 aveva una funzione assolutamente pratica: non aveva la pretesa di spiegare quel che stava accadendo nel basso nota dopo nota, semplicemente indicava l'accordo da suonare. Le sigle dell'armonia funzionale da questo punto next >

Fonte: Sketch Engine (2018)

Neste caso, foi possível analisar um termo recorrente em textos que abordam o baixo contínuo e compreender seus significados e contextos de uso. Acreditávamos que se tratava de um sinônimo para “baixo contínuo”, mas ao lermos as ocorrências percebemos que se trata de uma outra prática, que pode ou não ser aplicada ao baixo contínuo.

Utilizamos o mesmo método de pesquisa e análise para todos os outros termos que causaram dúvidas durante a tradução, observando os contextos em que estavam inseridos nos corpora e as fontes das quais foram retirados.

3.5 Elaboração de glossários

Devido à especificidade de alguns termos e considerando a distância temporal entre os textos de partida e o público-alvo dos textos de chegada, havíamos inicialmente pensado em inserir notas de rodapé contendo as definições de alguns termos potencialmente complicados. No entanto, notamos que a tradução ficaria muito confusa com a quantidade e a extensão das notas, desviando o foco do leitor com relação ao tema principal.

Para resolver esse problema, decidimos incluir glossários logo após os textos traduzidos. Ainda assim, nem todos os termos foram adicionados, pois como indica o próprio Agazzari, os assuntos descritos no tratado não são direcionados a músicos com conhecimento básico da teoria musical. Como o público-alvo da tradução também é constituído de músicos mais experientes, preferimos não incluir a definição de termos relacionados ao conhecimento básico da teoria.

Propusemos duas perguntas a fim de padronizar e guiar a seleção dos termos que fariam parte dos glossários, sendo elas:

- a) esse termo pode gerar uma interpretação dúbia?
- b) esse termo possuía outro significado no século XVII?

Termos que não se encaixaram nessas perguntas não foram incluídos, como “melodia”, “falsete” e “registro”, pois geralmente são conhecidos por músicos e musicistas mais experientes. Por outro lado, no caso dos instrumentos musicais, acreditamos ser melhor descrever todos. Alguns termos eram (e ainda são) utilizados para fazer referência a mais de um instrumento, como *organetto*, *spinetta* e *arpicordo*, dificultando a compreensão do texto.

Outros referem-se a instrumentos que nem sequer existem mais, como algumas variações da guitarra e da viola italianas.

Elaboramos, ao todo, três glossários contendo os termos traduzidos, suas versões em italiano, as definições e as fontes:

- a) glossário de instrumentos musicais: dedicado aos termos que fazem referência aos instrumentos musicais;
- b) glossário de termos da música: contém os termos especializados da área musical mais relevantes para a compreensão do assunto principal abordado ao longo da carta e do tratado;
- c) glossário de termos gerais: termos que não se encaixam nos outros glossários, mas que também podem auxiliar o leitor em algumas passagens dos textos.

3.6 Finalização da tradução e contato com especialistas da área

Após terminarmos a tradução, estabelecemos o período de um mês sem nenhum contato com os textos, para que pudéssemos enxergar com mais clareza o que precisaria ou não ser modificado durante a revisão. Nesta etapa final, contamos com o auxílio de todo o material que elaboramos (tabelas, quadros, glossários e corpora).

Ao longo da revisão, ainda surgiram dúvidas com relação a algumas soluções adotadas. Os termos empregados nos textos de partida são muito marcados pela cultura da época, fato que possibilita as mais diversas interpretações, dependendo do autor que se dedica a descrevê-los. Essa variedade de interpretações fez com que repensássemos constantemente as soluções adotadas. Para resolvermos essas dúvidas, consultamos sempre que possível os contextos apresentados pela análise dos corpora. Os glossários também facilitaram muito o trabalho de revisão, pois continham as principais informações coletadas ao longo do processo tradutório, possibilitando uma organização eficaz dos dados, de modo que as consultas fossem sempre rápidas e eficientes.

A opinião de um especialista da área sobre os textos de chegada seria importante, pois assim poderíamos de fato analisar o quanto os métodos empregados na tradução de termos especializados foram efetivos. Aubert (1994, pp. 60-61), menciona em seu trabalho a relação entre tradutor e especialista, apontando brevemente algumas vantagens e desvantagens. O autor refere-se à competência linguística de tradutor aliada à competência referencial do especialista

que, em nosso caso, é representado pelo musicista. A desvantagem seria justamente a discordância entre as duas partes devido à margem de interpretação que a terminologia especializada pode implicar, além de possíveis conflitos relacionados ao propósito dos textos de partida e de chegada. Ainda assim, Aubert (1994, p. 61, nota de rodapé) menciona que essa interação nem sempre é prejudicial e pode auxiliar durante o ato tradutório.

Levando em conta essas questões, entramos em contato com uma alaudista e pesquisadora de música barroca muito atuante no meio musical, mas não obtivemos retorno. Em seguida, recebemos a indicação de outro profissional, professor e cravista, com vasto conhecimento da música barroca. Estabelecemos contato e enviamos as traduções, mas também não obtivemos retorno. Por questão de prazo, não foi possível entrar em contato com outros profissionais da área, fato que impossibilitou o cumprimento dessa etapa.

Conforme observado ao longo do trabalho, a tradução vai muito além da busca por equivalentes, pois engloba uma série de questões linguísticas, culturais e metodológicas. Ainda que não tenha sido possível obter uma análise especializada relacionada às soluções aplicadas, pudemos refletir sobre a influência das metodologias e teorias no processo de tomada de decisões do tradutor e sobre a importância da definição de um propósito que justifique suas escolhas.

CAPÍTULO 4 – PROBLEMAS E SOLUÇÕES DURANTE A TRADUÇÃO

Neste capítulo, descreveremos os principais problemas encontrados durante o processo tradutório e as soluções aplicadas com o auxílio da Abordagem Funcionalista e da análise dos corpora. O levantamento dos termos, suas respectivas traduções e a quantidade de ocorrências (frequência) nos textos de partida e de chegada, elaborados com o auxílio da LC, também serão relatados adiante.

4.1 Dados biográficos das personalidades mencionadas nos textos de partida

Consideramos importante entender quem foram as pessoas mencionadas nos textos de partida, pois provavelmente eram reconhecidas pelos leitores daquela época. Essas informações biográficas podem ser interessantes para o público-alvo da tradução na medida em que apontam, mesmo que indiretamente, algumas características do próprio texto, como a formalidade e a relevância do assunto abordado. Também pretendíamos compreender todos os aspectos dos textos para podermos definir com segurança a função esperada de cada um, conforme indicado pela Abordagem Funcionalista da tradução. Não abordaremos a carta escrita por Agazzari neste tópico porque nela o autor não menciona quem é seu destinatário.

Algumas personalidades da época são evidenciadas logo no início do tratado, a começar pelo editor e ilustrador Domenico Falcini. Encontramos informações sobre ele organizadas por Maria Cristina Misiti no volume 44 (1994) do *Dizionario Biografico degli Italiani*, disponível para consulta online no site do instituto Treccani³¹. Falcini nasceu em 1575, em Siena, e ficou conhecido por seu trabalho com gravuras e pinturas, atuando também como editor de várias obras. Foi responsável pela pequena abertura do tratado de Agazzari, dedicando-o a Cosimo Beringucci. Esta é a figura histórica que exigiu mais tempo de pesquisa e, ainda assim, permaneceu desconhecida, pois não encontramos nenhuma menção ao seu nome em nenhum documento de fácil acesso. Todas as pesquisas levaram apenas ao tratado de Agazzari.

Outra personalidade implicitamente citada na capa do tratado é, possivelmente, o Grão-Duque da Toscana, no trecho em que se lê: “con privilegio di S. A. S.^{ma} ” (*Sua Altezza Serenissima*). Esse pronome de tratamento era utilizado para dirigir-se às autoridades máximas.

³¹ “FALCINI, Domenico” disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-falcini_%28Dizionario-Biografico%29. Acesso em: 03 maio 2019.

No caso da Toscana, era empregado exclusivamente aos Grão-Duques da família Medici, segundo a definição encontrada no vocabulário Treccani (2000, online):

Título honorífico atribuído aos príncipes dos ramos secundários de casas reais e aos príncipes menores (*altezza serenissima*), bem como ao príncipe Grão-Mestre da Ordem de Malta, e na Itália, desde o século XVII, aos Grão-Duques da Toscana da casa Medici, aos Duques de Modena e de Parma. Sin. príncipe, título dos *Doges* de Veneza e Gênova. (Tradução nossa)³²

Pesquisamos, então, quem havia sido o Grão-Duque da Toscana durante a época em que o tratado foi publicado. Recorremos aos dados descritos por Elena Fasano Guarini no volume 46 (1996) do *Dizionario Biografico degli Italiani*, também disponível para consulta online no site do instituto Treccani³³. Segundo Guarini (1996), o Grão-Duque da Toscana na época era Ferdinando I de' Medici, um dos filhos de Cosimo I. Ferdinando assumiu o trono em 1587, após a morte de seu irmão Francesco I, e nele permaneceu até sua morte, em 1609. No entanto, esta é apenas uma suposição, pois não há menção explícita ao nome do Grão-Duque no tratado.

Ao longo da parte escrita por Agazzari, apenas o nome de Giovanni Pierluigi da Palestrina é citado, indicado no texto como Giovan Palestrino. Considerado como um dos grandes musicistas italianos, não é difícil encontrar material a seu respeito. De acordo com a enciclopédia online Treccani (2000), Palestrina viveu toda a sua vida em Roma, servindo como mestre de capela nas principais basílicas. Suas composições mais conhecidas foram missas e música litúrgica para celebrações. No tratado, Agazzari explica que as composições antigas caíram em desuso porque eram confusas demais com tantas vozes cantando palavras diferentes, todas ao mesmo tempo, além de conterem fugas e contrapontos em excesso. O autor justifica sua afirmação mencionando o risco que a música correu de ser banida da Igreja justamente por não ser possível compreender o que as vozes cantavam. Diz, então, que foi Palestrina quem convenceu o Sumo Pontífice a manter a música na Igreja, após alegar que o erro se encontrava nos compositores e não na música. Como exemplo, Palestrina compôs a *Missa Papae Marcelli*, demonstrando ser de fato possível compreender as palavras que eram cantadas, desde que a composição fosse adequada a essa finalidade.

Quanto ao autor do tratado, Agostino Agazzari, já descrevemos sucintamente sua vida

³² “Qualifica d’onore attribuita a principi dei rami collaterali di case reali e a principi minori (*altezza serenissima*) nonché al principe Gran Maestro dell’Ordine di Malta, e in Italia, dal sec. 17°, ai granduchi di Toscana di casa Medici, ai duchi di Modena e di Parma. S. principe, titolo dei dogi di Venezia e di Genova” (TRECCANI, 2000, online).

³³ “FERDINANDO I de' Medici, granduca di Toscana” disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-i-de-medici-granduca-di-toscana_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-i-de-medici-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico)). Acesso em: 03 maio 2019.

e obra no primeiro capítulo deste trabalho. Durante a pesquisa sobre o autor, descobrimos o significado dos dizeres *Armonico Intronato*, inseridos na capa do tratado, logo abaixo de seu nome. Lawrence-King (2013, online) esclarece que esse era o apelido de Agazzari. Confirmamos essa informação na obra de Sadie (1998, p. 43) que descreve brevemente a biografia do organista, compositor e teórico. A autora menciona a Accademia degli Intronati, da qual Agazzari foi membro. Essa academia foi fundada em 1525 por aristocratas interessados na arte da comédia, língua e literatura, e existe até hoje, conforme indicado em seu site oficial³⁴. Nela, cada membro assumia um codinome e Agazzari, após entrar para o grupo, passou a assinar todos os seus trabalhos como *Armonico Intronato*.

4.2 Questões relacionadas ao contexto histórico

Nosso primeiro desafio foi compreender a caligrafia empregada nos textos, pois trabalhamos com uma cópia da carta³⁵ e o fac-símile do tratado³⁶. Inicialmente, pensamos em utilizar as transcrições modernizadas desse material disponíveis para consulta, mas ao compará-las com as cópias dos textos originais, percebemos alguns erros. Para evitar interpretações equivocadas, optamos por elaborar nossa própria transcrição³⁷ dos textos de partida. Ainda assim, não conseguimos evitar alguns erros, que foram posteriormente corrigidos após notarmos que os termos pesquisados não possuíam nenhuma definição.

Selecionamos como exemplo desse processo o passo a passo para chegar ao termo “passeraio”. Indicamos abaixo o termo conforme foi escrito na versão original do tratado. Ampliamos a imagem para que a grafia possa ser observada com clareza:

Figura 24 - Exemplo de dificuldade durante a transcrição

Fonte: Agazzari (1607, p. 9)

³⁴ Accademia degli Intronati disponível em: <https://www.accademiaintronati.it/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

³⁵ Ver ANEXO A – Transcrição nossa da carta de Agostino Agazzari, página 237.

³⁶ Ver ANEXO B – Fac-símile de capa e dedicatória do tratado de Agazzari, página 239.

³⁷ Ver ANEXO C – Transcrição nossa do tratado de Agazzari, página 241.

Destacamos com um círculo vermelho a letra que transcrevemos errado. Inicialmente, acreditávamos que se tratava da letra “n”. Supomos que o termo tinha alguma relação com pássaros, mas não conhecíamos essa palavra, por isso não percebemos o erro até passarmos à etapa de pesquisa de definições. Após várias tentativas sem sucesso, percebemos que poderíamos ter cometido um erro durante a transcrição. Voltamos ao fac-símile e analisamos o termo novamente, letra por letra. Todas eram facilmente reconhecíveis, menos a letra destacada pelo círculo vermelho, pois parece um pouco borrada. Cogitamos a hipótese de ser a letra “z”, mas novamente não obtivemos resultado. Pensamos, então, em selecionar alguma palavra no fac-símile que contivesse as letras consideradas anteriormente por nós, assim poderíamos comparar a ortografia. Escolhemos o termo “scherzando”, conforme indicado abaixo:

Figura 25 - Comparação ortográfica para solução de erro de transcrição

Fonte: Agazzari (1607, p. 9)

Evidenciamos com linhas vermelhas as letras do termo “scherzando” que foram utilizadas para a comparação. Através delas constatamos que realmente a letra não poderia ser “n” ou “z”. Observando com atenção, percebemos que poderia ser “a”. Pesquisamos o termo “passeraio” e finalmente encontramos exemplos de uso e definições.

Outra dificuldade encontrada foi a pontuação, extensão dos períodos e o modo como eles estavam organizados ao longo do texto de partida. O tradutor deve ter consciência de que essas características variam naturalmente de uma língua à outra e que ele deverá fazer as adaptações necessárias durante a tradução. Esse cuidado deve ser redobrado quando o texto, além de representar outra língua, também está localizado em um período de tempo distante em que os hábitos de escrita e leitura não eram os mesmos de hoje.

Como exemplo, indicamos o trecho a seguir: “Terza deve haver buon orecchio, per

sentir lo movimento, che fanno le parti infra di loro; del che non ne ragiono, per ñ poter' io col mio discorso farglielo buono, havendolo cattivo dalla natura”. Nesse caso, o tradutor deve observar que a organização textual poderá causar estranhamento ao público-alvo da tradução, dificultando a leitura. Tendo isso em mente, traduzimos esse trecho da seguinte forma: “Terceiro, deve possuir um bom ouvido para compreender o movimento que fazem as vozes entre si. Disto não falarei, pois com meu discurso não conseguirei tornar bom o ouvido daqueles que o têm ruim por natureza”. Apesar das modificações, tentamos preservar o máximo possível a estrutura original, sem comprometer a coesão do texto de chegada.

Se, por outro lado, escolhêssemos traduzir esse trecho sem nenhuma adaptação, teríamos o seguinte resultado: “Terceiro, deve ter bom ouvido, para compreender o movimento, que fazem as vozes entre si; sobre o que disse não trato, por não poder eu com o meu discurso fazê-lo bom, tendo-o ruim por natureza”. Aqui podemos perceber que a pontuação é confusa para nós, leitores da língua portuguesa. Também é difícil compreender que, no final, o autor está se referindo ao ouvido, que havia sido mencionado logo no início do período.

Conforme observado nos exemplos acima, consideramos que a extensão dos períodos deveria ser menor e que a pontuação precisaria ser revisada para que a tradução não se tornasse confusa e difícil de ler. Por vezes, a sintaxe também era tão diferente que acabava provocando dúvidas durante a interpretação de alguns trechos. Neste caso, fez-se necessária uma reorganização das sentenças de modo que a informação passada pelo autor possa ser compreendida sem ambiguidade pelo público-alvo da tradução.

Essas dificuldades certamente estão relacionadas com a época em que o material foi produzido, mas acreditamos que o estilo de Agazzari ao escrever também tenha influenciado muito a coesão do texto. Em vários trechos, por exemplo, tivemos que explicitar informações omitidas pelo autor porque já haviam sido mencionadas anteriormente. Essa característica não seria um problema se a informação estivesse em uma frase ou período próximo, mas geralmente encontrava-se muito distante, fazendo com que a omissão tornasse o texto confuso. Agazzari também fazia uso excessivo, ao menos para os padrões de hoje, de conjunções coordenativas adversativas e vírgulas no lugar do ponto final. Por esses motivos, trabalhamos com explicitações, omissões e reorganização do texto, esperando que o leitor da tradução não precise reler o trecho inteiro para compreender o que o autor quis dizer, reorganizando as palavras como peças de um quebra-cabeça.

4.3 Abreviações

Não mencionaremos a carta neste tópico porque ela não contém nenhuma forma abreviada, mas durante o processo tradutório do tratado, nos deparamos com algumas abreviações, como era costume na época. Logo no início, ao lermos a capa ilustrada do tratado, encontramos informações como título, autor, uma frase em latim, nome do editor, ano e a informação de que *S. A. S.^{ma}* havia autorizado a publicação. Surge, então, o primeiro desafio. O que essa abreviação significava? No projeto *Bassus Generalis* (2007, p. 4), essa abreviação parece não ter sido decifrada pelos tradutores, pois na transcrição do tratado apresentada junto às traduções ela termina em *S. A.* É provável que o autor da transcrição não tenha entendido (ou enxergado) o *S.^{ma}* que finalizava a abreviação. Apesar de parecer difícil, foi a abreviação mais rápida de solucionar. Ao fazer uma busca pela Internet, encontramos vários textos que exemplificam seu uso e, avançando um pouco mais, finalmente descobrimos que se referia ao pronome de tratamento “Sua Altezza Serenissima”, já descrito anteriormente no subcapítulo 4.1 sobre dados biográficos.

Resolvida a primeira questão, prosseguimos com a tradução e nos deparamos com outras abreviações utilizadas pelo editor Domenico Falcini em seu prefácio à obra. Falcini dedica o material elaborado por Agazzari a Cosimo Beringucci, recomendando os ensinamentos contidos no tratado. Para tanto, o editor usa diversas formas de tratamento e adjetivos que foram abreviados, como *Pron. (Padrone)*, *Ossr.^{mo} (Osservandissimo)* e *Ill. (Illustre)*, que representou uma abreviação simples de ser identificada por sua abundância em outros textos e por sua presença em algumas listas de abreviações antigas, como a encontrada no livro organizado por Bulgarelli (2010, pp. XIII-XV) e no *Dizionario di Abbreviature Latini ed Italiani*, de Cappelli (1912), disponível para consulta online. Indicamos, abaixo, um trecho do tratado em que essas abreviações aparecem:

Figura 26 - Abreviações utilizadas no tratado

Fonte: Agazzari (1607, p. 2)

Seguimos o mesmo procedimento para a identificação das outras abreviações. Indicamos na tabela abaixo todas as abreviações presentes no tratado de Agazzari, suas formas por extenso, o modo como foram traduzidas por nós e a quantidade de ocorrências (frequência) nos textos de partida e de chegada:

Tabela 1 - Frequência das abreviações nos TP e TC

<i>Nº</i>	<i>Termo em it</i>	<i>FQ nos TP</i>	<i>Termo em ptbr</i>	<i>FQ nos TC</i>
1	div.mo (divotissimo)	1	devotíssimo	1
2	ill.re (illustre)	1	ilustre	1
3	ill. sig.r (illustre signore)	1	ilustre senhor	1
4	osser.mo (osservandissimo)	1	muito estimado	1
5	pron. (padrone)	1	mestre	1
6	p.o (primo)	1	primeiro	1
7	z.do (secondo)	1	segundo	1
8	serv.re (servitore)	1	servidor	1
9	s. a. ser.ma (sua altezza serenissima)	1	sua altezza serenissima	1
10	v. s. (vostra signoria)	2	vossa senhoria	2

Fonte: O autor (2019)

Optamos por utilizar as formas por extenso na tradução, por dois motivos: primeiro, para manter uma padronização, assim como já ocorre no texto de partida, que adota a forma abreviada de todos os pronomes de tratamento. Segundo, para que o público-alvo do texto de chegada possa compreender rapidamente o significado de cada forma por extenso, assim como provavelmente ocorria com os leitores do texto de partida ao depararem-se com as formas abreviadas.

4.4 Arcaísmos e termos pouco frequentes

Como estamos trabalhando com um texto escrito no século XVII, acreditamos ser muito importante efetuar uma pesquisa histórica, não apenas para que fique claro o contexto em que o tratado estava inserido, mas também para que algumas peculiaridades possam ser compreendidas, como as abreviações já citadas anteriormente. Procuramos sempre ter em

mente que o público-alvo da tradução são alunos, especialistas e interessados por música que procuram conhecer ou aprofundar um conhecimento específico, portanto toda informação que possa ajudá-los a entender melhor o texto é muito bem-vinda.

As tabelas abaixo apresentam todos os termos do texto de partida que caíram em desuso, que não são mais utilizados com frequência ou que não contêm mais a mesma carga semântica. Também indicamos a solução adotada na tradução e a frequência de uso nos textos de partida e de chegada.

Indicamos, primeiramente, os termos que caíram em desuso, ou seja, que por via de regra não são mais utilizados na língua italiana atual:

Tabela 2 - Frequência dos termos que caíram em desuso nos TP e TC

(continua)

<i>Nº</i>	<i>Termo em it</i>	<i>FQ nos TP</i>	<i>Termo em ptbr</i>	<i>FQ nos TC</i>
1	accompagnatura	1	acompanhamento	1
2	b. molle	1	si bemol	2
3	b. quadro	1	si natural	2
4	befabemi	1	si	1
5	bell'umore	1	pessoa espirituosa	1
6	componitore	3	compositor	4
7	consertare	5	tocar (junto a outros músicos)	1
8	continovatamente	1	continuamente	2
9	continovato	5	continuado	2
10	favellare	1	discorrer	4
11	gesolreut	2	sol	2
12	intavolare	1	escrever intavolaturas	1
13	intavolatura	3	intavolatura	3
14	(mano) di sopra	2	mão direita	3
15	(mano) di sotto	2	mão esquerda	3
16	nere disciolti / disgionte	2	notas de menor valor separadas	2
17	(nota) buona	2	nota boa	2
18	(nota) cattiva	2	nota ruim	2

(conclusão)

<i>Nº</i>	<i>Termo em it</i>	<i>FQ nos TP</i>	<i>Termo em ptbr</i>	<i>FQ nos TC</i>
19	perfidie	1	iterações	1
20	spartire	1	escrever spartitura	1
21	spartitura	2	spartitura	2

Fonte: O autor (2019)

Alguns termos caíram em desuso porque sofreram alterações ortográficas: *accompagnatura* transformou-se em *accompanhamento*; *componitore* em *compositore*; *continovatamente* em *continuadamente*; e *continovato* em *continuato*. A carga semântica, no entanto, permanece a mesma.

Outros termos tiveram sua carga semântica transferida para novos termos. É o caso de *b. molle* para “si bemol”; *b. quadro* para “si natural”; *befabemi* para “si”; *gesolreut* para “sol”; *(mano) di sopra* para “(mão) direita”; *(mano) di sotto* para “(mão) esquerda”; *(nota) buona* para “consonância”; e *(nota) cattiva* para “dissonância”. Em nossa tradução, optamos pelos termos atualizados, sempre pensando no propósito estabelecido por nós de manter o texto de chegada compreensível ao público-alvo. A única exceção à regra foram os termos *nota buona* e *nota cattiva*, que traduzimos como “nota boa” e “nota ruim”, pois o autor também menciona o termo *consonanza* no tratado. Para que essa diferenciação entre os termos não fosse anulada no texto de partida, decidimos aplicar uma tradução mais literal e explicar as possíveis cargas semânticas dos termos por meio das definições inseridas nos glossários.

Há também os termos que, de fato, não são mais utilizados: *bell'umore*, que designava uma pessoa alegre e espirituosa; *intavolare*, que indicava a elaboração de uma *intavolatura*; *intavolatura*, que era um método de escrita musical utilizado entre os séculos XVI e XVII; *perfidie*, que seriam um tipo de ornamento musical; *spartire*, que ainda é utilizado com o sentido de *dividir*, mas no tratado indicava a elaboração de uma *spartitura*; e *spartitura*, que era outro método de escrita musical, sem relação com a partitura tal como a conhecemos hoje, segundo algumas das fontes consultadas.

Consideramos o termo *nere disciolte/disgionte* um caso especial, pois não encontramos nenhum outro autor que o tenha utilizado. Esse talvez possa ser um exemplo de léxico pessoal de Agazzari, usado para referir-se às notas musicais de menor valor, ou grau disjunto, mas não consultamos textos suficientes do século XVII sobre o tema para confirmar essa hipótese.

Decidimos, então, utilizar o termo “grau disjunto” na tradução e adicioná-lo ao glossário de termos da música.

Passamos, agora, aos termos que não contêm mais a mesma carga semântica, indicando novos conceitos na língua italiana moderna. A tabela abaixo indica esses termos, nossa tradução e a frequência de uso nos TP e nos TC:

Tabela 3 - Frequência dos termos com carga semântica modificada nos TP e TC

<i>Nº</i>	<i>Termo em it</i>	<i>FQ nos TP</i>	<i>Termo em ptbr</i>	<i>FQ nos TC</i>
1	bequadro	1	si natural	2
2	botta	3	acorde	3
3	concerto	1	concerto	4
4	conserto	19	conjunto	15
5	disputare	1	dissertar	1

Fonte: O autor (2019)

No passado, o termo *bequadro* provavelmente referia-se a nota si natural. Ainda é utilizado na teoria musical, mas hoje indica o cancelamento de um acidente, sendo representado pela forma gráfica ♯.

Hoje o termo *botta* normalmente significa “batida” ou “pancada”, mas na época em que os textos de Agazzari foram escritos também era utilizado para indicar o que chamamos de “acordes” em português e *accordi* em italiano, conforme observado em alguns contextos de uso.

O autor também usa a palavra *conserto*, com “s”, uma única vez no tratado. Não sabemos se essa grafia foi um erro ou se foi proposital, mas encontramos uma explicação que diferencia os termos *conserto* e *concerto*. Segundo Boyden (1957, p. 221), o termo *conserto* foi utilizado entre 1550 e 1630, principalmente na Toscana e em Nápoles, e representava uma das várias formas de concerto. Já o termo *concerto*, com “c”, foi inicialmente utilizado com o significado de “conjunto”, até meados do século XVI. Durante o processo tradutório, analisamos cada ocorrência desses termos e consideramos o contexto em que estavam inseridos antes de decidir entre as opções em português “concerto” e “conjunto”.

O verbo *disputare* também é utilizado hoje, na maioria dos casos com outra carga semântica. No tratado, o termo foi aplicado pelo autor com o significado de dissertar ou discutir um determinado assunto. Atualmente, porém, é utilizado com o mesmo sentido empregado ao verbo “disputar” no português brasileiro, que significa “competir”.

Também constam no tratado duas frases em latim que não inserimos na tabela acima por não representarem termos isolados, mas que podem ser de interesse do público-alvo: *ex motu armonia*, que aparece acima de uma figura dos orbes celestes, e *nec tamen inficiunt*, acima de outra figura provavelmente representando um ambiente infernal, ambos retratados na capa do tratado. Encontramos apenas um resultado no site de Andrew Lawrence-King³⁸, um regente britânico de orquestra e ópera barroca, harpista especialista em música antiga e executante de baixo contínuo. Segundo sua tradução para o inglês, *ex motu armonia* significa: “movimento cósmico produz harmonia” (tradução nossa).³⁹ A outra frase, *nec tamen inficiunt* exprime: “e, no entanto, eles não criam o caos” (tradução nossa).⁴⁰ Não podemos afirmar que todos os leitores do tratado compreendiam o significado dessas frases, mas a possibilidade de entendimento por parte do público-alvo da tradução pode ser ainda menor. Mantivemos, então, as frases em latim e inserimos uma nota de rodapé contendo a tradução sugerida por Lawrence-King.

4.5 Termos especializados da área musical

Esta é a parte mais importante da pesquisa para a tradução, afinal, o objetivo da carta e do tratado é explicar aos músicos que já possuem certa experiência o que é e como se executa a técnica conhecida como baixo contínuo. Por isso, é essencial que todos os termos relacionados a essa prática e sua execução sejam cuidadosamente traduzidos, para que o público-alvo dos textos de chegada consiga compreender as instruções do mesmo modo que ela foi compreendida pelos leitores dos textos de partida.

Alguns termos especializados geraram dúvidas, pois não temos uma formação musical que abranja suficientemente os conceitos abordados por Agazzari. No entanto, esse fato não prejudicou o desenvolvimento do trabalho, afinal, um de nossos objetivos é justamente demonstrar que é possível traduzir textos de áreas de especialidade, mesmo que o tradutor não

³⁸ Site de Andrew Lawrence-King disponível em: <https://andrewlawrenceking.com/tag/divisions/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

³⁹ “Cosmic movement produces armonia” (LAWRENCE-KING, 2013, online).

⁴⁰ “And, however, they don’t create chaos – literally ‘un-make’” (LAWRENCE-KING, 2013, online).

possua um conhecimento aprofundado sobre o tema. Dependendo do modo como o processo tradutório é desenvolvido, essa tarefa se torna mais simples ou mais complicada.

Apresentamos na tabela abaixo, todos os termos especializados que encontramos nos textos de partida, suas respectivas traduções e a frequência de uso:

Tabela 4 - Frequência dos termos especializados nos TP e TC

(continua)

Nº	<i>Termo em it</i>	<i>FQ nos TP</i>	<i>Termo em ptbr</i>	<i>FQ nos TC</i>
1	accadenza / cadenza	2	cadência	3
2	accento	6	acento	6
3	accidentale	1	acidental	1
4	accompagnatura	1	acompanhamento	1
5	accordato	1	organizado	1
6	arcata	4	arcada	4
7	aria	1	ária	1
8	armonia	9	harmonia	10
9	b. molle	1	si bemol	2
10	b. quadro / bequadro	2	si natural	2
11	basso	17	baixo	17
12	befabemi	1	si	1
13	bemolle	2	bemol	3
14	bordone	2	bordão	2
15	botta	3	acorde	3
16	caminare	2	executar	7
17	cantante	1	cantor	2
18	cantare recitativo	1	cantar recitativo	1
19	cantilena	2	cantilena	2
20	componitore	3	compositor	4
21	comporre	2	compor	2
22	composizione	2	composição	3
23	con salto	1	com salto	1
24	concertare	1	tocar	28
25	concerto	1	concerto	4
26	consertare	5	tocar (junto a outros músicos)	1

(continuação)

Nº	<i>Termo em it</i>	<i>FQ nos TP</i>	<i>Termo em ptbr</i>	<i>FQ nos TC</i>
27	conserto	19	conjunto	15
28	consonanza	12	consonância	13
29	contraponteggiando	2	contraponteando	2
30	contraponto	8	contraponto	9
31	corda	10	corda	9
32	corpo delle voci	2	corpo das vozes	1
33	diesis	1	sustenido	1
34	diminuire	2	diminuir / diminuições	2
35	falsetti	1	falsetes	1
36	fiorire	1	florear	1
37	fuga	7	fuga	7
38	fughette	2	fughetta	2
39	gara	1	imitações	1
40	gesolreut	2	sol	2
41	groppi / gruppi	4	grupestos	4
42	intavolare	1	escrever intavolaturas	1
43	intavolatura	3	intavolatura	3
44	manico	1	braço	1
45	mano di sopra	2	mão direita	3
46	mano di sotto	2	mão esquerda	3
47	nere disciolti / disgionte	2	notas de menor valor separadas	2
48	(nota) buona	2	nota boa	2
49	(nota) cattiva	2	nota ruim	2
50	ornare	1	ornar	1
51	ottava	2	oitava	2
52	passaggio	8	passagem	9
53	passeggiando	3	passeando	1
54	perfidie	1	iterações	1
55	pizzicate	1	pizzicatos	1
56	proporzione	1	proporções	1
57	registro	2	registro	2

(conclusão)

Nº	<i>Termo em it</i>	<i>FQ nos TP</i>	<i>Termo em ptbr</i>	<i>FQ nos TC</i>
58	ribattere	1	rebater	1
59	ripercosse	2	repetidos	2
60	rispostine	2	pequenas respostas	2
61	rompendo	1	dividindo	1
62	salto	3	salto	3
63	sbordonata	2	sbordonata	2
64	scherzando	2	scherzando	2
65	scherzo	2	scherzo	2
66	segno	5	cifra	4
67	soprano	4	soprano	4
68	spartire	1	escrever spartitura	1
69	spartitura	2	spartitura	2
70	suonare	27	tocar	28
71	suonare pieno	1	tocar cheio	1
72	suonare sopra il basso	7	tocar sobre o baixo	6
73	tastatura	1	teclado	1
74	tasto	4	nota	18
75	tenore	3	tenor	2
76	tirare	3	com tirata	3
77	tirata	4	tirata	5
78	trasportare	4	transpor	4
79	trilli	7	trinados	7
80	tuono	8	tom	10
81	voce	22	voz	27

Fonte: O autor (2019)

Pesquisamos os significados dos termos primeiramente no dicionário de Dourado (2004). Como nem sempre esse dicionário oferece o significado antigo do termo, preferimos em seguida comparar as definições já encontradas com as definições de dicionários monolíngues em italiano, para observar qualquer outra possível interpretação. Ainda sobre o

dicionário de Dourado (2004), nos deparamos com a ausência de alguns termos que precisaram ser pesquisados em outras fontes de pesquisa, como dicionários impressos e online e livros especializados.

Um dos termos que nos induziu a erro foi *scherzo*. Pensávamos que representava um dos movimentos de uma composição, porém, ignoramos o fato de que o tratado está inserido no período barroco e nessa época o termo possuía um significado diferente. Dourado (2004) explica brevemente a evolução do significado de *scherzo*:

Termo que remete à brincadeira e surgiu no início do período Barroco a partir de certo tipo de peça ligeira. Passou a fazer parte da sonata, como terceiro movimento de algumas obras clássicas de compositores como Haydn, mas foi incorporado definitivamente à forma quando Beethoven empregou-a em substituição ao minuetto, tanto em obras de câmara quanto em suas sinfonias. Os *scherzi* também assumiram forma de peças independentes, como as obras de Chopin, Brahms e Stravinsky.

(DOURADO, 2004, pp. 296-297, grifo nosso)

É necessário, então, deixar claro ao leitor que *scherzo*, na época em que o tratado foi escrito, não significava um movimento e devia ser entendido em seu sentido literal de brincadeira, ou seja, tocar de modo brincalhão e alegre.

Os termos relacionados aos ornamentos musicais *accenti*, *gruppi*, *passaggio*, *trilli*, e técnicas como *contraponto*, *diminuire*, *tirata*, *gare* e *perfidie*, também tomaram um tempo considerável de pesquisa. Nem todos possuem uma definição clara, como foi o caso de *perfidie*. Esse termo parece ter caído em desuso, tornando ainda mais difícil a pesquisa por uma definição adequada. Utilizamos a solução proposta por Cantalupi (1996, p. 58, tradução nossa)⁴¹: “‘gare e perfidie’, ou seja, imitações e iterações”. Já Rosa (2007, p. 18), que traduziu alguns trechos do tratado, preferiu aplicar o termo *ostinato*. Ambos contêm a ideia de repetição, porém, *ostinato* não foi a opção adotada por Cantalupi, que é italiano, talvez porque carrega alguma nuance semântica que não se encaixa ao significado contido no termo no século XVII.

Bemolle e *bequadro* também provocaram muitas dúvidas, justamente por terem um significado diferente do que estamos acostumados. Hoje referem-se ao que se chama na música de acidentes, usados para modificar a altura de uma nota, conforme já mencionado brevemente por nós no subtópico sobre arcaísmos e termos pouco frequentes. Contudo, no passado *bemolle* poderia indicar a nota de si bemol e *bequadro* a nota de si natural. Encontramos, entre outras,

⁴¹ “‘gare e perfidie’ cioè imitazioni e iterazioni” (CANTALUPI, 1996, p. 58).

a seguinte definição elaborada por Mário de Andrade (2015) em seu livro *Pequena história da música*:

Foi com a Musica Ficta que o bemol e o bequadro principiaram a ser sistematizados como Acidentes. Os neumas empregados por Guido d'Arezzo na notação dele, eram de forma quadrada. Para designar pois o si bemol (b, na solmização alfabética), necessário para a modulação dos seus hexacordes, Guido d'Arezzo, em vez da figura b em forma quadrada (b quadrum), empregava uma figura com o perfil amolecido e arredondado (b molle). Essa foi a origem dos nomes de notas: bemol e bequadro, que a Musica Ficta principiou a conceber como nomes e figuras de acidentes. E o bequadro, que tinha a função de elevar o som mais um semitom, também tomava, na grafia, a figura do sustenido atual e deu origem a este.

(ANDRADE, 2015, p. 64)

Os termos *note buone* (literalmente, notas boas) e *note cattive* (literalmente, notas ruins) também já foram mencionados no subtópico sobre arcaísmos e termos pouco frequentes, pois foram termos especializados da música que caíram em desuso, transferindo sua carga semântica para os termos *dissonanza* (dissonância) e *consonanza* (consonância), conforme observamos nas obras de autores que traduziram trechos do tratado de Agazzari ou que explicam os termos em obras teóricas. Alguns autores, no entanto, preferiram manter a tradução literal do termo. Apresentamos alguns exemplos abaixo:

- a) Pizzati (1782, p. 104, grifo nosso): “[...] le figure segnate colla lettera b indicante la **nota buona**, sono le **consonanti**, e le segnate colla lettera c indicante la **cattiva**, sono le **dissonanti**”;
- b) Strunk (1950, p. 425, grifo nosso): “First he must know counterpoint (or at least sing with assurance, understand proportions and tempora, and read in all the clefs) and must know how to resolve **dissonances** with **consonances**, how to distinguish the major and minor thirds and sixths, and other similar matters”;
- c) Nuti (2007, p. 63, grifo nosso): “With quavers Sangiovanni states that ascending and descending quavers should be accompanied by a chord on each crotchet so that the first quaver is strong and the second weak: ‘e si considera la prima per **buona**, e l'altra per **cattiva**’ [‘the first is considered **good**, and the second **bad**’]. The concept of strong and weak notes is fundamental in performance”;
- d) Rosa (2007, p. 15, grifo nosso): “[...] deve-se conhecer contraponto (ou no mínimo cantar com segurança, entender proporções e tempos, e ler em todas as claves) e

também resolver **dissonâncias** com **consonâncias**, saber distinguir terças e sextas maiores e menores e outros assuntos similares”;

- e) Dias (2015, p. 115, grifo nosso): “[...] aquele que quiser tocar bem deve fazer três coisas: primeiro, saber contraponto, ou ao menos cantar com segurança, e entender as proporções e tempos, ler em todas claves, saber resolver as **[notas] ruins [dissonâncias]** com as boas, conhecer a 3ª e a 6ª maiores e menores e outras coisas semelhantes”;
- f) Fagerlande (2011, p. 153, grifo nosso): “Uma relação entre **notas “boas” e “ruins”** era estabelecida, e predeterminada e convencionada, através dos dedos correspondentes”.

Como esses termos parecem apresentar várias nuances em seu significado, achamos melhor seguir o exemplo dos autores que mantiveram a tradução literal “nota boa” e “nota ruim”, indicando ao leitor suas possíveis definições no glossário. A maioria desses exemplos foi extraída por meio da análise dos corpora.

4.6 Instrumentos musicais

Encontrar equivalentes em português para todos os instrumentos citados ao longo do tratado representou uma das tarefas mais complexas da tradução. Mais uma vez, entramos no campo da terminologia específica da área musical. Alguns dos instrumentos citados deixaram de ser utilizados há muito tempo, fator que dificulta a busca por termos que possam ser empregados na tradução. A princípio, consultamos o dicionário de Dourado (2004). Termos como *cetera ordinaria*, *ceterone* e *chitarrina* não foram encontrados. O próximo passo foi, então, ampliar a pesquisa através da definição de cada instrumento em dicionário monolíngue impresso (*Garzanti Italiano*) e dicionários e enciclopédias monolíngues online (*De Mauro; Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* e *Treccani*). Mesmo essas definições foram incapazes de dissolver todas as dúvidas, principalmente porque algumas indicavam a possibilidade de mais de um instrumento para o mesmo termo. Para esclarecer um pouco melhor os resultados que já havíamos alcançado, fizemos uma busca por vídeos e imagens dos instrumentos, pretendendo assim confirmar possíveis acertos ou enganos.

Os exemplos de uso indicados pelos corpora também não forneceram dados suficientes para a elaboração de uma definição efetiva. Adicionamos todas as informações e figuras que

encontramos às listas de termos. Em seguida, analisamos textos de especialidade em outras línguas e constatamos que alguns instrumentos realmente são mantidos em italiano, provavelmente por terem permanecido restritos ao território. Adotamos, portanto, o mesmo procedimento.

A tabela abaixo contém todos os instrumentos citados na carta e no tratado, as soluções adotadas por nós e a frequência de uso nos TP e TC:

Tabela 5 - Frequência dos termos relacionados a instrumentos nos TP e TC

(continua)

Nº	<i>Termo em it</i>	<i>FQ nos TP</i>	<i>Termo em ptbr</i>	<i>FQ nos TC</i>
1	arpa	3	harpa	3
2	arpa doppia	2	harpa dupla	2
3	arpicordo	2	arpicordo	2
4	cetera	2	cistre	3
5	cetera ordinaria	2	cistre comum	1
6	ceterone	1	ceterone	1
7	chitarrina	2	chitarrina	2
8	chittarrone	2	chittarrone	2
9	contrabasso	5	contrabaixo	5
10	gravicembalo	2	cravo	2
11	leuto	9	alaúde	9
12	lirone	4	lirone	4
13	organetto	1	órgão portativo	1
14	organo	9	órgão	9
15	pandora	2	pandora	2
16	spinetto	1	espineta	1
17	stromenti d'arco	1	instrumentos de arco	1
18	stromenti di corda	3	instrumentos de cordas	2
19	stromenti di fiato	3	instrumentos de sopro	1
20	stromenti di fondamento	9	instrumentos de base	6

(conclusão)				
Nº	<i>Termo em it</i>	<i>FQ nos TP</i>	<i>Termo em ptbr</i>	<i>FQ nos TC</i>
21	stromento di ornamento	4	instrumentos de ornamento	4
22	stromenti di penna	1	instrumentos de pena	1
23	teorbo	5	tiorba	5
24	trombone	1	trombone	1
25	viola	3	viola	3
26	violino	5	violino	5
27	violone	2	violone	2

Fonte: O autor (2019)

Para traduzir o termo *strumenti di penna*, que literalmente significa “instrumentos de pena”, precisamos procurar por uma definição em vários materiais, pois não houve nenhuma ocorrência na análise dos corpora. A única definição clara que encontramos foi elaborada por Augusto Bonza (1998, online). De acordo com sua biografia, Bonza é um estudioso, restaurador e construtor de instrumentos antigos de teclado, conhecido internacionalmente. Colaborou com a *Università degli Studi di Pavia*, de 2000 a 2002, ministrando seminários para os estudantes do curso de musicologia, e atua como conferencista na Itália e no exterior. Segundo a definição encontrada em seu glossário, *strumenti di penna* é uma:

Denominação genérica para os instrumentos de teclado com cordas beliscadas. São geralmente classificados em três categorias principais. Com relação à frente do teclado: os cravos têm as cordas posicionadas perpendicularmente; os virginais as têm quase paralelas; as espinetas transversais (ou simplesmente espinetas) as têm colocadas diagonalmente⁴²

(BONZA, 1998, online, tradução nossa)

Bonza (1998, online) também esclarece que esses instrumentos podem ser denominados *strumenti a corde pizzicate* (literalmente “instrumentos de cordas beliscadas”), termo que encontramos no artigo de Tiella (1993, p. 239): “Il tipo di strumento a tastiera più diffuso era quello a corde pizzicate”. Aprofundando a pesquisa com base nessas informações, descobrimos

⁴² “Denominazione generica per gli strumenti a tastiera con corde pizzicate. Sono generalmente classificati in tre categorie principali. Rispetto al fronte della tastiera: i clavicembali hanno le corde collocate perpendicolarmente; i virginali le hanno quasi parallele; le spinette traverse (o più semplicemente spinette) le hanno poste diagonalmente” (BONZA, 1998, online).

que os *strumenti da penna* eram antigos instrumentos de cordas tangidas, ou beliscadas, por bicos de penas de aves. Decidimos, então, traduzir o termo literalmente como “instrumentos de pena” e defini-lo no glossário de instrumentos musicais. Não adotamos a opção “instrumentos de cordas beliscadas” porque notamos, após algumas pesquisas, que esse termo geralmente é utilizado para instrumentos como violão, guitarra e alaúde, excluindo instrumentos de tecla como o cravo, que também se encaixa no grupo de instrumentos de cordas beliscadas.

Encontrar uma solução satisfatória para o termo *cetera*, que traduzimos como “cistre”, também tomou tempo. Muitas obras apresentaram esse instrumento traduzido como “cítara” em português e *zither* em inglês e alemão, que se referem ao instrumento de cordas alinhadas em uma espécie de caixa, semelhante à lira. No caso do tratado, acreditamos que Agazzari estivesse se referindo ao cistre, também conhecido como “cístola”, um instrumento muito parecido com o bandolim. Chegamos a essa conclusão após pesquisarmos sobre os dois instrumentos e constatarmos os territórios em que eram mais utilizados. Também levamos em consideração os outros tipos de instrumentos mencionados pelo autor ao longo do tratado.

4.7 Dados obtidos através da análise de corpora

Organizamos em duas tabelas os termos pesquisados nos corpora e a quantidade de ocorrências em cada um deles. A primeira contém os termos pesquisados nos corpora de língua italiana e a segunda os termos pesquisados em língua portuguesa. A numeração presente na primeira coluna das tabelas corresponde ao termo em italiano e sua tradução, facilitando a consulta. Por exemplo, o termo 1 da tabela de termos em italiano é *abbellire* e o termo número 1 da tabela de termos em português brasileiro é a tradução adotada por nós, que no caso de nosso exemplo é “embelezar”. Apresentamos a seguir as duas tabelas:

Tabela 6 - Número de ocorrências nos corpora em italiano

(continua)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCI</i>	<i>WEB Basso Continuo IT</i>	<i>WEB Strumenti IT</i>	<i>itTenTen16</i>
1	abbellire	4	5	20	25.412
2	accadenza	-	-	-	2
3	accento muto	8	1	10	1
4	accidentale	3	5	61	24.824

(continuação)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCI</i>	<i>WEB Basso Continuo IT</i>	<i>WEB Strumenti IT</i>	<i>itTenTen16</i>
5	accompagnatura	1	6	7	23
6	acconciare	-	1	20	3.379
7	accordato	18	15	141	1.868
8	affetto	129	71	178	274.844
9	all'insù	1	1	27	4.993
10	all'ingiù	-	-	22	1.191
11	alquanto	12	19	267	73.405
12	alterazione	106	326	42	83.016
13	appicare	-	1	23	7.244
14	appresso	22	39	427	26.528
15	arcata	1	18	63	23.236
16	aria	389	299	1.196	719.128
17	armonia continuata	-	-	-	-
18	armonia ferma	2	2	9	2
19	armonia imperfetta	-	1	1	-
20	armonia perfetta	2	1	2	461
21	armonia sonora	-	1	2	24
22	arpa	43	87	1.631	46.635
23	arpa doppia	2	4	95	25
24	arpicordo	3	8	95	43
25	avvertendo	2	3	6	5.023
26	b. molle	2	2	7	8
27	b. quadro	-	-	-	24
28	basso	1.765	3.697	3.683	1.133.547
29	befabemi	-	1	3	-
30	bello umore	-	-	-	2
31	bemolle	58	345	123	7.122
32	bequadro	22	43	6	169
33	biasimato	1	2	16	917
34	bordone	24	33	124	2.706
35	botta	3	-	124	36.394
36	camminare	6	5	70	235.736

(continuação)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCI</i>	<i>WEB Basso Continuo IT</i>	<i>WEB Strumenti IT</i>	<i>itTenTen16</i>
37	cantante	119	135	252	174.903
38	cantare	232	254	2.201	273.894
39	cantare recitativo	-	-	4	1
40	cantilena	7	29	923	3.917
41	cavando	4	-	4	661
42	cetera	7	4	306	1.139
43	cetera ordinaria	-	1	8	-
44	ceterone	-	1	9	-
45	chitarra	2	3	51	374
46	compositore	-	2	10	35
47	comporre	247	542	1.816	944.516
48	composizione	433	1.136	1.235	272.604
49	con salto	2	3	7	1.176
50	concerto	256	671	2.581	529.941
	conserto	14	27	95	1.780
51	conciossiaché	-	-	-	188
52	condire	2	3	30	79.182
53	consertare	1	1	6	6
54	consonanza	143	258	1.402	5.965
55	consonanza accidentale	-	-	-	-
56	consonanza imperfetta	-	2	13	14
57	consonanza naturale	-	3	4	6
58	consonanza perfetta	1	5	18	21
59	continovatamente	2	-	1	-
60	continovato	2	-	2	9
61	contrabasso	6	7	534	580
62	contraponteggiando	-	1	4	-
63	contraponto	-	6	24	18
64	corda	276	411	4.608	116.927
65	corpo delle voci	6	3	15	4
66	diesis	142	452	213	2.864
67	diminuire	145	281	249	210.987

(continuação)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCI</i>	<i>WEB Basso Continuo IT</i>	<i>WEB Strumenti IT</i>	<i>itTenTen16</i>
68	dispostezza di mano	2	1	6	-
69	disputare	-	3	24	114.389
70	falsetti	2	1	5	623
71	favellare	1	8	51	4.955
72	fiorire	19	40	92	55.353
73	fuga	59	1.121	296	177.229
74	fughetta	-	19	6	22
75	gara	9	10	176	970.320
76	gesolreut	-	2	4	-
77	gravicembalo	7	7	65	68
78	gruppi	29	107	343	643.002
79	intavolare	13	13	65	5.059
80	intavolatura	155	80	398	379
81	intoppi	0	2	4	9.494
82	invenzione	27	164	192	86.607
83	leuto	27	6	221	50
84	lirone	5	6	128	149
85	manico	22	14	724	39.765
86	mano di sopra	3	1	6	5
87	mano di sotto	1	2	11	5
88	mendicare	-	1	16	5.252
89	mezzana	1	1	13	3.859
90	nere disciolti	-	-	-	-
	nere disgionte	1	1	5	-
91	nota buona	-	-	1	26
92	nota cattiva	1	-	-	5
93	organetto	4	4	43	6.445
94	organo	328	1.022	2.183	397.609
95	ornamento	22	36	139	21.100
96	ornare	2	17	93	32.593
97	ottava	378	-	786	46.602
98	ottava alti	12	2	11	60

(continuação)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCI</i>	<i>WEB Basso Continuo IT</i>	<i>WEB Strumenti IT</i>	<i>itTenTen16</i>
99	pandora	9	3	43	9.218
100	parole	108	177	889	1.235.784
101	parte	855	1.615	4.438	6.269.456
102	passaggio	237	441	441	635.018
103	passeggiando	5	2	14	17.941
104	passeraio	-	1	5	16
105	perfidie	7	2	7	299
106	pizzicate	9	10	186	901
107	procedere continovatamente	-	-	-	-
108	proporzione	15	64	105	84.622
109	qualsivoglia	12	9	43	27.727
110	ragguardevole	1	3	7	11.026
111	registro	84	195	595	241.166
112	ribattere	17	14	21	22.573
113	ripercosse	6	2	9	302
114	rispostine	-	1	4	58
115	rompendo	8	1	9	7.903
116	salire	117	213	153	577.929
117	salto di terza	7	6	18	27
118	sanese	-	2	12	462
119	sbandita	-	1	4	82
120	sbordonata	2	1	8	-
121	scendere	169	321	115	545.258
122	schemare	-	-	-	2
123	scherzando	2	3	18	15.118
124	scherzo	22	19	114	81.120
125	scienze liberali	-	-	2	18
126	sciolto	35	16	72	43.953
127	secondare	10	9	43	25.099
128	segni	44	94	271	235.157
129	soprano	146	661	751	32.311
130	sostenere la voce	4	1	11	101

(continuação)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCI</i>	<i>WEB Basso Continuo IT</i>	<i>WEB Strumenti IT</i>	<i>itTenTen16</i>
131	spartire	3	6	31	16.741
132	spartitura	10	5	23	26
133	spinetto	2	2	35	90
134	strumenti ad arco	8	49	182	1.558
135	strumenti di corda	5	-	13	6
136	strumenti di fiato	-	1	8	6
137	strumenti di fondamento	1	1	3	1
138	strumento di ornamento	2	-	1	3
139	suonare grave	-	-	-	16
140	suonare pieno	9	1	6	25
141	suonare sopra il basso	1	12	1	2
142	suonare sopra la parte	5	7	1	-
143	suonare stretto	-	-	-	1
144	tastatura	2	2	33	67
145	tasto	142	148	789	159.806
146	tenore	103	395	655	60.074
147	tiorba	286	59	667	593
148	tirare	5	17	344	353.526
149	tirata continovata	1	-	1	-
150	trasportare	1	2	2	6.322
151	trattenendosi	-	1	4	556
152	trilli	23	36	49	2.094
153	trombone	17	48	350	9.536
154	tuono	14	63	482	19.569
155	vaghezza	10	5	56	3.680
156	valentuomo	-	1	2	119
157	verbi grazia	-	1	5	5
158	viola	122	249	1.961	119.042
159	violino	288	678	2.989	64.014
160	violone	49	54	437	386
161	vizioso	-	2	6	17.251
162	voce	642	1.738	4.365	1.072.686

(conclusão)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCI</i>	<i>WEB Basso Continuo IT</i>	<i>WEB Strumenti IT</i>	<i>itTenTen16</i>
163	zuppa	3	2	23	45.529

Fonte: O autor (2019)

Tabela 7 - Número de ocorrências nos corpora em português

(continua)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCP</i>	<i>WEB Baixo Contínuo PTBR</i>	<i>WEB Instrumentos PTBR</i>	<i>ptTenTen11</i>
1	embelezar	2	1	-	3.600
2	cadência	296	97	112	6.337
3	acento mudo	-	-	-	2
4	acidental	8	1	-	10.849
5	acompanhamento	1.106	526	431	222.624
6	organizar	17	22	24	143.953
7	organizado	7	11	19	167.738
8	afeto	12	14	20	28.822
9	sobe	43	29	45	60.029
10	desce	70	43	44	27.814
11	um pouco	29	72	45	771.010
12	alteração	77	65	53	213.621
13	inserir	77	10	16	46.720
14	por	2.277	4.501	3.020	23.454.937
15	arcada	1	1	-	3.805
16	ária	39	51	102	1.918
17	harmonia contínua	-	-	-	2
18	harmonia estável	2	-	-	4
19	harmonia imperfeita	1	1	2	-
20	harmonia perfeita	13	3	6	419
21	harmonia sonora	-	-	-	15
22	harpa	52	54	110	3.591
23	harpa dupla	1	1	5	4

(continuação)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCP</i>	<i>WEB Baixo Contínuo PTBR</i>	<i>WEB Instrumentos PTBR</i>	<i>ptTenTen11</i>
24	arpicordo	-	-	1	-
25	advertindo	16	9	10	2.224
26	si bemol	29	69	48	460
27	si natural	-	-	2	45
28	baixo	2.997	2.289	1.500	463.148
29	si	482	481	572	647.336
30	pessoa espirituosa	1	1	2	15
31	bemol	110	156	100	1.467
32	si natural	-	-	2	45
33	reprovado	-	-	1	8.110
34	bordão	2	-	7	4.678
35	acorde	925	762	318	8.366
	batida	-	32	-	31.557
36	executar	121	62	51	125.951
37	cantor	187	91	32	129.520
38	cantar	269	101	155	87.424
39	cantar recitativo	1	3	155	-
40	cantilena	24	5	3	1.740
41	extraíndo	-	1	-	2.657
42	cistre	-	-	-	13
43	cistre comum	-	-	-	-
44	ceterone	-	-	1	-
45	chitarrina	3	3	4	-
46	compositor	588	392	319	82.636
47	compor	267	41	14	66.336
48	composição	509	249	187	186.880
49	com salto	2	-	-	2.506
50	concerto	115	234	292	78.509
	conserto	11	4	17	14.749
51	esteja ciente de que	-	-	-	207
52	temperar	-	1	-	9.704

(continuação)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCP</i>	<i>WEB Baixo Contínuo PTBR</i>	<i>WEB Instrumentos PTBR</i>	<i>ptTenTen11</i>
53	tocar (junto a outros músicos)	-	-	-	-
54	consonância	310	60	57	22.939
55	consonância acidental	-	-	-	-
56	consonância imperfeita	9	2	6	5
57	consonância natural	3	-	-	1
58	consonância perfeita	19	9	4	20
59	continuamente	12	21	4	37.066
60	continuado	2	4	2	15.643
61	contrabaixo	8	24	77	6.823
62	contrapontando	1	1	1	11
63	contraponto	544	175	154	18.696
64	corda	123	76	30	44.831
65	corpo das vozes	-	-	-	-
66	sustenido	104	91	58	620
67	diminuir	62	47	16	367.510
68	destreza de mão	-	-	-	42
69	dissertar	3	-	-	1.384
70	falsetes	1	-	-	194
71	discorrer	16	-	9	6.420
72	florear	17	-	-	155
73	fuga	183	191	94	67.296
74	fughetta	-	-	3	3
75	disputas	1	18	2	48.564
76	sol	197	540	343	385.452
77	cravo	372	748	301	13.756
78	grupos	2	3	3	16
79	escrever intavolaturas	-	-	-	-
80	intavolatura	21	12	21	3
81	obstáculos	1	3	2	77.243
82	criatividade	14	4	5	142.504
83	alaúde	32	55	93	1.233

(continuação)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCP</i>	<i>WEB Baixo Contínuo PTBR</i>	<i>WEB Instrumentos PTBR</i>	<i>ptTenTen11</i>
84	lirone	6	5	179	4
85	braço	11	13	17	109.671
86	mão direita	117	78	59	12.059
87	mão esquerda	66	41	16	9.323
88	esmolar	-	-	-	310
89	intermediárias	16	5	8	6.903
90	notas pretas separadas	-	-	-	-
91	nota boa	2	-	-	282
92	nota ruim	-	-	-	-
	dissonância	480	42	68	2.511
93	órgão	282	621	211	352.929
94	órgão portativo	-	1	3	6
95	ornamento	85	5	31	2.187
96	ornar	2	1	-	355
97	oitava	556	322	265	29.022
98	oitava acima	5	11	1	143
99	pandora	3	2	13	10.726
100	palavras	77	143	107	575.636
101	parte	1.105	885	676	3.074.036
102	passagem	184	89	71	306.287
103	passeando	-	1	-	9.925
104	algazarra de pássaros	-	-	-	19
105	perfidias	-	-	-	158
106	pizzicatos	1	1	2	26
107	proceder continuamente	-	-	-	2
108	proporções	35	11	17	42.413
109	qualquer	226	367	221	2.299.085
110	respeitável	1	2	1	11.754
111	registro	72	86	97	346.391
112	rebater	-	-	-	5.614
113	repercussões	1	1	2	17.310
114	pequenas respostas	-	-	-	16

(continuação)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCP</i>	<i>WEB Baixo Contínuo PTBR</i>	<i>WEB Instrumentos PTBR</i>	<i>ptTenTen11</i>
115	dividindo	3	3	4	16.191
116	subir	123	10	11	117.640
117	salto de terça	-	-	-	-
118	sienense	-	-	-	6
119	banida	1	2	2	3.401
120	sbordonata	-	-	2	-
121	descer	179	13	13	48.957
122	reduzir	41	21	15	260.617
123	brincando	-	8	-	30.831
124	brincadeira	-	27	-	93.850
125	ciências liberais	-	-	-	15
126	livre	48	350	111	578.540
127	estudar	123	53	14	207.963
128	indicação	233	88	123	175.774
129	soprano	176	125	224	6.028
130	sustentar a voz	3	1	1	4
131	escrever partituras	-	4	-	43
132	partitura	188	157	211	6.222
133	espineta	8	23	19	71
134	instrumentos de arco	-	10	1	117
135	instrumentos de cordas	8	17	8	875
136	instrumentos de sopro	2	16	4	1.831
137	instrumentos de base	4	4	6	25
138	instrumentos de ornamento	1	-	-	-
139	tocar grave	-	-	-	1
140	tocar cheio	1	-	-	-
141	tocar sobre o baixo	9	1	2	-
142	tocar sobre a parte	-	-	-	-
143	tocar contido	-	-	-	-
144	teclado	175	275	81	57.317
145	nota	1.171	625	311	460.706

(conclusão)

<i>Nº</i>	<i>Termo</i>	<i>BCP</i>	<i>WEB Baixo Contínuo PTBR</i>	<i>WEB Instrumentos PTBR</i>	<i>ptTenTen11</i>
146	tenor	113	53	103	5.883
147	tiorba	22	15	155	35
148	com tirata	-	-	-	-
149	tirata continuada	-	-	-	-
150	transpor	28	6	4	9.639
151	mantendo-se	0	2	0	15.795
152	trinados	2	4	-	312
153	trombone	3	16	40	7.027
154	tom	874	467	413	189.416
155	graciosidade	1	-	-	1.507
156	homem valoroso	1	-	-	42
157	por exemplo	140	338	183	1.035.955
158	viola	47	163	320	47.196
159	violino	69	187	319	17.894
160	violone	9	8	163	17
161	falhas	1	10	2	91,395
162	voz	1487	326	401	366,894
163	caos	-	7	2	71.529

Fonte: O autor (2019)

A análise dos corpora ofereceu várias definições e contextos de uso para os termos pesquisados, mas também nos auxiliou no momento de escolher entre duas ou mais soluções possíveis. Indicamos como exemplo as opções “diante de si” e “à sua frente”, que em essência possuem o mesmo significado. Pesquisamos pelas duas opções no corpus ptTenTen11 para observar qual das duas é utilizada com mais frequência. Os resultados apontaram 914 ocorrências para “diante de si” e 6.390 ocorrências para “à sua frente”. Optamos pela segunda opção por ser a mais recorrente. Seguimos o mesmo procedimento sempre que duas ou mais soluções eram encontradas, desde que estivessem gramaticalmente corretas.

Conforme demonstrado na tabela acima, muitos termos foram encontrados com o auxílio da LC, ainda que a quantidade de ocorrências não tenha sido muito expressiva. As análises conduzidas pelas ferramentas da plataforma Sketch Engine nos pouparam um tempo

considerável de pesquisa se comparado a todo o tempo gasto durante a elaboração da primeira versão, baseada apenas nos métodos convencionais de consulta. Com a LC, também reduzimos o risco de acidentalmente ignorar várias ocorrências importantes durante a leitura. Com esses resultados, além de encontramos soluções para vários problemas tradutórios que surgiram, também conseguimos compilar com facilidade as versões iniciais dos glossários, que pretendemos aprimorar através da elaboração de nossas próprias definições para cada termo. Ainda assim, não podemos ignorar os termos, em português e italiano, que não apresentaram ocorrências em nenhum dos corpora analisados, conforme indicados nos quadros abaixo:

Quadro 9 - Termos em it sem ocorrências nos corpora analisados

<i>Termos em it sem ocorrências</i>	
1	armonia continuata
2	consonanza accidentale
3	nere disciolti
4	procedere continovatamente

Fonte: O autor (2019)

Quadro 10 - Termos em pt sem ocorrências nos corpora analisados

<i>Termos em pt sem ocorrências</i>	
1	cistre comum
2	com tirata
3	consonância acidental
4	corpo das vozes
5	escrever intavolaturas
6	nota ruim
7	notas pretas separadas
8	salto de terça
9	tirata continuada
10	tocar (junto a outros músicos)
11	tocar contido
13	tocar sobre a parte

Fonte: O autor (2019)

Alguns desses termos já foram anteriormente analisados por nós. No geral, exigiram uma pesquisa convencional minuciosa, devido ao seu contexto de uso muito restrito. Constatamos algumas ocorrências em transcrições e trechos inseridos nas obras que consultamos, porém nem sempre vinham acompanhadas de uma definição que esclarecesse seu significado.

O que mais chamou nossa atenção ao observarmos os quadros foi o número de termos sem ocorrência nos corpora em português. Sugerimos que isso tenha acontecido não apenas pela quantidade reduzida de textos de especialidade que encontramos para a construção dos corpora, mas também pelo modo como o baixo contínuo é descrito em nossa língua. Os textos estrangeiros que consultamos, principalmente aqueles escritos em inglês, pareciam muito mais detalhados que os textos em português.

CAPÍTULO 5 – PROPOSTAS DE TRADUÇÃO E DE GLOSSÁRIOS

Este capítulo contém as traduções dos textos de Agazzari, organizadas em seções secundárias. Respeitando a ordem cronológica dos textos, inserimos primeiro a tradução finalizada da carta, que não possui destinatário explícito. Em seguida, apresentamos a tradução do tratado, que teve todos os seus termos traduzidos, ainda que algumas soluções, assim como a organização textual, não sejam definitivas. Também adicionamos os glossários de termos mais relevantes, logo após as traduções.

Os asteriscos inseridos ao longo dos textos traduzidos indicam os termos que constam nos glossários. As repetições desses termos, por sua vez, não foram marcadas com asterisco. Os termos que foram mantidos em italiano também foram destacados em *itálico*. Presumimos que este modo de organização poderia favorecer mais a leitura do que as notas de rodapé, que também foram utilizadas para explicar alguns termos e personalidades pontuais citadas no início do tratado. Esperamos, assim, evitar interrupções constantes na leitura e conceder ao leitor a possibilidade de escolher entre consultar, ou não, a definição dos termos destacados.

5.1 Tradução de uma carta sobre baixo contínuo escrita por Agazzari

Cópia de uma carta escrita pelo Senhor Agostino Agazzari a um virtuoso sienense*, seu compatriota, em que reflete sobre o modo correto de executar *órgão**, *vozes** e outros instrumentos em conjunto*.

Tomei conhecimento de sua intenção a respeito de que eu lhe enviasse um esboço tratando do estilo utilizado pelos Senhores Musicistas Romanos quando *órgão*, *vozes*, instrumentos de teclas, arco e cordas são executados em conjunto. Para satisfazê-lo, digo-lhe então que no conjunto, se o organista atua como base, deve tocar com muito discernimento, prestando atenção à quantidade e qualidade das vozes e instrumentos. Quando são poucas, deve-se usar pouco registro e consonâncias. Quando são muitas, deve-se aumentá-los ou reduzi-los conforme a ocasião exija.

Quando há dois sons similares sendo executados junto ao *órgão*, como seriam dois baixos*, dois tenores, dois sopranos, dois *alaúdes*, dois violinos, e outros, deve-se mantê-los afastados um do outro, considerando que tal distância seja agradável e evite confusão. O

organista deve ainda executar a obra corretamente, esquivando-se de *tiratas** e passagens, às vezes tocando com graciosidade os pedais nas notas baixas e, acima de tudo, tocando de maneira contida e grave, pois o agudo destaca-se muito das vozes e outros instrumentos. Aquilo que digo sobre o órgão se aplica ao *arpicordo**, *chittarrone** e alaúde (enquanto são executados como base).

As vozes, em conjunto com o órgão, devem ser conduzidas com o ouvido e com prudência, tomando cuidado para não se sobreponem uma à outra, cantando igualmente com doçura e afeto*.

O alaúde, no conjunto, deve ser tocado com agradável criatividade e variedade, ora com acordes* de notas simultâneas* repetidos de modo doce, ora com passagens lentas e às vezes rápidas. Também com graciosa *sbordonata**, repetindo fugas* em alturas diferentes, e com grupetos*, trinados* e acentos* para que se obtenha graciosidade. Não se deve tocar como alguns músicos que possuem destreza de mão e pouco conhecimento, pois assim não se ouve nada, do início ao fim, além de *tic*, e *tic*, e *tic*. Algo realmente odioso ao ouvido.

Gostaria de dizer que o *chittarrone**, ou tiorba, deve ser tocado no conjunto com plenas e suaves consonâncias, repercutindo e suavemente fazendo passagens* por seus bordões*, qualidade especial desse instrumento, usando trinados e acentos mudos, feitos com a mão esquerda.

O *violone** no conjunto (como parte grave) deve proceder como base, sustentando a harmonia das outras vozes, executando os baixos e contrabaixos em doce consonância.

Nas violas deve-se executar as arcadas inteiras, claras e sonoras, em particular no *lirone** ou viola* bastarda, extraíndo delas o som com muito cuidado, e com bom conhecimento e prática de contraponto.

O violino requer passagens distintas e longas, com *scherzi**, ecos e pequenas respostas*, *fughettas** replicadas em diferentes cordas*, acentos afetuosos, arcadas mudas, grupetos e trinados variados.

Por hora, isto é tudo que rapidamente me vem à mente a respeito de tal conteúdo. Porém, para satisfazer Vossa Senhoria, espero dentro de alguns dias, com maior comodidade, pôr no papel um tratado sobre conteúdos similares, em que argumentarei com maior profundidade, para que se possa compreender melhor.

Basta apenas lhe dizer que tudo que foi descrito aqui deve ser aplicado com discernimento. Aconselho o organista, cantores e músicos acompanhados pelo conjunto a dar espaço um ao outro, evitando prejudicarem-se no todo, aguardando o momento e tempo certos com ouvido e discernimento, e evitando fazer como um bando de pássaros, que competem para ver qual grita mais forte, todos ao mesmo tempo.

Aqui finalizo desejando-lhe felicidade e contentamento.

Roma, dia 25 de abril de 1606.

5.2 Tradução do tratado sobre baixo contínuo escrito por Agazzari

Como *Tocar Sobre o Baixo** com Todos os Instrumentos e Como Utilizá-los em Conjunto*

Obra do Ilustre Senhor Agostino Agazzari, de Siena

Armonico Intronato⁴³

*ex motu armonia nec tamen inficiunt**

Em Siena

Por Domenico Falcini⁴⁴

Com a permissão de *Sua Altezza Serenissima**

Ano de 1607

Ao muito Ilustre Senhor e meu mais Estimado Mestre

Senhor Cosimo Beringucci⁴⁵

⁴³ Nome adotado por Agazzari e utilizado em todas as suas obras após entrar para a “Accademia degli Intronati de Siena”. (SADIE, 1988)

⁴⁴ Artista nascido em torno de 1580. Elaborava gravuras. (SMEDLEY; ROSE; ROSE, 1829).

⁴⁵ Não encontramos nenhuma menção a Cosimo Beringucci em outros materiais.

Se fosse verdade que erudição e armas não combinam, poderia certamente parecer impróprio dedicar a um professor de armas ensinamentos de artes liberais*. Entretanto, a Vossa Senhoria, um espelho resplandecente em que refulge a verdadeira nobreza, e que tão generosamente não menos benevolência mostra para com as mais belas artes, capazes de tornar o homem respeitável, acompanhando a vida de hábitos generosos, apresento estas regras - há muito tempo esperadas e bem compreendidas - de como tocar sobre o baixo todo tipo de composição musical em qualquer instrumento. Obra do Ilustre Senhor Agostino Agazzari, nobre sienense*, não apenas excelentíssimo músico, mas neste ofício um dos mais célebres da Itália, versado em tantas outras ciências que não apenas o engrandecem, mas através dele também embelezam a nossa cidade. Vossa Senhoria receba-o então alegremente, e mantenha-me como um de seus servidores.

Di Casa, 15 de outubro de 1607

De Vossa Senhoria muito ilustre

servidor devotíssimo,

Domenico Falcini

Como tocar sobre o baixo com todos os instrumentos e como utilizá-los em conjunto,

por *Armonico Intronato*

Para que sejam respeitadas a ordem e a concisão requeridas em qualquer assunto a ser tratado, visto que discorreremos sobre instrumentos musicais, é necessário classificá-los primeiramente de acordo com o nosso assunto e tema proposto. Para tanto, dividiremos esses instrumentos em duas categorias, ou seja, alguns como base e outros como ornamento.

Instrumentos de base são aqueles que conduzem e sustentam todo o grupo de vozes* e instrumentos do conjunto, sendo esses o órgão*, o cravo*, e etc. O mesmo se aplica ao alaúde*, tiorba*, harpa* e etc., quando as vozes são poucas ou solo.

Instrumentos de ornamento são aqueles que, *scherzando** e contrapontando*, deixam a harmonia* mais agradável e sonora, sendo eles: alaúde, tiorba, harpa, lirone*, cistre*, espineta*, *chitarrina**, violino*, pandora* e outros similares.

Ainda sobre os instrumentos, alguns são de cordas* e outros de sopro*. Desses últimos (com exceção do órgão) não diremos coisa alguma, pois não são utilizados nos bons e doces conjuntos, devido à pouca união com os instrumentos de cordas e pela alteração causada pelo sopro humano, embora se misturem em conjuntos estrepitosos e grandes. Algumas vezes o trombone* substitui o contrabaixo* em pequenos conjuntos, quando há órgãos portativos* uma oitava acima. Porém, deve ser bem executado e doce, e isso dizemos no geral, porque em particular tais instrumentos podem ser tocados com excelência por mãos habilidosas, para adornar o conjunto e embelezá-lo.

Do mesmo modo, alguns instrumentos de cordas contêm em si perfeita harmonia* de partes, como o órgão, o cravo, o alaúde, a harpa dupla* e etc. Outros possuem uma harmonia imperfeita*, como o cistre comum*, o *lirone*, a *chitarrina*; e outros pouca ou nenhuma, como a viola*, o violino, a pandora e etc. Portanto, trataremos primeiramente dos instrumentos da primeira categoria, que são de base e possuem harmonia perfeita, e em segundo lugar falaremos daqueles utilizados para ornamento.

Feita esta divisão e considerados os princípios mencionados anteriormente, podemos passar à explicação de como tocar sobre o baixo. Digo, então, que a quem pretende tocar bem convém possuir três requisitos: primeiro, saber contraponto, ou pelo menos cantar* com segurança, entender as proporções e tempos, ler em todas as claves*, saber resolver* as notas ruins com as boas*, conhecer as terças e sextas maiores e menores, e assuntos similares. Segundo, deve saber tocar bem seu instrumento, conhecendo a *intavolatura**, ou *spartitura**, e possuir muita prática com o teclado, ou braço, para não ter que procurar as consonâncias e os acordes enquanto toca, pois os olhos estarão ocupados lendo as partes colocadas à sua frente. Terceiro, deve possuir um bom ouvido para compreender o movimento que as partes fazem entre si. Não falarei sobre isso, pois com meu discurso não posso tornar bom o ouvido daqueles que o têm ruim por natureza.

Contudo, para irmos direto ao ponto, concluo que não é possível definir uma regra determinada para tocar as obras se não houver nenhuma cifra. Esteja ciente de que é necessário obedecer ao raciocínio do compositor, que é livre e pode, conforme a sua vontade, colocar 5ª ou 6ª sobre a primeira parte de uma nota, ou o contrário. Também maior ou menor, conforme lhe pareça mais apropriado ou caso seja necessário devido às palavras. Se algum compositor

que trabalha com contraponto definiu uma ordem para proceder de uma consonância a outra, de modo que quase não haja outra maneira, então que assim seja. Deverá perdoar-me tal compositor, porque demonstra não haver compreendido que as consonâncias e toda a harmonia estão sujeitas e submetidas às palavras, e não o contrário. Defenderemos essa ideia com todos os argumentos no momento oportuno. De fato, seria possível simplesmente criar algumas regras para a execução, mas onde existem palavras é necessário vesti-las com uma harmonia adequada que mova, ou demonstre, seu afeto.

Como não é possível estabelecer uma regra definitiva, é necessário para quem toca valer-se de seu ouvido e seguir a obra e seus movimentos. Porém, se quer encontrar um modo fácil de fugir desses obstáculos e executar a obra corretamente, é preciso marcar com números, acima das notas do baixo, as consonâncias e dissonâncias estabelecidas pelo compositor, como se na primeira parte da nota houvesse uma quinta ou sexta, ou ao contrário, uma quarta e depois uma terça, como por exemplo:

Figura 27 - Primeiro exemplo utilizado no tratado de Agazzari

Fonte: Agazzari (1607, p. 5)

Também é preciso saber que todas as consonâncias ou são naturais daquela tonalidade, ou são acidentais. Quando são naturais não se faz sinal algum. Por exemplo, uma terça acima de Sol*, que é Si*, resulta em terça maior naturalmente por meio do bequadro*. Porém, desejando torná-la menor, é necessário colocar o bemol* sobre a nota de Sol e então será menor acidentalmente. Por outro lado, desejando tornar maior um Si bemol*, convém marcá-lo com um sustenido acima. Digo o mesmo sobre as sextas, advertindo que a cifra que está abaixo ou próxima da nota relaciona-se àquela mesma nota, mas aquela que está acima é relativa à consonância que ela deverá atribuir, como no exemplo:

Figura 28 - Segundo exemplo utilizado no tratado de Agazzari

Fonte: Agazzari (1607, p.7)

Todas as cadências*, intermediárias ou finais, requerem terça maior, mas alguns compositores não as indicam com cifras. Para maior segurança, aconselho indicá-las, principalmente nas cadências intermediárias.

Sendo divididos em duas categorias, os instrumentos possuem diferentes funções e são diferentemente adotados. Quando se toca um instrumento usado como base, é preciso executá-lo com muito discernimento, prestando atenção à densidade das vozes, porque se forem muitas convém tocar cheio* e dobrar os registros, mas se são poucas é preciso reduzi-los e utilizar poucas consonâncias, executando a obra da forma mais pura e correta possível, não *passeggiando** ou dividindo* muito, mas ajudando-as com algumas notas baixas e evitando o máximo possível as regiões agudas porque contêm as vozes, principalmente sopranos ou falsetes. É aconselhável evitar ao máximo a mesma nota* que a soprano canta. Também não se deve diminuí-la com *tirata**, para não dobrar e ofuscar a qualidade da referida voz ou a passagem* que o bom cantor executa. Porém, é bom tocar de modo bastante contido e grave.

Digo o mesmo do alaúde, harpa, tiorba, arpicordo* e etc. quando são usados como base, caso haja uma ou mais vozes sendo executadas. Em tal caso, devem manter a harmonia estável, sonora e contínua para sustentar a voz, tocando ora suave, ora forte, segundo a qualidade e a quantidade das vozes, do ambiente e da composição, sem rebater demais as cordas enquanto a voz move a passagem, ou algum afeto, para que ela não seja interrompida.

Pretendo, finalmente, ensinar a tocar sobre o baixo (não exatamente a tocar, porque primeiro é preciso entendê-lo). Para tanto, levamos em consideração muitos princípios e conceitos: a transição da consonância imperfeita à perfeita mais próxima; o fato de que as cadências requerem terças maiores, como geralmente é verdade; as resoluções das notas ruins* com as notas boas* mais próximas, como a sétima que resolve na sexta e a quarta que resolve na terça, quando a parte que resolve está acima. Ocorre o contrário se está abaixo. Não discorreremos profundamente sobre isso, portanto, quem não sabe que aprenda. Ensinaremos agora o posicionamento das mãos no órgão.

O baixo é executado de muitas maneiras, sendo elas: continuado, por salto*, com *tirata* continuada*, ou grau disjunto*. Caso vá continuado até acima, deve-se com a mão direita* descer, ou continuamente, ou com salto. E será o contrário se a mão esquerda* sobe ou desce por salto de terça, de quarta ou de quinta. Nesse caso, com a mão direita deve-se proceder continuamente. Não é bom que as mãos subam ou desçam juntas, pois é feio de se ver e ouvir, além de não apresentar variedade alguma. Pelo contrário, seriam todas oitavas e quintas. Se o baixo sobe com *tirata*, a mão direita permanece parada; se progride por notas de menor valor separadas, deve-se dar a cada nota o seu acompanhamento. Aqui está o exemplo do todo:

Figura 29 - Terceiro exemplo utilizado no tratado de Agazzari

Fonte: Agazzari (1607, p.7)

Dissemos o bastante, até aqui, sobre os instrumentos de base. O suficiente para que um homem de bom senso possa, com esta pequena centelha, obter muita luz. Falar demais acaba gerando confusão.

Agora, faremos brevemente algumas considerações sobre os instrumentos de ornamento. Esses instrumentos, que se misturam com as vozes de diversos modos, não o fazem por outro motivo, creio eu, que o de ornar e embelezar, ou melhor, “temperar” o concerto*. É preciso, portanto, empregá-los de modo diferente dos instrumentos da primeira categoria. Sendo assim, enquanto aqueles mantinham o tenor e a harmonia fixa, esses devem florear e tornar a melodia graciosa, com variedade de belos contrapontos, de acordo com a qualidade do instrumento. Neste ponto são diferentes uns dos outros, pois na primeira categoria deve-se tocar o baixo colocado à sua frente do modo como está. Não é necessário que o músico possua vasto

conhecimento de contraponto. Porém, na segunda categoria esse conhecimento é necessário, pois o músico deve

compor novas partes acima do mesmo baixo, novas e variadas passagens, além do contraponto.

Portanto, quem toca alaúde, instrumento nobilíssimo entre os outros, deve tocá-lo nobremente, com muita criatividade e variedade. Não se deve proceder como uns e outros que, por possuírem destreza de mão, não fazem nada além de *tiratas* e diminuições* do princípio ao fim, principalmente em companhia de outros instrumentos, que fazem o mesmo. Agindo desse modo, não é possível ouvir nada além de caos e confusão. Desagradável e ingrato para quem escuta.

É preciso, então, tocar ora com acordes de notas simultâneas* repetidos de modo doce, ora com passagem lenta, rápida e duplicada. Em seguida, valer-se de alguma *sbordonata**, de belas imitações* e iterações*, repetindo e extraindo as mesmas fugas⁴⁶ em cordas* e alturas diferentes. Em suma, deve-se entrelaçar as vozes com longos grupetos*, trinados* e acentos, cada um ao seu tempo, dando assim graciosidade ao conjunto, além de prazer e deleite aos ouvintes. É necessário atenção para que não prejudiquem um ao outro, concedendo tempo entre si, principalmente quando são instrumentos parecidos, algo que ao meu ver deve ser evitado se não houver entre eles uma grande distância, ou se estiverem organizados em tons e tamanhos diferentes. Aquilo que dissemos sobre o alaúde quando utilizado como instrumento principal, queremos que se entenda dos outros de seu gênero, porque refletir sobre cada um em particular exigiria muito tempo.

Cada instrumento tem suas próprias características, por isso quem toca deve conhecê-las, procedendo em conformidade a elas para fazer um bom trabalho. Por exemplo: os instrumentos de arco* têm estilo diferente daqueles tangidos por pena* ou dedos. Por isso, quem toca *lirone* deve executar arcadas longas, claras e sonoras, evidenciando bem as partes médias e prestando atenção às terças e sextas, maiores e menores, que é algo difícil e importante em tal instrumento. O violino requer belas passagens, distintas e longas, *scherzi**, pequenas respostas* e *fughettas** replicadas em longos e afetuosos acentos, arcadas mudas, grupetos, trinados, etc. O *violone** como parte grave deve ser executado gravemente, sustentando a harmonia das outras vozes com a sua doce ressonância, mantendo-se o máximo possível nas cordas graves, tocando geralmente as notas baixas. A tiorba aprimora muito a melodia com suas

⁴⁶ “Fuge” no texto original de Agazzari. Strunk (1950) traduziu o termo como “figures” (figuras).

plenas e doces consonâncias e também com trinados e acentos mudos, feitos com a mão esquerda, repercutindo e passeando suavemente por seus bordões*, que é uma qualidade especial desse instrumento. A harpa dupla é um instrumento que vale para tudo, tanto nos sopranos como nos baixos, e deve ser toda explorada com doces *pizzicatos**, com respostas de ambas as mãos, trinados, etc. Em suma, requer bom contraponto. O cistre comum ou *ceterone** deve ser utilizado como os outros instrumentos, *scherzando* e contrapontando sobre a parte.

Porém, tudo deve ser usado com prudência, pois se os instrumentos são solos no concerto, devem fazer o todo e realçá-lo. Se estão acompanhados, é necessário que tenham cautela um com o outro, concedendo espaço entre si e evitando, assim, prejudicarem-se. Se são muitos, é preciso esperar cada um o seu momento. Não se deve agir como um bando de pássaros, disputando para ver quem grita mais alto, todos ao mesmo tempo.

Espero que este pouco que foi dito possa esclarecer minimamente o assunto a quem deseja aprendê-lo, pois quem já o conhece não precisa do ensinamento de ninguém. Não escrevo aos que já são entendidos, visto que os estimo e honro. Se qualquer pessoa de boa vontade desejar discorrer mais sobre temas similares, como geralmente acontece, estarei sempre disposto.

Finalmente, convém ainda saber transpor as cantilenas* de um tom a outro, quando todas as consonâncias naturais e próprias daquele tom estão presentes. Em caso contrário, não se deve transpor, pois são terríveis de ouvir. Normalmente, tenho observado que quem toca dificilmente consegue ser tão cuidadoso a ponto de não tropeçar em nenhuma voz contrária ao transpor um primeiro ou segundo tom, que são de natureza doce devido aos muitos sinais de bemol, em qualquer nota que o seu tom seja de Si natural. Acaba, então, por prejudicar o conjunto e agredir o ouvido do público com tamanha aspereza, de modo algum demonstrando a natureza daquele tom.

Transpor à quarta ou à quinta é o modo mais natural e cômodo de todos e, às vezes, uma voz mais baixa ou mais alta. Em suma, convém observar o que é mais correto e correspondente àquele tom, e não fazer como alguns que pretendem tocar cada tom em cada corda. Se eu pudesse discorrer mais sobre o assunto, demonstraria a vocês o quanto isso é impróprio e errado.

Visto que tenho me referido ao tocar sobre o baixo até este momento, pareceu-me apropriado dizer algo sobre isso, porque sei que é reprovado por alguns, os quais ou não entendem sua finalidade ou não possuem ânimo suficiente para tocá-lo. Por três razões, portanto, esse método foi colocado em uso: primeiro, pelo estilo moderno de cantar e compor

recitativo*; segundo, pela comodidade; e terceiro, pela quantidade e variedade de obras que são necessárias ao concerto.

Sobre a primeira, indico que foi recentemente encontrado o verdadeiro estilo de exprimir as palavras, imitando a própria fala do melhor modo possível - o que acontece melhor com uma ou poucas vozes, como são as árias modernas de alguns homens valorosos, e como atualmente se usa muito em Roma, nos concertos. Não é necessário fazer *spartitura* ou *intavolatura*, basta um baixo com suas cifras, como dissemos acima. Mas se alguém me dissesse que não basta o baixo para tocar as obras antigas, cheias de fugas* e contrapontos, respondo que não estão mais em uso semelhantes cantilenas por causa da confusão de palavras que surge das fugas longas e entrelaçadas. E também porque não possuem graciosidade, pois quando as vozes cantam todas ao mesmo tempo não é possível compreender sentenças nem significados, pois são interrompidas e sobrepostas pelas fugas. Cada voz canta ao mesmo tempo palavras diferentes umas das outras, fato que não agrada os homens entendidos e criteriosos. Por esse motivo, faltou pouco para que a música fosse banida da Santa Igreja por um Sumo Pontífice, se não fosse defendida por Giovanni Palestrina⁴⁷, demonstrando que isso era falha e erro dos compositores, não da música. E para confirmar o que disse, compôs a missa intitulada *Missa Papae Marcelli*. Portanto, se tais composições são boas segundo a regra do contraponto, são falhas de acordo com as regras da boa e verdadeira música, pois não conseguiram compreender a sua finalidade, atribuições e bons preceitos. Estes músicos queriam apenas observar a fuga e imitação das vozes, e não o afeto e semelhança das palavras. Muitos compunham primeiro a música e depois inseriam nela as palavras. Por ora é o quanto basta, pois não vem a propósito discorrer longamente sobre este assunto no momento.

A segunda razão é a grande comodidade, porque com pouco esforço há muito recurso disponível para as necessidades. Além disso, quem deseja aprender a tocar fica livre da *intavolatura*, algo difícil e tedioso para muitos. De fato, é uma situação muito sujeita a erros, pois os olhos e a mente ficam completamente ocupados observando tantas partes, principalmente quando é preciso tocar junto a outros músicos, de improviso.

Finalmente, passo à terceira razão, representada pela quantidade de obras necessárias ao conjunto. Parece-me, por si só, um motivo bom o bastante para se introduzir semelhante comodidade ao tocar, pois se fosse necessário escrever *intavolatura* ou *spartitura* de todas as

⁴⁷ Principal musicista italiano do século XVI e um dos principais expoentes da escola polifônica romana renascentista, Palestrina viveu por toda a vida em Roma, na corte dos papas, assumindo o papel de mestre de capela nas principais basílicas patriarcais por mais de quarenta anos. Sua obra estava ligada principalmente à produção de missas e música litúrgica para as celebrações pontifícias. (TRECCANI, 2000)

obras que são cantadas ao longo do ano em apenas uma Igreja de Roma, onde tocar é uma profissão, o organista necessitaria de uma biblioteca maior que a de qualquer Doutor em lei.

Assim, com muita reflexão foi introduzido tal baixo, através do método acima descrito. Concluo dizendo que não é necessário a quem toca fazer as partes soarem conforme estão escritas, pois deve-se tocar para criar a partir delas e não para reproduzir a obra do modo como ela está. Esse, porém, é um assunto diferente daquele que estamos tratando aqui.

Que tudo o que foi dito seja o bastante, considerando tudo o que ainda poderia ser abordado. Minha intenção é satisfazer, ainda que brevemente, os seus cortesies pedidos, muitas vezes a mim solicitados. Afinal, tenho mais vocação para aprender com os outros do que ensinar. Portanto, aceitem este texto do modo como ele é, e desculpem-me por ser tão breve.

5.3 Glossários de termos relevantes para a compreensão do tratado

Apresentamos a seguir os três glossários estruturados a partir dos termos que podem gerar dúvidas durante a leitura. O primeiro glossário diz respeito aos instrumentos musicais, o segundo descreve os termos especializados da música e o terceiro fornece explicações sobre alguns termos em especial. Todas as definições foram extraídas de materiais de consulta, que são indicadas ao final de cada definição.

GLOSSÁRIO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

A

alaúde (*it. leuto*). Instrumento de cordas dedilhadas introduzido na Península Ibérica durante a ocupação dos mouros (711-1492). Extremamente popular no século XV quando começaram a ser compostas as primeiras obras originais para o instrumento, assumiu papel de destaque no período Barroco, chegando ao Classicismo. [...]. (DOURADO, 2004, pp. 22-23)

arpicordo (*it*). Instrumento barroco de teclado originário do virginal, tem as cordas dispostas diagonalmente e foi muito popular até o século XVIII. O termo deriva de espinha,

referência ao plectro feito de bico de pena de pássaro que, quando acionado pelo teclado, servia para beliscar as cordas [var.: arpicordo, spinetta]. (DOURADO, 2004, pp. 31, 123)

C

ceterone (*it.*). Cistre grande com cordas graves adicionais, parecido com a tiorba e o *chittarrone*. (OXFORD MUSIC ONLINE, online)⁴⁸

chitarrina (*it.*). Chitarrina é uma pequena guitarra. (ROSA, 2008, p. 14)

cistre (*it. cetera*). Instrumento italiano de quatro cordas metálicas derivado da lira, presume-se uma variação da khitara grega. Vivaldi intitulou La Cetra (1728) uma série de 12 concertos para instrumentos de cordas [var.: cetera]. (DOURADO, 2004, p. 75)

cistre comum (*it. cetera ordinaria*). (*ex.*: O cistre grande, “ceterone” em italiano, assim como a “cetera ordinária”, ou *cistre comum*, deve ser usado como os outros instrumentos, scherzando e contraponteggiando sobre a parte [PRAETORIUS, 2004, p. 152]).

contrabaixo (*it. contrabasso*). Instrumento de som mais grave da família dos violinos, presumivelmente concebido por Garparo da Salò, em meados do século XVI, deve sua origem ao violone, uma espécie de viola da gamba baixo. O modelo italiano possui formato que lembra a viola da gamba, com seus cantos arredondados e fundo chato, enquanto os franceses ou instrumentos neles inspirados (mesmo italianos) apresentam fundo abaulado (bombé) e cantos pontiagudos, como o violino. [...]. (DOURADO, 2004, p. 91)

cravo (*it. gravicembalo*). Também *clavicembalo*. Instrumento antigo de teclado de cordas beliscadas. A origem do cravo remonta ao início do século XV, na Itália, a partir do clavicembalo. Em meados do período clássico, o cravo foi sendo gradativamente substituído por instrumentos como o clavicórdio e o pianoforte, e chegou a voltar à cena musical no final do século XIX. [...]. (DOURADO, 2004, p. 98)

⁴⁸ Termo “ceterone” disponível em:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005338>. Acesso em: 03 maio 2019.

E

espineta (*it. spinetto*). Instrumento barroco de teclado originário do virginal, tem as cordas dispostas diagonalmente e foi muito popular até o século XVIII. O termo deriva de espinha, referência ao plectro feito de bico de pena de pássaro que, quando acionado pelo teclado, servia para beliscar as cordas [var.: arpicordo, spinetta]. (DOURADO, 2004, p. 123)

H

harpa (*it. arpa*). Instrumento de origem muito antiga cujas cordas, presas diagonalmente entre a caixa de ressonância e o braço (também chamado de console), são dedilhadas com as duas mãos. Existe uma infinidade de harpas de diversas origens, dimensões, afinações e formas de construção. [...]. No século XVII, a harpa era dotada de uma única fileira de cordas, e um sistema de ganchos servia para modificar o comprimento das cordas, alterando sua afinação (sendo na época, por isso, chamada de harpa de ganchos). (DOURADO, 2004, p. 158)

harpa dupla (*it. arpadoppia*). [...]. Em busca da possibilidade de se dispor de maior número de sons, durante o Renascimento, chegaram a ser construídas harpas com duas fileiras independentes de cordas, dispostas de forma cruzada - a arpa doppia, ou harpa dupla, requerida pela partitura do Orfeo (1607) de Monteverdi. (DOURADO, 2004, p. 158)

I

instrumentos de arco (*it. stromenti d'arco*). Instrumentos de cordas friccionadas. (OXFORD MUSIC ONLINE, online)⁴⁹

instrumentos de cordas (*it. stromenti di corde*). Classe de instrumentos cujo som é produzido pela vibração de uma ou mais cordas [var.: cordofones]. (DOURADO, 2004, p. 167)

⁴⁹ Termo “strumento” disponível em:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026996?rskey=9Q3uLG&result=1>. Acesso em: 3 maio 2019.

instrumentos de sopro (*it. stromenti di fiatto*). Instrumentos que emitem sons acionados pelo sopro humano, por vento produzido por meios mecânicos ou ainda pela passagem natural do ar. Ver metais e madeiras. (DOURADO, 2004, p. 167)

instrumentos de pena (*it. stromenti di/da penna*). Instrumentos de teclado com cordas que são beliscadas para produzir seu som. (BONZA, 1998, online)⁵⁰

L

Lirone (*it.*). Espécie de lira baixo medieval que era usada frequentemente em procissões. Também conhecida como como lira da gamba, possuía até 14 cordas no braço e dois bordões (acp. 2), e era tocada de forma semelhante ao moderno violoncelo, apoiada entre as pernas do executante [var. *it.*: arceviolyra]. (DOURADO, 2004, p. 187)

O

órgão (*it. organo*). Instrumento de sopro cuja origem remonta à mais longínqua Antiguidade. [...]. (DOURADO, 2004, p. 236)

órgãos portativos (*it. organetti*). Pequeno órgão transportável do final da idade média, como o órgão portativo. (DOURADO, 2004, p. 236)

P

pandora (*it.*). Instrumento de até 14 cordas metálicas dedilhadas de som grave, tinha um corpo bastante ornamentado, como o cistre, e surgiu na Europa medieval. Apesar das grafias semelhantes, difere da pandura [var.: mandora, penorcon]. (DOURADO, 2004, p. 243)

T

⁵⁰ Termo “Penna (stromenti da)” disponível em: <http://www.augustobonza.it/pages/glossario.htm#strum>. Acesso em: 3 maio 2019.

tiorba (*it. teorbo*). [1] Instrumento de cordas dedilhadas (também conhecido no século XVI como *ghironda*) que na Itália do pré-Renascentismo era utilizado como solista ou para acompanhamento do canto. A afinação das doze ou quatorze *ordens* de cordas e os *trastes* sobre o braço guardam semelhanças com o *alaúde*, mas o instrumento se aproxima em dimensões e características acústicas do *chitarrone* do século XVII. (DOURADO, 2004, p. 333)

trombone (*it. trombone*). Instrumento de sopro da família dos metais que evoluiu a partir do saquebute no final da Idade Média, foi construído para integrar o corpo das bandas oficiais das cidades. Posteriormente, o instrumento assumiu papel importante nas Igrejas, dobrando as vozes do coral como em diversas composições de Schütz. Pode ser descrito como um tubo ligeiramente cônico que se abre próximo à campana [...]. (DOURADO, 2004, p. 341)

V

viola (*it. viola*). [1] A viola moderna da orquestra e dos quartetos de cordas pertence à família do violino, possui formato semelhante e, proporcionalmente, maiores dimensões. [...]. [2] Antigo instrumento de cordas e espelho com trastes, é tocado com arco, foi presumivelmente introduzido na Europa via Espanha, durante o Renascimento, para onde teria sido levado pelos mouros vindos do Norte da África. Sua origem mais provável remete ao rebec árabe, associado a outros instrumentos de origem mourisca encontrados na Espanha, como a vihuela. A viola era fabricada em diversos tamanhos, com número de cordas e afinações variáveis, conhecidas pelas denominações mais comuns: viola da gamba, tocada como o violoncelo, e a viola da braccio, que deu origem, em suas diferentes modalidades, à família dos violinos: soprano, alto (a viola moderna), tenor (viola da gamba) e a arciviola ou violone (maiores, de voz baixo). Abreviatura: [vla]. (DOURADO, 2004, p. 356)

violino (*it. violino*). Instrumento de arco de voz mais aguda da família das cordas da orquestra cuja primeira construção é creditada ao luthier italiano Gasparo da Salò. [...]. (DOURADO, 2004, p. 359)

violone (*it.*). Denominação genérica para instrumentos de voz baixo da família das antigas violas (acp. 2). Entre 1550 e 1620, aproximadamente, designava a viola da gamba contrabaixo, e até aproximadamente 1690 referia-se ao violoncelo ou a uma viola da gamba

baixo empregada para acompanhamento. A partir do início do século XVIII, passou a designar principalmente a viola (acp. 2) contrabaixo. (DOURADO, 2004, p. 361)

GLOSSÁRIO DE TERMOS DA MÚSICA

A

acentos (*it. accenti*). O mesmo que apogiatura curta. (FAGERLANDE, 2011, p. 189)

acordes de notas simultâneas repetidos (*it. botte e ripercosse*). (*ex.*: “botte e ripercosse”, ou seja, acordes de notas simultâneas e repetidos [CANTALUPI, 1996, p. 176]).

B

baixo (*it. basso*). [1] A voz mais grave do sistema musical, segundo a classificação que surgiu no Renascimento: *cantus*, *altus*, *tenor* e *bassus* (soprano, contralto, tenor e baixo). Na partitura, é a linha inferior da clave de fá, que serve de base à harmonia. [...]. [2] Em composição, designa genericamente a voz mais grave de uma peça ou trecho, que pode ser executada por um cantor, um violoncelo, um contrabaixo, um fagote ou outro instrumento. (DOURADO, 2004, p. 38)

bemol (*it. bemolle*). [1] Sinal característico (b) da notação musical que indica que a nota deve ser tocada um semitom abaixo (*ex.*: a nota si, semitom abaixo, resultando si bemol). Dois bemóis ou dobrado bemol [bb] indicam que a nota deve ser tocada dois semitons abaixo (*ex.*: nota si, abaixada dois semitons, resultando si dobrado bemol). [2] Tonalidade de uma peça, como em Concerto em ré bemol maior para piano e orquestra, Sinfonia nº 9 em ré menor, de Beethoven. (DOURADO, 2004, p. 49)

bordões (*it. bordoni*). [1] Nota ou som continuado, geralmente no registro grave. [2] No violão, e demais instrumentos de cordas dedilhadas da família da tiorba ou alaúde, as notas tocadas nas cordas inferiores pelo polegar. [3] Cordas graves do piano (fios de aço

recobertos por uma camada de cobre). [4] Nos instrumentos de percussão como a caixa-clara, espécie de fio de metal, náilon ou tripa que compõe a esteira de cordas, presa junto à parte inferior do aro, junto à membrana, e que vibra quando a pele superior é percutida. [5] Tubo ou corda que emite sons longos e graves. [6] Tubo para emissão de sons graves em gaitas-de-foles. (DOURADO, 2004, p. 55)

C

cadências (*it. accadenze*). [1] Relação harmônica conclusiva de uma frase, que define a tonalidade de um trecho ou aquele que virá a seguir. A cadência perfeita, final ou autêntica consiste na resolução de acorde de dominante para a tônica (V - I). A imperfeita termina no acorde dominante, a interrompida ou de engano resolve para um grau inesperado da escala (por exemplo, VI), enquanto a plagal termina em um acorde de tônica que é antecedido por uma subdominante [var.: port. cláusula]. [2] Na música popular e em especial no samba, palavra que significa balanço, regularidade no ritmo (“Quero morrer numa batucada de samba, na cadência bonita do samba”). [3] (*it.*) cadenza. (DOURADO, 2004, p. 62)

cantar (*it. cantare*). O verbo pode referir-se tanto à execução de trechos musicais com a voz quanto à execução com instrumentos. (TRECCANI, 2000, online)⁵¹

cantilenas (*it. cantilene*). [1] Canção repetitiva, lenta e monótona. [1] Durante o século XIII, um tipo de polifonia simples. (DOURADO, 2004, p. 68)

claves (*it. chiavi*). Símbolo que, colocado no início de cada pauta (e às vezes no meio de uma peça ou movimento, antes de uma modulação), indica as notas que cada uma das linhas e espaços representarão na leitura musical de determinada obra. As principais claves são as de sol na segunda linha (clave de soprano), dó na terceira (de tenor) e quarta (de alto) linhas, e fá na quarta linha (clave de baixo) [...]. Há também claves menos comuns nos dias de hoje, como a de sol na primeira linha. (DOURADO, 2004, pp. 83-84)

⁵¹ Termo “cantare” disponível em: http://www.treccani.it/vocabolario/cantare2_%28Sinonimi-e-Contrari%29. Acesso em: 3 maio 2019.

concerto (*it. concerto*). O termo “concerto”, tal como é usado na música, carregou primeiramente o significado de origem italiana “juntar-se ou unir-se ao conjunto”. (BOYDEN, 1957, p. 221)

conjunto (*it. conserto*). O termo musical “conserto” é uma forma de concerto encontrado principalmente na Toscana e em Nápoles, aproximadamente de 1550 a 1630. (BOYDEN, 1957, p. 221)

contraponto (*it. contraponto*). Termo usado pela primeira vez no século XIV para descrever a combinação de linhas melódicas soando simultaneamente, de acordo com um sistema de regras preestabelecidas. Foi usado também para designar uma voz ou mesmo uma composição inteira [...]. O primeiro tratado sobre a arte do contraponto foi escrito por Johannis Tinctoris, *De contrapuncto*, em 1477. Em 1725 Johann Joseph Fux escreveu seu *Gradus ad Parnassum*, estabelecendo um método de ensino de contraponto através de um *cantus firmus* (melodia básica) e algumas espécies (1ª nota contra nota; 2ª duas notas contra uma; 3ª quatro notas contra uma; 4ª síncopa contra um *cantus firmus* e, 5ª contraponto florido ou espécie de variação rítmica contra um *cantus firmus*). Seu ensino era baseado no contraponto modal de Palestrina. Entretanto Johann Sebastian Bach mantinha outra prática contrapontística baseada na harmonia tonal. Estas duas correntes, a do contraponto modal e a do contraponto tonal, são estudadas pelos compositores e estudantes de música até hoje. (DOURADO, 2004, p. 92)

cordas (*it. corde*). [1] Cordas dos instrumentos: (*ex.*: [...] por causa da multiplicidade das *cordas* [NUTI, 2007, p. 42]); [2] Traduzido também como “altura”: (*ex.*: [...] repetindo e ressaltando certas figuras de diferentes *alturas* em diferentes lugares [Rosa, 2007, p. 18]); [3] Pode referir-se, ainda, às “notas”: (*ex.*: [...] tocar as *notas* do soprano [NUTI, 2007, p. 120]).

diminuições (*it. diminuire*). Técnica de composição que consiste na redução na duração de certa sequência de notas ou trecho musical a valores proporcionalmente iguais de menor (frequentemente a metade) duração. (DOURADO, 2004, p. 108)

dividindo (*it. rompendo*). Talvez o termo indique uma técnica contrapontística que no período barroco subdividia improvisadamente ou por notação as notas de um *cantus firmus*, por exemplo. (DOURADO, 2004, p. 110)

F

fazendo passagens (*it. passeggiando*). Técnica conhecida como “diminuir” ou “passeggiare”, em que se executam passagens a partir de textos musicais preexistentes (madrigais, motetos, etc.), ornando suas linhas melódicas (ONOFRI, 2018, online)⁵². [VER TAMBÉM: PASSAGEM]

fugas (*it. fughe*). Técnica composicional que consiste em elaborar por imitação temas entre diversas vozes. Teve origem em formas simples como o “ricercare” e a “canzona”, e tem como seções principais a abertura, a resposta (segunda voz) e o contra-sujeito (ou contratema). Antes da consolidação da fuga como técnica, na Idade Média, o termo referia-se genericamente a diversos procedimentos imitativos. A arte da fuga, obra em que Bach desenvolve nada menos do que 14 delas sobre um tema principal, pode ser considerada o grande marco dessa técnica, cujos princípios têm sido utilizados até em composições mais recentes, como o *Ludus tonalis*, de Paul Hindemith. (DOURADO, 2004, p. 141)

fughettas (*it. fughette*). Pequena fuga. (DOURADO, 2004, p. 141)

G

grau disjunto (*it. nere disgiante / disciolte*). A cor refere-se às notas de menor duração: (*ex.: notas de menor valor separadas* [ROSA, 2007, p. 17]).

⁵² Termo “passeggiare” mencionado na matéria “L’arte del passeggiare: special guest Enrico Onofri”, disponível em: <https://www.belviveremedia.com/amadeus/amadeus-news/larte-del-passeggiare-special-guest-enrico-onofri>. Acesso em: 3 maio 2019.

grupetos (*it. gruppi*). Certo tipo de ornamentação que, como o “gropo”, consiste em quatro notas acessórias que circundam a nota principal, podendo a resolução realizar-se tanto pela nota superior quanto pela inferior [var.: gruppo]. (DOURADO, 2004, p. 151)

H

harmonia perfeita / imperfeita (*it. armonia perfetta / imperfetta*). Rosa (2007) escreve uma nota indicando que esses termos podem referir-se à capacidade de tocar acordes completos dos instrumentos de base, e assim realizar uma harmonia plena, enquanto os instrumentos de ornamento só podem executar parte dela. (ROSA, 2007, p. 14)

I

imitações (*it. gare*). As “disputas” provavelmente são imitações polifônicas relativas ao mesmo instrumento, ou realizadas por diversos instrumentos que imitavam um ao outro. (CANTALUPI, 1996, p. 177)

intavolatura (*it.*). Nome genérico das notações praticadas em diversos países para vários instrumentos polifônicos (alaúde, cravo, órgão, etc.), da Idade Média ao século XVII. Distingue-se da escrita normal pelo uso de cifras ou letras, ou de ambas, em substituição ou adição às notas, que indicavam apenas a duração. (TRECCANI, 2000, online)⁵³

iteraões (*it. perfidie*). As “perfidias” são células melódicas reiteradas mais vezes. (CANTALUPI, 1996, p. 177)

M

mão direita (*it. mano di sopra*). (*ex.*: [...] a *mão direita* deve descer [STRUNK, 1950, p. 427])

⁵³ Termo “intavolatura” disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/intavolatura>. Acesso em: 3 maio 2019.

mão esquerda (*it. mano di sotto*). (*ex.*: [...] particularmente com a mão de baixo (ou seja, a *mão esquerda*) [NUTI, 2007, p. 53])

N

nota (*it. tasto*). [1] Literalmente “tecla”: (*ex.*: [...] soará bem segurar a *tecla* que forma a oitava com a primeira nota do baixo [NUTI, 2007, p. 63]). [2] Pode significar “nota”, dependendo do contexto em que o termo é utilizado: (*ex.*: [...] tomar o maior cuidado possível para evitar tocar ou diminuir com uma divisão a *nota* que o soprano canta [STRUNK, 1950, p. 427]).

notas boas e ruins (*it. note buone e cattive*). No período barroco esse era o modo como os italianos definiam a intensidade das notas. Esses termos também são traduzidos em alguns textos como “dissonâncias” e “consonâncias”. (NEWMAN, 1995, p. 17)

P

passagem (*it. passaggio*). [1] Passagem ou trecho musical em que o executante demonstra sua técnica. [2] Ponte ou ligação entre seções. (DOURADO, 2004, p. 245). [VER TAMBÉM: FAZENDO PASSAGENS]

pizzicatos (*it. pizzicate*). Entre os instrumentos de arco, indica que as cordas devem ser dedilhadas, e não tangidas. Implica o abandono temporário do uso do arco em uma obra, movimento ou trecho, ou ainda uma ou algumas notas apenas, devendo o executante trabalhar com um dos dedos da mão direita (geralmente o indicador e o médio) à maneira de violões ou harpas. (DOURADO, 2004, p. 256)

R

recitativo (*it. recitativo*). Trecho executado para reproduzir a naturalidade da fala. (SABATINI COLETTI, eletrônico)

resolver (*it. risolvere*). Do termo “resolução”. Conclusão de um trecho melódico ou harmônico em uma nota ou acorde, basicamente resolvendo uma dissonância em uma consonância. Também é frequente o emprego de um retardo, para que a dissonância se resolva posteriormente (DOURADO, 2004, p. 278). [VER: NOTAS BOAS E RUINS]

respostas (*it. rispostine*). Na fuga, segunda entrada do tema principal, transpondo uma quinta acima ou quarta abaixo (sol, na tonalidade de dó maior). (DOURADO, 2004, p. 279)

S

salto (*it. salto*). (*ex.*: Numa progressão de notas de menor valor por *salto*, cada nota deve ter seu próprio acompanhamento [ROSA, 2007, p. 17]).

sbordonata (*it.*). Utilização dos bordões [VER TAMBÉM: BORDÕES] tanto como reforço quanto para executar passagens [VER TAMBÉM: PASSAGEM]. (CANTALUPI, 1996, pp. 176-177)

scherzando (*it.*). Do século XVI ao XVII, encontramos a indicação “scherzando” e depois o título explícito “scherzo” no cabeçalho de composições de gênero e formas variadas. Especificamente durante o século XVII, o termo “scherzo” referia-se a uma composição vocal de caráter vivaz e popularesco. [VER TAMBÉM: SCHERZI] (TRECCANI, 2000, online)⁵⁴

scherzi (*it.*). Termo que remete à brincadeira e surgiu no início do período barroco a partir de certo tipo de peça ligeira. Passou a fazer parte da sonata, como terceiro movimento de algumas obras clássicas de compositores como Haydn, mas foi incorporado definitivamente à forma quando Beethoven empregou-a em substituição ao minuetto, tanto em obras de câmara quanto em suas sinfonias. Os scherzi também assumiram forma de peças independentes, como em obras de Chopin, Brahms e Stravinsky. (DOURADO, 2004, pp. 296-297)

si (*it. befabemi*). São sete os nomes dos sons: CESOLFAUT, DELASOLRE, ELAMI, FEFAUT, GESOLREUT, ALAMIRE e BEFABEMI. Para ensinar a cantar foram inventados outros nomes

⁵⁴ Termo “scherzo” disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/scherzo_%28Enciclopedia-Italiana%29. Acesso em: 3 maio 2019.

correspondentes: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La e Si. Esses nomes deram origem às palavras “solfejo” e “solfejar”, que significa cantar indicando o nome de cada som. Ao invés dos primeiros nomes citados, é melhor usar somente suas letras iniciais: C, D, E, F, G, A e B, ou usar os segundos nomes (Do, Re, etc.). (MANFREDINI, 1797, pp. 15-16)

si bemol (*it. b. molle*). O “b. molle” era uma notação musical medieval que se referia ao som hoje chamado de “si bemol”, representado por um b redondo (*b molle*). (TRECCANI, 2000, online)⁵⁵

si natural (*it. b. quadro, bequadro*). O termo “bequadro” compõe-se do nome da letra *b* (be) e *quadro*, porque o *b quadratum* (ou *b durum*), que significa *b* de forma quadrada, na notação medieval indicava o “si natural”, enquanto *b rotundum* (ou *molle*), que significa *b* de forma redonda, indicava a mesma nota abaixada de um semitom. (TRECCANI, 2000, online)⁵⁶

sol (*it. gesolreut*). Denominação da nota sol da segunda oitava na antiga solmização. (DE MAURO ONLINE, online)⁵⁷

spartitura (*it.*). Dividir as vozes e escrevê-las por extenso. (DIAS, 2015, p. 115)

T

tirata (*it. tirata*). [1] Tipo de ornamento melódico que consiste em uma escala articulada com velocidade entre duas notas distantes, em um trecho musical. (DOURADO, 2004, p. 333). [2] Sequência conjunta (ROSA, 2007, p. 17)

tirata continuada (*it. tirata continovata*). Divisões conjuntas. (STRUNK, 1950, p. 427; ROSA, 2007, p. 17)

tocar cheio (*it. suonar pieno*). Tocar plenamente. (NUTI, 2007, p. 82)

⁵⁵ Termo “b.” disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/b_%28Enciclopedia-Italiana%29. Acesso em: 3 maio 2019.

⁵⁶ Termo “bequadro” disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/bequadro>. Acesso em: 3 maio 2019.

⁵⁷ Termo “gesolreut” disponível em: <https://dizionario.internazionale.it/parola/gesolreut>. Acesso em: 3 maio 2019.

tocar sobre o baixo (*it. suonar sopra'l basso*). Expressão referente à prática do **baixo contínuo** (*it. basso continuo*), que segundo Dourado (2004) era: a parte inferior tocada sem interrupção por instrumento de voz grave, principalmente durante o período Barroco, e servia de base para condução da harmonia. As partes para baixo contínuo costumavam ser cifradas, mas modernamente as músicas já trazem as elaborações escritas. Durante o Classicismo, principalmente a partir de Haydn, o suporte do baixo contínuo foi gradativamente sendo abandonado. (DOURADO, 2004, p. 38)

trinados (*it. trilli*). Ornamento que consiste na alternância rápida entre a nota principal e aquela que lhe é imediatamente superior um tom ou semitom. Segundo o tratadista Vieuillan, o trinado barroco costumava ser iniciado um tom acima da nota principal, seguindo-lhe o apoio [...] e o trinado propriamente dito, e finalmente o ponto de parada [...], que é a antecipação da nota final da resolução. (DOURADO, 2004, p. 339)

V

VOZ (*it. voce*). [1] Som que é produzido pelo homem na laringe por meio da vibração do ar nas cordas vocais. [2] Denominação classificatória da voz humana que é empregada tanto para a parte vocal quanto instrumental para definir sua localização na partitura e registro em função do papel desempenhado na execução: primeira voz, segunda voz, etc. [3] Classificação da voz humana por registro, como voz soprano, contralto, tenor e baixo e suas subdivisões (mezzo-soprano, barítono, etc.) [4] Qualquer parte vocal ou instrumental. (DOURADO, 2004, p. 364)

GLOSSÁRIO DE TERMOS ESPECÍFICOS

A

Afeto (*it. affetto*). Os compositores procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem afetos ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística, e de intensificarem estes efeitos musicais por meio de contrastes violentos. Assim, a música

deste período não era escrita em primeira instância para exprimir os sentimentos de um artista individual, mas sim para representar os afetos num sentido genérico. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 296)

Artes liberais (*it. scienze liberali*). Agazzari utiliza o termo “ciências liberais” (*scienze liberali*). Os termos “artes liberais”, “estudos liberais” e “ciências liberais” nem sempre são utilizados do mesmo modo, mas todos representam uma educação preparatória para estudos liberais mais avançados. As artes liberais são sete, representam o conteúdo ensinado durante a Idade Média e têm origem na educação grega. Presumivelmente, Boécio foi o primeiro a utilizar o termo *quadrivium* para os estudos da música, aritmética, geometria e astronomia. O termo *trivium*, referindo-se aos estudos da gramática, retórica e dialética, possivelmente também surgiu neste período. (WEST, 1912, pp. 1, 5-6)

E

Ex motu armonia nec tamen inficiunt (*lat.*). “Movimento cósmico produz harmonia e, no entanto, eles não criam o caos”. (LAWRENCE-KING, 2013, online)⁵⁸

S

Sienense (*it. sanese*). Relativo à cidade italiana de Siena ou o que é seu natural ou habitante. (PRIBERAM, 2008, online)⁵⁹

Sua Altezza Serenissima (*it.*). Título honorífico atribuído aos príncipes dos ramos secundários de casas reais e aos príncipes menores (*altezza serenissima*), bem como ao príncipe Grão-Mestre da Ordem de Malta, e na Itália, desde o século XVII, aos grão-duques da Toscana da casa Médici, aos duques de Modena e de Parma. Sin. príncipe, título dos doges de Veneza e Gênova. (TRECCANI, 2000, online)⁶⁰

⁵⁸ Tradução em inglês da frase “Ex motu armonia nec tamen inficiunt” disponível em: <https://andrewlawrenceking.com/tag/divisions/>. Acesso em: 3 maio 2019.

⁵⁹ Termo “sienense” disponível em: <https://dizionario.priberam.org/sienense>. Acesso em: 3 maio 2019.

⁶⁰ Termo “serenissimo” disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario/serenissimo/>. Acesso em: 3 maio 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho teve como objetivo principal a tradução de uma carta e de um tratado musical sobre a prática do baixo contínuo, ambos escritos em 1607 por Agostino Agazzari. Ao longo do processo tradutório, contamos com o auxílio da Linguística de Corpus como metodologia e com a Abordagem Funcionalista da tradução como principal fundamentação teórica. Ambas as escolhas influenciaram a qualidade do resultado final e ofereceram subsídios para que estabelecêssemos e alcançássemos os propósitos previamente estabelecidos ao texto de chegada. Também esperamos ter contribuído com a disponibilização de material especializado sobre música, traduzido para o português brasileiro, para auxiliar estudantes, pesquisadores, tradutores e lexicógrafos.

Com relação às teorias aplicadas, observamos as origens e o desenvolvimento da Abordagem Funcionalista, que repensou os rígidos conceitos de equivalência e fidelidade, tão discutidos no âmbito dos Estudos Prescritivos da Tradução. Pudemos tomar decisões fundamentadas no propósito estabelecido para a tradução, com nossa atenção voltada à função e ao público-alvo dos textos de partida e de chegada, que são os principais elementos a serem analisados segundo a Abordagem Funcionalista. Também sentimos mais confiança ao definirmos as soluções tradutórias para os problemas que surgiram, pois tínhamos sempre em mente a dimensão temporal, o público-alvo e a função que a tradução deveria cumprir. No caso do tratado, priorizamos a função informativa e didática do texto, algumas vezes abrindo mão de características típicas de uma escrita do século XVII em prol de uma leitura mais clara e objetiva para o leitor contemporâneo.

É muito importante que o tradutor saiba justificar as escolhas feitas ao longo da tradução, pois é impossível manter todas as características do texto de partida. O que a princípio poderia ser considerado uma descaracterização do texto de partida justifica-se pelo fato de que o italiano do tratado, na época em que foi escrito, provavelmente foi lido com facilidade por seu público-alvo, sem causar estranhamentos com relação à estrutura sintática e escolha lexical. Procuramos, então, manter essa característica, adaptando a estrutura sintática e os termos sempre que possível ao português brasileiro atual, fazendo com que o foco do leitor seja mantido no conteúdo e não na forma, assim como deve ter ocorrido com o texto de partida. Ainda assim, procuramos manter alguns traços do autor sempre que possível, como seu humor característico e um pouco do seu estilo de escrita, desde que esses traços não comprometessem

a fluidez do texto de chegada.

Definidas as prioridades e o modo como as decisões seriam tomadas, passamos à tradução de fato. Primeiramente, elaboramos uma versão inicial da tradução, consultando apenas materiais convencionais como dicionários e livros especializados. Essa etapa levou muito tempo para ser concluída. Chegamos a levar um dia inteiro de trabalho para encontrarmos definições satisfatórias para apenas três termos. Em seguida, observamos todos os problemas encontrados e a quantidade deles que permaneceu sem solução. Os termos que geraram dúvida foram organizados em um quadro, junto às definições que encontramos nos materiais de consulta. Não conseguimos encontrar definições adequadas para todos os termos inicialmente registrados.

A etapa seguinte correspondeu à elaboração da segunda versão da tradução, dessa vez com o apoio da Linguística de Corpus. Para tanto, selecionamos textos de especialidade para compilação de corpora. Trabalhamos inicialmente com os conjuntos de ferramentas AntConc e WordSmith Tools, mas tomamos conhecimento do conjunto de ferramentas online Sketch Engine e decidimos realizar a análise dos corpora através dela. O primeiro motivo para a mudança foi o tempo consideravelmente menor para análise dos corpora e processamento dos resultados. O segundo motivo foi a possibilidade de poder construir corpora de modo rápido e eficiente através da ferramenta WebBootCaT, que recolhe textos disponíveis na Internet. Consideramos, ainda, um terceiro motivo, relacionado à possibilidade de consultar vários corpora prontos disponíveis na plataforma, servindo inclusive de corpora de referência.

Ao todo, construímos seis corpora, três em português brasileiro e três em italiano. Trabalhamos principalmente com o concordanciador, que apresentou os termos pesquisados em seus contextos de uso. Através dessas análises, conseguimos achar definições para quase todos os termos do quadro anteriormente criado. Selecionamos algumas dessas definições para os termos que constariam nos três glossários inseridos ao final da tradução do tratado (o primeiro de instrumentos musicais, o segundo de termos específicos da música, e o terceiro de termos variados e outras informações). Consideramos os glossários uma opção mais interessante que a inserção de várias notas de rodapé, pois manteria o texto mais limpo, livre de distrações. Selecionamos os termos que poderiam causar maior estranhamento ao leitor e aqueles que ofereceram maior dificuldade de tradução, indicando-os com um asterisco, caso o leitor tenha interesse em procurá-los nos glossários.

A Linguística de Corpus colaborou muito para o bom andamento do processo tradutório, porém, nem todos os problemas foram solucionados através da análise de corpora. Nesses casos,

foi necessário consultar outras obras específicas. Acreditamos que isso tenha ocorrido devido ao alto grau de especificidade do tema escolhido, aliado ao período em que o tratado foi escrito. Foi muito difícil encontrar textos que abordassem exclusivamente o baixo contínuo, em ambas as línguas. Esse fato pode ter influenciado a representatividade dos corpora. Outra questão importante foram os arcaísmos. Como os textos utilizados eram todos contemporâneos, dificilmente era possível encontrar uma explicação ou exemplo de uso que também indicasse um termo atual representante do mesmo conceito. Nesses casos, foi preciso pesquisar cada termo em enciclopédias, dicionários especializados e livros raros disponibilizados para consulta online.

Outra vantagem da pesquisa baseada em corpora foi a economia de tempo. A tradução de textos de uma área de conhecimento específico demanda muito tempo, ainda mais quando não temos um amplo conhecimento do assunto a ser traduzido. A possibilidade de errar é maior e as dúvidas acumulam-se a cada decisão tomada. Os corpora facilitaram esse processo porque condensaram toda a informação contida nos materiais de consulta em um único arquivo. Com auxílio das ferramentas, bastou indicar o termo a ser pesquisado e todas as ocorrências foram listadas em questão de segundos. Sem essa tecnologia, seria necessário analisar texto por texto, através de uma leitura demorada e sujeita a falhas. Não apenas a rapidez, mas também a qualidade das análises oferecidas pelas ferramentas, representaram um diferencial importante com relação aos métodos convencionais de consulta.

Para a tradução de textos contemporâneos, acreditamos que a análise de corpora seja capaz de oferecer uma quantidade satisfatória e eficiente de resultados. Já com relação a textos antigos e de especialidade, a não ser que o tema seja abordado em uma quantidade considerável de textos, é importante ter acesso a uma grande variedade de fontes e métodos de consulta, inclusive em outras línguas. Ficamos surpresos com a quantidade de obras sobre baixo contínuo e música barroca em inglês, bem mais acessíveis que as obras em italiano. Essas fontes foram fundamentais para a solução de algumas dificuldades e certamente teriam sido melhor aproveitadas se tivessem sido usadas para a compilação de um corpus em inglês para consulta. Quanto mais ferramentas à disposição do tradutor, melhores e mais rápidos serão os resultados.

Conforme descrito na introdução deste trabalho, esperamos que as traduções da carta e do tratado possam colaborar, ainda que modestamente, com a disponibilização de material especializado sobre música, e que possam ser úteis aos estudos e pesquisas sobre música barroca e baixo contínuo, auxiliando tradutores, estudantes, musicólogos, intérpretes e historiadores envolvidos com esse tema. Contamos, ainda, com a oportunidade de divulgar as

possibilidades de pesquisas baseadas em corpora, voltadas especificamente ao campo musical, através da construção de corpora consultáveis, obras lexicográficas e traduções, assim como já ocorre em áreas como gastronomia, medicina, moda, futebol, entre tantas outras.

Como desdobramento deste trabalho, pretendemos aplicar a mesma metodologia à tradução de outros dois textos italianos muito relevantes sobre baixo contínuo, escritos por Viadana (1602) e Bianciardi (1607). Essas obras já foram traduzidas, mas não são facilmente acessíveis. Como a época e o tema são os mesmos, acreditamos ser possível aplicar grande parte dos resultados obtidos durante esta pesquisa. Também esperamos desenvolver um estudo mais aprofundado na área da Lexicografia, a partir do aprimoramento dos glossários iniciados durante este trabalho e suas definições, utilizando-os como fonte de consulta para a tradução dos outros dois tratados e como material a ser oferecido aos leitores das traduções. Para tanto, pretendemos contar com o auxílio da ficha terminológica⁶¹ já elaborada e parcialmente utilizada nas versões iniciais dos glossários aqui apresentados.

⁶¹ Ver APÊNDICE B – Ficha terminológica para elaboração dos glossários, página 236.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreviações

BULGARELLI, M. **Il feudo di Zelarino: 1331-1858**. Venezia: La Malcontenta, 2010.

CAVANA, G. N. **Lettere ad Angelico Aprosio (1665-1675)**. Public. por Luca Tosin. Firenze: Firenze University Press, 2013.

D'ALINCARNASSO, D. **Opuscoli**. Collana degli Antichi Storici Greci volgarizzati, v. 52. Milano: Francesco Sonzogno, 1827.

VIOLA, C. (Ed.). **Carteggi con Mabillon ... Maittaire**. Firenze: Leo S. Olschki, 2016.

MONTEVERDI, C. **The letters of Claudio Monteverdi**. Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1980.

Estudos da Tradução

AUBERT, F. H. **As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

BEVILACQUA, C. R. As propostas de Nord e Hurtado Albir: aproximações teóricas nos estudos de tradução. In: **DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, v. 34, n. 1, 2018, p. 435-448. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/delta/v34n1/1678-460X-delta-34-01-435.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2019.

CABRÉ, M. T. A terminologia hoje: concepções, tendências e aplicações. In: **Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, nº 17, outubro-dezembro, 2004, p. 9-30.

COSTA, M.J.R.D.; POLCHLOPEK, S. A.; ZILPSE, M. E. Tradução como ação comunicativa: a perspectiva do funcionalismo nos estudos da tradução. In: **Tradução e comunicação**, v. 24, p. 21-37, 2012. Disponível em: <http://revista.pgsskroton.com.br/index.php/traducom/article/view/1732/1654>. Acesso em: 30 abr. 2019.

ESTEVES, L. M. R. **Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações**. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2014.

HOLZ-MÄNTTÄRI, J. **Translatorisches handeln: Theorie und Methode**. Finland: Suomalainen Tiedekatemia, 1984.

NORD, C. **Text analysis in translation: theory, method, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis**. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1988/1991.

NORD, C. **Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained**. Manchester, UK: St. Jerome Pub, 1997.

PYM, A. **Exploring translation theories**. London and New York: Routledge, 2014.

REISS, K.; VERMEER, H. J. **Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie**. Tübingen: M. Niemeyer, 1984.

REISS, K.; VERMEER, H. J. **Towards a general theory of translational action: Skopos Theory explained**. Manchester UK: St. Jerome Publishing, 2013.

SHUTTLEWORTH, M.; COWIE, M. **Dictionary of Translation Studies**. Oxon and New York: Routledge, 2014.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies – and beyond**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.

Lexicografia

FINATTO, M. J. B. New methods for specialized lexicography: Brazilian approach examples. *In: Lexicographica*, v. 30, n. 1, 2014, p. 247-261.

FROMM, G. Obras lexicográficas e terminológicas: definições. *In: Revista Factus*, Taboão da Serra, n. 1, v. 2, p. 139-147, 2004. Disponível em: <https://www.ileel.ufu.br/guifromm/wp-content/uploads/2014/05/obraslexicograficaseterminologicasdefinicoes.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2019.

FROMM, G. **Ficha terminológica informatizada: etapas e descrição de um banco de dados terminológico bilíngue**. 2005. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/guifromm/wp-content/uploads/2014/05/fichaterminologicainformatizadaetapasdescricaoodeumbancodedadosterminologicobilingue.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2019.

KAGEURA, K. Terminology and lexicography. *In: KOCKAERT, H. J.; STEURS, F. (eds.). Handbook of Terminology*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2015.

MARTINS, E. E. B. Considerações iniciais para a elaboração de um glossário terminológico da Tecnologia da Informação aplicada à Administração. *In: Papéis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – UFMS*, v. 17, n. 33, p. 48-58, 2013. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/papeis/article/view/3037/2458>. Acesso em: 06 jan. 2019.

Linguística de Corpus

BERBER SARDINHA, T. **Linguística de Corpus**. Barueri: Manole, 2004.

FILLMORE, C. Corpus linguistics or computer-aided armchair linguistics. *In: SVARTVIK, J. (ed.). Directions in Corpus Linguistics*. Berlin: De Gruyter, 1992, p. 35-60.

SINCLAIR, J. Corpus and text: basic principles. *In: WYNNE, M. (ed.). Developing linguistic corpora: a guide to good practice*. Oxford: Oxbow Books, 2005, p. 1-16. Disponível em: <http://ota.ox.ac.uk/documents/creating/dlc>. Acesso em: 18 dez. 2018.

TAGNIN, S. E. O. **O jeito que a gente diz: expressões convencionais e idiomáticas inglês e português**. São Paulo: Disal, 2013. 223 p.

TAGNIN, S. E. O. A Linguística de Corpus na e para a tradução. *In*: VIANA, V.; TAGNIN, S. E. O. **Corpora na Tradução**. 1.ed. São Paulo: HUB, 2015a, p. 19-56.

TAGNIN, S. E. O. Glossário de Linguística de Corpus. *In*: VIANA, V.; TAGNIN, S. E. O. **Corpora na Tradução**. 1.ed. São Paulo: HUB, 2015b, p. 321-326.

WEISSER, M. **Practical corpus linguistics: an introduction to corpus-based language analysis**. Chichester West Sussex England, Malden MA: Wiley Blackwell, 2016.

Música

AGAZZARI, A. **Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto**. Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore, 2008.

ANDRADE, M. **Pequena história da música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ARNOLD, F. T.; STEVEN, D. **The art of accompaniment from a thorough-bass: as practiced in the XVIIth & XVIIIth centuries**. Mineola: Dover, v. 2, 2003.

BANCHIERI, A. **Conclusioni nel suono dell'organo**. Op. 20. Bologna: Giovanni Rossi, 1609.

BIANCIARDI, F. **Breve regola per imparare a sonare il basso con ogni sorte d'istrumento**. 1607. Disponível em: <http://www.bassus-generalis.org/bianciardi/bianciardi.html>. Acesso em: 15 dez. 2018.

BOYDEN, D. D. When is a concerto not a concerto? *In*: **The Musical Quarterly**, XLIII, n. 2, 1957, p. 220-232.

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **A history of western music**. New York: W. W. Norton & Company, 2014.

CANTALUPI, D. **La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per il basso continuo**: Diego Cantalupi: Cremona: MV, 1996.

CONSERVATÓRIO DE GENEBRA. **Bassus Generalis**. 2004. Disponível em: <http://www.bassus-generalis.org>. Acesso em: 18 dez. 2018.

COSTA, C. Concertos exibem Beethoven em instrumentos históricos. **Jornal da USP**, São Paulo, set. 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/concertos-exibem-beethoven-em-instrumentos-historicos>. Acesso em: 10 set. 2018.

DEL SORDO, F. **Il basso continuo: una guida pratica e teorica per l'avviamento alla prassi dell'accompagnamento nei sec. XVII e XIII**. Padova: Armelin Musica, 2004.

FAGERLANDE, M. **O baixo contínuo no Brasil, 1751-1851: os tratados em português**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faperj, 2011.

FERNANDES, A. J.; KAYAMA, A. A sonoridade vocal e a prática coral no barroco: subsídios para a performance barroca nos dias atuais. *In: Per Musi*, Belo Horizonte, n.18, 2008, p.59-68. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n18/a07.pdf>. Acesso em: 3 maio 2019.

GOLDEMBERG, R.; ZUMPANO, N. G. Princípios de técnica e história do temperamento musical. *In: Sonora*, v. 2, n. 4, 2016, p. 1-10. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/638/611>. Acesso em: 30 abr. 2019.

LAWRENCE-KING, A. **Sparrow-flavoured soup – or what is continuo?** 2013. Disponível em: <https://andrewlawrenceking.com/2013/10/08/sparrow-flavoured-soup-or-what-is-continuo/>. Acesso em: 06 jan. 2019.

MANFREDINI, V. **Regole armoniche: o sieno precetti ragionati per apprendere la musica**. Venezia: Presso Adolfo Cesare, 1797.

NEWMAN, A. **Bach and the Baroque: European source materials from the Baroque and Early Classical Periods with special emphasis on the music of J.S. Bach**. New York: Pendragon Pr., 1995.

NUTI, G. **The performance of Italian basso continuo: style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries**. Aldershot England, Burlington VT: Ashgate, 2007.

ONOFRI, E. L'arte del passeggiare: special guest Enrico Onofri. **Amadeus**, 27 mar. 2018. Disponível em: <https://www.belviveremedia.com/amadeus/amadeus-news/larte-del-passeggiare-special-guest-enrico-onofri>. Acesso em: 18 dez. 2018.

PIZZATI, G. **La scienza de' suoni, e dell'armonia diretta specialmente a render ragione de' fenomeni, ed a conoscer la natura e le leggi della medesima, ed a giovare alla pratica del contrappunto. Opera dell'ab. Giuseppe Pizzati divisa in cinque parti**. Venezia: Giovanni Gatti, 1782.

PRAETORIUS, M.; KITE-POWELL, J. T. **Syntagma Musicum III**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

QUIÑONES, S. M. V. **Traducción y disertación del tratado de bajo continuo – “Interpretación del bajo con todos los instrumentos y su uso en el Conjunto Instrumental” – 1607, por el famosísimo Agostino Agazzari de Siena**. 2005. 100 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Facultad de Artes, Universidad El Bosque, Bogotá, 2005.

ROCHA, R. Sobre a música. *In: PLUTARCO; SOARES, C.; ROCHA, R. Obras morais: sobre o afecto aos filhos: sobre a música*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 63-243.

ROSA, S. A. **Teoria e prática do baixo contínuo: uma abordagem a partir das instruções de J. S. Bach**. 2007. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284308>. Acesso em: 30 abr. 2019.

ROSA, S. A. Primeiros tratados italianos do século XVII sobre baixo contínuo: uma análise comparativa. *In: Per Musi, Belo Horizonte*, n.17, 2008, p. 41-47. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/17/num17_cap_05.pdf. Acesso em: 30 abr. 2019.

SADIE, J. A.; HOGWOOD, C. **Companion to baroque music**. Berkeley: University of California Press, 1998.

STRUNK, W. O. **Source readings in music history: from classical antiquity through the romantic era**. 1. ed. New York: Norton, 1950.

TIELLA, M. Gli strumenti che Mozart conobbe in Italia. *In: Atti Accademia Roveretana degli Agiati*, a. 243, Serie VII, volume III, A, 1993.

VIADANA, L. **Li cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre & a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo**. Venezia, Apresso Giacomo Vicenti, 1602.

Textos do corpus especializado Web Basso Continuo IT

AVANZI, P. La prassi italiana del basso continuo. *In: I Quaderni di Musicaaaa!*, Mantova: Musicaaaa!, n. 15, 1997. Disponível em: http://www.langolinodihans.it/files/quaderni15_2014.pdf. Acesso em: 30 abr. 2019.

CANTALUPI, D. **La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per il basso continuo**. 1996. Tese (Doutorado em Música) – Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, Università di Pavia, Cremona. Disponível em: https://www.academia.edu/2464268/La_tiorba_ed_il_suo_uso_come_strumento_per_il_basso_contnuo. Acesso em: 30 abr. 2019.

CANTALUPI, D. La tiorba ed il suo uso come strumento di basso continuo nella musica italiana del Seicento. *In: VELA, M. C.; TOFFETTI, M. (a cura di). Marco Uccellini da Forlimpopoli e la sua Musica*. Forlimpopoli, 26-7 ottobre. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996, p. 165-186.

CARROZZO, M.; CIMAGALLI, C. **Storia della musica occidentale**. Vol. 2. Dal Barocco al Classicismo viennese. Roma: Armando, 2008.

DEL SORDO, F. **Il basso continuo: una guida pratica e teorica per l'avviamento alla prassi dell'accompagnamento nei secoli XVII e XVIII**. Padova: Armelin Musica, 2010.

IMATANI, M. **Il problema della realizzazione del basso continuo nella Sonata n. 1 Op. V di Arcangelo Corelli: teorie e ipotesi**. 2009/2010. Tese (Doutorado em Música) – Conservatorio di Musica “C. Monteverdi”, Area Discipline Interpretative Della Musica Antica, Bolzano. Disponível em: https://www.academia.edu/11377314/Il_problema_della_realizzazione_del_basso_continuo_nellOp.V_di_A._Corelli. Acesso em: 30 abr. 2019.

MILA, M. L'equivoco della musica barocca. *In: Belfagor*, v. 36, n. 3. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1981, p. 257-274. Disponível em:

https://www.jstor.org/stable/26144447?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 30 abr. 2019.

MORELLI, A. “Alcuni avvertimenti da farsi, et altri da fugirsi nel suonare l'organo sopra la parte”: la prassi del basso continuo all'organo nel XVII secolo. In: **Il Flauto dolce**, n. 10/11 (gennaio-giugno), 1984, p. 18-22. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41692531?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 30 abr. 2019.

PERETTI, P. Le sonate per violino e basso continuo di Aldebrando Subissati “sonator famosissimo” (Fossombrone 1606-1677). In: **Recercare**, v. 9. Roma: Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA), 1997, p. 19-47. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41701275?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 30 abr. 2019.

PESCI, M. Nuove proposte di prassi esecutiva fondate su un inedito trattato di basso continuo per arciliuto. In: **Recercare**, Vol. 8. Roma: Fondazione Italiana per la Musica Antica, 1996. p. 5-57. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41701571?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 30 abr. 2019.

TEODORI, P. **Fondamenti di composizione: testo sintetico con approfondimenti**. Roma, 2015.

Textos do corpus especializado Web Baixo Contínuo PTBR

DIAS, G. A. **Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná. 2012. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/27391/R%20-%20D%20-%20DIAS%2c%20GUSTAVO%20ANGELO.PDF?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 abr. 2019.

DIAS, G. A. Aspectos de performance nos tratados portugueses sobre baixo contínuo. In: **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 12, n. 2, 2012, p. 57-70. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/22630/13489>. Acesso em: 30 abr. 2019.

DIAS, G. A. **O papel do contraponto no desenvolvimento da harmonia: uma abordagem a partir do baixo contínuo italiano no século XVII**. 2015. 203 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284610>. Acesso em: 30 abr. 2019.

COSTA, R. B. **O baixo contínuo no “Officio de Defuntos” de Lobo de Mesquita**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=40908. Acesso em: 30 abr. 2019.

FAGERLANDE, M. **O baixo contínuo no Brasil (1751-1885): os tratados em português**. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2011.

GONZALEZ, D. V. **As sonatas para baixo contínuo de Bernardo Pasquini: uma didática da improvisação barroca**. 46 f. 2016. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música, Politécnico do Porto, Porto. 2016. Disponível em: http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/9087/1/DM_DeboraValujaGonzalez_2016.pdf. Acesso em: 30 abr. 2019.

MANNIS, G. D. B. **Introdução à história do baixo contínuo**. Universidade do Estado de Santa Catarina: Santa Catarina, 2005. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Mannis-Introducao_Historia_Continuo.pdf. Acesso em: 30 abr. 2019.

NETO, M. M. T. **Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)**. 2011. 419 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro. 2011. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/7876>. Acesso em: 30 abr. 2019.

PINHO, J. F. B. D. **Quadro teórico do baixo contínuo em Portugal no século XVIII**. 2002. 177 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra. 2002. Disponível em: <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/661>. Acesso em: 30 abr. 2019.

ROSA, S. J. A. **Teoria e prática do baixo contínuo: uma abordagem a partir das instruções de J. S. Bach**. 2007. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284308>. Acesso em: 30 abr. 2019.

ROSA, S. J. A. Primeiros tratados italianos do século XVII sobre baixo contínuo: uma análise comparativa. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 41-47. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/17/num17_cap_05.pdf. Acesso em: 30 abr. 2019.

Dicionários, enciclopédias e glossário

BELTRAMI, P. G. **Tesoro della Lingua Italiana delle Origini**. Disponível em: <http://tllo.oiv.cnr.it/TLIO>. Acesso em: 18 dez. 2018.

BONZA, A. **Gli strumenti a tastiera: glossario**. 1998. Disponível em: <http://www.augustobonza.it/pages/gloss.htm>. Acesso em: 06 jan. 2019.

CAPPELLI, A. **Dizionario di abbreviature latini ed italiani**. Milano, 1912. Disponível em: <http://www.hist.msu.ru/Departments/Medieval/Cappelli/index.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.

DE MAURO, T. **Grande dizionario italiano dell'uso**. UTET, 1999. Disponível em: <http://dizionario.internazionale.it>. Acesso em: 18 dez. 2018.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. 1. ed. São Paulo Brasil: Editora 34, 2004.

GROVE, G. **Oxford Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2003. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>. Acesso em: 06 jan. 2019.

LENORMAND, L. S.; PAYEN; MOLARD JEUNE. **Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante / compilato dai signori Lenormand, Payen, Molard jeune [e.al]: prima traduzione italiana fatta da una società di dotti ed artisti.** Venezia: Giuseppe Antonelli ed., 1842.

LICHTENTHAL, P. **Dizionario e bibliografia della musica.** Milano: Antonio Fontana, 1826.

PATOTA, G. **Garzanti italiano: Il dizionario medio della lingua italiana.** Novara: Garzanti Linguistica, 2007.

PRIBERAM. "Tratado". In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, 2008-2013. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/tratado>. Acesso em: 26 abr. 2019.

SABATINI, F.; COLETTI, V. **Il Sabatini Coletti: dizionario della lingua italiana.** Milano: Rizzoli Larousse S.p.A., 2005.

SMEDLEY, E.; ROSE, H. J.; ROSE, H. J. **Encyclopædia metropolitana: or, Universal dictionary of knowledge.** London: Printed for Baldwin and Cradock, 1829.

TOMMASEO, N.; BELLINI, B. **Dizionario della Lingua Italiana.** Disponível em: <http://dizionario.org>. Acesso em: 18 dez. 2018.

TRECCANI, G. **Enciclopedia Treccani Online.** 2000. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia>. Acesso em: 30 abr. 2019.

Conjunto de ferramentas para análise de corpus

ANTHONY, L. **AntConc** (Version 3.4.2) [Computer Software]. Tokyo, Japão: Waseda University, 2014. Disponível em: <http://www.laurenceanthony.net/software/antconc>. Acesso em: 18 dez. 2018.

BARONI, M.; BERNARDINI, S.; DALAN, E.; FERRARESI, A.; LECCI, C.; ZANCHETTA, E. **BootCaT**, 2018. Disponível em: <https://bootcat.dipintra.it/?section=home>. Acesso em: 18 dez. 2018.

KILGARRIFF, A.; BAISA, V.; BUŠTA, J.; JAKUBÍČEK, M.; KOVÁŘ, V.; MICHELFEIT, J.; RYCHLÝ, P.; SUCHOMEL, V. **Sketch Engine: Lexical Computing**, 2018. Disponível em: <https://www.sketchengine.eu>. Acesso em: 18 dez. 2018.

SCOTT, M. **WordSmith Tools**, version 7. Stroud: Lexical Analysis Software, 2016. Disponível em: <https://lexically.net/wordsmith>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Outras referências

CIARDI, J. Translator's note. In: MACALLISTER, A. T.; ALIGHIERI, D. **The inferno.** New York: Signet Classic, 2013, p. IX.

GUARINI, E. F. Ferdinando I de' Medici, granduca di Toscana. *In: Dizionario biografico degli italiani*, vol. 46, 1996. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-i-de-medici-granduca-di-toscana_%28Dizionario-Biografico%29. Acesso em: 23 abr. 2019.

MAZZUCHELLI, G. **Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani**. Brescia: Bossini, 1763.

WEST, A. F. The Seven Liberal Arts. *In: Alcuin and the rise of the Christian schools*. New York: Scribner's and Sons, 1912, p. 4-27.

Bibliografia complementar

Estudos da Tradução

AUBERT, F. H. A fidelidade no processo e no produto do traduzir. *In: Trabalhos em Linguística Aplicada*, v. 14, jul./dez. 1989, p. 115-119. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639112/6708>. Acesso em: 30 abr. 2019.

AZENHA JUNIOR, J. Competência cultural e competência linguística na formação de tradutores e intérpretes: dois conceitos distintos? *In: Tradução em Revista*, n. 14, 2013, p. 121-136. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22042/22042.PDFXXvmi=>. Acesso em: 30 abr. 2019.

LAIÑO, M. J.; SALDANHA, C. T. A competência comunicativa em LE ampliada pela teoria funcionalista de tradução: uma proposta didática. *In: Raído*, v. 11, n. 27, 2017, p. 393-416. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/5645/3804>. Acesso em: 30 abr. 2019.

NEWMARK, P. The deficiencies of Skopos Theory: a response to Anna Trosborg. *In: Current Issues in Language and Society*, v. 7, n. 3, 2000, p. 259-260.

NORD, C. Translating as a purposeful activity: a prospective approach. *In: Tradterm*, v. 11, 2005, p. 15-28. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49673/53784>. Acesso em: 30 abr. 2019.

NORD, C. Function + Loyalty: Theology meets Skopos. *In: Open Theology*, v. 2, n. 1, 2016, p. 566-580. Disponível em: <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/opth.2016.2.issue-1/opth-2016-0045/opth-2016-0045.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2019.

SILVA, R. F.; SOUSA, B. B. A. A. L. Funcionalismo tradutório: implicações teóricas e práticas. *In: Revista da Anpoll*, v. 1, n. 44, 2018, p. 51-63. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/51/936>. Acesso em: 30 abr. 2019.

SOBRAL, A. U. **Dizer o 'mesmo' a outros: ensaios sobre tradução**. 1. ed. São Paulo: SBS Ed. Special Book Services, 2008.

Linguística de Corpus

ALUÍSIO, S. M.; ALMEIDA, G. M. B. O que é e como se constrói um corpus? Lições aprendidas na compilação de vários corpora para pesquisa linguística. *In: Calidoscópio*, v. 4, n. 3, 2006, p. 156-178. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/6002>. Acesso em: 30 abr. 2019.

IBAÑOS, A. M. T.; MOTTIN, L. P.; SARMENTO, S. **Pesquisas e perspectivas em Linguística de Corpus**. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

TAGNIN, S. E. O.; VALE, O. A. **Avanços da Linguística de Corpus no Brasil**. Humanitas: São Paulo, 2008.

TAGNIN, S. E. O.; VIANA, V. **Corpora no ensino de línguas estrangeiras**. São Paulo: Hub Editorial, 2010.

Música

CARDOSO, R. C. Valores no uso de instrumentos antigos e modernos para a música barroca. *In: Anais do SIMPOM*, v. 2, n. 2, 2012, p. 1655-1664. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2593/1921>. Acesso em: 30 abr. 2019.

CARPEAUX, O. M. **O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX**. 7. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

DIAS, G. A.; JANK, H. O acompanhamento instrumental segundo Lodovico da Viadana: uma tradução comentada da primeira fonte sobre o baixo contínuo na música sacra. *In: Revista Vórtex, Curitiba*, v.4, n.1, 2016, p. 1-17. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/983>. Acesso em: 30 abr. 2019.

EISENHARDT, L. **Italian guitar music of the seventeenth century: battuto and pizzicato**. New York: University of Rochester Press, 2015.

LOVELOCK, W. **História concisa da música**. São Paulo: Martins Fontes, 1953.

NAPOLITANO, M. **História & música: história cultural da música popular**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SMITH, A. **The performance of 16th-century music: learning from the theorists**. New York: Oxford University Press, 2011.

TERRANOVA, B. **La catalogazione dei mandolini**. 2009. 121 f. Tese (Doutorado) – Storia e Analisi delle Culture Musicali, Sapienza Università di Roma, Roma. 2009. Disponível em: <http://padis.uniroma1.it/bitstream/10805/1168/1/Bruno%20Terranova%20-%20La%20catalogazione%20dei%20mandolini.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2019.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Quadros de termos pesquisados e definições encontradas

Fontes consultadas: dicionários e glossários

(continua)

<i>Online</i>				
Abreviação	Título	Autor	Ano	Endereço
BONZA	Gli strumenti a tastiera: glossario	BONZA, A.	1998	http://www.augustobonza.it/pages/glossario.htm#strum
DMONLINE	De Mauro Online	DE MAURO, T.	1999	https://dizionario.internazionale.it
OXMO	Oxford Music Online	OXFORD UNIVERSITY PRESS	2003	http://www.oxfordmusiconline.com
PRIBON	Dicionário Priberam da Língua Portuguesa	PRIBERAM	2008	https://dicionario.priberam.org
TLIO	Tesoro della Lingua Italiana delle Origini	BELTRAMI, P. G.	1998	http://tlio.ovicnr.it/TLIO
TRECCANI	Enciclopedia Treccani Online	TRECCANI, G.	2000	http://www.treccani.it/enciclopedia
<i>Impressos / Eletrônicos</i>				
Abreviação	Título	Autor	Ano	Tipo
DTEM	Dicionário de termos e expressões da música	DOURADO, H. A.	2004	Impresso

(conclusão)

Abreviação	Título	Autor	Ano	Tipo
IGAR	Garzanti Italiano	PATOTA, G.	2007	Impresso
SABCOLETTI	Il Sabatini Coletti: dizionario della lingua italiana	SABATINI, F.; COLETTI, V.	2007	Eletrônico

Fontes consultadas: textos de especialidade

(continua)

Abreviação	Título	Autor	Ano	Tipo
BOY1957	When is a concerto not a concerto?	BOYDEN, D. D.	1957	Artigo
BUL2010	Il feudo di Zelarino: 1331-1858	BULGARELLI, M.	2010	Livro
BGP2014	A history of western music	BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V.	2014	Livro
CANT1996	La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per il basso continuo	CANTALUPI, D.	1996	Anais de Congresso
CAV2013	Lettere ad Angelico Aprosio (1665-1675)	CAVANA, G. N.	2013	Livro

(continuação)

Abreviação	Título	Autor	Ano	Tipo
DIA2015	O papel do contraponto no desenvolvimento da harmonia: uma abordagem a partir do baixo contínuo italiano no século XVII	DIAS, G. A.	2015	Tese de Doutorado
FAG2011	O baixo contínuo no Brasil, 1751-1851: Os tratados em português	FAGERLANDE, M.	2011	Livro
MAN1797	Regole armoniche: o sieno precetti ragionati per apprendere la musica	MANFREDINI, V.	1797	Livro
MON1980	The letters of Claudio Monteverdi	MONTEVERDI, C.	1980	Livro
NEW1995	Bach and the Baroque: European Source Materials from the Baroque and Early Classical Periods with Special Emphasis on the Music of J.S. Bach	NEWMAN, A.	1995	Livro
NUT2007	The performance of Italian basso continuo: style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries	NUTI, G.	2007	Livro
ONO2018	L'arte del passeggiare: special guest Enrico Onofri	AMADEUS	2018	Entrevista

(conclusão)

Abreviação	Título	Autor	Ano	Tipo
PRK2004	Syntagma Musicum III	PRAETORIUS, M.; KITE-POWELL, J. T	2004	Livro
ROS2007	Teoria e prática do baixo contínuo: uma abordagem a partir das instruções de J. S. Bach	ROSA, S. J. A.	2007	Dissertação de Mestrado
ROS2008	Primeiros tratados italianos do século XVII sobre baixo contínuo: uma análise comparativa	ROSA, S.A.	2008	Artigo
STR1950	Source readings in music history: from classical antiquity through the romantic era	STRUNK, W. O.	1950	Livro
VIO2016	Carteggi con Mabillon ... Maittaire	VIOLA, C.	2016	Livro
WES1912	The Seven Liberal Arts	WEST, A. F.	1912	Artigo

Endereço eletrônico dos termos pesquisados em fontes online

(continua)

Fonte Online	Termo Pesquisado	Endereço Eletrônico	Data de acesso
BONZA	Penna (strumenti da...)	http://www.augustobonza.it/pages/glossario.htm#strum	3 maio 2019
DMONLINE	Arpa	https://dizionario.internazionale.it/parola/arpa	3 maio 2019
	Arpicordo	https://dizionario.internazionale.it/parola/arpicordo	3 maio 2019

(continuação)

Fonte Online	Termo	Endereço Eletrônico	Data de acesso
DMONLINE	Cetera	https://dizionario.internazionale.it/parola/cetera	3 maio 2019
	Contrabbasso	https://dizionario.internazionale.it/cerca/contrabbasso	3 maio 2019
	Clavicembalo	https://dizionario.internazionale.it/parola/clavicembalo	3 maio 2019
	Liuto	https://dizionario.internazionale.it/parola/liuto	3 maio 2019
	Lirone	https://dizionario.internazionale.it/parola/lirone_2	3 maio 2019
	Organetto	https://dizionario.internazionale.it/parola/organetto	3 maio 2019
	Organo	https://dizionario.internazionale.it/parola/organo	3 maio 2019
	Pandora	https://dizionario.internazionale.it/parola/bandura	3 maio 2019
	Spinetta	https://dizionario.internazionale.it/parola/spinetta	3 maio 2019
	Strumento ad arco	https://dizionario.internazionale.it/parola/strumento-ad-arco	3 maio 2019
	Strumento a corda	https://dizionario.internazionale.it/parola/strumento-a-corda	3 maio 2019
	Strumento a, da fiato	https://dizionario.internazionale.it/parola/strumento-a	3 maio 2019
	Tiorba	https://dizionario.internazionale.it/parola/tiorba	3 maio 2019
	Trombone	https://dizionario.internazionale.it/parola/trombone	3 maio 2019
	Viola	https://dizionario.internazionale.it/parola/viola_2	3 maio 2019
	Violino	https://dizionario.internazionale.it/parola/violino	3 maio 2019
	Violone	https://dizionario.internazionale.it/parola/violone	3 maio 2019
	Gesolreut	https://dizionario.internazionale.it/parola/gesolreut	3 maio 2019
	Movimento	https://dizionario.internazionale.it/parola/movimento	3 maio 2019
	Appresso	https://dizionario.internazionale.it/parola/appresso	3 maio 2019
	Diversità	https://dizionario.internazionale.it/parola/diversita	3 maio 2019
	Favellare	https://dizionario.internazionale.it/parola/favellare	3 maio 2019
	Giudizioso	https://dizionario.internazionale.it/parola/giudizioso	3 maio 2019

(continuação)

Fonte Online	Termo Pesquisado	Endereço Eletrônico	Data de acesso
DMONLINE	Guastarsi	https://dizionario.internazionale.it/parola/guastarsi	3 maio 2019
	Inciampare	https://dizionario.internazionale.it/parola/inciampare	3 maio 2019
	Insomma	https://dizionario.internazionale.it/parola/insomma	3 maio 2019
	Intendere	https://dizionario.internazionale.it/parola/intendere	3 maio 2019
	Intoppo	https://dizionario.internazionale.it/parola/intoppo	3 maio 2019
	Intrecciare	https://dizionario.internazionale.it/parola/intrecciare	3 maio 2019
	Istanza	https://dizionario.internazionale.it/parola/istanza	3 maio 2019
	Leggiadramente	https://dizionario.internazionale.it/parola/leggiadramente	3 maio 2019
	Medesimo	https://dizionario.internazionale.it/parola/medesimo	3 maio 2019
	Mira	https://dizionario.internazionale.it/parola/mira	3 maio 2019
	Nondimeno	https://dizionario.internazionale.it/parola/nondimeno	3 maio 2019
	Occorrenza	https://dizionario.internazionale.it/parola/occorrenza	3 maio 2019
	Ora	https://dizionario.internazionale.it/parola/ora_2	3 maio 2019
	Parte	https://dizionario.internazionale.it/parola/parte	3 maio 2019
	Perciocché	https://dizionario.internazionale.it/parola/perciocche	3 maio 2019
	Periodo	https://dizionario.internazionale.it/parola/periodo	3 maio 2019
	Picciola	https://dizionario.internazionale.it/parola/picciolo_2	3 maio 2019
	Poiché	https://dizionario.internazionale.it/parola/poiche	3 maio 2019
	Professione	https://dizionario.internazionale.it/parola/professione	3 maio 2019
	Pure	https://dizionario.internazionale.it/parola/pure	3 maio 2019
	Ragguardevole	https://dizionario.internazionale.it/parola/ragguardevole	3 maio 2019
	Reggersi	https://dizionario.internazionale.it/parola/reggersi	3 maio 2019
	Regola	https://dizionario.internazionale.it/parola/regola	3 maio 2019

(continuação)

Fonte Online	Termo Pesquisado	Endereço Eletrônico	Data de acesso
DMONLINE	Riguardo	https://dizionario.internazionale.it/parola/riguardo	3 maio 2019
	Sbandire	https://dizionario.internazionale.it/parola/sbandire	3 maio 2019
	Scemare	https://dizionario.internazionale.it/parola/scemare	3 maio 2019
	Secondare	https://dizionario.internazionale.it/parola/secondare	3 maio 2019
	Segno	https://dizionario.internazionale.it/parola/segno	3 maio 2019
	Sovrapposto	https://dizionario.internazionale.it/parola/sovrapposto	3 maio 2019
	Strepitoso	https://dizionario.internazionale.it/parola/strepitoso	3 maio 2019
	Trattenere	https://dizionario.internazionale.it/parola/trattenere	3 maio 2019
	Ufficio	https://dizionario.internazionale.it/parola/ufficio	3 maio 2019
	Vaghezza	https://dizionario.internazionale.it/parola/vaghezza	3 maio 2019
	Valersi	https://dizionario.internazionale.it/parola/valersi	3 maio 2019
	Valentuomo	https://dizionario.internazionale.it/parola/valentuomo	3 maio 2019
	Vizio	https://dizionario.internazionale.it/parola/vizio	3 maio 2019
	Vizioso	https://dizionario.internazionale.it/parola/vizioso	3 maio 2019
	Zuppa	https://dizionario.internazionale.it/parola/zuppa	3 maio 2019
ONO2018	Passeggiare	https://www.belviveremedia.com/amadeus/amadeus-news/larte-del-passeggiare-special-guest-enrico-onofri	3 maio 2019
OXMO	Ceterone	https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005338	3 maio 2019
	Strumento	https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026996?rskey=9Q3uLG&result=1	3 maio 2019

(continuação)

Fonte Online	Termo Pesquisado	Endereço Eletrônico	Data de acesso
OXMO	Keyboard	https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014944?rskey=Og6GBY&result=1	3 maio 2019
PRIBON	Sienense	https://dicionario.priberam.org/sienense	
TLIO	Acconciare Alquanto Appicare Appresso Armonia Avvertire Biasimato Bisognare Cagionare Cantante Cantare Cantilena Capitale Cauto Cavare Compositore Condire Conferente Continovare Convenevole Convenire Costume Crudezza Domanda Insomma Invenzione Maestrevole Trattenere	http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO (não são disponibilizados links diretos para cada termo)	3 maio 2019
TRECCANI	Ingiù	http://www.treccani.it/vocabolario/ingiu	3 maio 2019
	Insù	http://www.treccani.it/vocabolario/insu	3 maio 2019
	Incontro	http://www.treccani.it/vocabolario/incontro1_%28Sinonimi-e-Contrari%29	3 maio 2019

(conclusão)

Fonte Online	Termo Pesquisado	Endereço Eletrônico	Data de acesso
TRECCANI	B	http://www.treccani.it/enciclopedia/b_%28Enciclopedia-Italiana%29	3 maio 2019
	Bequadro	http://www.treccani.it/vocabolario/bequadro	3 maio 2019
	Bellumore	http://www.treccani.it/vocabolario/bellumore	3 maio 2019
	Cantare	http://www.treccani.it/vocabolario/cantare2_%28Sinonimi-e-Contrari%29	3 maio 2019
	Conciossiaché	http://www.treccani.it/vocabolario/conciossiache	3 maio 2019
	Dispostezza	http://www.treccani.it/vocabolario/dispostezza	3 maio 2019
	Genio	http://www.treccani.it/vocabolario/genio1	3 maio 2019
	Intavolatura	http://www.treccani.it/enciclopedia/intavolatura	3 maio 2019
	Movimento	http://www.treccani.it/vocabolario/movimento	3 maio 2019
	Onde	http://www.treccani.it/vocabolario/onde	3 maio 2019
	Passeraio	http://www.treccani.it/vocabolario/passeraio	3 maio 2019
	Proporzioni	http://www.treccani.it/enciclopedia/proporzioni_%28Enciclopedia-Italiana%29	3 maio 2019
	Raddoppiare	http://www.treccani.it/vocabolario/raddoppiare	3 maio 2019
	Ribattere	http://www.treccani.it/vocabolario/ribattere	3 maio 2019
	Risposta	http://www.treccani.it/vocabolario/risposta	3 maio 2019
	Scherzo	http://www.treccani.it/enciclopedia/scherzo_%28Enciclopedia-Italiana%29	3 maio 2019
	Sereníssimo	http://www.treccani.it/vocabolario/serenissimo	3 maio 2019
	Spartitura	http://www.treccani.it/vocabolario/spartitura	3 maio 2019
	Tempo	http://www.treccani.it/vocabolario/tempo	3 maio 2019
	Vizioso	http://www.treccani.it/vocabolario/vizioso	3 maio 2019

ABREVIACÕES

Forma abreviada	Forma por extenso	Possível tradução	Fonte
Diu. ^{mo}	Divotissimo	Devotíssimo	CAV2013 (p. 28)
Ill. ^{re}	Illustre	Ilustre	BUL2010 (p. XIV)
Ill. Sig. ^r	Illustre Signore	Ilustre Senhor	BUL2010 (pp. XIV-XV)
Oßer. ^{mo}	Osservandissimo	Muito estimado	MON1980 (p. 27)
P. ^o	Primo	Primeiro	BUL2010 (p. XIV)
Pron.	Padrone	Mestre	BUL2010 (p. XIV)
S. A. S. ^{ma}	Sua Altezza Serenissima	Título honorífico atribuído aos príncipes dos ramos secundários de casas reais e aos príncipes menores (altezza serenissima)	TRECCANI (online)
S. Chiesa	Santa Chiesa	Santa Igreja	VIO2016 (p. 49)

Forma abreviada	Forma por extenso	Possível tradução	Fonte
Seru. ^{re}	Servitore	Servidor (<i>servo</i> pode passar a imagem de alguém que é forçado a servir, seja por dinheiro ou escravidão; o autor parece indicar a ideia de servir por prazer, por consideração e estima ao homem a que está se dirigindo)	CAV2013 (p. 28)
V. S.	Vostra Signoria	Vossa Senhoria	BUL2010 (p. XV)
z. ^{do}	Secondo	Segundo	BUL2010 (p. XV)

INSTRUMENTOS MUSICAIS

Original	Tradução	Definição	Fonte
Arpa	Harpa	(it) 1. Grande strumento musicale verticale costituito da un telaio triangolare di legno poggiante a terra su uno zoccolo fissato ad uno dei vertici, con pedali e corde tese che vengono pizzicate a mano o con un plettro.	DMONLINE (online)
		(it) Strumento musicale costituito da un grande telaio triangolare su cui sono tese verticalmente corde di diversa lunghezza; si suona pizzicando le corde con le dita di entrambe le mani.	IGAR (p. 93)

Original	Tradução		Definição	Fonte
		(ptbr)	Instrumento de origem muito antiga cujas cordas, presas diagonalmente entre a <i>caixa de ressonância</i> e o braço (também chamado de console), são dedilhadas com as duas mãos. Existe uma infinidade de harpas de diversas origens, dimensões, afinações e formas de construção. [...]. No século XVII, a harpa era dotada de uma única fileira de cordas, e um sistema de ganchos servia para modificar o comprimento das cordas, alterando sua afinação (sendo na época, por isso, chamada de harpa de ganchos).	DTEM (p. 158)
Arpadoppia	<i>Harpa dupla</i>	(ptbr)	Em busca da possibilidade de se dispor de maior número de sons, durante o Renascimento, chegaram a ser construídas harpas com duas fileiras independentes de cordas, dispostas de forma cruzada - a arpa doppia, ou harpa dupla, requerida pela partitura do Orfeo (1607) de Monteverdi.	DTEM (p. 158)
		(it)	Strumento musicale a pizzico e tastiera simile alla spinetta, in uso nel XVI sec.	DMONLINE (online)
Arpicordo	<i>Arpicordo</i>	(ptbr)	Instrumento barroco de teclado originário do <i>virginal</i> , tem as cordas dispostas diagonalmente e foi muito popular até o século XVIII. O termo deriva de espinha, referência ao plectro feito de bico de pena de pássaro que, quando acionado pelo teclado, servia para beliscar as cordas [var.: <i>arpicordo</i> , <i>spinetta</i>].	DTEM (pp. 31, 123)
		(it)	1. Strumento a corde della famiglia dei liuti, con cassa a forma di pera e manico molto lungo, diffuso spec. nei secoli XVI e XVII.	DMONLINE (online)
Cetera (ordinaria)	<i>Cistre (comum)</i>	(ptbr)	Instrumento italiano de quatro cordas metálicas derivado da <i>lira</i> , presume-se uma variação da <i>kh(it)ara</i> grega. Vivaldi intitulou <i>La Cetra</i>	DTEM (pp. 75, 81)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			(1728) uma série de 12 concertos para instrumentos de cordas [var.: cetera].	
		(it)	Denominazione di strumenti a corda, privi di manico o di traversa, costituiti da una cassa lungo la quale sono tese le corde. 2 antico strumento musicale simile alla lira.	IGAR (p. 255)
		(en)	Common cither.	PRK2004 (p. 152)
Ceterone	<i>Ceterone</i>	(en)	A large Italian Cittern with several extra bass strings usually attached to a second, extended peg box, in the manner of a Theorbo or chitarrone (in the Hornbostel-Sachs classification system it is classified as a lute). It was in use during the late 16th century and throughout the 17th. Like all citterns, it was designed for wire strings (brass and low-temper steel) and thus usually had a strong construction. The extra bass strings made the instrument suitable for playing continuo.	OXMO (online)
Chitarrina	<i>Chitarrina</i>	(ptbr)	Chitarrina é uma pequena guitarra.	ROS2008 (p. 47)
Contrabasso	<i>Contrabaixo</i>	(it)	1a. Grosso strumento ad arco a tre, quattro o cinque corde che produce le sonorità più gravi (abbr. cb.); 1b. Chi suona tale strumento, contrabbassista; 2. Il registro più basso dell'organo; 3. Indica uno strumento che ha la tonalità più bassa rispetto agli altri strumenti della famiglia cui appartiene: trombone contrabbasso, flicorno contrabbasso.	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
		(it)	Strumento ad arco a tre, quattro o cinque corde, di dimensioni più grandi del violoncello; produce suoni gravi.	IGAR (p. 328)
		(ptbr)	Instrumento de som mais grave da família dos violinos, presumivelmente concebido por Garparo da Salò, em meados do século XVI, deve sua origem ao <i>violone</i> , uma espécie de <i>viola da gamba</i> baixo. O modelo italiano possui formato que lembra a <i>viola da gamba</i> , com seus cantos arredondados e fundo chato, enquanto os franceses ou instrumentos neles inspirados (mesmo italianos) apresentam fundo <i>abaulado</i> (bombé) e cantos pontiagudos, como o violino. [...].	DTEM (p. 91)
		(it)	Strumento a tastiera diffuso spec. nei secc. XVII e XVIII, in cui i suoni erano prodotti pizzicando le corde, contenute in una cassa armonica, con plettri azionati dai tasti (abbr. clav.).	DMONLINE (online)
Gravicembalo / Clavicembalo	Cravo	(it)	Strumento a tastiera in cui le corde sono pizzicate da plettri, in uso soprattutto nei secc. XVI-XVIII.	IGAR (p. 279)
		(ptbr)	Instrumento antigo de teclado de cordas beliscadas. A origem do cravo remonta ao início do século XV, na Itália, a partir do <i>clavicembalo</i> . Em meados do período clássico, o cravo foi sendo gradativamente substituído por instrumentos como o <i>clavicórdio</i> e o <i>pianoforte</i> , e chegou a voltar à cena musical no final do século XIX. [...].	DTEM (p. 98)
Leuto	Alaúde	(it)	Strumento musicale a corde pizzicate con cassa armonica ovoidale, tastiera più o meno lunga e numero di corde variabili, in uso spec. in epoca medievale e rinascimentale	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
		(it)	Liuto: antico strumento musicale a corde, costituito da una cassa a fondo panciuto, manico corto e cavigliere rivoltato ad angolo; si suona a pizzico.	IGAR (p. 769)
		(ptbr)	Instrumento de cordas dedilhadas introduzido na Península Ibérica durante a ocupação dos mouros (711-1492). Extremamente popular no século XV quando começaram a ser compostas as primeiras obras originais para o instrumento, assumiu papel de destaque no período Barroco, chegando ao Classicismo [...].	DTEM (p. 22)
		(it)	Strumento ad arco di forma simile alla viola con dodici corde e due bordoni, che si appoggiava a terra.	DMONLINE (online)
Lirone	Lirone	(ptbr)	Espécie de lira baixo medieval que era usada frequentemente em procissões. Também conhecida como <i>lira da gamba</i> , possuía até 14 cordas no braço e dois <i>bordões</i> , e era tocada de forma semelhante ao moderno violoncelo, apoiada entre as pernas do executante [var. it.: <i>arceviolyra</i>].	DTEM (p. 187)
Organetti	Órgão portativo	(it)	1. Organo; 2a. Regale; 2b. Organetto di Barberia; 3. Fisarmonica di piccole dimensioni usata in alcune zone dell'Italia centrale e meridionale e in Sardegna; 4. Piccolo uccello del genere Cardellino (<i>Carduelis flammea</i>) così chiamato per il suo canto acuto e metallico.	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
		(it)	1. Piccolo meccanico montato su ruote; è usato dai suonatori ambulanti; 2. Piccola fisarmonica armonica a bocca.	IGAR (p. 927)
		(ptbr)	Pequeno órgão transportável do final da Idade Média, como o <i>órgão portativo</i> .	DTEM (p. 236)
		(it)	Strumento musicale a tastiera in cui il suono viene prodotto dall'immissione di aria in una serie di canne metalliche attraverso un mantice.	DMONLINE (online)
Organo	Órgão	(it)	Strumento a tastiera in cui il suono viene prodotto immettendo aria in più serie di canne per mezzo di un mantice: musica per <i>organo</i> [...].	IGAR (p. 928)
		(ptbr)	Instrumento de sopro cuja origem remonta à mais longínqua Antiguidade [...].	DTEM (p. 236)
Pandora	Pandora	(it)	Strumento a plettro simile al liuto diffuso spec. in Russia, con corpo ovale a fondo piatto e manico corto.	DMONLINE (online)
		(ptbr)	Instrumento de até 14 cordas metálicas dedilhadas de som grave, tinha um corpo bastante ornamentado, como o <i>cistre</i> , e surgiu na Europa medieval. Apesar das grafias semelhantes, difere da <i>pandura</i> [var.: mandora, penorcon].	DTEM (p. 243)
Spinetto	Espineta	(it)	Strumento a corde pizzicate e a tastiera affine al clavicembalo, ma di dimensioni più piccole e privo di gambe, da suonare appoggiato su un	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			tavolo o altro mobile, con corde disposte trasversalmente rispetto ai tasti, molto in uso nei secc. XVII e XVIII.	
		(it)	Strumento a corde pizzicate e a tastiera, affine al clavicembalo ma molto più piccolo, in uso nei secc. XVII e XVIII. Forse dal cognome di un certo Giovanni Spinetto (seconda metà del sec. XV), che ne sarebbe l'inventore.	IGAR (p. 1338)
		(ptbr)	Instrumento barroco de teclado originário do <i>virginal</i> , tem as cordas dispostas diagonalmente e foi muito popular até o século XVIII. O termo deriva de espinha, referência ao plectro feito de bico de pena de pássaro que, quando acionado pelo teclado, servia para beliscar as cordas [var.: <i>arpicordo</i> , <i>spinetta</i>].	DTEM (pp. 314, 123)
Stromenti d'arco	Instrumentos de arco	(it)	Ciascuno degli strumenti a corda in cui il suono viene prodotto sfregando un archetto sulle corde.	DMONLINE (online)
		(en)	Strumenti d'arco, bowed instruments	OXMO (online)
Stromenti di corde	Instrumentos de corda	(it)	Ciascuno degli strumenti in cui il suono viene prodotto mediante la vibrazione di fili di minugia, metallo e sim.	DMONLINE (online)
		(ptbr)	Classe de instrumentos cujo som é produzido pela vibração de uma ou mais cordas [var.: cordofones].	DTEM (p. 167)
Stromenti di fiato	Instrumentos de sopro	(it)	Ciascuno degli strumenti in cui il suono viene prodotto attraverso la vibrazione di una colonna d'aria all'interno di un tubo, indotta dalla pressione del fiato del suonatore.	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
		(ptbr)	Instrumentos que emitem sons acionados pelo sopro humano, por vento produzido por meios mecânicos ou ainda pela passagem natural do ar. Ver <i>metais</i> e <i>madeiras</i> .	DTEM (p. 167)
Stromenti di penna	<i>Instrumentos de pena</i>	(it)	Denominazione generica per gli strumenti a tastiera con corde pizzicate. Sono generalmente classificati in tre categorie principali. Rispetto al fronte della tastiera: i clavicembali hanno le corde collocate perpendicolarmente; i virginali le hanno quasi parallele; le spinette traverse (o più semplicemente spinette) le hanno poste diagonalmente.	BONZA (online)
Teorbo	<i>Tiorba</i>	(it)	1. Antico strumento musicale della famiglia del liuto, con doppio manico e lunghe corde; 2. Registro del clavicembalo.	DMONLINE (online)
		(ptbr)	Instrumento de cordas dedilhadas (também conhecido no século XVI como <i>ghironda</i>) que na Itália do pré-Renascentismo era utilizado como solista ou para acompanhamento do canto. A afinação das doze ou quatorze <i>ordens</i> de cordas e os <i>trastes</i> sobre o braço guardam semelhanças com o <i>alaúde</i> , mas o instrumento se aproxima em dimensões e características acústicas do <i>ch(it)arrone</i> do século XVII.	DTEM (p. 333)
Trombone	<i>Trombone</i>	(it)	1a. Strumento a fiato d'ottone, a canna ricurva con bocchino, simile alla tromba ma di dimensioni maggiori e con tonalità più bassa, normalmente dotato di pistoni o di coulisse; 1b. Nell'organo, registro che produce un suono simile a quello di tale strumento; 2. Trombonista.	DMONLINE (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		(it) 1. Strumento a fiato di ottone simile alla tromba ma di maggiori dimensioni e tonalità più bassa; 2. Suonatore di trombone [...].	IGAR (p. 1457)
		(ptbr) Instrumento de sopro da família dos <i>metais</i> que evoluiu a partir do <i>saquebute</i> no final da Idade Média, foi construído para integrar o corpo das bandas oficiais das cidades. Posteriormente, o instrumento assumiu papel importante nas Igrejas, dobrando as vozes do coral como em diversas composições de Schütz. Pode ser descrito como um tubo ligeiramente cônico que se abre próximo à <i>campana</i> [...].	DTEM (p. 341)
Viola	Viola	(it) 1. Antico strumento cordofono ad arco in uso tra il XIII e il XVII sec. 2. Strumento cordofono ad arco della famiglia del violino, di taglia e suono intermedio fra questo e il violoncello => violista.	DMONLINE (online)
		(it) 1. Strumento cordofono ad arco della famiglia del violino, di taglia e suono intermedio fra questo e il violoncello; 2. Violista: <i>la prima viola di un'orchestra</i> .	IGAR (p. 1510)
		(ptbr) 1. A viola moderna da orquestra e dos <i>quartetos de cordas</i> pertence à família do violino, possui formato semelhante e, proporcionalmente, maiores dimensões. [...]; 2. Antigo instrumento de cordas e <i>espelho</i> com <i>trastes</i> , é tocado com arco, foi presumivelmente introduzido na Europa via Espanha, durante o Renascimento, para onde teria sido levado pelos mouros vindos do Norte da África. Sua origem mais provável remete ao <i>rebec</i> árabe, associado a outros instrumentos de origem mourisca encontrados na Espanha, como a <i>vihuela</i> . A viola era fabricada em diversos tamanhos, com número de cordas e afinações variáveis, conhecidas pelas	DTEM (p. 356)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			denominações mais comuns: <i>viola da gamba</i> , tocada como o violoncelo, e a <i>viola da braccio</i> , que deu origem, em suas diferentes modalidades, à família dos violinos: soprano, alto (a viola moderna), tenor (<i>viola da gamba</i>) e a <i>arciviola</i> ou <i>violone</i> (maiores, de voz baixo). Abreviatura: [vla].	
Violino	Violino	(it)	1. Strumento cordofono ad arco inventato nel XVI sec., che appartiene alla famiglia della viola, del violoncello e del contrabbasso, nella quale occupa il posto di soprano: concerto per violino e orchestra, il cavigliere, l'archetto del violino, il violino di Paganini; 2. Violinista; primo violino, il violinista più importante dell'orchestra che esegue gli assolo principali, secondo violino, il secondo violinista in ordine d'importanza in un'orchestra.	DMONLINE (online)
		(it)	1. Strumento cordofono ad arco, il più acuto e piccolo dei moderni strumenti ad arco occidentali; <i>concerto per violino e orchestra</i> ; 2. violinista; <i>il primo violino dell'orchestra</i> .	IGAR (p. 1511)
		(ptbr)	Instrumento de arco de voz mais aguda da família das cordas da orquestra cuja primeira construção é creditada ao luthier italiano Gasparo da Salò [...].	DTEM (p. 359)
Violone	Violone	(it)	Nei secc. XVI-XVII, viola da gamba con fondo piatto da cui sembra essere derivato il moderno contrabbasso.	DMONLINE (online)
		(ptbr)	Denominação genérica para instrumentos de voz baixo da família das antigas violas. Entre 1550 e 1620, aproximadamente, designava a <i>viola da gamba</i> contrabaixo, e até aproximadamente 1690 referia-se ao <i>violoncelo</i> ou a uma <i>viola da gamba</i> baixo empregada para	DTEM (p. 361)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		acompanhamento. A partir do início do século XVIII, passou a designar principalmente a <i>viola</i> contrabaixo.	

TERMOS ESPECÍFICOS DA MÚSICA

Original	Tradução	Definição	Fonte
3.a	<i>Terça</i>	(ptbr) 1. Intervalo de três graus em uma <i>escala diatônica</i> (dó-mi, terça maior, dó-mi bemol, terça menor, nas tonalidades de dó maior e menor); 2. Registro (acp. 2) do órgão de tubos barroco.	DTEM (p. 330)
4.a	<i>Quarta</i>	(ptbr) Intervalo de quatro graus em uma <i>escala diatônica</i> (dó-sol, p. ex.).	DTEM (p. 267)
5.a	<i>Quinta</i>	(ptbr) Intervalo de cinco graus em uma <i>escala diatônica</i> .	DTEM (p. 269)
6.a maggiore	<i>Sexta maior</i>	(ptbr) Intervalo de seis graus em uma <i>escala diatônica</i> (dó-lá).	DTEM (p. 303)
6.a minore	<i>Sexta menor</i>	(ptbr) Intervalo <i>sexta</i> alterado descendentemente (dó-lá bemol).	DTEM (p. 303)

Original	Tradução	Definição	Fonte
6.a/seste	<i>Sexta</i> (ptbr)	Intervalo de seis graus em uma <i>escala diatônica</i> (dó-lá e dó-lá bemol, respectivamente).	DTEM (pp. 302-303)
7.a/settima	<i>Sétima</i> (ptbr)	Intervalo de sete graus em uma <i>escala diatônica</i> (como dó ¹ -si ¹), é chamado sétima maior quando a nota superior dista um semitom da oitava, e menor quando um tom inteiro (dó-si e dó-si bemol, respectivamente). Um acorde de sétima é composto por uma tríade, mais uma sétima acima da tônica, como em dó-mi-sol-si.	DTEM (p. 302)
Accadenze	<i>Cadências</i> (ptbr)	<p>Cadenza (it.): Trecho de <i>ária</i> ou concerto em que o solista exhibe sua virtuosidade. Geralmente desacompanhada, a <i>cadenza</i> a partir do classicismo passou a se relacionar tematicamente com o <i>movimento</i>, desenvolvendo-se na <i>dominante</i> para ao final concluir na <i>tônica</i>.</p> <p>Cadência: 1. Relação harmônica conclusiva de uma frase, que define a tonalidade de um trecho ou aquele que virá a seguir. A cadência perfeita, final ou autêntica consiste na resolução de acorde de dominante para a tônica (V - I). A imperfeita termina no acorde dominante, a interrompida ou de engano resolve para um grau inesperado da escala (por exemplo, VI), enquanto a plagal termina em um acorde de tônica que é antecedido por uma subdominante [var.: port. <i>cláusula</i>].</p> <p>2. Na música popular e em especial no samba, palavra que significa balanço, regularidade no ritmo (“Quero morrer numa batucada de samba, na cadência bonita do samba”).</p> <p>3. (it.) <i>cadenza</i>.</p>	DTEM (p. 62)
Accenti	<i>Acentos</i> (ptbr)	O mesmo que apogiatura curta.	FAG2011 (p. 189)

Original	Tradução		Definição	Fonte
Accidentali	Acidente	(ptbr)	Alteração ascendente ou descendente de uma nota em um <i>sem(it)om</i> ou tom inteiro, é simbolizada por [#], sustenido (alteração ascendente de semitom), [b], bemol (alteração descendente de um semitom), [##], dobrado sustenido (dois semitons acima), e [bb] dobrado bemol (dois semitons abaixo). No século XX surgiram sinais para indicar alterações menores que o semitom, como o terço e o quarto de tom. Como são de uso pouco comum, os sinais de alteração <i>microtonal</i> ainda não estão convencionados [var.: port. alteração].	DTEM (p. 18)
Affetto	Afeto	(ptbr)	Os compositores procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem afetos ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística, e de intensificarem estes efeitos musicais por meio de contrastes violentos. Assim, a música deste período não era escrita em primeira instância para exprimir os sentimentos de um artista individual, mas sim para representar os afetos num sentido genérico.	BGP2014 (p. 346)
Acute	Agudas	(ptbr)	Som de frequência alta, propagado em linha reta.	DTEM (pp. 19, 22)
Armonia	Harmonia	(it)	1. Equilibrio, accordo, proporzione tra le parti di un insieme; 2. Melodia, accordo di suoni strumentali e vocali; 2.1. Canto, melodia vocale; 3. Capacità visiva.	TLIO (online)
		(ptbr)	1. Em termos musicais a harmonia é a combinação de notas musicais soando simultaneamente, para produzir acordes (formados por tríades dó-mi-sol ou tétrades dó-mi-sol-si) e, logo, para produzir progressões de acordes. O termo é usado para indicar notas e acordes combinados e,	DTEM (p. 156)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			também para determinar um sistema estrutural de princípios que governam suas combinações. A harmonia possui seu próprio corpo de literatura, sendo que o primeiro tratado foi escrito por Rameau; 2. No Brasil, entre os integrantes das <i>escolas de samba</i> , quesito que se refere à sincronia entre dança e música nos desfiles e constitui um item de grande importância para a avaliação dos jurados.	
Armonia perfetta / imperfetta	<i>Harmonia perfeita / imperfeita</i>	(ptbr)	Rosa (2007) escreve uma nota indicando que esses termos podem referir-se à capacidade de tocar acordes completos dos instrumentos de base, e assim realizar uma harmonia plena, enquanto os instrumentos de ornamento só podem executar parte dela.	ROS2007 (p. 14)
B.molle	<i>Si bemol</i>	(it)	La lettera B indicò, nell'antichità latina e medievale, e ancor oggi in Germania e in Inghilterra, il suono che i popoli latini chiamano si. Ebbe forma quadrata (dove l'espressione b quadratum o b durum) quando rappresentò il si naturale; ebbe forma rotonda (e ne venne l'espressione b rotundum o b molle) quando rappresentò il suono si abbassato di un semitono.	TRECCANI (online)
B.quadro / Bequadro	<i>Si natural</i>	(it)	Comp. del nome della lettera b (be) e quadro, perché il b quadratum (o b durum), b di forma quadrata, nella notazione medievale indicava il si naturale, mentre il b rotundum (o molle), b di forma rotonda, indicava la stessa nota abbassata di un semitono	TRECCANI (online)
Basso	<i>Baixo</i>	(ptbr)	1. A voz mais grave do sistema musical, segundo a classificação que surgiu no Renascimento: <i>cantus</i> , <i>altus</i> , <i>tenor</i> e <i>bassus</i> (soprano, contralto, tenor e baixo). Na partitura, é a linha inferior da <i>clave de fá</i> , que serve de base à <i>harmonia</i> ;	DTEM (pp. 38, 45)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>2. Voz humana de <i>registro</i> mais grave que, por sua natureza, passou a ser utilizada nas óperas para representar os vilões do <i>libreto</i>. Um dos grandes baixos da história foi Ferruccio Furlanetto;</p> <p>3. Qualquer instrumento cujo som é o mais grave de alguma família específica: flauta doce baixo, sax baixo, flauta baixo. A maioria dos instrumentos baixo utiliza a clave de fá na quarta linha do <i>pentagrama</i>;</p> <p>4. Forma popular para designar o contrabaixo ou baixo elétrico;</p> <p>5. Em composição, designa genericamente a voz mais grave de uma peça ou trecho, que pode ser executada por um cantor, um violoncelo, um contrabaixo, um fagote ou outro instrumento.</p>	
Befabemi	<i>Si</i>	(ptbr) São sete os nomes dos sons: CESOLFAUT, DELASOLRE, ELAMI, FEFAUT, GESOLREUT, ALAMIRE e BEFABEMI. Para ensinar a cantar foram inventados outros nomes correspondentes: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La e Si. Esses nomes deram origem às palavras “solfejo” e “solfejar”, que significa cantar indicando o nome de cada som. Ao invés dos primeiros nomes citados, é melhor usar somente suas letras iniciais: C, D, E, F, G, A e B, ou usar os segundos nomes (Do, Re, etc.).	MAN1797 (pp. 15-16)
Bemolle	<i>Bemol</i>	(ptbr) 1. Sinal característico [<i>b</i>] da notação musical que indica que a nota deve ser tocada um semitom abaixo (ex.: a nota si, <i>sem(it)om</i> abaixo, resultando si bemol). Dois bemóis ou dobrado bemol [<i>bb</i>] indicam que a nota deve ser tocada dois semitons abaixo (ex.: nota si, abaixada dois semitons, resultando si dobrado bemol). 2. <i>Tonalidade</i> de uma peça, como em Concerto em ré bemol maior para piano e orquestra, <i>Sinfonia n° 9</i> em ré menor, de Beethoven.	DTEM (p. 49)
Bordoni	<i>Bordões</i>	(ptbr) 1. Nota ou som continuado, geralmente no registro (acp. 1) grave;	DTEM

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>2. No violão, e demais instrumentos de cordas dedilhadas da família da <i>tiorba</i> ou <i>alaúde</i>, as notas tocadas nas cordas inferiores pelo polegar;</p> <p>3. Cordas graves do piano (fios de aço recobertos por uma camada de cobre);</p> <p>4. Nos instrumentos de percussão como a caixa-clara, espécie de fio de metal, náilon ou tripa que compõe a <i>esteira</i> de cordas, presa junto à parte inferior do aro, junto à membrana, e que vibra quando a pele superior é percutida;</p> <p>5. Tubo ou corda que emite sons longos e graves;</p> <p>6. Tubo para emissão de sons graves em <i>ga(it)as-de-foles</i>.</p>	(p. 55)
Botte e ripercosse	<i>Acordes de notas simultâneas repetidos</i>	(ptbr) Ex.: “botte e ripercosse”, ou seja, acordes de notas simultâneas e repetidos	CANT1996 (p. 176)
Cantante	<i>Cantor</i>	(it) <p>2 Sost. Chi canta.</p> <p>[1] Ottimo, Purg., a. 1334 (fior.), c. 29, pag. 513.18: coro è uno circulo di cantanti...</p> <p>[2] Boccaccio, Fiammetta, 1343-44, cap. 5, par. 23, pag. 132.12: la pompa grandissima delle mense celebrata si toglieva via, come le varie danze, ora alla voce d' alcuno cantante guidate e ora al suono di diversi strumenti menate, erano cominciate...</p> <p>[3] Bibbia (09), XIV-XV (tosc.), Mt 9, vol. 9, pag. 53.12: E quando fu venuto Iesù nella casa del principe, vedendo qui li cantanti con le pive, e la turba lamentante, diceva...</p>	TLIO (online)

Original	Tradução	Definição		Fonte
Cantare	Cantar	(it)	<p>1. Modulare armonicamente la voce, seguendo una melodia;</p> <p>1.1. Pronunciare armonicamente (parole), seguendo una melodia;</p> <p>1.1.1. Esprimere manifestando gioia, in musica o come in musica (anche fig. con sogg. inanimato);</p> <p>1.2. Cantare (la) messa: celebrare la funzione;</p> <p>1.2.1. Cantare i sacrifici;</p> <p>2. [Di animali]: emettere un verso armonioso e gradevole;</p> <p>3. Produrre musica (con uno o più strumenti);</p> <p>3.1. Far emettere musica (uno o più strumenti);</p> <p>3.2. [Di uno strumento musicale]: emettere il proprio suono;</p> <p>4. Dire in versi;</p> <p>4.1. Celebrare o fare argomento di canto o poesia;</p> <p>5. Proclamare solennemente;</p> <p>5.1. Cantarne una e farne un'altra: affermare una cosa e agire in modo contrario.</p>	TLIO (online)
		(it)	<p>1. [eseguire con la voce, seguendo un ritmo determinato] ≈ intonare, modulare. ↑ gorgheggiare, vocalizzare. ↓ accennare. ↓ canterellare, canticchiare, salmodiare, solfeggiare, steccare, stonare.</p> <p>2. (estens.) a. [di uccelli canori e anche di altri animali, come la cicala, il gallo, ecc., emettere il tipico verso] ≈ ↓ cinguettare, fischiare, fischiettare, frinire, gracidare, stridere. b. [di strumenti musicali, mandar fuori il proprio suono] ≈ suonare, vibrare. 3. (fig.) a. [esprimere apertamente: la lettera canta chiaro] ≈ attestare, comprovare, dichiarare,</p>	TRECCANI (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			dimostrare, far fede, provare. b. (gerg.) [confidare cose che dovrebbero restare segrete, fare la spia] ≈ chiacchierare, confessare, parlare, snocciolare, soffiare, spiattellare, spifferare, vuotare il sacco, zufolare.	
		(ptbr)	1. Entoar, emitir sons de altura definida. 2. <i>Chanter</i> .	DTEM (p. 67)
Cantilene	Cantilenas	(it)	1. Componimento per voce e musica, canzone (con possibile connotazione di stile minore); 1.1. [Designa una ballata]; 2. Lo stesso che canto.	TLIO (online)
		(ptbr)	1. Canção repetitiva, lenta e monótona; 2. Durante o século XIII, um tipo de <i>polifonia</i> simples.	DTEM (p. 68)
Chiave/chiavi	Clave	(ptbr)	Símbolo que, colocado no início de cada pauta (e às vezes no meio de uma peça ou movimento, antes de uma modulação), indica as notas que cada uma das linhas e espaços representarão na leitura musical de determinada obra. As principais claves são as de sol na segunda linha (clave de soprano), dó na terceira (de tenor) e quarta (de alto) linhas, e fá na quarta linha (clave de baixo) ([...]). Há também claves menos comuns nos dias de hoje, como a de sol na primeira linha.	DTEM (pp. 83, 84)
Compositore	Compositor	(it)	1. Chi dispone ordinatamente varie parti per formare un complesso organico; chi dà forma a materia inorganica, creatore; 1.1. Autore di testi scritti; 1.2. Costruttore di edifici o centri urbani, edificatore;	TLIO (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			2. Chi mette o tenta di mettere più persone o parti in armonia fra loro; chi media conflitti.	
Compositioni	Composições	(ptbr)	Obra musical.	DTEM (p. 88)
Concerto	Concerto	(en)	The term “concerto”, as used in music, had at first (c. 1519) the Italian meaning "join or bind together," but late in the 16th century it acquired the additional Latin sense of "strive or contend with”.	BOY1957 (p. 221)
		(ptbr)	1. No século XVII, referia-se genericamente à música para instrumentos e vozes. A partir do século seguinte, passou a designar a composição, geralmente em três movimentos, em que solista ou solistas se apresentam com uma orquestra; 2. De forma genérica, qualquer apresentação pública de maiores dimensões. As apresentações em ambientes menores são geralmente chamadas recitais; 3. <i>Show</i> de música popular, <i>jazz</i> ou <i>rock</i> .	DTEM (p. 89)
Conserto	Conjunto	(en)	The musical term “conserto” is a form of concerto found mainly in Tuscany and Naples approximately from 1550 to 1630.	BOY1957 (p. 221)
Consonanza	Consonância	(ptbr)	Vibrações sonoras concordantes, portanto aceitas como mais confortáveis ao ouvido, em oposição às dissonâncias. Em sentido mais amplo, o termo é subjetivo e envolve aspectos culturais e históricos.	DTEM (p. 91)
Contrapontegia ndo	Contrapontea ndo	(it)	Trattare una melodia secondo i principi compositivi del contrappunto. [...].	SABCOLETTI (versão eletrônica, 2005)

Original	Tradução	Definição	Fonte
Contraponto	Contraponto	(ptbr) Termo usado pela primeira vez no século XIV para descrever a combinação de linhas melódicas soando simultaneamente, de acordo com um sistema de regras preestabelecidas. Foi usado também para designar uma voz ou mesmo uma composição inteira (cf. Vincenzo Galilei, <i>Il Fiorino</i> , 1584: <i>Contrapunti a due voci</i>). O primeiro tratado sobre a arte do contraponto foi escrito por Johannis Tinctoris, <i>De contrapuncto</i> , em 1477. Em 1725 Johann Joseph Fux escreveu seu <i>Gradus ad Parnassum</i> , estabelecendo um método de ensino de contraponto através de um <i>cantus firmus</i> (melodia básica) e algumas espécies (1ª nota contra nota; 2ª duas notas contra uma; 3ª quatro notas contra uma; 4ª síncope contra um <i>cantus firmus</i> e, 5ª contraponto florido ou espécie de variação rítmica contra um <i>cantus firmus</i>). Seu ensino era baseado no contraponto modal de Palestrina. Entretanto Johann Sebastian Bach mantinha outra prática contrapontística baseada na harmonia tonal. Estas duas correntes, a do contraponto modal e a do contraponto tonal, são estudadas pelos compositores e estudantes de música até hoje.	DTEM (p. 92)
Corde	Cordas / Notas	(en) [...] that is, if the soprano is singing, play the cadence in the soprano [register], and play the <i>notes</i> of the soprano; if an alto is singing, do the same.	NUT2007 (p. 120)
		(ptbr) [1] Cordas dos instrumentos: (ex.: [...]) por causa da multiplicidade das cordas). [2] Traduzido também como “altura”: (ex.: [...]) repetindo e ressaltando certas figuras de diferentes alturas em diferentes lugares.	ROS2007 (p. 18)
Diesis	Sustenido	(ptbr) Nota natural alterada ascendentemente um <i>sem(it)om</i> . Representação na notação musical [#].	DTEM (p. 108)

Original	Tradução		Definição	Fonte
Diminuire	<i>Diminuições</i>	(ptbr)	Técnica de composição que consiste na redução na duração de certa sequência de notas ou trecho musical a valores proporcionalmente iguais de menor (frequentemente a metade) duração.	DTEM (p. 108)
Dissonanze	<i>Dissonância</i>	(ptbr)	1. <i>Discordância</i> ; 2. Na harmonia tradicional, grupo de duas ou mais notas de um acorde que criam forte tensão e se tornam instáveis ao ouvido humano, que por natureza busca predominantemente a sua resolução em acordes consonantes. Com a ruptura dos conceitos rígidos do <i>tonalismo</i> e ao sabor das correntes de composição que se seguiram, passou-se a entender que a tensão da dissonância não precisa ser obrigatoriamente resolvida.	DTEM (p. 110)
Falsetti	<i>Falsete</i>	(ptbr)	Técnica também conhecida como <i>voz de cabeça</i> , consiste no emprego de um modo de vibração reduzido das cordas vocais e simula, principalmente no canto adulto masculino, vozes tipicamente femininas. O falsete já era comum na Itália da Idade Média, período em que homens substituíam com essa técnica o <i>contralto</i> , voz feminina mais grave e rara. Recurso bastante usado por <i>contratenores</i> , ainda nos dias de hoje o falsete tem sido empregado com frequência também na música popular (Beatles, Milton Nascimento, Earth, Wind and Fire, Edson Cordeiro, Mutantes, Bobby McFerrin, Bee Gees).	DTEM (p. 128)
Fondamento	<i>Base</i>	(ptbr)	Segundo Agazzari, os instrumentos <i>de base</i> devem ser tocados com grande critério, considerando inclusive o tamanho do coro	ROS2007 (p.16)
Fuga	<i>Fuga</i>	(ptbr)	Técnica composicional que consiste em elaborar por imitação temas entre diversas vozes. Teve origem em formas simples como o <i>ricercare</i> e a <i>canzona</i> , e tem como seções principais a abertura, a resposta	DTEM (p. 141)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			(segunda voz) e o contra-sujeito (ou contratema). Antes da consolidação da fuga como técnica, na Idade Média, o termo referia-se genericamente a diversos procedimentos imitativos. <i>A arte da fuga</i> , obra em que Bach desenvolve nada menos do que 14 delas sobre um tema principal, pode ser considerada o grande marco dessa técnica, cujos princípios têm sido utilizados até em composições mais recentes, como o <i>Ludus tonalis</i> , de Paul Hindemith.	
Fughette	<i>Fughettas</i>	(ptbr)	Pequena <i>fuga</i> .	DTEM (p. 141)
Gare	<i>Imitações</i>	(ptbr)	As “disputas” provavelmente são imitações polifônicas relativas ao mesmo instrumento, ou realizadas por diversos instrumentos que imitavam um ao outro.	CANT1996 (p. 177)
Gesolreut	<i>Sol</i>	(it)	Antico nome della lettera g, 1sol, 2re e ut; Denominazione della nota sol della seconda ottava nell’antica solmizzazione.	DMONLINE (online)
Grave	<i>Grave</i>	(ptbr)	1. Som de <i>registro</i> baixo ou de baixa frequência (até aproximadamente 150 Hz); 2. Um andamento bastante lento, comum na música barroca.	DTEM (p. 151)
Gruppi	<i>Grupetos</i>	(ptbr)	Certo tipo de ornamentação que, como o “groppo”, consiste em quatro notas acessórias que circundam a nota principal, podendo a resolução realizar-se tanto pela nota superior quanto pela inferior [var.: gruppo].	DTEM (p. 151)
Intavolatura	<i>Intavolatura</i>	(it)	Nome generico delle notazioni praticate nei diversi paesi per vari strumenti polifonici (liuto, cembalo, organo ecc.) dal Medioevo al 17° secolo. Differiva dalla normale scrittura per l’uso di cifre o di lettere, o	TRECCANI (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		d'ambidue, in sostituzione o in aggiunta alle note, che indicavano solo la durata. Le tecniche di i. variavano da paese a paese tanto che si parla comunemente di i. italiana, tedesca, spagnola, francese.	
		(ptbr) Tablatura: sistema de notação musical de instrumentos de cordas dedilhadas que emprega um código de sinais com letras e algarismos no qual os números indicam a <i>dig(it)ação</i> , enquanto as linhas representam as cordas. Era utilizado na Idade Média entre instrumentos como o <i>alaúde</i> , e ainda é empregado em formato moderno na música popular, como representação de acordes no violão. Ver também <i>cifra</i> .	DTEM (p. 322)
Maggiore	Maior	(ptbr) 1. Denominação dos intervalos de segundo, terceiro, sexto e sétimo graus de uma escala maior, em relação à tônica (dó-ré, dó-mi, dó-lá e dó-si da escala de dó maior, por exemplo); 2. Designa uma escala cujo terceiro grau observa um intervalo de terça maior em relação à tônica, como na escala de dó maior. Ver também <i>tríade</i> maior.	DTEM (p. 191)
Manico	Braço	(ptbr) O braço dos instrumentos de cordas.	DTEM (p. 57)
Melodia	Melodia	(ptbr) 1. De forma genérica, certa sequência de notas organizada sobre uma estrutura rítmica que encerra algum sentido musical. Certamente, os conceitos de melodia advieram da observação do canto das aves, prática que remete à pré-história das civilizações. Inicialmente, surgia sob a forma de combinação repetitiva de dois ou três sons sobre ritmos simples, ampliando-se depois para as formas <i>pentatônicas</i> encontráveis nas mais diversas culturas, e multiplicando-se em formas <i>hexatônicas</i> , <i>heptatônicas</i> ou <i>octatônicas</i> (como em certas obras de Bartók, por exemplo). Os princípios fundamentais da música, como a conhecemos	DTEM (p. 200)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>hoje, são o ritmo, a melodia e a <i>harmonia</i>. A partir do final do século XIX, principalmente com Wagner, e em especial com as inovações trazidas por sua revolucionária ópera <i>Tristão e Isolda</i>, que já apontava para os caminhos do <i>atonalismo</i>, conceitos cromáticos e intervalos mais amplos, em sequências fora dos padrões estéticos anteriores e passando por experiências como a chamada <i>música aleatória</i>, baseada na improvisação de um ou mais elementos (como ritmo e melodia) e a <i>música eletroacústica</i>, por exemplo, foram abertos novos horizontes que reformularam o conceito de melodia;</p> <p>2. No século XIX, certo tipo de obra instrumental de forma variável, como a <i>Melodia em fá</i> de A. Rubinstein;</p> <p>3. <i>Registro do órgão de tubos</i> cujo timbre se situa entre o da flauta e o da tromba;</p> <p>4. Na música popular, canção.</p>	
Minore	Menor	<p>(ptbr)</p> <p>1. Terceiro, sexto e sétimo graus de uma <i>escala diatônica</i> alterado descendentemente um semitom (ré bemol, mi bemol, lá bemol e si bemol, na tonalidade de dó maior);</p> <p>2. Designa as escalas menores definidas pelo intervalo de terça menor, como os modos <i>eclesiásticos</i> dórico, frígio, eólio e lócrio, e as escalas menores harmônica, melódica e natural, entre outras;</p> <p>3. Ver <i>tríade</i> menor.</p>	DTEM (p. 202)
Movimenti	Movimento	<p>(it)</p> <p>11a. Grado di velocità prescritto per l'esecuzione di un pezzo musicale: i termini "adagio", "andante", "allegro", ecc., sono indicazioni di movimento;</p>	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			11b. Ciascuna delle parti o tempi in cui si suddividono alcune forme compositive: la sinfonia classica consta generalmente di quattro movimenti.	
		(it)	In musica, grado di celerità prescritto dall'autore o dall'editore (revisore) per l'esecuzione di un dato pezzo di musica o per parte di esso: didascalie di movimento (per es., Largo, Grave, Adagio, Andante, Allegro, Presto). Per estens., ciascuna delle parti, generalm. tre o quattro, in cui si suddivide una composizione sinfonica o da camera (cfr. gli usi analoghi di tempo, nelle accezioni 5 a e b).	TRECCANI (online)
		(ptbr)	Parte de uma composição musical que encerra em si elementos que a tornam uma entidade musical completa. Concertos, em geral, possuem três movimentos, enquanto sinfonias e sonatas têm geralmente quatro.	DTEM (p. 213)
Naturali	Natural	(ptbr)	1. Afinação da <i>viola de arame</i> que emprega os mesmos sons de um violão, da 1ª à 5ª cordas; 2. Nota que não sofreu alteração, não- <i>bemol</i> e não- <i>sustenida</i> ; <i>bequadro</i> ; 3. (it.) <i>au naturel</i> .	DTEM (p. 224)
Opera	Obra	(ptbr)	Composição, peça.	DTEM (p. 230)
Ornamento	Ornamento	(ptbr)	A ornamentação em música existe tanto em sua forma mais livre, a critério do intérprete, quanto de maneira restrita, grafada, que deve ser lida com rigor variável conforme época e estilo. Basicamente, todos os períodos da história da música foram mais ou menos pródigos em ornamentação, sendo que a prática era comum no final do Renascimento, e passou a ser organizada pelos teóricos do período Barroco. Hotteterre, Couperin, Händel e Bach, entre outros, buscaram	DTEM (p. 238)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			sistematizar a ornamentação, mas a contribuição pessoal do intérprete nunca deixou de ser imperativa. Entre os ornamentos mais conhecidos e empregados estão o <i>mordente</i> , o <i>trinado</i> , a <i>appoggiatura</i> , a <i>acciacatura</i> , o <i>gruppetto</i> e a <i>volta</i> [var.: bordadura].	
Ottava	Oitava	(ptbr)	Intervalo de oito graus em uma <i>escala diatônica</i> (lá ⁴ -lá ⁵ , por exemplo), guardando uma relação de frequência 1:2 (lá 440 Hz: lá 880 Hz).	DTEM (p. 231)
Passaggio	Passagem	(ptbr)	1. Passagem ou trecho musical em que o executante demonstra sua técnica; 2. Ponte ou ligação entre seções; 3. Termo que tem origem na literatura, designa um trecho musical; 4. <i>Passage</i> .	DTEM (p. 245)
Passeggiare	Fazer passagens	(ptbr)	Técnica conhecida como “diminuir” ou “passeggiare”, em que se executam passagens a partir de textos musicais preexistentes (madrigais, motetos, etc.), ornando suas linhas melódicas.	ONO2018 (online)
Perfidie	Itarações	(it)	“Gare e perfidie” cioè imitazioni e iterazioni (cavando fughe in diverse corde e luoghi).	CANT1996 (p. 177)
Pizzicate	Pizzicatos	(ptbr)	Entre os instrumentos de arco, indica que as cordas devem ser dedilhadas, e não tangidas. Implica o abandono temporário do uso do arco em uma obra, movimento ou trecho, ou ainda uma ou algumas notas apenas, devendo o executante trabalhar com um dos dedos da mão direita (geralmente o indicador e o médio) à maneira de violões ou harpas. Abreviatura [pizz].	DTEM (p. 256)

Original	Tradução	Definição	Fonte
Proporzioni	Proporções	<p>(it) La teoria delle proporzioni nacque coi primi saggi del discanto (sec. XII e XIII) quando si cominciò ad opporre, in una stessa battuta, movimenti e valori di note diversi e quando, in specie, si volle indicare il cambiamento di valore (cioè il moto più rapido e più lento) da darsi alle note di una parte di canto di fronte alle note di un'altra parte. Allora sul modello delle proporzioni numeriche, che stabiliscono rapporti precisi fra numeri diversi (l'uno paragonato al due, al tre, al quattro, il tre paragonato al due, il quattro al tre, ecc.) incominciarono a fiorire le proporzioni musicali che anch'esse si fondarono sul contrasto sorgente dal paragone tra diversi valori di note emessi in un medesimo tempo. [...].</p> <p>Secondo gl'insegnamenti dati dai fondatori della teoria della composizione polifonica, tutto il sistema delle proporzioni (dalla proporzione più semplice alla più complessa) venne compreso in cinque grandi classi alle quali vennero dati, rispettivamente, i nomi di: Multiplice, Superparticolare, Superparziente, Multiplice superparticolare e Multiplice superparziente. [...].</p>	TRECCANI (online)
Raddoppiar (registri)	Dobrar (registros)	<p>(it) 1. Rendere, fare doppio, ingrandendo, prolungando, aggiungendo la stessa quantità, ripetendo, ecc.: r. un numero, un segmento, una superficie; r. il vantaggio, il distacco; gli è stato raddoppiato lo stipendio; in pochi anni ha raddoppiato il suo capitale, le sue rendite; gli hanno raddoppiato la pena; r. la scommessa, la posta; assol., «Lascia o raddoppia», [...]. b. Con valore iperb., rendere molto più grande o più numeroso o più intenso, far crescere di molto: r. il lavoro, lo studio, gli sforzi, l'attenzione; r. i colpi, le botte, le gentilezze, i rimproveri; r. il passo o i passi, accelerarli.</p> <p>2. Crescere del doppio, o, iperb., crescere di molto: il reddito annuo è quasi raddoppiato; l'impeto della pioggia raddoppia; Gronda il sangue;</p>	TRECCANI (online)

Original	Tradução	Definição		Fonte
			raddoppia il ferir (Manzoni). b. (aus. avere) Nell'equitazione, andare di raddoppio: non tutti i cavalli imparano a raddoppiare. Nella scherma, avvicinarsi all'avversario portandogli un doppio colpo. ♦ Part. pass. raddoppiato, anche come agg., aumentato del doppio: con raddoppiata lena; anche, piegato in due: foglio, tovagliolo raddoppiato.	
		(ptbr)	[...] deve-se tocar com muito cuidado, prestando atenção a todas as vozes; porque se são muitas, convém tocar cheio e <i>dobrar os registros</i> ; [...].	DIA2015 (p. 114)
Recitativo	Recitativo	(ptbr)	1. Gênero de composição vocal de <i>oratórios</i> e <i>óperas</i> que empresta ênfase especial ao texto falado, cuja acentuação natural determina o contorno melódico das frases. No período Barroco, servia como elemento de ligação entre as <i>árias</i> , além de explicação para a cena ou texto. Alguns <i>rec(it)ativos</i> instrumentais, como o dos contrabaixos e violoncelos no início do quarto movimento da <i>Nona sinfonia em ré menor</i> , de Beethoven, foram consagrados como exemplos isolados; 2. Um dos <i>manuals</i> do <i>órgão</i> .	DTEM (pp. 274-275)
Registri	Registro	(ptbr)	1. Genericamente, a <i>extensão</i> de determinada voz ou instrumento, ou ainda a extensão dos sons requeridos em uma obra determinada pelo compositor; 2. No <i>órgão</i> de tubos e instrumentos de teclados como o <i>cravo</i> , as combinações dos dispositivos de controle de timbres.	DTEM (p. 277)
Ribattere	Rebater	(it)	1. Battere di nuovo, anche più volte, ripetutamente: questo tappeto è ancora impolverato, bisogna ribatterlo; il fabbro batteva e ribatteva col martello il ferro rovente; nell'esecuzione musicale, r. un tasto, negli strumenti a tastiera, e per estens. r. una nota, ripeterla battendo nuovamente il tasto; quindi, nota ribattuta, la stessa nota ripetuta	TRECCANI (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			rapidamente (anche su altri strumenti o con la voce nel canto). Con uso intr., o anche assol.: ho battuto e ribattuto (alla porta), ma non mi ha risposto nessuno; in senso fig., tornare a insistere: ribatte sempre sul medesimo punto, o argomento; a forza di r. sulla questione, ho finito per convincerlo; batti e ribatti, dovrà pur cedere (o convincersi); [...].	
Risolve(re)	<i>Resolver</i>	(ptbr)	Resolução: conclusão de um trecho melódico ou harmônico em uma nota ou acorde, basicamente resolvendo uma dissonância em uma consonância. Também é frequente o emprego de um <i>retardo</i> , para que a dissonância se resolva posteriormente.	DTEM (p. 278)
Rispostine	<i>Resposta</i>	(it)	In musica, l'imitazione che, nella fuga (o in altre composizioni polifoniche), una voce fa del soggetto esposto precedentemente da un'altra voce: r. reale, se la fuga è reale, il soggetto cioè non modula; r. tonale, se la fuga è tonale, il soggetto modula cioè alla dominante.	TRECCANI (online)
		(ptbr)	Na fuga, segunda entrada do tema principal, transpondo uma quinta acima ou quarta abaixo (sol, na tonalidade de dó maior)	DTEM (p. 279)
Rompendo	<i>Dividindo</i>	(ptbr)	Talvez o termo indique uma técnica contrapontística que no período barroco subdividia improvisadamente ou por notação as notas de um cantus firmus, por exemplo.	DTEM (p. 110)
Salto	<i>Salto</i>	(ptbr)	Numa progressão de notas de menor valor por <i>salto</i> , cada nota deve ter seu próprio acompanhamento.	ROS2007 (p. 17)
Sbordonata	<i>Sbordonata</i>	(ptbr)	Utilização dos bordões tanto como reforço quanto para executar passagens	CANT1996 (pp. 176-177)

Original	Tradução		Definição	Fonte
Scherzando	<i>Scherzando</i>	(it)	In un primo periodo, dal sec. XVI a tutto il XVII, troviamo la didascalia "scherzando" e poi il titolo esplicito "scherzo" in testa a componimenti di genere e di forme varî, non sempre distinguibili da componimenti come la Canzonetta, il Capriccio, ecc.	TRECCANI (online)
Scherzo	<i>scherzo</i>	(ptbr)	Termo que remete à brincadeira e surgiu no início do período barroco a partir de certo tipo de peça ligeira. Passou a fazer parte da <i>sonata</i> , como terceiro movimento de algumas obras clássicas de compositores como Haydn, mas foi incorporado definitivamente à forma quando Beethoven empregou-a em substituição ao <i>minueto</i> , tanto em obras de câmara quanto em suas sinfonias. Os <i>scherzi</i> também assumiram forma de peças independentes, como em obras de Chopin, Brahms e Stravinsky.	DTEM (pp. 296-297)
Soprano	<i>Soprano</i>	(ptbr)	Voz mais aguda feminina, ou voz de meninos antes de alcançar a puberdade. No passado, podia designar a voz de um <i>castrato</i> . Como a música da Antiguidade era privilégio de homens, a voz masculina predominou até que, no final do Renascimento, o canto feminino passou a ser observado, devido à sua potencialidade. A partir do início do período barroco, a voz soprano passou a ser empregada em sua plenitude, de <i>cantatas</i> a <i>óperas</i> [...]. A palavra soprano também designa a voz mais aguda da família de diversos instrumentos, como por exemplo o sax soprano e a flauta doce soprano.	DTEM (p. 312)
Spartitura	<i>Spartitura</i>	(it)	In musica, notazione complessiva delle parti, vocali e strumentali, di un pezzo di musica. La p. è ordinata in modo che al gruppo degli strumenti ad arco si sovrapponga quello delle percussioni, e a questo quello dei fiati; nell'ambito poi di ogni gruppo gli strumenti più acuti sono sovrapposti a quelli più gravi. Avremo dunque, dall'alto in basso: ottavino, flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni, trombe, tromboni, tube, percussioni, arpe, violini primi e secondi, viole, violoncelli e	TRECCANI (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			contrabbassi. Le voci si pongono o tra i violoncelli e le viole (alla maniera antica) o tra i primi violini e i gruppi sovrastanti (alla maniera moderna).	
		(ptbr)	Partitura: genericamente, música impressa. De forma particular, design da parte escrita do maestro, que contém todas as partes de instrumentos e vozes. Na música popular e em Portugal, diz-se grade.	DTEM (p. 245)
		(ptbr)	Dividir as vozes e escrevê-las por extenso.	DIA2015 (p. 115)
Stromento	Instrumento	(ptbr)	Artefato, dispositivo, aparelho, ou qualquer objeto construído, adaptado pelo homem ou encontrado na natureza, que é utilizado para produzir sons determinados ou indeterminados, os quais, organizados ou não, são passíveis de serem identificados como música sob o ponto de vista de alguma concepção artística ou social para fins espirituais, comunitários, políticos, bélicos, de comunicação ou entretenimento.	DTEM (p. 167)
Suonare	Tocar	(it)	<p>1. Fare risuonare uno strumento musicale o qualunque apparecchio che emetta suoni: sta suonando il pianoforte; s. il campanello, il clacson, le campane; riferito a strumento musicale, può indicare, oltre all'atto, l'attività o la capacità personale: suona la chitarra in un complesso; imparare a s. il violino; s. bene il flauto figg. suonarle per bene, a dovere, di santa ragione a qlcu., nel l. familiare, picchiare con forza qlcu.;</p> <p>2. Eseguire con uno o più strumenti un brano musicale o un particolare tipo di musica: s. un notturno di Chopin, una sinfonia di Beethoven; s. musica jazz, musica sacra; estens. eseguire brani musicali composti da un autore: mi piace s. Chopin, Beethoven;</p>	SABCOLETTI (versão eletrônica, 2005)

Original	Tradução	Definição		Fonte
			<p>3. Detto di uno strumento o di un apparecchio sonoro, annunziare, segnalare qlco. con il proprio suono: la tromba sta suonando l'adunata; le campane suonano il mezzogiorno; l'orologio della torre suona anche i quarti d'ora;</p> <p>4. lett. Riecheggiare, diffondere intorno un certo suono: «suonano i liti un lamentar di lira» (Foscolo); [...].</p> <p>“ v.intr. [sogg-v]</p> <p>1. (aus. avere) Eseguire musica su uno strumento: sapere, non sapere s.; esibirsi in esecuzioni musicali, esercitare la professione di suonatore, anche con specificazione del luogo: ha suonato alla Scala; suona in un locale notturno;</p> <p>2. (aus. avere) Detto di uno strumento o di qualsiasi apparato acustico, emettere suoni: questo violino suona divinamente; sta suonando il telefono, il campanello, la sveglia; spesso con specificazione della modalità: le campane suonano a distesa, a festa, a martello, a morto; [...].</p>	
		(ptbr)	Sonare (it.): Soar.	DTEM (p. 310)
Suonar pieno	Tocar cheio	(en)	This [full playing] results both in [bad] parts, and bad movements [of the parts]; for in order to <i>play fully</i> it is necessary to concede something, which falls outside the rules of good playing, and it will not be possible to prepare and resolve dissonances.]	NUT2007 (p. 82)
Suonar sopra'l Basso	Tocar sobre o baixo	(ptbr)	Expressão referente à prática do baixo contínuo (it. basso continuo), que segundo Dourado (2004) era: a parte inferior tocada sem interrupção por instrumento de voz grave, principalmente durante o período Barroco, e	DTEM (p. 38)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			servia de base para condução da harmonia. As partes para baixo contínuo costumavam ser cifradas, mas modernamente as músicas já trazem as elaborações escritas. Durante o Classicismo, principalmente a partir de Haydn, o suporte do baixo contínuo foi gradativamente sendo abandonado.	
Tastatura / Tastiera	Teclado	(en)	Keyboard (Fr. <i>clavier</i> ; Ger. <i>Klaviatur</i> , <i>Tastatur</i> ; <i>It. tastiera</i> , <i>tastatura</i>) A set of levers (keys) actuating the mechanism of a musical instrument such as the organ, harpsichord, clavichord, piano etc.	OXMO (online)
Tasto	Nota	(en)	[...] it will sound well to hold the <i>key</i> that forms the octave with the first [bass] note.	NUT2007 (p. 63)
Tempo	Tempo	(en)	For this reason one should take the greatest possible care to avoid touching or diminishing with a division the <i>note</i> which the soprano sings.	STR1950 (p. 427)
		(it)	Indicazione agogica che prescrive un movimento più o meno rapido cui attenersi nell'esecuzione d'un pezzo, in genere indicato con didascalie di preciso valore (Adagio, Andante, Presto, Allegro, Vivace ecc.). Di qui il termine è passato a indicare un pezzo che fa parte di una composizione sinfonica, analogamente all'atto nelle produzioni operistiche (il nome deriva dal fatto che ogni parte ha un t., cioè un andamento agogico diverso). Nella sinfonia classica, i t. o movimenti sono, nell'ordine, quattro: Allegro, Adagio, Minuetto (o Scherzo), Finale (l'ordine, a volte, può essere diverso: la nona sinfonia di L. van Beethoven, per es., ha lo Scherzo al secondo posto e l'Adagio al terzo; oppure l'ultimo è un Adagio, come nella sesta sinfonia di P.I. Čajkovskij).	TRECCANI (online)
		(ptbr)	1. A pulsação musical, unidade essencial de um <i>compasso</i> ;	DTEM

Original	Tradução		Definição	Fonte
			2. <i>Andamento</i> de determinada peça, como em <i>tempo di valsa</i> . 3. A duração de uma nota.	(p. 328)
Tenore	Tenor	(ptbr)	Na antiguidade, a voz masculina superior, que sustentava certas notas que serviam para orientar as movimentações contrapontísticas das outras vozes. Gradativamente, passou a designar de forma genérica a voz mais aguda masculina. [...]. O termo tenor é empregado também para a classificação de diversas famílias de instrumentos, obedecendo a critérios semelhantes às subdivisões das vozes humanas. Desta forma, existem o sax tenor, o trombone tenor, a flauta doce tenor, o violino tenor (pouco menor do que uma viola) e outros.[...].	DTEM (p. 329)
Terza maggiore	Terça maior	(ptbr)	Intervalo de <i>terça</i> da <i>escala diatônica</i> formado por dois tons.	DTEM (p. 330)
Terza minore	Terça menor	(ptbr)	Intervalo de <i>terça</i> alterado um semitom descendentemente, constituindo um tom e meio.	DTEM (p. 330)
Tirata	Tirata	(ptbr)	Tipo de ornamento melódico que consiste em uma escala articulada com velocidade entre duas notas distantes, em um trecho musical.	DTEM (p. 333)
Tirata continovata	Tirata continuada	(ptbr)	Sequência conjunta.	ROS2007 (p. 17)
		(ptbr)	Assim, o baixo procede por grau conjunto ou salto, com <i>divisões conjuntas</i> (por exemplo, uma progressão ascendente em semínimas) ou com notas de menor valor separadas.	ROS2007 (p. 17)
Trasportare		(en)	The bass proceeds in many ways, namely, by step, by leap, with conjunct	STR1950

Original	Tradução		Definição	Fonte
	<i>Transpor / Transportar</i>		divisions, or with disjunct notes of small value.	(p. 427)
		(ptbr)	Transferir determinada música ou trecho para outra <i>tonalidade</i> .	DTEM (p. 337)
Trilli	Trinados	(ptbr)	Ornamento que consiste na alternância rápida entre a nota principal e aquela que lhe é imediatamente superior um tom ou semitom. Segundo o tratadista Vieuillan, o trinado barroco costumava ser iniciado um tom acima da nota principal, seguindo-lhe o apoio [...] e o trinado propriamente dito, e finalmente o ponto de parada [...], que é a antecipação da nota final da resolução.	DTEM (p. 339)
Tuono	Tom	(ptbr)	1. Genericamente, e em especial na música popular, a tonalidade de uma peça, como por exemplo dó maior ou mi menor; 2. Palavra com que se descreve timbre ou coloração, como em: a <i>viola d'amore</i> tem um tom aveludado; 3. <i>Tom inteiro</i> ; 4. Abreviatura de <i>tom-tom</i> .	DTEM (p. 334)
Voce	Voz	(ptbr)	1. Som que é produzido pelo homem na laringe por meio da vibração do ar nas cordas vocais; 2. Denominação classificatória da voz humana que é empregada tanto para a parte vocal quanto instrumental para definir sua localização na partitura e <i>registro</i> em função do papel desempenhado na execução: primeira voz, segunda voz, etc.; [...]. 4. Qualquer parte vocal ou instrumental.	DTEM (p. 364)

OUTROS TERMOS IMPORTANTES

Original	Tradução	Definição	Fonte
Acconciare	Organizar	<p>(it)</p> <p>1. Rendere qsa pronto, disponibile o adatto all'uso che se ne deve fare; [...].</p> <p>1.2. Rendere provvisto (del necessario; anche pron.);</p> <p>1.3. Mettere nelle condizioni di fare qsa, predisporre. Pron. Mettersi in condizioni, rendersi pronto, prepararsi;</p> <p>1.4. Mettersi nella disposizione (di fare qsa), decidere, risolversi; essere sul punto o avere l'intenzione (di fare qsa);</p> <p>-Pron. Disporsi benevolmente;</p> <p>2. Mettere in un certo ordine, in una certa disposizione (appropriata; in funzione dell'uso; in funzione di un'azione; anche pron.); [...].</p> <p>3.1.2. Riportare alla giusta misura; [...].</p> <p>3.3. Modificare (in meglio) l'aspetto di qno o qsa; ornare, abbigliare (anche pron.); [...].</p> <p>4. Mettere insieme (opportunamente);</p> <p>4.1. Mettere d'accordo;</p> <p>- Pron. Adeguarsi, conformarsi;</p> <p>- Essere in accordo, adeguato, appropriato;</p> <p>4.2. Adattare (la voce o uno strumento musicale); [...].</p>	TLIO (online)
All' in giù	Acima/subir	<p>(it)</p> <p>Grafia unita per in giù, usata soprattutto nelle locuz. avv. all'ingiù, verso il basso (guardare, andare, rotolare all'ingiù; l'acqua scorre all'ingiù), dall'ingiù, dal basso (cominciare dall'ingiù) e, meno com., per ingiù, per l'ingiù [...].</p>	TRECCANI (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
All' in sù	<i>Abaixo/descer</i>	(it)	Grafia unita per in su, soprattutto nelle locuz. avv. all'insù, di sotto insù (o di sottinsù), verso l'alto (guardare, andare, essere rivolto all'insù); dall'insù, dall'alto, dalla parte superiore verso il basso (cominciare dall'insù); per insù o per l'insù (che indica in genere posizione capovolta: teneva i capponi con le zampe per insù, e sim.).	TRECCANI (online)
All' incontro	<i>Ao contrário</i>	(it)	[in maniera contraria: è tutto all'i. di quel che affermi] ≈ al contrario, all'incontrario, all'inverso, all'opposto, (lett.) per (o di) converso.	TRECCANI (online)
Alquanto	<i>Um pouco</i>	(it)	(1) 1. Più di un poco; 1.1. [Con valore temporale:] per un breve periodo di tempo. (2) 1. Un certo (per lo più modesto) numero (di); una certa (per lo più modesta) quantità (di); [...].	TLIO (online)
Appiccavano	<i>Inseriam</i>	(it)	1. Fissare qsa (o qno) a qsa, in modo che vi resti sospeso, appendere (anche pron.); [...]. 1.2. Pron. Trovare appiglio, sostegno; attaccarsi, aderire, appiccicarsi; impigliarsi, rimanere agganciato; 1.2.1. Pron. Fig. Affidarsi; 1.3. Unire o tenere strettamente insieme; legare, incollare, fondere (anche pron.); [...]. 2.1. Fig. Dare origine, provocare; [...].	TLIO (online)
Appresso	<i>Por</i>	(it)	[...]. 1b. Dopo, in seguito: come disse appresso; subito appresso; poco	DMONLINE

Original	Tradução	Definição		Fonte
			<p>appresso dietro: camminare uno appresso l'altro;</p> <p>1c. Inoltre, in più: cercando l'amor si trova spesso gloria immortale appresso; [...].</p> <p>2b. Presso: coloro che desiderano acquistare grazie appresso uno Principe (Machiavelli); appresso i Greci, appresso i Romani; [...].</p>	(online)
		(it)	<p>1.1. Presso qno; al cospetto di (anche fig.);</p> <p>1.1.1. Nel pensiero, negli scritti, nell'autorità di qno.</p>	TLIO (online)
Avvertendo	Advertindo	(it)	<p>1. Volgere verso (di sé), attirare;</p> <p>2. Avvisare, ammonire;</p> <p>3. Prestare attenzione, notare;</p> <p>3.1. Conoscere intellettualmente, capire.</p>	TLIO (online)
Bell'humore	Pessoa espirituosa	(it)	<p>Persona di spirito, abitualmente allegra, pronta allo scherzo, alla facezia: una novelletta ... descritta in una cronachetta da un bell'umore che andava segnando di per di le cose che accadevano a' tempi suoi (G. Gozzi).</p>	TRECCANI (online)
Biasimato	Reprovado	(it)	<p>1. Fare oggetto di condanna morale, riprovare;</p> <p>1.1. Fare oggetto di critica, dichiarare le mancanze, i difetti (di qno o qsa);</p> <p>1.2. Rimproverare;</p> <p>1.3. Dichiarare senza valore, disprezzare;</p> <p>1.4. [Rif. ad un oggetto o a merce deperibile:] arrecare un danno, deteriorare;</p>	TLIO (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>2. Manifestare i difetti (propri o altrui), accusare;</p> <p>2.1. Denunciare a gran voce.</p> <p>2.2. Accusare, criticare nei confronti del superiore l'attività svolta da un appartenente all'arte. (Bambi, <i>Lessico giuridico</i>, p. 78);</p> <p>3. Diffamare;</p> <p>4. Rifiutare;</p> <p>5. Confutare;</p> <p>6. Deridere;</p> <p>7. [Con il predicativo:] ritenere (con valore negativo);</p> <p>- [In accezione neutra, seguito da dichiarativa];</p> <p>8. Deplorare;</p> <p>9. Dolersi (anche pron.).</p>	
Bisognarebbe	<i>Necessitaria</i>	<p>(it)</p> <p>1. Essere necessario;</p> <p>1.1. Essere opportuno (specie in frasi neg.);</p> <p>2. Avere necessità (di qno o di qsa).</p>	TLIO (online)
Cagionata	<i>Causada</i>	<p>(it)</p> <p>1. Rendere esistente, porre in atto; costituire la causa di;</p> <p>1.1. Avere inizio, origine (da una causa);</p> <p>1.2. Recepire qsa come proprio (con esplicitazione della causa);</p> <p>2. Dichiarare responsabile di un atto passibile di sanzione; accusare;</p> <p>2.1. Lamentarsi dei torti commessi da qno.</p>	TLIO (online)

Original	Tradução	Definição		Fonte
Capitale	<i>Recurso</i>	(it)	<p>1. Patrimonio fruttifero in denaro accantonato da un singolo o da un gruppo di individui;</p> <p>2. Qualsiasi bene o patrimonio, mobile o immobile; [...].</p> <p>3. Somma di denaro prestata a qno, al netto degli interessi;</p> <p>3.1. Estens. Qualsiasi bene dato in prestito;</p> <p>4. Prezzo di una merce.</p>	TLIO (online)
Cauto	<i>Cuidadoso</i>	(it)	<p>1. Che agisce o si muove con prudenza, con avvedutezza, con circospezione;</p> <p>- Moderato (nel bere);</p> <p>1.1. Che raggiunge ingegnosamente lo scopo. Con una connotazione spesso negativa;</p> <p>1.2. Locuz. verb. <i>Fare cauto</i> qno: avvisare, mettere in guardia;</p> <p>2. Che rivela prudenza, circospezione, diffidenza;</p> <p>2.1. Ispirato a prudenza, sicuro.</p>	TLIO (online)
Cavando	<i>Extraindo</i>	(it)	<p>1 Tirare fuori, far uscire da un det. luogo.</p> <p>1.1 Liberare (da un luogo, anche fig. da uno stato, da una condizione), sottrarre (ad un fastidio, ad un tormento).</p> <p>1.1.1 Fras. <i>Cavare le mani</i>: liberarsi da un'incombenza, portare a termine un impegno gravoso. [...].</p> <p>1.3.1 Tirare dalla propria parte. [...].</p> <p>1.4 Tener fuori, escludere (da un gruppo; da un conto; da una formula; da un beneficio). [...].</p>	TLIO (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>1.5 Tirare fuori da un gruppo, scegliere. [...].</p> <p>2 Togliere di dosso. Pron. Togliersi di dosso.</p> <p>3 Ricavare (un utile), ottenere (un aiuto); trarre un insegnamento; attingere (da un'opera), derivare (un lavoro) da un modello. [...].</p> <p>4.3 Portare alla luce (anche fig.): dissotterrare (una tomba); scoprire (un tesoro); far comparire, presentare (documenti); portare alla conoscenza cose prima ignote. [...].</p>	
Conciosia che	<i>Esteja ciente de que</i>	<p>(it) Conciossiaché (o con ciò sia che) cong. [comp. di con1 (forma tronca ant. di come) e ciò sia che], letter. – Con valore causale, poiché, essendo che; con valore concessivo, benché, per quanto. Tipica dello stile solenne, questa cong., e le altre simili, conciossiacosaché, conciofossecosaché, sono oggi sentite come pedantesche e si usano solo con intenzione scherzosa.</p>	TRECCANI (online)
Condire	<i>Temperar</i>	<p>(it) 1 Rendere più saporita e sostanziosa una vivanda con l'aggiunta di ingredienti.</p> <p>1.1 Mescolare con ingredienti atti a rendere più consistente.</p> <p>2 Fig. Alimentare, insaporire; unire in aggiunta, completare, perfezionare. [...].</p>	TLIO (online)
Conferente	<i>Correspondente</i>	<p>(it) 1. Che ha a che fare con, che ha interesse in. Lo stesso che mod. afferente;</p> <p>2. In accordo, concorde. (Porta).</p>	TLIO (online)
Continovato	<i>Continuado</i>	<p>(it) continovare v. > continuare v.</p>	TLIO (online)

Original	Tradução	Definição		Fonte
Convenevole	Adequada	(it)	<p>1. Che si addice; opportuno; adeguato. Estens. [Con valore pos.:] che è degno (anche per rango sociale); dignitoso; onorevole;</p> <p>1.1. Commisurato al bisogno, sufficiente, bastevole.</p> <p>1.1.2. Locuz. avv. <i>Al convenevole</i>: adeguatamente.</p> <p>1.2. Degno di nota; significativo, considerevole.</p> <p>1.3. Che arreca vantaggio; utile; conveniente.</p> <p>1.3.1. [Con valore avv.:] con utilità, vantaggiosamente.</p> <p>1.3.2. Locuz. avv. <i>Al convenevole</i>: vantaggiosamente.</p> <p>1.4. [Detto di una persona:] capace di svolgere un compito; abile; competente; bravo. Estens. Affidabile. [...].</p>	TLIO (online)
Conviene	Convém	(it)	<p>1. Giungere insieme da più parti in un medesimo luogo, riunirsi; venire a adunanza (anche pron.); [...].</p> <p>2. Addivenire a un accordo, a un compromesso, fare un patto, assumere un impegno (anche in senso tecnico-giuridico) (anche pron.);</p> <p>2.1. Pron. Reputare per comune consenso;</p> <p>2.2. Prendere una decisione comune, stabilire (per comune accordo); fissare (un prezzo, una pena, i termini di un contratto, un compenso); decidere (anche pron.);</p> <p>3. Prendersi carico, occuparsi di qsa;</p> <p>4. Essere adeguato e opportuno secondo convenzione, secondo etica o secondo diritto; essere buona norma, essere uso, essere decente, essere giusto (anche pron.);</p> <p>- Essere buona norma, secondo i precetti di un'arte;</p>	TLIO (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>4.1. Essere adeguato alla natura o al merito di qsa o qno, essere confacente, attagliarsi; spettare (per natura, per decenza o per diritto) (anche pron.);</p> <p>4.1.1. Spettare come giusto compenso, come giusta pena (anche in contesto fig.);</p> <p>4.2. Essere commisurabile, essere omogeneo; essere paragonabile, assomigliare (anche pron.);</p> <p>4.3. Essere adeguato in vista di un fine, essere appropriato, utile, vantaggioso (anche in senso economico) (anche pron.);</p> <p>- Essere sufficiente;</p> <p>4.3.1. Trovarsi bene (in un luogo, in quanto adatto alle esigenze di chi vi risiede);</p> <p>4.4. Essere necessario (in vista di un fine o in rispondenza a una causa), essere inevitabile, avvenire giocoforza (anche pron.);</p> <p>4.4.1. Toccare in sorte, essere destino, essere volontà divina;</p> <p>4.5. Pron. Essere possibile;</p> <p>4.5.1. Avere capacità, essere in grado.</p>	
Costumi	<i>Hábitos</i>	<p>(it)</p> <p>1. Comportamento abituale di persone;</p> <p>- Locuz. prep. <i>A, al costume di</i>: secondo il comportamento proprio di una categoria di persone, secondo l'usanza tipica di un luogo; [...].</p> <p>2. Regola o insieme di regole di educazione da seguire in società; particolare modo di comportarsi;</p> <p>3. Condotta morale; [...].</p> <p>4. Usanza tradizionale di un paese o di un popolo; modi di vita comuni</p>	TLIO (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			a un popolo; comportamento tipicamente associato a un popolo; [...]. 5. Regola o complesso di regole, norme, prescrizioni relative a uno status, un particolare gruppo di persone, una lingua; 6. Sembianza, aspetto esteriore; [...].	
Crudezza	Aspereza	(it)	1. Qualità di ciò che è acerbo; 2. Stato d'animo e atteggiamento distaccato, ostile e rigido; asprezza, durezza; 2.1. Mancanza di flessibilità, ostinazione a non mutare; 3. Lo stesso che crudeltà; [...].	TLIO (online)
Dispostezza	Destreza	(it)	L'esser disposto; in partic., ordinata disposizione delle parti del corpo e d'altre cose.	TRECCANI (online)
Diversità	Variedade	(it)	1. L'essere diverso, ciò per cui qcn. o qcs. è diverso da altre persone o cose: diversità d'età, d'aspetto, di interessi estens., condizione di chi è considerato diverso, per caratteristiche particolari o in base a stereotipi eufem., omosessualità; 2. Negazione dell'identità; 3. Contrasto, controversia; 4. Perversità, malvagità; 5. Calamità, sventura.	DMONLINE (online)
Domande	Pedidos	(it)	1. Atto del domandare; frase, discorso con cui si esprime la volontà di sapere qsa (informazioni, notizie, chiarimenti), sollecitando una risposta; quesito;	TLIO (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			<p>2. Richiesta volta ad ottenere qsa; [...].</p> <p>2.6. La parte del discorso in cui viene presentata e motivata la richiesta (secondo la retorica); [...].</p> <p>3. L'oggetto della domanda, della richiesta; ciò che si chiede;</p> <p>3.1. Ciò che viene reclamato;</p> <p>4. <i>Andare alla domanda</i>: andare in cerca, ricercare. Calco sul fr. ant. <i>queste</i>.</p>	
Dottor di legge	Doutor de leis	(en)	“The organist would need to have a larger library than a <i>Doctor of Laws</i> ”.	STR1950 (p. 431)
Favelare	Discorrer	(it)	<p>¹favellare</p> <p>1. (Avere) parlare: dillo, favella, scuopri il tuo disio (Boccaccio);</p> <p>2. Esprimere, manifestare: donde ei venga, infelici, il sapete, e sperate che gioia favelli? (Manzoni).</p> <p>²favellare</p> <p>1. Il parlare, il discorrere; modo di parlare, favella: grande fu tra le donne il favellare (Boccaccio);</p> <p>2. Lingua, linguaggio.</p>	DMONLINE (online)
Genio	Gênio	(it)	<p>2. a. Talento, disposizione naturale, attitudine a qualche cosa: avere genio per la pittura, per la musica; avere il g. della guerra, del commercio, degli affari; anche di tendenze non positive: avere il g. del male, della distruzione, dell'impostura, degli intrighi. b. Carattere, indole, gusto: secondare il proprio g., il g. di altri; non è cosa conforme</p>	TRECCANI (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>al mio g.; persona o cosa di mio, tuo g., ecc., che s'accorda con l'indole e con le opinioni nostre o d'altri: è un lavoro di mio g.; mi pare che non sono riuscito di suo g.; finalmente avete trovato un'occupazione di vostro g. (anche iron.); dare nel g. a qualcuno, andargli a g., incontrarne il g., piacergli, riuscirgli simpatico, impressionarlo favorevolmente: la tua proposta non mi va a g.; è un giovanotto che incontra poco il mio g.; fare una cosa di g., con g., volentieri, con piacere, con soddisfazione, in quanto conforme alla propria indole. c. Carattere proprio o distintivo: il g. d'una nazione, d'un popolo; il g. dell'Italia, della Francia; il g. della stirpe (spec. con riferimento alle qualità ereditarie); il g. della lingua, il g. delle lingue, espressioni di origine prob. francese, e certamente diffuse dall'illuminismo, con cui nel sec. 18°, e ancora nel 19°, si voleva indicare l'intima e particolare natura di ciascuna lingua, l'insieme dei caratteri specifici per cui una lingua si distingue da un'altra: il mio principio era che potesse entrare nella lingua comune quanto nei dialetti potesse essere capito e avesse una certa conformità di genio e di andamento con quella (F. De Sanctis).</p>	
Giudizio	<i>Discernimento</i>	<p>(it) 2. Capacità di giudicare, di distinguere il bene dal male e, più in gener., di valutare persone e cose SIN discernimento, senno: persona di g., di molto g.; avere g.; buon senso, senso di responsabilità: ragazzi senza g.; usare g. età del g., in cui si incomincia a capire ciò che è bene e ciò che è male dente del giudizio ? dente mettere, fare g., cominciare a comportarsi responsabilmente nel detto chi ha più g. l'adoperi, per significare che la persona più assennata deve più e prima degli altri recedere da contese, da ripicche, da comportamenti meschini e irrazionali.</p>	<p>SABCOLETTI (versão eletrônica, 2005)</p>
Giudizioso	<i>De bom senso</i>	<p>(it) Che ha e dimostra giudizio e buon senso: una mamma giudiziosa, è un bambino molto giudizioso fatto o detto con giudizio o prudenza: un</p>	<p>DMONLINE</p>

Original	Tradução		Definição	Fonte
			discorso, un comportamento giudizioso.	(online)
Guastarsi	<i>Prejudicar</i>	(it)	<p>1. Di meccanismo, di congegno, rompersi: la sveglia si è guastata; rovinarsi: la tappezzeria si è guastata per l'umidità; [...].</p> <p>4a. Di un rapporto, una relazione e sim., rovinarsi, incrinarsi: la loro amicizia si è guastata;</p> <p>4b. Rompere i rapporti: guastarsi con qcn.; anche rec.: erano amici, ma poi si sono guastati;</p> <p>5. Rovinare a proprio discapito: guastarsi l'esistenza, la vita, la salute; guastarsi la giornata</p> <p>6. BU disfare, spec. un lavoro a maglia o un abito, per rifarlo in altro modo;</p> <p>7. Distruggere, devastare; [...].</p>	DMONLINE (online)
Inciampare	<i>Tropeçar</i>	(it)	<p>1. Urtare inavvertitamente col piede contro un ostacolo: ha inciampato in un gradino, è inciampato in un sasso, fai attenzione a non inciampare;</p> <p>2. Imbattersi in qcs. di spiacevole: inciampare in una difficoltà incontrare una persona molesta, fastidiosa: inciampare in un seccatore inciampare nel codice penale, commettere un reato, spec. per leggerezza o ignoranza della legge.</p>	DMONLINE (online)
Insomma	<i>Em suma</i>	(it)	<p>1. In conclusione, in fin dei conti;</p> <p>2. In totale, complessivamente.</p>	TLIO (online)
		(it)	<p>1. In conclusione, in definitiva: ho capito, insomma, che la cosa non ti interessa, il film è troppo lungo e ha una trama noiosa, insomma non vale la pena di vederlo;</p> <p>2. In risposta a una domanda, mediocrementemente, così così: «Come stai?»</p>	DMONLINE (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>«I.»; «Ti piace questo?» «I.»;</p> <p>3. Con valore esclamativo, per esprimere impazienza, irritazione ecc.: insomma, vieni sì o no?, insomma, la vuoi smettere?, ma insomma, che modi!</p>	
Intendere	<i>Entender / Compreender</i>	<p>(it)</p> <p>1a. Cogliere il significato di qcs., comprendere, capire: intendere un ragionamento, un discorso, intendi che cosa voglio dire? anche ass.: hai inteso? intendere al volo, capire immediatamente: ha inteso al volo la situazione; fare, lasciare intendere, fare capire attraverso allusioni intendere qcn., comprenderne i sentimenti, le intenzioni: non riesco a intenderti, mi intendi?;</p> <p>1b. Chi vuole intendere, intenda, chi ha orecchie per intendere, intenda, per invitare a cogliere un'allusione, a capire una cosa non detta esplicitamente s'intende, è chiaro, è scontato: il pranzo, s'intende, è gratis lei mi intende, tu mi intendi, per indicare che non sono necessarie ulteriori spiegazioni;</p> <p>1c. Intuire: intendere la difficoltà di una situazione, intendere il motivo della tua visita;</p> <p>2a. Interpretare: come intendete questa frase?, questo passo è difficile da intendere, intendere una legge;</p> <p>2b. Comprendere, afferrare il significato profondo, lo spirito di un'opera, di un'artista, di un fatto e sim.: intendere la poesia di Leopardi, intendere la grandezza di Mozart; [...].</p>	DMONLINE (online)
Intoppi	<i>Obstáculos</i>	<p>(it)</p> <p>1. Ostacolo, intralcio, impedimento di natura concreta o astratta: superare l'intoppo, procedere senza intoppi, essere d'intoppo;</p> <p>2. Scontro, combattimento, duello: va per farsi onor del primo intoppo (Dante);</p>	DMONLINE (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		3. Incontro: segni ch'i' ho presi a l'amoroso intoppo (Petrarca).	
Intrecciare	Entrelaçadas	(it) 1. Unire, comporre in una treccia; intessere, attorcigliare, aggrovigliare: intrecciare i capelli, intrecciare una ghirlanda intrecciare le dita, incrociarle intrecciare danze, ballare formando con i movimenti come un intreccio di linee; 2. Stringere, allacciare: intrecciare un'amicizia, una relazione, intrecciare buoni rapporti col vicinato; 3. Concatenare, mettere in relazione cose, elementi diversi: intrecciare le fila di un racconto.	DMONLINE (online)
Invenzione	Criatividade	(it) 1. Atto o effetto del trovare o dello scoprire qsa.; 1.1. Reperimento di oggetti vietati dalla legge, da parte di ufficiali pubblici; 1.2. [Con rif. ad una festività]: ritrovamento e recupero di una reliquia.; 2. Ciò che si determina (in seguito all'attività razionale o ad un processo conoscitivo), ciò che si individua (mediante una ricerca scientifica o intellettuale); 1.2. Ciò che è messo a punto, escogitato, composto o fatto (in base a det. competenze o per una det. finalità). 2.2. [Per trad. del lat. biblico <i>adinventio</i>]: ciò che si trova nella mente, intendimento. Cfr. <i>adinvenzione</i> , <i>trovamento</i> . 3. Facoltà intellettuale di attuare processi conoscitivi e creativi. 4. Parte della retorica (lat. <i>inventio</i>) che ha come oggetto il reperimento degli argomenti utili e pertinenti alla questione da trattare.	TLIO (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
Istanza	<i>Instância</i>	(it)	<p>1a. Insistenza ostinata nel domandare, nel sollecitare qcs.: cedere alle istanze di qcn., chiedere con istanza; con il verbo fare forma locuzioni verbali: fare istanza, chiedere formalmente o con insistenza;</p> <p>1b. Esigenza, richiesta: le istanze dell'arte figurativa;</p> <p>2a. Richiesta rivolta dal privato alla pubblica autorità per ottenere un provvedimento a proprio favore: inoltrare un'istanza il documento con cui tale richiesta è formulata: l'istanza è nelle mani dell'impiegato competente; [...].</p> <p>4. Nella logica aristotelica e scolastica, premessa di un ragionamento contraria a un'altra premessa, che costituisce un espediente confutatorio della tesi dell'avversario e una difesa della propria tesi alla sopraggiunta obiezione; [...].</p>	DMONLINE (online)
Leggiadramente	<i>Suavemente</i>	(it)	In modo leggiadro: muoversi leggiadramente.	DMONLINE (online)
		(ptbr)	Leggiadro: Gracioso.	DTEM (p. 183)
Maestrevole	<i>Habilidosas</i>	(it)	<p>1. Magistrale;</p> <p>2. Ammaestrato, esperto, accorto, premuroso;</p> <p>2.1. Furbo, malizioso.</p>	TLIO (online)
Mano di sopra	<i>Mão direita</i>	(en)	“When it ascends by step, the <i>right hand</i> must descend by step or by leap”.	STR1950 (p. 427)
Mano di sotto	<i>Mão esquerda</i>	(en)	The organist is obliged to play only the score, particularly with the	NUT2007

Original	Tradução		Definição	Fonte
			lower hand [that is, the <i>left hand</i>].	(p. 53)
Massime	<i>Principalmente</i>	(it)	Soprattutto, specialmente, principalmente: «e sassi in specie non ne tiro più. / E massime alle piante» (Carducci).	SABCOLETTI (versão eletrônica, 2005)
Medesimo	<i>Mesmo</i>	(it)	<p>1a. Indica identità rispetto ad altra persona o cosa: siamo arrivati alla medesima conclusione rafforzato da stesso con valore pleon.: è la stessa medesima storia!;</p> <p>1b. Posposto, ha valore raff.: il ragazzo medesimo, le regole medesimo lo impongono;</p> <p>1c. Preceduto da un pron.pers., ha valore raff.: siamo responsabili noi medesimi LE con valore raff., segue i pronomi personali meco, teco e seco: io alcuna volta meco medesima fingeva lui dovere ancora, indietro tornando, venirmi a vedere (Boccaccio);</p> <p>2. Uguale per grandezza, quantità o qualità: hanno la medesima forma, due oggetti del medesimo peso;</p> <p>3a. La stessa persona: è il medesimo che ho visto ieri;</p> <p>3b. Solo sing., con valore neutro, la stessa cosa: per lui è il medesimo; essere al medesimo: essere alle solite in funz. avv. e posposto a un altro avverbio, ha valore raff.: qui medesimo, proprio qui, esattamente qui.</p>	DMONLINE (online)
Mira	<i>Atenção</i>	(it)	1a. Il mirare, il dirigere un'arma contro un bersaglio calcolando la direzione necessaria per colpirlo; direzione, regolazione del tiro: avere una buona, un'infallibile mira; prendere, sbagliare la mira, alzare, abbassare la mira;	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			1b. Il bersaglio verso cui si mira; 2. Scopo, fine; intenzione, disegno: la sua unica mira è il guadagno, avere mire ambiziose, losche.	
Nere disgiunte (disciolte)	<i>Notas pretas separadas</i>	(ptbr)	A cor refere-se às notas de menor duração: (ex.: notas de menor valor separadas).	ROS2007 (p. 17)
Nondimeno	<i>Todavia</i>	(it)	1. Con valore avversativo: tuttavia, eppure: piove, nondimeno verrò, la sua deposizione non è stata convincente, nondimeno sarà scagionato in relazione con una congiunzione che introduce una proposizione concessiva: benché io conosca le regole, nondimeno le trasgredirò; 2. Preceduto o seguito da un'altra congiunzione avversativa, con valore rafforzativo: ma nondimeno, rimossa ogni menzogna, tutta tua fa' manifesta (Dante).	DMONLINE (online)
Note buone / Note cattive	<i>Notas boas / Notas ruins</i>	(en)	Basic to all questions of rhythm in Baroque music is the concept of alternations between “strong” and “weak”, not only as applied to individual notes, but extending to many different structural levels of music. [...] This concept was taken for granted in all European music as far back as the 16 th century. The Italians referred to “note buone” and “note cattive” (“good” and “bad” notes), or in Latin to “nobilis” and “villis”. These were also referred to as “principal” or “passing” tones. This concept of strong/weak alternation underlies most of the specific considerations that follow: meters, accents, fingering, rubato, etc.	NEW1995 (p. 17)
Occorrenze	<i>Necessidades</i>	(it)	1. Ciò di cui una persona, una collettività necessita: rivolgersi a qcn. per ogni occorrenza; 2. Situazione, condizione che comporta determinate necessità: sono	DMONLINE (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>disponibile a lavorare secondo le occorrenze; [...].</p> <p>4. Circostanza: comportarsi secondo le occorrenze; [...].</p>	
Offendersi	<i>Prejudicar</i>	<p>(it)</p> <p>1. Oltraggiare qlcu.; ferirlo moralmente: le tue insinuazioni, i tuoi sospetti, le tue parole mi offendono; freq. con specificazione del mezzo, del modo, o dell'ambito in cui l'offesa agisce: con questi discorsi offendi i tuoi amici; ha offeso profondamente sua madre; l'ha offeso nel suo onore;</p> <p>2. Urtare la suscettibilità, l'amor proprio di qlcu.: se non accetti il mio invito, mi offendi!;</p> <p>3. Violare virtù, o norme e principi conformi alla morale; essere in totale contrasto con qlco. SIN trasgredire, contravvenire: ha offeso la giustizia, la verità, l'onestà, la legge; un ragionamento che offende il buon senso;</p> <p>4. Provocare un danno, una lesione a una parte del corpo SIN ledere, erire, colpire: il proiettile non ha offeso centri vitali;</p> <p>5. Provocare fastidio ai sensi di qlcu.: la luce troppo violenta mi offende la vista; questa musica offende l'udito.</p>	<p>SABCOLETTI (versão eletrônica, 2005)</p>
Onde	<i>Portanto / Assim</i>	<p>(it)</p> <p>1. È propr. un avv. di moto da luogo, che significa «da dove» o «da cui» e si adopera (come il sinon. donde) in frasi interrogative, dirette o indirette, e in prop. relative: Onde venisti? quali a noi secoli Sì mite e bella ti tramandarono? (Carducci); nessuno sapeva onde fosse venuto; salì su un'altura onde poteva dominare tutta la valle; quella finestra, Ond'eri usata favellarmi, ed onde Mesto riluce delle stelle il raggio (Leopardi); ritornarono tutti al luogo (o là) onde erano venuti; raro con la prep. da (cfr. d'onde, cioè da onde, per donde): Esser conviene un termine da onde Lo suo contrario più passar non lassi (Dante). Talora</p>	<p>TRECCANI (online)</p>

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>indica piuttosto provenienza: onde l'avete appreso? (da chi, da qual fonte); nessuno sa onde traggano tutti i loro guadagni; o provenienza e causa insieme: onde viene a te tanta superbia, che se' una vilissima creatura? (Fior. di s. Franc.). In altri casi, spec. in principio di frase, indica conseguenza: onde avvenne che ...; onde segue, onde si deduce che ..., ecc. Raro e ant. come equivalente di «per dove»: Per mezz'i boschi inospiti e selvaggi, Onde vanno a gran rischio uomini et arme (Petrarca); talvolta preceduto dalla prep. per: il cristallo per onde passa la luce (Segneri);</p> <p>2. Fa spesso le veci di un pron. relativo, in funzione di varî complementi: a. Di cui: questi I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi Onde cotanto ragionammo insieme? (Leopardi); anche per indicare mezzo, materia: i panni ond'era coperto; il prezioso metallo ond'eran fatti i vasi. b. Da cui: i molti mali onde siamo afflitti; uno de' poggi ond'è sparsa e rilevata quella costiera (Manzoni). c. Con cui: quel sermone Onde in Valchiusa fu lodata e pianta Già la bella francese (Parini); Un mazzolin di rose e di viole, Onde, siccome suole, Ornare ella si appresta, Dimani, al dì di festa, il petto e il crine (Leopardi). d. Per cui, per il qual motivo: al popol tutto Favola fui gran tempo, onde sovente Di me medesimo meco mi vergogno (Petrarca). Con sign. affine, è spesso usato in principio di periodo, con valore di congiunzione (simile, per sign., a sicché, cosicché; cfr. anche laonde): onde è da sapere che ... Con partic. uso ellittico nella locuz. aver ben o., avere fondato motivo (di fare ciò che è detto precedentemente): Or ti fa lieta, ché tu hai ben onde (Dante); più com., con questo sign., aver ben donde.</p>	
Ora	Às vezes / Agora	(it) 1. In questo istante, nel momento presente: è arrivato proprio ora; ora non ho tempo, torna domani in questo periodo: solo ora me ne rendo conto; ora più che mai, soprattutto, a maggior ragione in questo	DMONLINE (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>momento;</p> <p>2. Nell'epoca attuale: questi cappelli ora non sono più di moda;</p> <p>3a. poco fa, un attimo fa: l'ho incontrato ora al mercato giorni, settimane, mesi, anni or sono, giorni, settimane, mesi, anni fa BU or volge l'anno, or è un anno, un anno fa;</p> <p>3b. FO fra poco, fra un attimo: ora gliene dirò quattro!, ora vedremo</p> <p>3c. FO da questo momento in poi: speriamo che ora vada tutto bene e ora? per indicare indecisione, incertezza riguardo a ciò che deve venire; [...].</p> <p>8. FO con funzione coordinativa, anche rafforzato da avverbio o da congiunzione: all'inizio di una proposizione, riprende un discorso interrotto: ora dovete sapere che un tempo la città fu assediata; con valore conclusivo: ora, che cosa ci resta da fare? con valore avversativo: tu pensi sia facile, ora vedrai.</p>	
Parte	Parte	<p>(it)</p> <p>1a. Ciascuna delle frazioni o degli elementi in cui può essere suddiviso o scomposto un intero: ho diviso la torta in sei parti, l'eredità verrà suddivisa in parti uguali; volume secondo parte prima; le parti di un ingranaggio in espressioni correlative spec. concordate a senso, un po'... un po': parte del pubblico era favorevole parte contraria, parte dei proventi verranno reinvestiti parte devoluti in opere pubbliche essere, fare parte di qcs.: appartenervi; fare le parti: suddividere, ripartire fra più persone; anche l'occhio vuole la sua parte: bisogna prestare attenzione anche all'aspetto estetico delle cose; essere parte integrante di qcs.: esserne un elemento essenziale;</p> <p>1b. Una certa quantità, una porzione di un tutto: ti presto una parte dei miei libri, ha piovuto nella prima parte del mese anche fig., assumersi</p>	<p>DMONLINE</p> <p>(online)</p>

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>la propria parte di responsabilità; [...].</p> <p>4a. Brano, sezione, episodio più o meno ampio di una composizione musicale: l'ultima parte della sonata è la più bella;</p> <p>4b. In una composizione musicale, la musica che deve essere eseguita da ogni singolo strumentista o cantante: la parte del soprano, la parte dei violini TS mus. in un contesto armonico o contrappuntistico, una delle linee vocali o strumentali che formano la struttura di una composizione; [...].</p> <p>8. Sottoinsieme;</p> <p>9. In espressioni correlative per indicare la suddivisione di una totalità, un po' ... un po', parzialmente ... parzialmente: il saldo avverrà parte in lire parte in dollari, ho trascorso le vacanze parte al mare parte in montagna.</p>	
		<p>(ptbr)</p> <p>1. Em uma composição, partitura de determinada voz ou instrumento;</p> <p>2. Na escrita contrapontística, uma voz ou linha melódica;</p> <p>3. Cada variação de uma partita;</p> <p>4. (fr.) movimento.</p>	<p>DTEM (p. 244)</p>
Passeraio	<i>Algazarra de pássaros</i>	<p>(it)</p> <p>Pigolìo di molti passeri insieme. Fig., chiacchierio rumoroso e chiassoso, spec. di ragazzi o di donne: branchi di monelli dappertutto: ... chi rideva, chi urlava, chi chiamava, chi batteva le mani, chi fischiava, chi rifaceva il verso alla gallina quando ha fatto l'ovo: insomma un tal pandemonio, un tal p., un tal baccano indiavolato, da doversi mettere il cotone negli orecchi per non rimanere assorditi (Collodi); si udiva il cicaleccio delle signore, come un p. (Verga).</p>	<p>TRECCANI (online)</p>

Original	Tradução		Definição	Fonte
Perciocché	<i>Ou seja / Sendo assim</i>	(it)	1. Con valore causale, perché, poiché; 2. Con valore finale, perché, affinché.	DMONLINE (online)
Periodo	<i>Sentença</i>	(it)	1. Arco di tempo determinato o meno dalla durata, con indicazione degli eventi o delle situazioni che lo caratterizzano: un periodo di tre anni, un lungo periodo; il periodo della scuola, delle vacanze, un periodo di benessere, di crisi; passare, attraversare un bel, un brutto periodo fase storica caratterizzata da particolari avvenimenti o da una specifica situazione politica, sociale o culturale: il periodo delle invasioni barbariche, il periodo delle guerre napoleoniche, il periodo del Rinascimento, di che periodo sono gli affreschi?; 2. Intervallo di tempo in cui si suddivide ciascuna era geologica; 3. Insieme di proposizioni tra loro collegate in modo da formare un'unità sintatticamente autonoma e di senso compiuto: periodo ipotattico, paratattico, un periodo complesso, agile, armonioso; 4. Insieme organico di frasi musicali avente senso compiuto; 5. Nella metrica antica, il tratto di strofa compreso tra due pause; 6. Intervallo di tempo costante dopo il quale una grandezza o un fenomeno si riproducono con le stesse caratteristiche (simb. T) estens., ciclo di un fenomeno periodico; 7. Arco di tempo impiegato da un astro per compiere un giro completo della sua orbita o sul suo asse; 8. In un numero periodico decimale, l'insieme delle cifre dopo la virgola che si ripetono indefinitamente nello stesso ordine intervallo di valori secondo cui una funzione si ripete; [...].	DMONLINE (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
Picciola	<i>Pequena / Pouca</i>	(it) 1. Piccolo: nel picciol cerchio s'entrava per porta (Dante) di breve durata: in picciol tempo passa ogni gran pioggia (Petrarca) fig., modesto, di umile condizione: io sono un picciol servidor di Natan (Boccaccio); [...].	DMONLINE (online)
Poiché	<i>Visto que / Porque</i>	(it) 1. Con valore causale introduce un indicativo, dato che, giacché: poiché è tardi non le telefono, poiché ho sonno vado a dormire, prendo l'ombrello poiché piove; 2. Con valore temporale introduce un indicativo, dopo che: poi ch'ei posato un poco il corpo lasso, ripresi via per la spiaggia deserta (Dante) OB LE da quando, dacché: ito è così va, senza riposo, poi che morì (Dante).	DMONLINE (online)
Precetti	<i>Preceitos</i>	(it) 1. Prescrizione relativa a un determinato ambito SIN norma, dettame, regola, comandamento: p. di legge; p. morale, religioso p. festivo, nella dottrina cattolica, obbligo per i fedeli di non lavorare nei giorni festivi e di assistere alla messa di p., d'obbligo: fare quello che è di p. festa di p., giornata con p. festivo p. pasquale, obbligo per i cattolici di ricevere la comunione nel periodo di Pasqua; 2. Ordine di adempiere a determinati obblighi entro un dato termine, emanato dall'autorità giudiziaria, amministrativa, militare ecc. SIN ingiunzione cartolina precetto ? cartolina dir. atto di p., intimazione che il creditore rivolge al debitore di adempiere all'obbligo risultante da un titolo esecutivo (una cambiale, una sentenza ecc.) entro il termine previsto dalla legge, con l'avvertimento che il mancato adempimento provocherà l'esecuzione forzata; 3. Consiglio, insegnamento, ammaestramento che viene da persona autorevole: alti, nobili p.	SABCOLETTI (versão eletrônica, 2005)

Original	Tradução	Definição		Fonte
Professione	Profissão	(it)	<p>1a. Pubblica manifestazione o dichiarazione delle proprie idee, dei propri sentimenti, della propria fede politica o religiosa: far professione di amicizia, di stima; [...].</p> <p>2a. Attività lavorativa, intellettuale o manuale, svolta in modo abituale o continuativo per trarne un guadagno: imparare, iniziare una professione; una professione onesta, remunerativa;</p> <p>2b. Attività intellettuale che si esercita dopo aver conseguito la laurea o una particolare abilitazione, spec. in modo indipendente e nel rispetto di una precisa etica professionale: esercitare la professione di medico, di notaio.</p>	DMONLINE (online)
Pure	Entretanto / Apenas	(it)	<p>1. Con valore rafforzativo, per dare maggiore evidenza a un concetto, a un'espressione spec. di carattere esortativo: bisognerà pure pensarci, ci si può pure mettere a tavola in espressioni di invito, di rimprovero o con valore concessivo: entri, si accomodi pure, ammettiamolo, diciamolo pure, sia pure: io non ne sono convinto, fosse pure il padreterno, non gli crederei persino: pure oggi devo lavorare? per di più: lo vado spesso a trovare e gli do pure una mano;</p> <p>2. In espressioni negative e in contrapposizioni, solamente, soltanto: queste si percotean non pur con mano, ma con la testa e col petto e coi piedi (Dante);</p> <p>3. Sempre: Virgilio mi disse: "Che pur guate?" (Dante);</p> <p>4. Anche: viene pure Giuseppe;</p> <p>5. Con valore concessivo, in proposizioni implicite con il verbo al gerundio: non c'è riuscito, pur mettendocela tutta, pure incompleto, è un ottimo lavoro;</p> <p>6. Con valore avversativo, tuttavia, nondimeno: è pesante, pure devo</p>	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			portarmela dietro LE in relazione con proposizioni concessive introdotte da benché, sebbene, ecc.: benché sentisse le ossa gravi e fiaccate da' vari strapazzi di quella giornata, pure studiò di più il passo, per poter riportare un avviso ... a' suoi protetti (Manzoni).	
Ragguardevole	Respeitável	(it)	1. Degno di particolare considerazione e stima: una persona ragguardevole, i cittadini più ragguardevoli, un parere, un giudizio, una proposta ragguardevole; 2. Cospicuo, di notevole entità: una ragguardevole somma di denaro, un numero ragguardevole di persone.	DMONLINE (online)
Reggersi	Reger-se	(it)	[...]. 2. Tenersi, appoggiarsi a un sostegno: reggersi al mancorrente salendo le scale, reggiti altrimenti cadi; fig., reggiti, reggiti forte, per preparare qcn. a una notizia che può provocare una forte emozione; 3a. Sostenersi, fondarsi: un regime che si regge sul dispotismo; 3b. Avere solide basi, validi fondamenti: un'argomentazione che non si regge; 4. Aiutarsi, sostenersi l'un l'altro; [...].	DMONLINE (online)
Regole (ferme)	Regras	(it)	1. L'ordine costante che si riscontra nello svolgimento di una certa serie di fatti: fenomeni che si verificano con, senza una regola; eccezione alla regola, caso anomalo, irregolare; 2a. Formula che prescrive il modo di agire in un caso determinato o in una particolare attività, in base all'esperienza o alla convenzione: individuare, stabilire una regola, attenersi, contravvenire alle regole, regola di comportamento, di vita; per tua, vostra norma e regola, per introdurre una precisazione sul comportamento proprio o altrui, spec. in modo polemico;	DMONLINE (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>2b. Norma che prescrive un determinato uso linguistico;</p> <p>2c. Metodo pratico per la risoluzione di problemi o l'esecuzione di calcoli;</p> <p>3. Insieme di norme e prescrizioni basilari che disciplinano la vita di un ordine religioso, generalmente fissate dal suo fondatore: la regola francescana, dei benedettini testo scritto che riporta tali norme e prescrizioni;</p> <p>4. Moderazione, misura, freno: parlare, mangiare, bere senza regola;</p> <p>5. Condizione normale, abituale, consueta: andare a dormire alle due di notte è ormai la regola.</p>	
Ricercare	<i>Explorar</i>	<p>(it)</p> <p>1. Cercare nuovamente qlcu. o qlco.: lo recheremo domani; cercare nuovamente di fare qlco., con arg. espresso da frase (introd. da di): recheremo di parlargli domani;</p> <p>2. Cercare qlcu. o qlco. con particolare impegno e attenzione: r. una persona scomparsa, la refurtiva; cercare di scoprire qlco. SIN indagare: r. le cause di un delitto r. le parole, sceglierle attentamente;</p> <p>3. Desiderare, sentire il bisogno di qlco.: r. un po' di pace;</p> <p>4. Penetrare dentro qlco., pervaderlo;</p> <p>5. Con riferimento a corde di strumenti musicali, pizzicarle per farle suonare.</p>	SABCOLETTI (versão eletrônica, 2005)
Riguardo	<i>Cautela</i>	<p>(it)</p> <p>1a. Attenzione, cautela nell'uso di qcs.: avere riguardo per gli oggetti antichi; senza riguardo a spese, al proprio interesse, senza badarvi, senza preoccuparsene;</p> <p>1b. Precauzione, cura, spec. per la salute: avere riguardo per se stessi,</p>	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			<p>bada alla sua salute con tutti i riguardi;</p> <p>2a. Rispetto, considerazione: non avere riguardo per nessuno, comportati con il nonno con riguardo; cortesia: l'ho invitata per riguardo;</p> <p>2b. Scrupolo, ritegno: mangia quello che vuoi, non avere riguardi, dire qcs. senza tanti riguardi;</p> <p>3. Relazione, attinenza: la tua affermazione non ha alcun riguardo con la questione; non ho dubbi al riguardo, a questo, a tale riguardo, a questo proposito, sulla questione;</p> <p>4. Soggezione, timore: avere riguardo di qcn.; [...].</p> <p>6. Motivo, ragione; [...].</p>	
Sanese	<i>Sienense</i>	(ptbr)	Relativo à cidade italiana de Siena ou o que é seu natural ou habitante.	PRIBON (online)
Sbandita	<i>Banida</i>	(it)	1. Mettere al bando, esiliare: non hai avuto del presente poeta cura; ma l'hai da te cacciato, sbandito (Boccaccio) estens., cacciare, allontanare: per se stessa pur fu ella sbandita di paradiso (Dante).	DMONLINE (online)
Scemare	<i>Reduzir</i>	(it)	<p>1a. Diminuire, rendere minore, abbassare: scemare il prezzo;</p> <p>1b. Togliere liquido da un recipiente colmo: scemare il fiasco;</p> <p>2a. Diminuire d'intensità, attenuarsi: il vento cominciava a scemare ridursi di numero, diminuire di quantità: il pubblico poco per volta scemava seguito dalla prep. di, perdere, diminuire: scemare di autorità.</p>	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
Scienze liberali	<i>Artes liberais</i>	(en)	“The studies which came to be regarded as liberal arts were grammar, rhetoric, dialectics, music, arithmetic, geometry, and astronomy”.	WES1912 (p. 1)
Secondare	<i>Seguir</i>	(it)	<p>1. Seguire, venire dopo qcn. o qcs.: <i>poca favilla gran fiamma seconda</i> (Dante), <i>un gran vecchio il secondava appresso</i> (Petrarca);</p> <p>2. Accompagnare un movimento, seguire un contorno: <i>e co' molli contorni / delle forme che facile / bisso seconda</i> (Foscolo);</p> <p>3. Assecondare, compiacere, agevolare: <i>i partigiani della pace ... secondavano Ferrer in cento maniere</i> (Manzoni);</p> <p>4. Cedere, piegarsi: <i>però ch'a le percosse non seconda</i> (Dante).</p>	DMONLINE (online)
Segni	<i>Cifras</i>	(it)	<p>1a. Figura tracciata su una superficie: cancella quei segni sulla parete, non capisco i segni scritti sulla lavagna;</p> <p>1b. Espressione grafica convenzionale di concetti, enti matematici e sim.: i segni dell'alfabeto italiano sono ventuno;</p> <p>1c. Segno linguistico;</p> <p>1d. Simbolo di un'operazione o di una relazione: il segno della radice quadrata, della sottrazione;</p> <p>1e. Ciascuno dei particolari grafismi, formati da simboli, lettere o monogrammi che, posti nella parte finale di documenti medievali, servivano a identificare il rogatario, le parti e i testi, a conferire autenticità al documento e a certificare l'avvenuta esecuzione di determinate pratiche;</p> <p>2a. Fatto, elemento, manifestazione, circostanza che permette di dedurre o riconoscere una realtà: queste nuvole grigie sono segno di pioggia in frasi esclamative, con riferimento a cose che si ritengono</p>	DMONLINE (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>di buono o cattivo auspicio: hai di nuovo fame? Buon segno!, non ti ha voluto rispondere? Brutto segno!;</p> <p>[...]</p> <p>5a. Impronta, traccia evidente: sul tavolo c'è il segno della bottiglia;</p> <p>[...]</p> <p>7a. Elemento usato per distinguere una persona, una cosa, un luogo da altri; segno di riconoscimento, segnale o contrassegno che permette di riconoscere una persona, la sua appartenenza a un gruppo.</p>	
Sommo Pontefice	<i>Sumo Pontífice</i>	<p>(it)</p> <p>2 Grandissimo, massimo: affare di s. importanza; dotato di straordinarie qualità SIN eccelso, sublime: s. oratore; s. ingegno; il più importante in un ordine gerarchico: principe s. il s. poeta, per antonomasia, Dante <i>sommo pontefice, il papa</i> sommo bene, in una prospettiva religiosa, Dio; anche l'Essere s., la s. Potenza il s. sacerdote, nella religione ebraica, il capo dei sacerdoti in s. grado, più di ogni altra cosa, al massimo: la musica mi piace in s. grado per s. capi, limitandosi ai punti essenziali, agli argomenti principali, trascurando i dettagli e gli aspetti secondari: riferire per s. capi.</p>	SABCOLETTI (versão eletrônica, 2005)
Soprapposto	<i>Sobreposto</i>	<p>(it)</p> <p>1. Sovrapporre, sovrapporsi;</p> <p>2. Che è posto sopra qcs., spec. in modo che vi combaci o vi aderisca: due lembi di stoffa sovrapposti;</p> <p>3. Doppietta sovrapposta.</p>	DMONLINE (online)
Strepitosi	<i>Estrepitosos</i>	<p>(it)</p> <p>1. Rumoroso, fragoroso;</p> <p>2. Che ha grande risonanza, che suscita grande scalpore: una vittoria strepitosa, un successo strepitoso con valore iperb., fenomenale,</p>	DMONLINE (online)

Original	Tradução		Definição	Fonte
			straordinario: un''esecuzione strepitosa dei notturni di Chopin; 3a. Come indicazione di movimento, da eseguire in modo particolarmente forte e veloce; 3b. Brano da eseguire secondo tale indicazione.	
Trattenere	Manter	(it)	1. Mantenere qno in condizione di stallo; impedirne l'avanzata.	TLIO (online)
		(it)	1a. Fermare, bloccare in modo da non lasciare sfuggire: trattienilo per un braccio; 1b. Tenere qcn. con la forza o con l'autorità in un luogo: mi hanno trattenuto in questura; 2. Far rimanere, far indugiare: trattenere i parenti a pranzo, un impegno improrogabile mi ha trattenuto fuori in formule di cortesia: non la trattengo, non ti trattengo, ti saluto e me ne vado; 3. Dissuadere qcn. dal fare o dire qcs.: l'ho trattenuto dal suicidarsi; 4. Intrattenere qcn. facendogli passare piacevolmente il tempo: trattenere gli ospiti; 5. Tenere da parte, conservare: mi trattenga il pacco se arriva far ritardare: trattenere una pratica senza inoltrarla; 6. Contenere, non manifestare: trattenere il riso, l'ira, la collera; trattenere il pianto, le lacrime, non piangere; [...].	DMONLINE (online)
Ufficio	Função	(it)	1306; dal lat. officiū(m) “lavoro, 1dovere, 1carica”, da opificium, der. di opus “lavoro”. 1a. Dovere morale, compito derivante da determinati rapporti,	DMONLINE (online)

Original	Tradução	Definição	Fonte
		<p>posizioni, cariche o incarichi: è ufficio dei genitori educare i figli, è ufficio dei giudici essere imparziali, non è mio ufficio, non spetta a me;</p> <p>1b. Servizio, favore; intervento, raccomandazione: interporre i propri uffici a favore di qcn.;</p> <p>2. Incarico, incombenza; carica: conferire, accettare un ufficio, l'ufficio di direttore, di ministro la funzione relativa a tale incarico, incombenza, ecc.: sospendere qcn. dall'ufficio; [...].</p>	
Vaghezza	Graciosidade	<p>(it)</p> <p>1. L'essere vago, indeterminato, incerto: la vaghezza delle sue dichiarazioni, dei vostri propositi; la vaghezza di un contorno, di un tratto;</p> <p>2. Grazia, leggiadria: la vaghezza di un paesaggio, di un volto; spec. al pl., ornamento, abbellimento: le vaghezze dello stile, del poetare;</p> <p>3a. Voglia, desiderio: ella ... il cominciò a guatare, più perché Calandrino le pareva un nuovo uomo che per altra vaghezza (Boccaccio);</p> <p>3b. Piacere, diletto: prender vaghezza per qcs.</p>	DMONLINE (online)
Valersi	Valer-se	<p>(it)</p> <p>Servirsi, avvalersi: ho deciso di valermi del tuo aiuto, devi valerti dei miei consigli.</p>	DMONLINE (online)
Valenthuomini	Homens valorosos	<p>(it)</p> <p>Uomo di valore, di merito; anche scherz. o iron.</p>	DMONLINE (online)
Verbi Grazia	Por exemplo	<p>(it)</p> <p>Per esempio, usato oggi perlopiù in senso scherzoso; ETIM dal lat. verbi gratia “per citare una parola”.</p>	SABCOLETTI (elettrônico, 2005)

Original	Tradução	Definição		Fonte
Vizio	Falha	(it)	<p>1. Abituale disposizione al male e a seguire gli istinti più bassi: vivere, cadere nel vizio; essere sulla strada del vizio;</p> <p>2a. Abitudine profondamente radicata consistente nella ricerca costante di qcs. che è o può essere nocivo per sé o per gli altri: il vizio di fumare, di bere; avere il vizio del gioco; il vizio dell'alcol, della droga;</p> <p>2b. Difetto, cattiva abitudine fastidiosa ma non nociva: avere il vizio di rosicchiarsi le unghie; ha il vizio di lasciare la porta aperta quando esce; [...].</p> <p>5. Errore, scorrettezza: ragionamento che presenta un vizio di fondo; vizio di sintassi, di ortografia.</p>	DMONLINE (online)
Viziose	Falhas	(it)	<p>1a. Che, chi ha molti vizi, è dominato dal vizio: una persona viziosa, essere un vizioso;</p> <p>1b. Caratterizzato dal vizio: una vita viziosa, comportamenti viziosi;</p> <p>2. Inesatto, scorretto perché inficiato dalla mancanza di elementi fondamentali: fare un ragionamento, un discorso vizioso;</p> <p>3a. Che presenta irregolarità e difetti: andatura viziosa, posizione viziosa del busto;</p> <p>3b. Errato, scorretto: ortografia, pronuncia viziosa;</p> <p>4. Malsano.</p>	DMONLINE (online)
		(it)	<p>1. Pieno di vizî, dominato dal vizio: giovani v.; un vecchio v.; spesso come sost.: sta' lontano da quell'uomo, è un v.; da persona viziosa: una vita v.; prov., ogni eccesso è vizioso; [...].</p>	TRECCANI (online)

Original	Tradução	Definição		Fonte
Zuppa	<i>Caos</i>	(it)	<p>1a. Minestra in brodo a base di vari ingredienti accompagnata spesso da fette di pane: un piatto di zuppa, zuppa di verdure, di funghi; se non è zuppa è pan bagnato, con riferimento a cose, persone o situazione la cui differenza è solo apparente non lasciando possibilità di scelta; [...].</p> <p>2. Miscuglio disordinato di elementi eterogenei e poco coerenti imbroglio, pasticcio conversazione, discorso, ecc. lungo e noioso.</p>	DMONLINE (online)

APÊNDICE B – Ficha terminológica para elaboração dos glossários

Ficha Terminológica - Termos da Música

Código	Entrada	Forma Equivalente	Cat Gram	Nº	Sin/Plural	Sigla/Acrônimo	Entrada por Extenso	Var Morfossintáticas	Área	Aceção Nº	Língua	Corpus
Novo												

Contexto 1			Conceito 1			Fonte 1		
Contexto 2			Conceito 2			Fonte 2		
Contexto 3			Conceito 3			Fonte 3		

Traços Distintivos					
A	B	C	D	E	F

Termo dicionarizado?	Definições coincidentes?	Definição dicionarizada
<div style="float: right; text-align: right; margin-top: 10px;"> Fonte 4 </div>	<div style="float: right; text-align: right; margin-top: 10px;"> Sim Não Parcial </div>	

Conceito final	

ANEXOS

ANEXO A – Transcrição nossa da carta de Agostino Agazzari

COPIA D'VNA LETTERA SCRITTA DAL

Sig. Agostino Agazzari à vn Virtuoso Sane e suo compatriotto.

Dalla quale si viene in cognitione dello stile, che tener si deve in concertare Organo voci,
& stromenti.

Dalla quale hò inteso la sua intentione, in materia, che io le mandi vna minuta dello stile, che usano questi Signori Musici Romani, nel concertare con Organo voci, & stromenti da tasti arco, & corda; per soddisfare adunque le dico; Che in concerto (seruendo l'Organista per fondamento, deve suonare con molto giuditio hauendo riguardo alla quantità, & qualità delle voci, & stromenti, essendo poche, usare poco registro, & consonanze, essendo quantità aggiugnere, & scemar secondo, che l'occasione ricerca; Quando concertano nell'Organo due suoni simili come farebbe al dire due bassi due tenori, due soprani, due leuti due violini, o altri, questi tenere lontani l'uno dall'altro, atteso, che tal lontananza fa che si gode, & sfuggesi la confusione, Deve ancora l'Organista suonare l'opera giusta fuggendo le tirate, & passaggi, toccando alle volte con gratia gli pedali in contrabbasso, & sopra ogni altre cosa stretto, & graue, che l'acuto leua affai alle voci, & altri stromenti, Et di quanto s'è detto dell'Organo intendesi dell'arpicordo, chittarrone, & leuto (mentre suonano per fondamento.

Le voci, che concertano nell'Organo devono gouernarsi con l'orecchio, & giuditio, auertendosi non superare l'una all'altra, ma si bene cantare ugualmente con dolcezza, & affetto.

Il leuto in concerto deve suonarsi con vaga inuentione, & diuersità, hora con botte, & ripercosse dolci, hor con passaggi larghi, & quando stretti, poi con qualche gratiosa

fbordonata, repetẽdo fughe in diuerfi luoghi, & con groppi trilli, & accenti farfi, che fi rendi vaghezza; Et non fare come alcuni, che hauendo velocità di mano, & poca dottrina, non fi fente altro da capo à piedi, che tic, e tic, e tic, cofa in vero odiofa all'vdito.

Il Chittarrone, ò Tiorba, che dire la vogliamo deue fuonarfi in conferto con piene, & foauì confonanze, ripercotendo, & paffeggiando leggiadramente gli fuoi bordoni, particolare eccellenza di tale ftrumento, vfando alle fiate trilli, & accenti muti, fatti con la mano difotto.

Il Violone in conferto (come parte graue) deue procedere fondatamente, foftenendo l'armonia dell'altre parti toccando in dolce confonanza gli baffi, & contrabaffi.

Alle Viole deuefi tirare le arcate intere, chiare, & fonnore, & in particolare il Lirone, ò Viola baftarda cauarne le parti con molto giuditio, & fondamento di buon contraponto, & pratica.

Il Violino richiede paffaggi diftinti, & longhi, con fcherzi, ecchi, & rifpoftine, fughette, replicate in diuerfe corde, accenti, affettuoſi, arcate mute, con groppi & trilli variati.

Et queſto è quanto per hora in fimile materia breuemente mi fouuiene, per fodisfar à V. S. ſpero però frà qualche giorno con maggiore mio agio, ponere in carta vn trattato di materie fimili, entro il quale fi tratterà più diffuſamente per maggiore intelligenza; Baſtami ſolo in dirgli, che quanto quiui s'è inteſo deuefi vfare con prudenza, auertendo l'Organifſta, cantori, & fuonatori in compagnia di conferto darfi campo l'vno all'altro, non fi offendendo nella moltitudine ma fi bene con orecchio, & giuditio aſpettare luogo, & tempo, & non fare come le paffare in vno iſteſſo tempo à chi grida più forte; Et quì facendo fine le prego felicità, & contento.

Di Roma il dì 25. Aprile 1606.

ANEXO B – Fac-símile de capa e dedicatória do tratado de Agazzari

Al molto Ill.^o Sig.^o e Pr^onc. mio Ober.^{mo} Il Sig.^o
COSIMO BERINGUCCI.

A professor d'armi, il dedicare insegnamenti di scienze liberali, potrebbe a ragione apparir disdiceuole; se vero fosse; Che non ben conuenissero le scienze coll'armi: pur à V.S. che generosamente non meno ama le più bell'arti che possono rendere l'huomo ragguardevole, che accompagni la vita di generosi costumi, lucidissimo specchio, oue risplenda la vera nobiltà, à gran ragione porgo io queste così aspettate e ben intese regole di sonare sopra il basso tutte le compositioni musicali con ogni stromento; opera dell' Ill.^o Sig.^o Agostino Agazzari, nobil Senese, non solo Musico Eccellentissimo: ma vno in questa professione de più chiari in Italia, ornato di tante altre scienze, che non pur adornano lui, ma per lui abbelliscono la Città nostra. Se riceua dunque V.S. lietamente, e me riponga nel numero de suoi seruitori.

Di Casa, il 15. d' Ottobre, 1607.

Di V.S. molto Ill.^o

Seru.^{re} diu.^{mo}.

Domenico Falcini

ANEXO C – Transcrição nossa do tratado de Agazzari

DEL SONARE SOPRA'L BASSO CON TVTTI LI STROMENTI

E dell'vfo loro nel Conferto

Dell Ill.^{re} ſig.^r

AGOSTINO AGAZZARI

Sanese &

Armonico Intronato

EX MOTV ARMONIA NEC TAMEN INFICIVNT

IN SIENA

Appreſſo Domenico Falcini

Con Priuilegio di S. A. Ser.^{mo}

Anno 1607

Al molto Ill. Sig.^r e Pron. mio Ober.^{mo} Il Sig.^r

COSIMO BERINGUCCI

A profeſſor d' armi, il dedicare inſegnamenti di ſcienze liberali, potrebbe à ragione apparir diſdiceuole; ſe vero foſſe; Che non ben conueniſſero le ſcienze coll' armi: pur à V. S. che generoſamente non meno *ama* le più bell' arti che poſſono rendere l' huomo ragguardeuole, che *accompagni la vita* di generoſi costumi, lucidiſſimo ſpecchio, oue riſplenda la vera nobiltà, à gran ragione porgo io queſte coſi aſpettate e ben inteſe regole di ſonare ſopra il baſſo tutte le compoſitioni muſicali con ogni ſtromento; opera dell' Ill. Sig.^r Agoſtino Agazzari, nobil Saneſe, non ſolo Muſico Eccellentiſſimo: ma vno in queſta profeſſione de più chiari in Italia, ornato di tante altre ſcienze, che non pur *adornano* lui, ma per lui *abbelliſcono la Città noſtra*. Le riceua dunque V. S. lietamente, e me riponga nel numero de ſuoi ſeruitori.

Di Caſa, il 15 d'Ottobre, 1607.

Di V. S. molto Ill.^{re}Seru.^{re} diu.^{mo},

Domenico Falcini

Per offeruar l' ordine, e la breuità, che ſi richiede in tutte le coſe da trattarſi, hauendo noi al preſente à fauellare di ſtromenti Muſicali, ne biſogna primamente far di loro diuiſione ſecondo il noſtro ſoggetto, e propoſta materia. Per tanto diuideremo eſſi ſtromenti in duoi ordini: cioe in *alcuni*, come fondamento: et in *altri*, come ornamẽto. Come fondamento ſono quei, che guidano, e ſoſtengono tutto il corpo delle voci, e ſtromenti di detto Concerto; quali ſono, Organo, Graucembalo etc. e ſimilmente in occaſion di poche e ſole voci, Leuto, Tiorba, Arpa etc. Come ornamento ſono quelli, che ſcherzando, e contraponteggiando, rendono più *aggradeuole*, e ſonora l' *armonia*; cioe Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarrina, Violino, Pandora, et altri ſimili.

Di più gli ſtromenti, *altri* ſono di corde, *altri* di fiato. Di queſti ſecondi (eccettuando l'Organo) non diremo *coſa alcuna*, per non eſſer in uſo ne' buoni e dolci conſerti, per la poca vnione con quei di corde, e per l'alterazione, *cagionata* loro dal fiato vmano, ſe ben in conſerti ſtrepitoſi e grandi ſi meſchiano: e tal volta il trombone in picciol conſerto ſ'adopera per contrabaſſo, quando ſono organetti all'ottaua alti: ma che ſia ben ſuonato, e dolce: e queſto ſi dice in vniuerſale, perche nel particolare poſſon eſſer tali ſtromenti ſuonati con tal'eccellenza da maefſtreuol mano, che ſia per *acconciar'* il conſerto, et abellirlo.

Medeſimamente li ſtromenti di corde, *alcuni* contengono in loro perfetta *armonia* di parti, quale è l' Organo, Graucembalo, Leuto, Arpadoppia etc: *alcuni* l'hanno imperfetta, quale è Cetera ordinaria, Lirone, Chitarrina; et *altri* poca, ò niente, come Viola, Violino, Pandora etc. Noi per tanto tratteremo primamente di quei del p.^o ordine, che ſono fondamento, et hanno perfetta *armonia*, e nel z.^o luogo diremo di quei, che ſeruono per ornamento.

Fatta dunque tal diuiſione, e diſteſi i ſopradetti principij, veniamo all'inſegnamẽto di ſuonar ſopra' l Baſſo. Dico dunque che chi vuole ſuonar bene, gli conuiene poſſeder tre coſe: prima ſaper contraponto, ò per lo meno cantar ſicuro, ed intender le proporzioni, e tempi, e legger per tutte le *chiaui*, ſaper riſoluer le *cattue* con le buone, conoſcer le 3. e 6. maggiori, e minori, et *altre ſimiglanti coſe*. Seconda deue ſaper ſuonar bene il ſuo ſtromento, intendendo l'intauolatura, ò ſpartitura, et hauer molta pratica nella taſtatura, ò manico del medeſimo, per non ſtar' à mendicar le conſonanze, e cercar le botte, mentre ſi canta, ſapendo che l'occhio è occupato in guardar le parti poſteli dauanti. Terza deue hauer buon orecchio, per ſentir lo mouimento, che fanno le parti infra di loro; del che non ne ragiono, per nõ poter' io col mio diſcorſo farglielo buono, hauendolo cattiuo dalla natura.

Ma per venir 'all' atto, conchiudo che non ſi può dar determinata regola di ſuonar l' opere,

doue non fono fegni *alcuni*, concioſia che biſogna obedir la mente del compositore, quale è libera, e può, à ſuo arbitrio, ſopra una nota nella prima parte di eſſa metter 5.^a ò 6.^a e per il contrario: e quella maggiore, ò minore, ſecondo gli par più à propoſito, ouero che ſia neceſſitato à queſto dalle parole. E ſe bene qualche ſcrittore, che tratta di contraponto, habbia diffinito l'ordine di proceder da vna conſonanza a all' altra, quaſi che altrimenti non ſi poſſi fare, ne ſtia bene; mi perdonerà queſto tale, perche moſtra di non hauer inteſo, che le conſonanze, e tutta l' armonia, ſono ſoggette, e ſottopoſte alle parole, e non per il contrario: e queſto lo diffenderemo cõ tutte le ragioni all'occaſione. E ben vero, che ſemplicemente, e per lo più potrebbesi dar certa regola di caminare, ma doue ſono parole, biſogna veſtirle di quell'armonia conueneuole, che faccia, ò dimoſtri quell'affetto.

Non potendosi dar regola ferma, biſogna neceſſariamente à chi ſuona, valersi dell'orecchio, e ſecondar l' opera, e ſuoi mouimenti; ma, volendo trouar modo facile di fuggir queſti intoppi, e ſuonar l' opera giuſta, vfarete queſto: cioè, ſopra le note del baſſo ſegnarete co i numeri, quelle conſonanze, ò diſſonanze, che vi ſono applicate dal compositore; come ſe nella prima parte della nota vi è 5.^a ouer 6.^a ò per il contrario, 4.^a e poi 3.^a come per eſſempio.

Douete in oltre ſapere, che tutte le conſonanze, ò ſono naturali di quel tuono, ò ſono accidentali; quando ſon naturali, non ſi fa ſegno alcuno; come per bequadrola terza ſopra Geſolreut, che è befabemi, viene terza maggiore naturalmente: ma volendola far minore, biſogna ſopra la nota del Geſolreut farci il Bemolle; et allora è minore accidètalmente. E coſi all'incontro, ſe ſi canta per Bemolle, volendola far maggiore, conuiene ſignarci il Dieſis ſopra; e coſi dico delle ſeſte, auuertendo, che il ſegno, che è ſotto, ò vicino alla nota, ſ' intende di quella ſteſſa nota; ma quello, che è ſopra, ſ' intende della conſonanza, che gli ſ' ha à dare, come nell'eſſempio.

Tutte l'accadenze, ò mezzane, ò finali, voglion la terza maggiore, e però alcuni non le ſegnano: ma per maggior ſicurezza, conſiglio à farui il ſegno, maſſime nelle mezzane.

Effendo dunque gli stromenti diuisi in due classi; quindi nasce, che hanno diuerso ufficio, e diuersamente s'adoperano: percioche, quando si suona stromento, che serue per fondamento, si deue suonare con molto giudizio, hauendo la mira al corpo delle voci; perche se sono molte, conuien suonar pieno, e raddoppiar registri; ma se sono poche, schemarli, e metter poche consonanze, suonando l'opera più pura, e giusta, che sia possibile, non passeggiando, ò rompendo molto; ma si bene aiutandola con qualche contrabasso, e fuggendo spesso le voci acute, perche occupano le voci, massime i soprani, ò falsetti: doue è da auuertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto, che il soprano canta; ne diminuirlo con tirata, per non far quella raddoppiezza, et offoscar la bontà di detta voce, ò il passaggio, che il buon cantante ci fa sopra; però è buono suonar abai stretto, e graue.

Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo, etc. quando seruono per fondamento, cantandoui una, ò più voci sopra; perche in tal caso deon tener l'armonia ferma, sonora, e continuata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla.

Volendo finalmente insegnar à suonar sopra l' Basso (non semplicemente à suonar, perche deue prima sapere) presopponiamo molti principi, e termini; come è l' andar dall'imperfetta, alla perfetta, con la più vicina; siccome per lo più è vero, che l'accadenze voglion terze maggiori; le risoluzioni delle cattive, con le buone più vicine; come la settima dalla sesta, la quarta dalla terza: quando la parte, che risolue, vien sopra; ma, se vien sotto, al contrario; per tanto non ne discorreremo alla lunga; e chi non le sa, l' impari; noi insegneremo al presente il portar la mano nell'organo.

In molte maniere camina il Basso, cioè ò continuato, ò per salto, ò con tirata continuata, ò con nere disgiunte, se va continuato all' insù, si deue con la mano di sopra venir all' in giù, ò continuatamente, ò con salto; et così per il contrario, se la mano di sotto saglie, ò scende, per salto di terza, di quarta, ò di quinta: allora con la mano di sopra douete proceder continuamente; perche non è bene salire, ò scender insieme, che è brutto vedere, e sentire; e non vi è varietà alcuna, anzi sarebbon tutte ottaue e quinte: se il basso va all' in sù con tirata, la man sopra sta ferma: se per nere disciolte, si deue dare à ogni nota la sua accompagnatura. Ecco l' effempio del tutto.

Hauendo fin qui detto à bastanza delli stromenti, come fondamēto, tanto però che l'huomo giudizioso potrà con questo picciol raggio acquistarli molto lume; perche il dir troppo genera confusione; diremo hora breuemente qual cosa delli stromenti d'ornamento.

Li stromenti, che si meschiano con le voci *variamente*, non per altro, credo io, che per ornar, et abbellir, anzi condire detto conferto, si meschiano: et allora conuiene in altra maniera adoperarli dal primo; percioche, come prima teneuano il tenore, e l'armonia ferma, hora deueno con varietà di bei contraponti, secondo la qualità dello stromento fiorire, e render vaga la melodia. Ma in questo è differente l'uno dell'altro; perche il primo hauendo à suonar il basso postoli auanti, come sta; non ricerca, che l'huomo habbi gran scienza di contraponto: ma il secondo lo ricerca; poiche deue sopra il medesimo basso compor nuoue parti sopra, e nuoui, e variati passaggi, e contraponti. Onde chi suona leuto, essendo stromento nobilissimo fra gl' altri, deue nobilmente suonarlo con molta inuentione, e diuersità; non come fanno alcuni, i quali per hauer buona dispostezza di mano, non fanno altro che tirare, e diminuire dal principio al fine, e massime in compagnia d'altri stromenti, che fanno il simile, doue non si sente altro che zuppa, e confusione, cosa dispiaceuole, et ingrata, à chi ascolta. Deuesi dunque, hora con botte, e ripercosse dolci; hor con passaggio largo, et hora stretto, e raddoppiate, poi cō qualche sbordonata, con belle gare e perfidie, repetendo, e cauando le medesime fuge in diuerse corde, e luoghi; in somma con lunghi gruppi e trilli, et accenti à suo tempo, intrecciare le voci, che dia vaghezza al conferto, e gusto, e diletto all' vditori: guardando con giudizio di non offenderli l' vn l' altro; ma dandosi tempo, massime quando sono stromenti simili; il che per mio consiglio deue fuggirsi; se però non vi fusse gran lontananza, ouero fussero accordati in diuersi tuoni, e diuerse grandezze. E quello che diciamo del leuto, come di stromēto principale, vogliamo che s' intēda de gl' altri nel suo genere, perche lungo sarebbe à ragionar di tutti nel particolare.

Ma per hauer ogni stromento fuoi termini propri di quello, però deue, chi suona, valersi di quei steſſi, e reggersi conforme quelli, per far buon lauoro. Verbi grazia; li stromenti d'arco hanno diuerſa maniera da gl' altri di penna, ò deta: perciò chi suona lirone, deue tirare l'arcate lunge, chiare, e ſonore, cauando bene le parti di mezzo, auuertendo alle terze, e ſeſte maggiori, e minori; coſa difficil, ed importante di quello stromento. Il violino richiede bei paſſaggi, diſtinti, e lunghi, ſcherzi, riſpoſtine, e fughette replicate in più lunghi, affettuoſi accenti, arcate mute, gruppi, trilli etc. Il Violone come parte graue procede grauemente, ſoſtenendo con la ſua dolce riſonanza l' armonia dell' altre parti, trattenendoſi più che ſi può, nelle corde groſſe, toccando ſpeſſo i contrabaſſi. La Tiorba poi, co le ſue piene, e dolci conſonanze, accreſce molto la melodia, ripercotendo, e paſſeggiando leggiadramente i fuoi bordoni, particolar eccellenza di quello stromento, con trilli, et accenti muti, fatti con la mano di ſotto. L'Arpa doppia, qual è stromento, che val per tutto, tanto ne ſoprani, come ne baſſi, deueſi tutta ricercare, con dolci pizzicate, con riſpoſte d'ambi le mani, con trilli etc; in ſomma vuol buon contraponto. La Cetera, ò ſia ordinaria, ò Ceterone, deue uſarſi come l'altri stromenti ſcherzando, e contraponteggiando ſopra la parte.

Ma ogni coſa ſi deue vſar con prudenza; perche ſe li stromenti ſono ſoli in conſerto, deuono far il tutto, e condir il conſerto; ſe ſono in compagnia, biſogna hauersi riguardo l' vn l' altro, dandosi campo, e non affendendoſi; e ſe ſono molti, aſpettar ogn' vno il ſuo tempo; e non far come il paſſeraio, tutti in un tempo, et à chi può più gridare. E queſto poco ſia detto ſolo per dar alquanto di lume, à chi deſidera imparare; perche chi ſà da per ſe, non ha biſogno d'inſegnamiento d'alcuno, e per tali io non ſcriuo; poiche gli ſtimo, et honoro; ma ſe qualche bell' humore, come accade, deſidera diſcorrere più oltre in ſimiglianti materie, farò ſempre pronto.

Finalmente conuiene ſaper anco traſportare le Cantilene da un taſto ad vn altro, quando però vi ſono tutte le conſonanze naturali, e proprie di quel tono; perche altrimenti non ſi debbon traſportare, perche fa brutiſſimo ſentire, come io alle volte ho oſſeruato, che traſportando vn primo, ouer ſecondo tono, che ſono di natura ſoaue, per le molte corde di B. molle, in qualche taſto, ch'l ſuo tuono ſia di B. quadro, difficilmente potrà, chi suona, eſſer tanto cauto, che non inciampi in qualche contraria voce; e coſi vien à guaſtarſi il conſerto, et offender l' vdito de gl' aſcoltanti con tal crudezza; anzi mai moſtra la naturalezza di quel tuono. Traſportar alla quarta, ò quinta, è più naturale, e commodo di tutti: e tal volta vna voce più giù, ò più ſù; ed in ſomma conuiene veder quel più proprio e conferente à quel tuono; e non come fanno alcuni, che pretendono ſuonar ogni tuono in ogni corda; perche ſ' io poteſſi diſputar alla lunga, gli moſtrarei l'improprietà, ed error loro.

Hauendo io sin' hora trattato di suonar sopra'l Basso, mi è paruto bene dir qual cosa intorno à esso; poiche sò, che vien biasimato da qualchuno, quale ò non intende il suo fine, ò non gli basta l'animo sonarlo. Per tre cagioni dunque è stato messo in uso questo modo: prima per lo stile moderno di cantar recitativo, e comporre: seconda per la commodità: terza per la quantità, e varietà d'opere, che sono necessarie al conferto.

Della prima dico, che essendo si ultimamente trouato il vero stile d'esprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel miglior modo possibile; il che meglio succede, con vna, ò poche voci, come sono l'arie moderne d'alcuni valentuomini, e come al presente s' usa assai in Roma ne' conferti; non è necessario far spartitura, ò intauolatura; ma basta un Basso con i suoi segni, come habbiamo detto sopra. Ma se alcuno mi dicesse, che à suonar l' opere antiche piene di fughe, e contrapunti, non è bastevole il basso; à ciò rispondo, non esser in uso più simil cantilene, per la confusione, e zuppa delle parole, che dalle fughe lunghe ed intrecciate, nascono; ed anco perche non hanno vaghezza: poiche cantandosi à tutte le voci, non si sente ne periodo, ne senso; essendo per le fughe interrotto, e sopraposto; anzi nel medesimo tempo ogni voce canta parole differenti dall'altro; il che à gl' huomini intendenti, e giudiciosi dispiace: e poco mancò, che per questa cagione non fosse sbandita la Musica da S. Chiesa, dauun Sommo Pontefice, se da Giouan Palestrino non fosse stato preso riparo, mostrando d'esser vitio, ed errore de' componitori, e non della Musica; ed à confirmatione di questo fece la Messa intitolata: MISSA PAPAE MARCELLI. Onde se bene per regola di contraponto sono buone tali compositioni; nondimeno per regola di vera e buona musica sono vitiose: il che nacque per non intender il fine, et ufficio, e buoni precetti di essa: volendo questi tali star solo nell' offeruãza della fuga, ed imitatione delle note, e non dell' affetto, e somiglianza delle parole: anzi molti faceuano prima la musica, e poi ci appiccavano le parole; e ciò basti per hora, non essendo à proposito in questo luogo il discorrer alla lunga di tal materia.

La seconda cagione è la commodità grande; perche con picciola fatica hauete molto capitale per le occorrenze, oltre che chi desidera imparare à sonare, e sciolto dalla intauolatura, cosa à molti difficile e noiosa; anzi molto soggetta à gl' errori perche l' occhio, e la mente è tutta occupata in guardar tante parti massime venendo occasione di confertar all'improviso.

La terza finalmente, che è la quantità dell' opere necessarie al conferto, mi pare sola bastevole ad introdurre simil commodità di sonare: poiche se si haessero ad intauolare, ò spartire tutte l'opere, che si cantano fra l'anno in vna sola Chiesa di Roma; doue si fa professione di confertare, bisognarebbe all'Organista che haesse maggior libreria, che qual

ſi voglia Dottor di legge: onde à molta ragione ſi è introdotto ſimil baſſo, col modo però ſopradetto; conchiudendo non eſſer biſogno, ne necceſſario à chi ſuona, far ſentir le parti come ſtanno, mentre ſi ſuona per cantaruiſi, e non per ſonar l'opera come ſta, che è diuerſa coſa dal noſtro ſoggetto. E queſto che ſi è detto, baſti per lo molto, che ſi potrebbe dire; volendo io breuemente ſodiſfar più alle voſtre corteſe dimande; come più volte mi hauete fatto inſtanza, che al mio genio, quale è più d'imparar da gl' altri, che d' inſegnare. Accettatelo dunque come egli è, e ſcuſatemi per la breuità del tempo.