

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

VANESSA SILVA MONTEIRO LAMEIRA

***REGRAS DE ACOMPANHAR PARA CRAVO OU ORGÃO (1758),
DE ALBERTO JOSÉ GOMES DA SILVA: PROPOSTA DE EDIÇÃO ANOTADA***

Manaus

2013

VANESSA SILVA MONTEIRO LAMEIRA

REGRAS DE ACOMPANHAR PARA CRAVO OU ORGÃO (1758),
DE ALBERTO JOSÉ GOMES DA SILVA: PROPOSTA DE EDIÇÃO ANOTADA

Trabalho dissertativo e produto apresentados para obtenção de título de Mestre em Letras e Artes no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Co-orientador: Prof. Dr. Maurício Gomes de Matos

Manaus

2013

VANESSA SILVA MONTEIRO LAMEIRA

***REGRAS DE ACOMPANHAR PARA CRAVO OU ORGÃO (1758),
DE ALBERTO JOSÉ GOMES DA SILVA: PROPOSTA DE EDIÇÃO ANOTADA***

Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Banca examinadora:

.....
Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa – UEA

.....
Prof. Dra. Laura Tausz Rónai – UNIRIO

.....
Prof. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa – UEA

Manaus, 14 de junho de 2013.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, os primeiros e maiores
incentivadores das minhas potencialidades.

Ao meu esposo, companheiro certo nas horas
infindáveis...

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu amigo, companheiro de aventuras musicais e orientador, Márcio Páscoa, pela prestimosa ajuda, paciência e carinho com que me iniciou, orientou e acolheu no âmbito da pesquisa em Música, dedicando tempo e cuidado à minha formação enquanto músico e pessoa;

Ao meu co-orientador, Maurício Matos, que com alegria se dispôs a me auxiliar nesta caminhada;

Ao pesquisador Mário Marques Trilha, pela significativa contribuição na concretização deste projeto;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), pela subvenção financeira recebida durante a pesquisa;

À Saskia Roures, cuja amizade supera as distâncias provocadas pelo tempo e espaço e faz com que a Música nos aproxime sempre mais!

RESUMO

Esta pesquisa dedica-se a explorar a obra teórica de Alberto José Gomes da Silva, intitulada *Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão, e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e facil percepção*, publicada primeiramente em Lisboa em 1758. A obra se destaca no cenário das publicações lusitanas como sendo a primeira obra teórica dedicada exclusivamente ao ensino do baixo contínuo, além de se relacionar com o repertório praticado na península ibérica durante a segunda metade do século XVIII. A revisitação desta obra, através de uma proposta de edição anotada, pretende trazer à discussão as práticas musicais do século XVIII, além de ser um recurso de análise e observação do ensino musical, apresentando-se como uma alternativa viável para instrumentistas dedicados à performance histórica.

Palavras-chave: Regras de acompanhar; exercícios de baixo contínuo; Alberto José Gomes da Silva; práticas musicais do século XVIII.

ABSTRACT

This research is dedicated to explore the theoretical work of Alberto José Gomes da Silva, entitled *Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão, e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e facil percepção*, first published in Lisbon in 1758. The work stands out in publications of the Lusitania as the first theoretical work devoted exclusively to the teaching of thoroughbass, and relates to the repertoire performed in the Iberian Peninsula during the second half of the Eighteenth century. Revisiting this work through a proposed annotated edition aims to bring to discussion the musical practices of the Eighteenth century, in addition to be a resource for analysis and observation of teaching music, presenting itself as a viable alternative to instrumentalists dedicated to historical performance .

Keywords: Regras de Acompanhar; thoroughbass exercises; Alberto José Gomes da Silva; musical practices of the Eighteenth century.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1. O ambiente histórico-cultural de Portugal no século XVIII	14
2. Os exercícios de baixo contínuo em Portugal: teorização da performance	23
3. As Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão (1758), de Alberto José Gomes da Silva	30
3.1 Descrição geral da obra	31
3.2 A relação da obra com os órgãos lusitanos de censura	35
3.3 Localização dos exemplares da obra	44
3.4 O processo de reedição de Regras de Acompanhar (1758)	47
3.5 Apresentação do produto final	51
REGRAS DE ACOMPANHAR PARA CRAVO OU ÓRGÃO	51
[DEDICATÓRIA]	51
PRÓLOGO	52
LICENÇAS.	53
DO SANTO OFÍCIO	53
DO ORDINÁRIO	53
DO PAÇO	54
[PRIMEIRA PARTE]	55
SEGUNDA PARTE	74
I N D E X	90
4. FONTES BIBLIOGRÁFICAS	92
4.1 MANUSCRITOS	92
4.2 IMPRESSOS	92
4.3 CATÁLOGOS	95
4.4 LIVROS	96
4.5 ARTIGOS EM PERIÓDICOS	97
4.6 COMUNICAÇÕES	98
4.7 DISSERTAÇÕES E TESES	98
4.8 FONTES ELETRÔNICAS	98

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frontispício de Regras de Acompanhar (GOMES DA SILVA, 1758, [folha de rosto]).	31
Figura 2: Roda dos intervalos (GOMES DA SILVA, 1758, p. 6).....	40
Figura 3: Tábua da formação dos tons (GOMES DA SILVA, 1758, p. 14).	41
Figura 4: Exemplo de terça maior.	55
Figura 5: Exemplo de terça menor.	56
Figura 6: Classificação das cordas do Tom (Simples)	56
Figura 7: Classificação das cordas do Tom (Compostas).....	56
Figura 8: Classificação das cordas do Tom (Decompostas).....	57
Figura 9: Classificação das cordas do Tom (Tricompostas).....	57
Figura 10: Classificação das espécies (Simples)	57
Figura 11: Classificação das espécies (Compostas)	57
Figura 12: Classificação das espécies (Decompostas).	58
Figura 13: Roda dos intervalos.....	59
Figura 14: Demonstração de intervalos de quarta, quinta, sexta, sétima e oitava.	61
Figura 15: Exemplo Regra II [Primeira parte].....	63
Figura 16: Exemplo A (Regra III, primeira parte).....	70
Figura 17: Exemplo B (Regra IV, primeira parte).	70
Figura 18: Exemplo C (Regra V, primeira parte).....	71
Figura 19: Exemplo D (Regra VI, primeira parte).	71
Figura 20: Exemplo E (Regra VII, primeira parte).	71
Figura 21: Exemplo F (Regra VIII, primeira parte).	72
Figura 22: Exemplo G (Regra IX, primeira parte).	72
Figura 23: Exemplo H (Regra X, primeira parte).....	72
Figura 24: Exemplo I[J] (Regra XI, primeira parte).....	72
Figura 25: Exemplo L (Regra XII, primeira parte).	73
Figura 26: Exemplo M (Regra XIII, primeira parte).....	73

Figura 27: Exemplo N (Regra XIV, primeira parte).	73
Figura 28: Exemplo O (Regra XV, primeira parte).	73
Figura 29: Exemplo P (Regra XVI, primeira parte).	74
Figura 30: Exemplo Q (Regra XVII, primeira parte).	74
Figura 31: Exemplo A (Regra I, segunda parte).	80
Figura 32: Exemplo B (Regra II, segunda parte).	81
Figura 33: Exemplo C (Regra III, segunda parte).	81
Figura 34: Exemplo D (Regra IV, segunda parte).	82
Figura 35: Exemplo E (Regra V, segunda parte).	82
Figura 36: Exemplo F (Regra VI, segunda parte).	82
Figura 37: Exemplo G (Regra VII, segunda parte).	82
Figura 38: Exemplo H (Regra VIII, segunda parte).	83
Figura 39: Exemplo I [J] (Regra IX, segunda parte).	83
Figura 40: Exemplo L (Regra X, segunda parte).	83
Figura 41: Exemplos L e M (Regras X e XI, segunda parte).	84
Figura 42: Exemplo N (Regra XII, segunda parte).	84
Figura 43: Exemplo O (Regra XIII, segunda parte).	85
Figura 44: Exemplo P (Regra XIV, segunda parte).	85
Figura 45: Exemplo Q (Regra XV, segunda parte).	85
Figura 46: Exemplo R (Regra XVI, segunda parte).	86
Figura 47: Exemplo S (Regra XVII, segunda parte).	86
Figura 48: Exemplo T (Regra XVIII, segunda parte).	86

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Localização dos exemplares de Regras de Acompanhar (1758)	46
Tabela 2: Critérios editoriais de fixação dos textos utilizados no processo de transcrição da obra e exemplos.	50
Tabela 3: Tábua da formação dos tons (GOMES DA SILVA, 1758, p. 14).....	66

APRESENTAÇÃO

Durante minha formação musical, sempre tive presente a importância do alicerce teórico, que de forma alguma poderia estar dissociado do sucesso da formação prática como instrumentista. Essa convicção se tornou mais evidente com o desejo proveniente de encontrar objetos de investigação que servissem não apenas como ferramentas importantes para minha formação contínua, mas que também pudessem contribuir com os estudos musicológicos e interagir com outras fontes e investigações musicológicas.

Ainda que outros pesquisadores já tenham levado a cabo estudos sobre fontes portuguesas que abordam o baixo contínuo (TRILHA, 2011; FAGERLANDE, 2011; NEJMEDDINE, 2000), a presente dissertação tem como objeto de estudo principal a obra teórica *Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão, e ainda também para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e facil percepção* (1758), do compositor Alberto José Gomes da Silva (17_-1795), que ressalta no cenário das publicações portuguesas como o primeiro método dedicado exclusivamente ao baixo contínuo, relacionando-se com o ensino de execução instrumental para acompanhamento, praticada na Península Ibérica ao final do século XVIII. Há evidência da circulação desta obra teórica no Brasil, uma vez que se conhece, através de catálogo de coleções, um exemplar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, provavelmente oriundo do espólio da Família Real portuguesa e seu vasto acervo bibliográfico para aqui trazido quando de sua transferência ao Rio de Janeiro em 1808. O produto oferecido ao final desta dissertação consiste numa edição anotada da obra transcrita, que deverá ser acessível aos leitores e estudiosos da área.

A dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro deles esboça um panorama do ambiente histórico-cultural de Portugal durante o século XVIII, já que estes elementos, tempo e espaço, servirão de suporte para a apreciação do objeto de estudo desta pesquisa. O segundo capítulo oferece uma atenção especial aos exercícios de baixo contínuo em Portugal, assunto tratado por Gomes da Silva em sua obra teórica, já que este volume teórico traz uma compilação de regras sobre a maneira correta de realizar o baixo contínuo, e pode ser aplicada a qualquer instrumento harmônico como uma alternativa de acompanhar vozes ou outros instrumentos melódicos. *Regras de Acompanhar* (1758) oferece ao leitor uma proposta de aprendizado objetivo, com abordagem de elementos musicais básicos e gerais, rica em exemplos, e estabelecendo com este um diálogo acessível e fundamentado em fontes

gerais da época. O terceiro e último capítulo se dedica exclusivamente a pormenorizar a obra teórica de Gomes da Silva, procurando evidenciar os elementos musicais e outros temas relevantes levantados na obra.

O produto desta pesquisa, ao final do terceiro capítulo, obtido através da transcrição da obra e posterior análise, propõe evidenciar através de uma edição anotada da obra a prática pela performance histórica e a utilização atual de instrumentos antigos, contribuindo para o estudo musicológico e permitindo com que músicos e pesquisadores da área voltem seu olhar às fontes da época em questão e tenham a possibilidade de abordagem correta para tocar tais instrumentos na situação de acompanhadores, além da possibilidade de tornar-se uma alternativa viável para o ensino de Música.

1. O ambiente histórico-cultural de Portugal no século XVIII

Uma visão absolutamente estruturalista poderia definir o panorama musical europeu do século XVIII simplesmente como o Século das Luzes, do Iluminismo, da “evolução do pensamento que se verificou ao longo do século XVIII e afetou todos os aspectos da vida” (GROUT E PALISCA, 1994, p. 475). Mas em Portugal, os aspectos diacrônicos evidenciados pela estética iluminista, como

[...] uma revolta contra a religião sobrenatural e a Igreja, em prol da religião natural e da moral prática; contra a metafísica, em prol do senso comum, da psicologia empírica, da ciência aplicada e da sociologia; contra o formalismo, em prol da naturalidade; contra a autoridade, em prol da liberdade do indivíduo; contra os privilégios, em prol da igualdade de direitos e da instrução universal. (GROUT E PALISCA, 1994, p. 475)

não ocorreram de forma imediata. Ao contrário, a ascensão de D. João V ao trono de Portugal reflete as características do chamado Antigo Regime, cuja concretização do Absolutismo Régio acaba sendo o primeiro passo para “o início de uma profunda virada na sociedade e na cultura portuguesas”. (FERNANDES, 2005, p. 52)

Quando D. João V assumiu a coroa portuguesa em 1707¹, a localização geográfica e a proximidade marítima de Portugal favorecia muito mais os interesses da nação com comércio e a exploração de recursos naturais da colônia, principalmente as minas de ouro em jazidas recém-descobertas, que propriamente os interesses políticos dos vizinhos europeus. (BRITO, 1989, p. 4-5). Tais explorações permitiram grandes mudanças no plano econômico português, alterando substancialmente as finanças do reino. O início do reinado de D. João V foi marcado por acordos de paz firmados com a França (1713) e com a Espanha (1715) após a Guerra da Sucessão espanhola e a aproximação política com a Santa Sé, que permitiram o rompimento do isolamento cultural e diplomático sofrido por Portugal até o início do século, cujo consumo português era, até então, prioritariamente de produções da vizinha Espanha, ainda resquício da união das duas coroas entre 1580 e 1640 e o apogeu do crescente processo de castelhanização.

¹No momento de sua ascensão ao trono, D. João V se encontrava em meio à Guerra da Sucessão espanhola, que para Portugal significava um perigo da ligação de Espanha à grande potência continental, a França.

Ernesto Vieira atribuiu um verbete a D. João V, reconhecendo a notabilidade do monarca em relação às artes, pois o mesmo

Não foi propriamente um tecnico em musica como seu avô. Mas seu reinado marca uma época muito notavel na historia nacional da arte, á qual o amor da ostentação que o caracterisava fez dar um esplendor enorme. Por isso tem aqui logar o seu nome, não para lhe enumerar os dotes artisticos, pois não os possuia, mas para dar noticia dos beneficios que pela sua magnificencia couberam á arte musical. Nasceu D. João V em Lisboa a 22 de outubro de 1689, sendo filho de el-rei D. Pedro II e da Rainha D. Maria Sophia de Neuburgo. Foi aclamado a 9 de dezembro de 1706 e falleceu em 31 de julho de 1750, abrangendo portanto o seu reinado quasi toda a primeira metade do seculo XVIII. Tres pontos essenciaes ha a estudar a nossa historia artistica relativamente a esse brilhante periodo; são elles: a musica religiosa, a opera italiana e o ensino. (VIEIRA, 1900, p. 530).

Com uma situação política estável e uma postura financeira abastada, o monarca português instaurou o regime do Patriarcado², cujo ato promoveu profundas reformas nos âmbitos político e cultural, submetendo os poderes eclesiásticos à sua autoridade e suprimindo as lacunas de uma elite cultural, artística, política e econômica, “promovendo a renovação do pensamento em Portugal, manifesta no surgimento de academias, laboratórios, traduções e edições importantes.” (TEIXEIRA, 1999, p. 23).

A aproximação com a Santa Sé permitiu também uma forte apreciação da produção cultural italiana em Portugal, talvez refletindo sobre si o valor e o modelo papal praticados em Roma. A descrição de Vieira ilustra o início da “italianização” da produção cultural portuguesa, com forte relação com os modelos musicais praticados em Roma³, progressivamente desvencilhando-a, sem abandoná-la, dos moldes da vizinha Espanha:

² BRITO, 1989, p. 5. D. João V recebeu do papa a permissão de estabelecer o regime de Patriarcado, que consistia em centralizar na figura do monarca a autoridade religiosa e civil, aos moldes de Roma e, de alguma maneira, próximo ao Absolutismo praticado na França.

³ VIEIRA, 1900, p. 533-534. O autor descreve a “imponencia que teria então a musica nas cerimoniaes da igreja, entoada por um côro de setenta cantores, muitos d’elles escolhidos entre os melhores que se podia encontrar em Italia”, algo que só poderia ser comparado a Roma, de onde D. João V “mandou tambem vir de Roma cantochonistas e liturgistas, enviando para lá, a fim de estudarem *de visu* esta especialidade, alguns pensionistas; um d’elles foi o cantor e compositor Antonio Teixeira, nomeado examinador de cantochão em todo o Patriarchado”. Vieira também afirma que D. João V mandou tirar copias de todos os livros do coro usados no Vaticano para servirem na sua Capela, em observância rigorosa do uso e ritual pontifício.

Tendo D. João V vivido n'uma época em que os sentimento religioso predominava enormemente em todas as classes da sociedade, e tendo este monarcha seguido a corrente geral tornando-se na pratica exterior do culto o mais ostentoso de todos os reis, está claro que a musica em serviço da igreja receberia um desenvolvimento proporcionado á magnificencia ostentada em todos os outros serviços. Assim a Capella Real foi um dos primeiros objectos dos seus cuidados. [...] logo depois de subir ao throno augmentou consideravelmente os rendimentos consignados á manutenção da Capella, afim de poder distribuir largos benesses e augmentar o pessoal. Isto porém eram apenas preliminares do seu grandioso e principal projecto. Tendo, ao cabo de repetidas instancias e dependios enormes com a côrte em Roma, obtido, a bulla de Clemente XI, expedida em 7 de novembro de 1716, a qual erigiu a Real Capella em cathedral metropolitana e patriarchal, dotou-a então com uma magnificencia que a collocou á par da Capella Pontificia e sem outra igual no mundo. [...] Pondo de parte, por não dizer respeito á especialidade de que trato, a espantosa riqueza de alfaias adquiridas para o serviço divino, apenas direi que os cantores chegaram a ser mais de setenta. [...] Os cantores eram na maior parte italianos, sendo-o todos os castrados, porque o uso da mutilação sexula nunca deixou de ser privilegio de Italia. [...] Alguns instrumentistas também tinham sido mandados vir de Italia, como o primeiro violino Pedro Jorge Avondano, Antonio Paghetti, Alexandre Paghetti (que foi empresario do theatro italiano) e Thomaz Maza, todos tambem violinistas. (VIEIRA, 1900, p. 531-533)

No âmbito artístico e cultural, as reformas de D. João V incluíram a construção do Palácio-Convento de Mafra em 1717⁴, a criação da Real Academia de História, em 1720, e a fundação da Patriarcal.⁵ A produção musical da primeira metade do século XVIII se vê refletida nas mudanças promovidas por D. João V, principalmente aquelas relacionadas à reforma do culto religioso, aos grandes investimentos em sua Capela Real para transformá-la em Cathedral⁶, e a secção de Lisboa em duas grandes dioceses: a de Lisboa Ocidental, correspondente ao novo Patriarcado; e a de Lisboa Oriental, correspondente à antiga Sé Metropolitana (BRITO, 1989, p. 6). D. João V investiu na criação do Seminário da Patriarcal

⁴ “Fundou el Rei o magnifico templo, Palácio, e convento de Mafra, em 1717, em cumprimento de voto que fizera para impetrar do Ceo sucessão ao seu throno.” (CALDEIRA, 1875, p. 110)

⁵ “Fundou também el-Rei D. João V a Basilica Patriarcal de Lisboa, cuja organização passou por differentes alterações, até que se fixou definitivamente no anno de 1740 com auctoridade do Summo Pontífice Benedicto XIV. [...] O mesmo Papa Benedicto XIV, por seu *Motu proprio* de 21 de Abril de 1749, condecorou el-Rei com o titulo de *Fidelíssimo* para elle, e para seus successores.” (IDEM, p. 110)

⁶ FERNANDES, 1983, p. 52. A Capela Real de D. João V foi promovida a Colegiada em 1710, e, alguns anos mais tarde, em Igreja e Basílica Patriarcal (1716)

em 1713,⁷ nas adjacências da Sé Patriarcal, onde se promoveu o ensino de música. Muitos músicos italianos foram contratados para trabalhar na orquestra e coro da Capela Real de Lisboa. Outra característica deste momento histórico foi a subvenção de músicos portugueses para estudarem com mestres italianos, especialmente em Roma, entre eles Antônio Teixeira (1707-1759), Joaquim do Vale Mexelim⁸; João Rodrigues Esteves (c. 1700-1751) e Francisco Antônio de Almeida (1702-1755), sendo muitos destes contratados posteriormente como professores em Portugal. (CARDOSO, 2008, p. 31) Este intercâmbio proporcionou contato com autores desta escola romana, e o posterior reflexo da influência desta nas obras de autores portugueses deste período, especialmente no que diz respeito ao repertório sacro. Outro exemplo de concretização dos planos de reforma de D. João V foi a contratação do compositor Domenico Scarlatti (1685-1757), “um dos maiores representantes da Escola Romana”, (IDEM) como mestre de música dos Infantes entre os anos de 1719 e 1727, além de atribuições secundárias, como mestre da Capela Real.

Ainda que a produção musical do reinado de D. João V fosse concentrada predominantemente em obras sacras, aceitável pelo seu determinismo religioso e incrementação da qualidade das cerimônias litúrgicas na Capela Real, o monarca promoveu a realização de óperas e serenatas no âmbito da corte, chegando a contratar inclusive “músicos profissionais do mais alto nível, principalmente italianos”, além de cantores advindos de Roma.⁹ (FERNANDES, 1983, p. 53). Mas o gênero operístico, ainda que praticado em menor

⁷ Até a criação do Seminário da Patriarcal, “os principaes centros de ensino de musica eram as cathedraes. A de Évora principalmente sobresahiu n’esta especialidade. [...] As aulas de musica sustentado nos seminarios tinham uma importancia mais secundaria, exceptuando o de Vila Viçosa. [...] Está claro que o unico objecto de estudo n’essas escolas, era a musica aplicada ao serviço da igreja; quando os discipulos se tornavam compositores é que alguns d’elles, por curiosidade, se dedicavam tambem a escrever musica profana.[...] Estava-se n’este ponto quando D. João V subiu ao throno e a opera entrou na côrte. O gênero era novo para os compositores portugueses, e com o fim de estudarem foram alguns a Italia pensionados pelas rendas da Real Capella. Ao mesmo tempo instituiu D. João V um seminario destinado ao ensino especial da musica, organizado á similhaça do de Vila Viçosa, e cujas despezas eram tambem pagas pelas rendas da Capella. Tem a data de 9 de abril de 1713 o decreto que mandou proceder á organização d’esse novo seminario de musica, o qual começou logo a funcionar no antigo paço dos arcebispos; pouco depois, para ter maior largueza, passou para o vasto convento de S. Francisco, onde se achava em 1741, quando este convento foi quasi destruido por um grande incendio.” (VIEIRA, 1900, p. 547.)

⁸ VIEIRA, 1900, p. 97. Se desconhece a data de nascimento e morte do compositor. Sabe-se que atuou como contrapontista, cantor da Basílica da Patriarcal na segunda metade do XVIII, além de ter participado da Irmandade de Santa Cecília, onde seu nome figura no livro de entrada com assinatura datada de 02 de outubro de 1756. José Mazza esclarece que “Joaquim do Valle Mexelin foi mandado pello Snr. Rey D. João 5º a estudar Muzica a Roma, foi muzico da real Cappela de Lx.^a, compos varias obras em Muzica, faleceo no seculo de 700.” (MAZZA, 1944, p. 28)

⁹ FERNANDES, 1983, p. 53. Além de Domenico Scarlatti, que serviu à corte portuguesa entre 1719 e 1727, e outros músicos preferencialmente advindos de Roma, principal alvo de importação de músicos para a corte portuguesa, sabe-se da contratação de Giovanni Giorgi (?-1762), contratado por D. João V em 1725 para as funções de compositor da Patriarcal e, presumivelmente, de Mestre da Capela Real.

escala, não se concentrava apenas no ambiente da corte: fora dela, os teatros públicos, como o Teatro do Bairro Alto, Academia da Trindade e o Teatro da Rua dos Condes em Lisboa serviram de cenário para apresentações de espetáculos de companhias italianas e companhias locais com produções em língua portuguesa. Neste cenário, destaca-se Antônio José da Silva, o Judeu, considerado o autor dramático mais original do século XVIII em Portugal.¹⁰ (BRITO, 1989, p. 21).

A ascensão ao trono de D. José I, em 1750, desencadeou um processo diferente de mudanças na produção cultural portuguesa. Este monarca, ao contrário de seu antecessor, adotou uma nova postura absolutista em que Estado e Igreja não compartilhavam da mesma figura centralizadora, implicando em uma mudança clara de paradigmas sobre o poder régio. O monarca, que também simpatizava com os ideais racionalistas, promoveu a consolidação do gênero operístico como principal atividade artística. D. José I, como seu pai, continuou a importar músicos do mais alto escalão europeu para sua corte, além de investir na formação de músicos portugueses, cuja diferença mais evidente era o gosto pelo gênero operístico em detrimento ao gênero sacro. As mudanças na vida artística portuguesa se viram refletidas no gosto e na ação do monarca, seja na descaracterização da predominância da música sacra em relação à música secular, nas performances dos teatros régios portugueses marcados pela influência italiana, na música da corte e nas coreografias, na arquitetura teatral, ou ainda, nos tratados portugueses de música. A contratação de compositores italianos prestigiados para atuar na ópera da corte contribuiu para a redefinição do cenário musical¹¹. O melhor exemplo é

um dos mais prestigiados compositores da época do domínio da ópera séria, o napolitano David Perez (1711-1778), antigo Mestre da Real Capela Palatina de Palermo, e Giovanni Carlo Sicini da Bibiena¹² (membro da principal família de arquitectos teatrais do séc. XVIII) que seria o autor do novo teatro de ópera da corte,

¹⁰ BRITO, 1989, p. 21. A popularidade das óperas de Antônio José da Silva certamente está conectada com o fato de terem sido escritas e encenadas em língua portuguesa.

¹¹ “[...] Até aos últimos anos do século XVIII continuaram a vir de Italia numerosos cantores e instrumentistas, contratados para o seu serviço, e muitos d’elles aqui se estabeleceram, creando familia e nacionalizando-se; existem ainda desdendetes d’esses artistas, cujos appellidos dão testemunho da origem, raes como Baldi, Bomtempo, Tedeschi, Mazziotti, Romano, Joardani, etc.” (VIEIRA, 1900, p. 534.)

¹² BOETZKES, 2013. Giovanni Carlo Sicini da Bibiena foi educado na Academia Clementina de Bolonha, sua cidade natal em 1717. Em 1752, passou a trabalhar como arquiteto e designer de palco do rei D. José I de Portugal. Bibiena atuou como construtor de casas de ópera, como o teatro do Palácio de Salvaterra (1753), da Ópera do Tejo (1755), e do Teatro da Ajuda (1756). Para as performances das operas sérias de David Perez, Bibiena criou cenários elegantes que resumiam o estilo de sua família e atendiam a grande realismo, aproximando a estética burguesa sem abandonar as tradições da corte.

a Ópera do Tejo, construída como mais uma dependência do Paço da Ribeira¹³ [...] seria inaugurada com a ópera de David Perez *Alessandro nell'Indie*, numa produção deslumbrante que reunia no seu elenco os maiores cantores italianos daquele período. (FERNANDES, 2005, p. 55).

O episódio do terremoto de Lisboa em 1755 provocou não apenas a ruína patrimonial portuguesa, mas representou também mudanças no cenário político e financeiro da nação.¹⁴ Lisboa passou a ser reconstruída pelo secretário de Estado, o Conde de Oeiras, D. Sebastião José de Carvalho e Melo, que na ocasião não incluiu a reconstrução da Ópera do Tejo nem da Capela Real e Patriarcal. A Corte saiu de Lisboa e foi instalada na Ajuda, afastando-se do centro socioeconômico do país. Desta forma, a atividade operística acabou sofrendo uma interrupção de oito anos, em parte por causa do temor religioso e, em parte, por causa da reconstrução do país. Após o terremoto de Lisboa, as relações musicais estabelecidas com a Itália desde o reinado de D. João V permaneceram igualmente ativas. Jovens músicos portugueses, como por exemplo João de Sousa Carvalho (1745-c. 1799), Jerônimo Francisco de Lima (1743-1822), Brás Francisco de Lima (1752-1813), Joaquim de Santa Anna, Camilo Jorge Cabral¹⁵ e José de Almeida,¹⁶ entre outros, eram enviados agora a Nápoles¹⁷, formando uma geração de músicos e compositores portugueses no estilo galante.

O incentivo à imprensa, a promoção de novas oficinas de impressão e o consequente aumento de editores-livreiros especializados em música¹⁸ também foram um traço importante

¹³ O teatro Ópera do Tejo ficou assim conhecido por se localizar às margens do rio Tejo, em Lisboa. Inaugurado em 1755, o teatro foi destruído com o terremoto que assolou Lisboa no mesmo ano.

¹⁴ O Cardel Saraiva relata que Lisboa foi abalada no dia 1º de novembro de 1755, e em seguida incendiada, “[...] e em grande parte destruída por hum formidavel terremoto, de que as historias contemporaneas fazem individual memoria.” (CALDEIRA, 1875, p. 112).

¹⁵ “O Cardeal Saraiva, na ‘Lista de alguns artistas portugueses’, cita o nome de Camillo Cabral entre os quatro musicos – João de Sousa Carvalho, Jeronymo Francisco de Lima, Braz Francisco de Lima e Camillo Cabral – que el-rei D. José mandou á Italia para estudarem.” (VIEIRA, 1900, p. 172). A informação vêm acrescida de que, ao retornarem a Portugal, foram todos quatro empregados no Seminário da Patriarcal, sem saber ao certo se foram contratados como mestre ou simplesmente como cantores ou organistas. Não constam informações sobre data de nascimento ou morte de nenhum dos bolsistas.

¹⁶ MAZZA, 1944, p. 28. Consta entre as notas de Mazza um verbete atribuído a José de Almeida, cuja informação consta de que atuou como compositor de algumas obras musicais (sem nomeá-las), e que faleceu ainda no século XVIII. Não constam informações sobre data de nascimento ou morte do bolsista.

¹⁷ “Os pensionistas enviados a Napoles por conta das rendas da Patriarcal, volvendo instruidos na pratica da composição, contribuiam tambem para variar o repertorio com as suas partituras.” (VIEIRA, 1900, p. 539).

¹⁸ Em Portugal, entre 1750 e 1834, as edições de música se concentraram principalmente em três cidades: Lisboa, Porto e Coimbra, ficando na primeira concentrada o maior percentual de publicações, sendo pouco expressiva a produção nas cidades subsequentes. Em Lisboa, entre 1788 e 1811, sabe-se da existência de editores especializados em música, como por exemplo, Francisco Domingos Milcent (mestre da Real Fábrica de Impressão de Música); seu filho, o gravurista Joaquim Inácio Milcent (que assumiu o ofício do pai na Real Fábrica de Impressão de Música); Pedro Alseldo Marchal (cravista; dedicou-se à atividade editorial em 1792,

no reinado de D. José I, o que permitiu a difusão de obras sacras, seculares e teóricas, desvinculando o acesso anteriormente restrito apenas para os círculos religiosos.

Ainda que o reinado de D. José I tenha sido importante para o gênero operístico em Portugal, fazendo com que este ocupasse um lugar privilegiado em relação ao papel da música sacra no reinado anterior,¹⁹ este não foi de forma alguma um limitador da produção sacra, que continuou em plena atividade ao longo da segunda metade do século XVIII. Aliás, como em quase toda a Europa, a influência do gênero operístico italiano foi determinante no estilo da música religiosa deste período. (FERNANDES, 2005, p. 57). Em Portugal, os principais compositores que se destacaram neste gênero (seja a ópera, a serenata ou a oratória) ao longo dos reinados de D. José I (1750-1777) e D. Maria I (1777-1792), também foram igualmente autores de música sacra:

É o que acontece com João de Sousa Carvalho – o mais proeminente dos nossos compositores da segunda metade do setecentos (que em 1778 sucedeu a David Perez como professor de música dos Infantes e como compositor da Real Câmara); João Cordeiro da Silva (organista e compositor da Capela Real da Ajuda); Pedro Antônio Avondano (violinista da Real Câmara); Jerônimo Francisco de Lima (mestre no Seminário da Patriarcal); Luciano Xavier dos Santos (organista da Real Capela da Bemposta) e Antônio da Silva Gomes e Oliveira (organista da Capela Real da Ajuda). (FERNANDES, 2005, p. 57).

Há de se comentar também um nome importante no cenário operístico português deste período, Nicolò Jommelli (1714-1774), a quem D. José I dispensava grande entusiasmo. D. José I tentou contratar Jommelli em 1753, sem sucesso, uma vez que o compositor italiano encontrava-se a serviço da corte de Stuttgart. Encomendas esporádicas, como por exemplo, *Componimento drammatico rappresentato in musica*, escrito por libretto para o aniversário de D. José I, publicado em 1751, foram tentativas de trazer Jommelli para a corte lisboeta. (BRITO, 1989, p. 39). O compositor napolitano foi finalmente contratado pela corte

quando se associou a Francisco Domingos Milcent), João Baptista Waltmann (músico, tendo assumido o lugar de trompista na Real Câmara entre 1792 e 1797; dedicou-se à venda de instrumentos e música, cujo interesse pela atividade editorial só se iniciou em 1801) e João Batista Weltin (oboísta da Real Câmara; dedicou-se à atividade editorial e venda de instrumentos a partir de 1798). Ver ALBUQUERQUE, 2006, p. 54-55.

¹⁹ BRITO, 1989, p. 24. Em cartas do então Primeiro Ministro ao Embaixador de Roma, Antônio Freire de Andrade Encerrabodes, o Marquês de Pombal descreve o desejo de D. José I de conseguir os melhores artistas para suas produções, ainda que para tanto os valores negociados fossem ‘exorbitantes’.

portuguesa em 1769²⁰, para onde deveria enviar todos os anos uma demanda de música do gênero operístico e música sacra.²¹

Em 1777, D. Maria I assumiu a coroa portuguesa e o cenário de produção musical em Portugal foi novamente redesenhado. A nova monarca, como seu avô, era extremamente católica e devota, grande apreciadora de música sacra e compartilhava simultaneamente do gosto de seu pai pela ópera, mas sem a mesma veemência. O teatro de corte, outrora extravagante, agora dava lugar a uma representação mais discreta. No lugar da ópera séria, o *dramma giocoso* e gêneros líricos de menor dimensão, como a *Serenata* e o *Oratório*, se tornaram a principal forma de entretenimento da corte, principalmente por se tratar de um tipo de produção financeiramente mais barata, onde a presença de cenário, figurino, dançarinos ou extras não era mandatória. A única produção operística de que se tem conhecimento no período do primeiro triênio do reinado de D. Maria I é *Il ritorno di Ulisse in Itaca*, de David Perez, denominado *componimento drammatico*, apresentado no Teatro de Queluz em 1778.²²

A mudança na dinâmica do consumo da música e da dança ainda na segunda metade do século XVIII se percebeu também com um aumento da prática instrumental nos salões e outros espaços distintos, das atividades operísticas nos teatros públicos e da prática musical doméstica pela burguesia urbana crescente. (FERNANDES, 2005, p. 55-58). Isso ainda parece ser uma consequência da prosperidade econômica experimentada por Portugal, promovendo uma demanda pelo ensino da Música e da Dança no ambiente doméstico, permitindo que tal burguesia crescente contratasse professores particulares para seus membros.

²⁰ HEARTZ, 2003, p. 483. Em 1768, Jommelli iniciou as negociações para suprir música de ópera para a corte de D. José I. Assinado em 1769, mesmo ano em que Jommelli retorna de Stuttgart para Nápoles, o contrato durou apenas cinco anos, pois o compositor faleceu em 1774. Jommelli nunca chegou a fixar residência em Lisboa, por isso o compromisso de enviar as obras pedidas.

²¹ MCCLYMONDS, 2013. Pelo acordado em 1769, Jommelli deveria enviar cópias de suas óperas mais recentes, compor uma ópera séria e uma ópera buffa a cada ano, e escrever música sacra para a Capela Real. Ao então mestre de capela João Cordeiro da Silva (que estudou em Nápoles), foi reservada a tarefa de revisar o trabalho de Jommelli para adequá-lo às circunstâncias da produção lisboeta.

²² BRITO, p. 57. Não é difícil perceber na literatura histórica do período as extravagâncias de D. José I para com o gênero operístico. Ainda que as informações quanto às despesas com a produção de espetáculos e cachês ainda não estejam completamente investigadas, é possível perceber quão grande era o investimento do monarca em tais produções, tal era o volume de contratações de cantores e músicos. O Teatro de Queluz foi construído por Inácio de Oliveira Bernardes, e não permaneceu ativo mais que seis anos: todo em madeira, foi demolido em 1784.

Ante o exposto, observa-se que a música religiosa e o gênero operístico constituem os dois principais vetores da maior parte da produção musical portuguesa durante o século XVIII.²³

²³ FERNANDES, 2005, p. 52. A promoção de tais gêneros musicais reflete as diferentes estratégias de afirmação política das monarquias firmadas durante o século XVIII em Portugal.

2. Os exercícios de baixo contínuo em Portugal: teorização da performance

Todos os tratados relacionados ao ensino de música publicados em Portugal, principalmente aqueles durante os séculos XVIII, surgiram como alternativas para a difusão da prática do baixo contínuo e podem ser enumerados como: *Flores musicais* (1735), de João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (1689-1763)²⁴; *Regras de Romão Mazza, pra acompanhar a Cravo* (1740-1747), de Romão Mazza (1719-1747)²⁵; *Compendio musico, ou arte abbreviada em que se contem as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto* (1751), de Manuel de Moraes Pedroso (fl. 1751-1770)²⁶; *Regras de Acompanhar para cravo, orgão ou qualquer outro instrumento de vozes* (1758), de Alberto José da Silva Gomes (17_-1795)²⁷; *Regras resumidas para acompanhar*. (ca. 1760/70), de David Perez (1711-1778)²⁸; *Novo Tratado de musica metrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento* (1779), de Francisco Ignacio Solano (c. 1720-1800)²⁹; *Estudo de Guitarra* (1795), de Antônio Joaquim da Silva Leite (1759-1833)³⁰; *Compendio de Musica* (1806), de Domingos de São José Varela (fl. 1806-1826)³¹, e *Regras*

²⁴ TRILHA, 2011, p. 107. Músico e teórico português. Foi o primeiro a publicar em Portugal um texto dedicado ao baixo contínuo. Desempenhou funções de mestre de capela do coro da Paroquial Igreja de São Nicolau, em Lisboa.

²⁵ IDEM, p. 233. Compositor e teórico português. Foi um dos primeiros bolsistas régios a estudar em Nápoles. Na sua produção musical encontram-se obras para quatro vozes e orquestra, concertos para orquestra de cordas, missas, salmos e sua obra teórica dedicada ao acompanhamento de baixo contínuo. Mazza era conhecido como compositor e tinha “grande reputação como homem de vasta cultura e virtuoso de violino”.

²⁶ IBIDEM, p. 113. Compositor e teórico português. Informações sobre sua biografia são escassas, resumidas a um longo período de atividade profissional no Porto e publicação de obra teórica dedicada à teoria musical, baixo contínuo, contraponto e regras para composição de árias, além de composições para coro, solistas e orquestra.

²⁷ TRILHA, 2012, p. 1-11.

²⁸ DOTTORI E JACKSON, 2013. Compositor napolitano. Atuou na corte portuguesa como mestre dos infantes e, conseqüentemente, mestre de capela, posição que ocupou até sua morte. Sua obra consta de peças para tecla, música de câmara, obras teóricas dedicadas ao estudo do baixo contínuo, música sacra e ópera, cujo gênero certamente é o que mais o consagrou durante sua vida.

²⁹ STEVENSON, 2013. Teórico português. Solano ingressou na Irmandade de Santa Cecília, em Lisboa, em torno do ano de 1740, de onde se tornou secretário assistente em 1763. Atuou como professor e teórico, e em 1779 dirigiu sua própria escola de música, que contava com distintos instrumentistas entre o seu alunado. Seus trabalhos teóricos contêm informação importante sobre a teoria e a prática da performance durante o século XVIII.

³⁰ IDEM. Compositor português. Provavelmente estudou com Girolamo Sertori, um italiano que viveu no Porto na década de 1780. Leite ficou conhecido como professor e em 1787 publicou seu próprio texto, *Rezumo de todas as regras, e preceitos da cantoria*, para seus alunos. Em torno de 1788, Leite era professor do Real Colégio de Meninos Órfãos e organista no convento de Santa Clara e São Bento da Avé-Maria, tornando-se mestre de capela em 1792. Foi autor de música de diversos gêneros, entre eles, música sacra, óperas, modinhas, sonatas, minuetos, marchas e contradanças.

³¹ TRILHA, 2011, p. 184. Organista, organeiro e teórico português. Ingressou na ordem de São Bento, onde atuou inicialmente no Convento de Tibães e, posteriormente, no Convento de Santa Maria da Vitória, no Porto.

*de acompanhamento resumidas e Escallas em três posições em todos os tons por o eminente Fr. José Marques e Silva (entre 1810-1835), de Frei José de Santa Maria Marques e Silva (c. 1778-1837)*³². (TRILHA, 2010, p. 48-69).

Estes métodos consistiam na teorização da performance e da prática vigente, alguns deles fruto de muitos anos de pensamento, experiência e observação, incorporando instruções que muito provavelmente refletiam a verdadeira prática musical, de forma que “os tratados instrumentais e vocais oferecem o acesso mais direto à instrução técnica fundamental, à interpretação e questões mais gerais, como a notação, a história da música, a expressão, o gosto e a estética”. (LAWSON E STOWELL, 2005, p. 36).

A maioria dos tratados práticos até a metade do século XVIII se dirigiam, em grande parte, a músicos aficionados educados, ou ainda, a professores de música de província, concentrando questões pertinentes a um instrumento apenas ou uma família de instrumentos. (IDEM, p. 39). No caso dos instrumentos de tecla, estes estiveram no centro das atenções de autores de tratados práticos em toda a Europa durante o século XVIII, incorporando em seus assuntos estudos detalhados sobre a maneira de tocar o cravo como instrumento solista, como por exemplo, *L'Art de toucher le clavecin* (1716), de François Couperin (1631-1708); ou, como no caso da grande maioria, a maneira correta de executar o baixo contínuo. A abordagem inicial desse último tipo quase sempre inseria o leitor no foco do trabalho teórico através de noções elementares de teoria musical, seguindo com regras ou demonstrações de como executar o baixo contínuo, aplicáveis não apenas para o cravo e órgão, considerados instrumentos apropriados para este fim, mas também para outros instrumentos harmônicos utilizados no período, como a harpa, a vihuela, a guitarra, o alaúde e a teorba.

Os exercícios de baixo contínuo, segundo o lugar de publicação e a familiaridade do executante com o processo de execução, podem ser encontrados na literatura musicológica com diferentes nomes: *partimento*, *solfejos* (ou *solfeggio*), *solfa*, *exercícios de baixo contínuo* ou ainda, as *regras de acompanhar* – este último, encontrado na literatura portuguesa, e objeto de estudo desta pesquisa. Todos estes, ainda que com diferenças entre si, firmaram a

Publicou uma obra teórica e, como organeiro, foi responsável pelos órgãos do Mosteiro de São Bento no Porto e da Igreja dos Paulistas em Lisboa.

³² STEVENSON, 2013. Compositor português. Sucedeu António Leal Moreira (1758-1819) como mestre de música na Catedral de Lisboa em 1819. Contribuiu no periódico musical lisboeta *Seminário Filarmonico* com peças para piano. Apesar do seu temperamento difícil, foi professor dos melhores talentos musicais de Lisboa na metade do século XIX.

prática de um estilo de acompanhamento nascido na Itália que se tornou tão importante quanto consolidado durante o século XVIII em toda a Europa.

Para tanto, é importante conceituar a que se refere todos estes termos. Primeiro, define-se como baixo contínuo o termo que se reporta à parte ininterrupta do baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco e estende-se para além do período clássico. Tal prática instrumental surgiu ainda no Renascimento tardio, tendo perdurado até o início do período clássico até o início do século XIX. O baixo contínuo serve como base para as harmonias desenvolvidas a partir de uma ou mais linhas melódicas. O termo “contínuo” também se usa para designar tal prática, cuja parte pode ou não estar cifrada. A execução de um baixo contínuo é feita em geral por um instrumento melódico (violoncelo, viola da gamba, contrabaixo ou fagote, por exemplo, ao qual lhe compete tocar a “melodia” escrita no contínuo) e um instrumento harmônico, simultaneamente, ao qual lhe corresponde a realização do baixo contínuo através de uma ou mais linhas melódicas, sempre respeitando questões estilísticas e harmônicas.

A prática do contínuo no século XVII estava ligada principalmente ao acompanhamento dos recitativos e árias na música vocal, de instrumentos solistas na música instrumental e de música polifônica. A execução do baixo contínuo foi largamente discutida em diferentes tratados, principalmente entre os publicados entre os séculos XVI e XVIII. As maiores preocupações dos tratadistas eram com relação à maneira de executar o contínuo, o tratamento quanto ao número de vozes a serem utilizadas na realização, a utilização de acordes planos ou esquemáticos, a realização do contínuo se em estilo contrapontístico imitativo ou improvisativo, o tratamento da dissonância, entre outras. O sistema de cifras que contiuem o baixo cifrado – numerais dispostos acima ou abaixo da linha melódica do baixo contínuo –, indicavam ao executante a harmonia a ser realizada. A ausência dela também pressupõe que o executante saiba como realizá-la.

Regras de acompanhar, enquanto gênero, são exercícios de baixo contínuo didáticos e elementares, pois sua realização vem indicada, como o próprio nome diz, por regras de condução de vozes e formação de acordes:

As Regras de Acompanhar descrevem com precisão onde os acordes devem ser colocados sobre o baixo, explicam a regra da oitava³³ e as cadências, e a partir do

³³“Para um músico do século XVIII, a regra da oitava tinha duas funções principais, e de certa forma, complementares: a primeira, fornecer aos acompanhadores e compositores iniciantes um padrão seguro de

domínio destes padrões, dão ao acompanhador a capacidade de acompanharem um baixo não cifrado. (TRILHA, 2011, p. 103).

Em Portugal, as regras de acompanhar foram o gênero por excelência dos métodos dedicados ao baixo contínuo, uma vez que tais manuais portugueses estão inseridos na tradição italiana. Por esse motivo, as regras de acompanhar podem ser consideradas uma etapa prévia e preparatória para exercícios mais complexos – os *partimenti*. Estes últimos, cujo termo surgiu na Itália setecentista, correspondem a exercícios avançados de baixo contínuo que possuem uma linha melódica no baixo (acompanhada ou não de cifra) e a realização através de melodias e improvisações, permitindo aos *partimenti* acompanhá-los nada mais que eles mesmos. (SANGUINETTI, 2007, p. 51).

Segundo Sanguinetti, *partimento* corresponde a

[...] um guia linear para a improvisação de uma peça de tecla. Os *partimenti* foram desenvolvidos para o treinamento de compositores em conservatórios de Nápoles no século XVIII. Eles contêm todas as informações necessárias para a realização de peças completas de música, e sua prática concedeu a seus praticantes uma fluência na composição sem paralelo desde então. Os mestres napolitanos geralmente recomendavam diferentes estágios de realização, desde as mais simples (com apenas uma consonância) até as texturas mais elaboradas. As regras para a realização dos *partimenti* sobreviveu em muitas fontes, mas eles cobrem apenas a primeira etapa de realização, porque as técnicas para realizações mais avançadas eram transmitidas oralmente. Com a decadência e extinção da tradição contínua, a realização de *partimenti* tornou-se uma arte perdida. No entanto, alguns princípios para a realização avançada podem ser inferidos a partir das realizações escritas remanescentes, e a partir da análise do *partimento* em questão. (SANGUINETTI, 2007, p. 51).³⁴

acompanhamento e harmonização das escalas diatônicas e, a segunda, servir de base à arte da improvisação. O princípio gerador da regra da oitava baseia-se no conceito de que cada grau da escala está associado a uma única possibilidade de harmonização. Neste padrão, apenas a tônica e a dominante podem ser harmonizadas como acordes perfeitos em estado fundamental e os demais graus da escala são harmonizados com algum tipo de acorde de sexta.” (TRILHA, 2011, p. 104-105).

³⁴ SANGUINETTI, 2007, p. 51. Tradução nossa para o texto original: “A *partimento* is a linear guide for the improvisation of a keyboard piece. Partimenti were developed for the training of composers in the conservatories of Naples during the eighteenth century. They contain all the information needed for the realization of complete pieces of music, and their practice bestowed on practitioners a fluency in composition unparalleled since then. The Neapolitan masters usually recommended different stages of realization, from the simplest (*con le sole consonanze*) to highly elaborate textures. The rules for the realization of partimenti have survived in many sources, but they cover only the first stage of realization because the techniques for more advanced realizations were transmitted orally. With the decadence and extinction of the living tradition, the realization of partimenti

Observando os métodos ou manuais portugueses deste período, é possível perceber que, do mais recente deles – *Flores musicais* (1735), de João Vaz Barradas Muito Pão e Morato – ao mais tardio – *Regras de acompanhamento resumidas e Escallas em tres posições em todos os tons por o eminente Fr. José Marques e Silva* (entre 1810-1835), de Frei José Marques e Silva, há uma inspiração iluminista presente, que se explica pelos seguintes aspectos: primeiro, todos eles falam ao músico prático, àquele que já conhece elementos de música e/ou já tem com esta uma familiaridade; e segundo, não há a necessidade explícita de um tutor que acompanhe ou traduza ao leitor o conteúdo trabalhado em tais manuais, suprimindo assim a figura do mestre, quebrando com a mentalidade exclusivista e permitindo ao leitor uma relação de igualdade e estreitamento com o autor da obra. Sendo o ensino já associado à prática, é difícil defender a ideia de que o processo de teorização aconteça antes que o processo da prática: a teorização da performance acontece pela e por causa da prática. A questão que poderia ser levantada corresponde a se tais manuais poderiam ser utilizados nos dias de hoje. Lawson e Stowell advertem sobre os tratados práticos, uma vez que

[...] seu valor como fonte não deve ser exagerado, já que a maioria apresenta os frutos de muitos anos de pensamento, experiência e observação e incorpora instruções que é muito provável que estejam relativamente atrasadas com respeito à verdadeira prática. (LAWSON E STOWELL, 2005, p. 37).³⁵

As dez publicações sobre manuais de música editados em Portugal no período de 1735 a 1810, que abordam sobretudo da harmonização da oitava e o baixo contínuo, não apresentam uma visão uniforme sobre o assunto. As variantes, neste caso, são as influências sofridas pelos autores:

Durante o período (1735-1810) que a teoria musical portuguesa se ocupou do baixo-contínuo em geral, e da regra da oitava em particular, pode-se constatar um deslocamento das influências externas aos teóricos do contínuo em Portugal, e o subsequente deslocamento da influência numa primeira fase espanhola, posteriormente italiana e a partir da última década do século XVIII francesa. O

became a lost art. However, some principles for advanced realization may be inferred from the surviving written realizations, and from the analysis of the partimento in question.”

³⁵ LAWSON E STOWELL, 2005, p. 37. Tradução nossa para o texto original: “[...] su valor como fuentes no debe exagerarse, ya que la mayoría presentan los frutos de muchos años de pensamiento, experiencia y observación e incorporan instrucciones que es muy posible que fueran a la zaga con respecto a la verdadera práctica.”

primeiro dos autores aqui apresentado, Morato, nas suas *Flores Musicaes* de 1735, admite explicitamente a influência e ascendência do teórico espanhol José Torres, recomendando a todos os interessados em aprofundar os seus conhecimentos na arte do contínuo que lessem o *Reglas Generales de Acompañar* (Madrid, 1702) deste autor. A partir da obra de Pedroso, a influência italiana, nomeadamente do *Armonico Practico* de Gasparini (1708), é indiscutível e foi determinante para Gomes da Silva, Solano e Euletério Leal Franco, sem olvidar, naturalmente, David Perez, nascido em Nápoles e formado no conservatório de Santa Maria di Loreto dessa mesma cidade. Estes autores determinaram as suas “regras de acompanhar” em esquemas e conteúdos muito semelhantes aos autores napolitanos de *Regole di Musica*, como Fedele Fenaroli (1730-1818) e Giovanni Furno (1747-1837) entre outros. No caso de Silva Leite e Varela, evidencia-se a leitura da teoria francesa contida na *Encyclopédie Methodique* e do *Traité* de Rameau. Este percurso das esferas de influência determinantes nestes tratados é, de certo modo, análogo ao percorrido pela música e também por todo ambiente cultural e político português deste período, que em Portugal vai de D. João V até D. João VI, e no mundo ocidental do Antigo Regime até Napoleão e a independência das Américas. (TRILHA, 2010, p. 101-102).

A relação estabelecida entre as obras teórico-práticas surgidas em Portugal ao longo do século XVIII dedicadas à arte de acompanhamento e os manuais italianos, principalmente o *L'Armonico pratico al cimbalo* (1708), de Francesco Gasparini (1661-1727), enfatiza a grande influência italiana em toda a Europa não apenas sobre a “maneira” de se acompanhar vozes ou instrumentos nas mais diversas situações, mas também posiciona a Itália, em especial Roma, Nápoles e Veneza, como cidades de referência no ensino da prática do baixo contínuo. A escola italiana, no que diz respeito ao baixo contínuo, se vê refletida nas obras teórico-práticas portuguesas em aspectos como, por exemplo, aqueles relativos ao número de vozes usadas no acompanhamento, o *stilo pieno*; ou ainda, a proibição do uso de quintas e oitavas paralelas nas vozes extremas; o emprego de ornamentação melódica na realização do contínuo; inclusão da sétima em acordes de quinta, ou ainda, inclusão de sextas ou até sétimas em acordes de quarta, entre outros.

O manual teórico *Reglas de acompañar* (1702), do espanhol José Torres y Martínez Bravo (1670-1738) também contribuiu como influência nas primeiras obras teóricas que relacionam elementos práticos do gênero de acompanhamento do baixo contínuo, o que se

pode perceber através das referências de Francisco Ignácio Solano sobre obras homônimas no prefácio de seu *Novo Tratado* (1779):³⁶

O objecto que me propuz para compôr esta Obra, foi o desejo de satisfazer às súplicas de hum Amigo meu. Quando me representei tomar sobre os meus fracos, e debeis hombros este grande trabalho, a que só os Sábios podem dar o devido valor, não me esqueci, de que as Regras de acompanhar ao Cravo, e ao Órgão correm compostas com todo o acerto pelos melhores Professores, já impressas, já manuscritas. De que existem as do insigne, e estudioso Romão Mazza, as do Prudente, e Sabio Mestre João Rodrigues Esteves, as do Científico Musico o Senhor Henrique da Silva Negrão³⁷, e outras. De que se deram ao Prélo as do famigerado Manoel de Moraes Pedroso na Cidade do porto em 1751, e as do muito benemerito Cravista o Senhor Alberto Joseph Gomes da Silva em Lisboa no ano de 1758. (SOLANO, 1779, p. VII).

Ainda que o objeto de estudo desta dissertação também seja um título homônimo da obra de Torres, a obra de Gomes da Silva está permeada de influências italianas, em especial ao uso da regra da oitava, mesmo sem nomeá-la, como se poderá observar a seguir.

³⁶ SOLANO, 1779, p. VII. As obras *Regras de Acompanhar* (s.d), de João Rodrigues Esteves (c. 1700-c. 1751) e *Regras de Acompanhar* (s.d.), de Henrique da Silva Esteves Negrão (?-c.1781) citadas por Solano apenas são conhecidas por esta referência, pois atualmente não se conhece qualquer desses exemplares.

³⁷ BÉHAGUE, 2013. Henrique da Silva Esteves Negrão foi o professor de teoria e composição do compositor pernambucano Luíz Álvares Pinto (1719-1789) quando este esteve em Portugal cerca de 1740. Mazza acrescenta mais informações sobre este compositor, afirmando que Negrão atuou como organista da Sé em Lisboa, onde “[...] tucava grandes dificuldades, soube Contraponto com muita profundidade, era bem digno de ocupar huma cadeira desta faculdade, compos salmos, responsorios, Missas, Ladainhas, e muitas tucadas de Cravo, deixou grandes Descipolos, era consultado pelos organeiros para lhes dar a melhor norma de fazerem orgãos, e cravos.” (MAZZA, 1944, p. 367). Mazza comenta ainda em notas que Negrão “faleceo em 1781, tendo entrado para a Irmandade de S. Cecília a 19 de Fevereiro de 1761.” (MAZZA, 1944, p. 149).

3. *As Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão (1758)*, de Alberto José Gomes da Silva

Dentro do cenário das publicações portuguesas compreendidas entre os anos de 1750 e 1834, a edição de manuais teóricos de música é aquela que apresenta uma maior regularidade, a ponto de substituírem, em importância, os manuais de cantochão predominantes durante o reinado de D. Maria I.³⁸ Os manuais de prática interpretativa destinadas ao acompanhamento e ao baixo contínuo correspondem, durante o reinado de D. José I (1750-1777), à primazia das edições musicais portuguesas. A publicação desses manuais amparou não apenas a prática da música instrumental e vocal com o uso do baixo contínuo desenvolvida nos ambientes da corte, mas também a prática promovida pela burguesia em ascensão em outros ambientes sociais laicos, dando à música e à dança um papel protagonista em espaços que compreendiam desde o núcleo doméstico que congregava a família e os pares da mesma camada social até salões privados, assembléias, salas de concerto, cafés e academias.³⁹

Segundo Trilha (TRILHA, 2011, p.129), a obra *Regras de Acompanhar (1758)* de Gomes da Silva figura no panorama da música teórica portuguesa do século XVIII como “a única obra inteiramente consagrada ao baixo contínuo” a ter sido publicada.⁴⁰ A obra é de cunho sobretudo teórico, mas com vistas à aplicação prática. Através de explicações e apresentação de exemplos musicais, o autor ensina como harmonizar através da regra da oitava – apesar de não utilizar este termo em nenhum momento – e por intermédio de determinadas sequências do baixo, sejam estas em graus conjuntos ou disjuntos. Cada uma das quarenta regras, distribuídas em duas partes, estão exemplificadas, permitindo aos interessados uma melhor visualização e aplicabilidade de cada uma.⁴¹

³⁸ ALBUQUERQUE, 2006, p. 36.

³⁹ IDEM, p. 23. O desenvolvimento do concerto público tomou tais dimensões ao final do século XVIII que justificou a iniciativa privada a construir o Teatro de São Carlos, em 1793, além da criação das sociedades filarmônicas, que promoviam concertos tocados por músicos amadores e profissionais.

⁴⁰ NEJMEDDINE, 2000, p. 14. *Regras de Acompanhar (1758)*, de Gomes da Silva é o primeiro tratado em língua portuguesa de que se tem conhecimento até então, dedicado exclusivamente à realização do baixo cifrado.

⁴¹ IDEM, p. 15. Especula-se que Gomes da Silva tivesse conhecimento de outros tratados ricos em exemplos musicais, como *Reglas generales de Acompañar en Organo, Clavicordio y Harpa*, de Joseph de Martinez Bravo (Madrid, 1702) e *L'Armonico Pratico al Cimballo*, de Francesco Gasparini (Veneza, 1708).

3.1 Descrição geral da obra

A publicação original da obra inclui a folha de rosto, uma dedicatória, o Prólogo, as Licenças necessárias para a publicação, as regras e seus exemplos e o Index.⁴²

A folha de rosto de *Regras de Acompanhar* apresenta aos seus leitores informações que merecem ser comentadas:

Regras de Acompanhar para cravo, ou órgão, e ainda também para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo de facil percepção. Dedicado a Sua Magestade Fidelissima D. Joseph I. Que Deos guarde, por Alberto Joseph Gomes da Silva compositor e organista. Lisboa, na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno M. DCC. LVII. Com as licenças necessárias. (GOMES DA SILVA, 1758, [Folha de Rosto]).

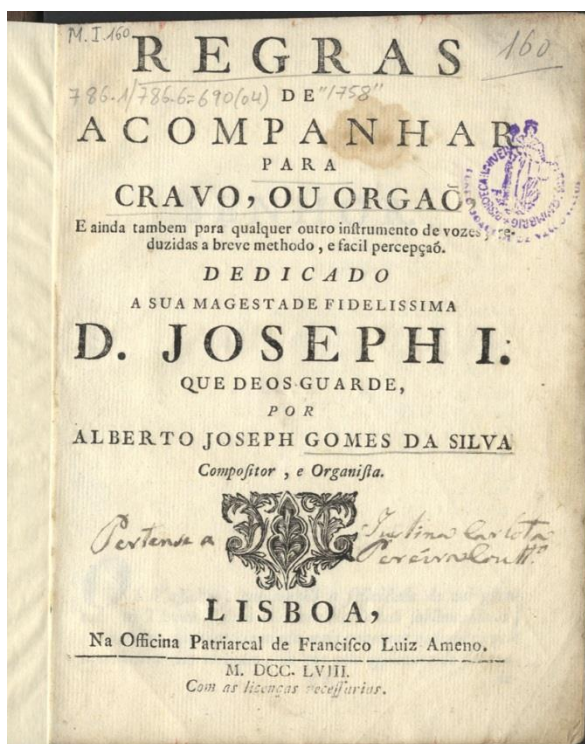


Figura 1: Frontispício de Regras de Acompanhar (GOMES DA SILVA, 1758, [folha de rosto]).

A aplicabilidade das regras de acompanhar, enquanto gênero, não se restringiam ao uso do cravo ou órgão, ou ainda, aos instrumentos de tecla. Há registro de música teórica publicada em Portugal aplicando as teorias de harmonização do baixo a outros instrumentos harmônicos.⁴³ Porém, é relevante a participação dos instrumentos de tecla na realização do

⁴² Sabe-se da existência de um Index em alguns exemplares remanescentes.

⁴³ Publicado em 1795, *Estudos de guitarra*, de António da Silva Leite (1759-1833) comenta sobre as espécies com as quais se acompanham as notas de cada um dos graus. Um dos pontos relevantes desta obra é a nomenclatura

baixo contínuo, como bem descreve Carl Phillip Emmanuel Bach, em seu *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* (1753-1762):

§. 1. O órgão, o cravo, o fortepiano e o clavicórdio são os instrumentos de teclado usuais para o acompanhamento. [...] §. 3. O órgão é indispensável na música sacra por causa das fugas dos grandes coros e, principalmente, devido ao estilo *legato*. Ele dá esplendor e conserva a ordem. §. 4. No entanto, quando na música sacra ocorrem recitativos e árias, principalmente aquelas em que um acompanhamento simples permite liberdade de variação na voz intermediária, então tem que ser usado um cravo. Infelizmente, é com frequência que se ouvem, neste caso, execuções vazias, sem o acompanhamento do cravo. §. 5. Este último instrumento, além disso, é indispensável na música para teatro e na música de câmara, por causa das árias e dos recitativos. §. 6. O fortepiano e o clavicórdio são apropriados para o acompanhamento em execuções em que ocorrem os maiores requintes do bom gosto. No entanto, alguns cantores preferem, àquele instrumento, ser acompanhados com o cravo ou o clavicórdio. §. 7. Portanto, não se pode executar bem nenhuma peça sem acompanhamento de um instrumento de teclado, mesmo em obras para muitos instrumentistas, em óperas, ou até mesmo em execuções ao ar livre, em que não se pensaria que o cravo pudesse ser ouvido, quando sua ausência será certamente notada. Ouvindo-se de cima, todos os seus sons serão claramente perceptíveis. Baseio estas observações na experiência, que pode ser confirmada por qualquer um. (BACH, 2009, p. 153-154).

Os instrumentos de tecla possuem a qualidade de serem, ao mesmo tempo, instrumentos melódicos e harmônicos, o que os faz apropriados para o ensino da polifonia.

O caráter de “breve método e fácil percepção” descrito na folha de rosto da obra de Gomes da Silva sugere ao leitor um entendimento suscitado através de uma obra pequena, se comparada a outros tratados teóricos do mesmo período, quase sempre excedendo (ou aproximando-se de) uma centena de páginas. A ideia da brevidade e da facilidade de percepção pode estar relacionada com o objetivo de Gomes da Silva em comprovar a eficácia da aplicabilidade de seu método, sem a necessidade de abordar os elementos básicos da música, como sugere a prática em outros métodos da época. Ainda, o método proposto por Gomes da Silva fala ao músico prático, e este certamente já possui, pelo menos, conhecimentos elementares sobre o assunto a ser tratado. Publicada em 1758, é bastante natural que a obra em questão tenha sido oferecida ao maior dignitário de Portugal àquela

explícita do termo “regra da oitava” para os procedimentos de harmonização anteriormente trabalhados em tratados anteriores. Leite atribui o termo equivocadamente ao compositor francês Delair no ano de 1700, quando na verdade o crédito seria do theorbista francês François Campion em 1716, em seu *Traité d’Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique*, anterior à publicação de Denis Delair, *Traité d’accompagnement pour la theorbe, et le clavessin* (1724).

altura, D. José I, que também era um dos mantenedores da Irmandade de Santa Cecília⁴⁴, da qual Gomes da Silva fazia parte.

Dicionaristas e biógrafos, desde o século XVIII, como Ernst Ludwig Gerber (1749-1819), em seu *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* (1792)⁴⁵ até pesquisadores do século XX, tentaram contribuir com informações que ajudassem a conhecer um pouco mais sobre a vida do autor,

SILVA, (Alberto José Gomes da) – Compositor e organista do século passado. Ignoram-se as circunstancias relativas á sua vida. Viveu no meado do XVIII século e deixou-nos uma obra intitulada *Regras de Acompanhar para Cravo, ou Orgão, E ainda também para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo e facil percepção*. (VASCONCELLOS, 1870, p. 167).

ou pelo menos sobre as atividades por ele desempenhadas:

Da vida d'este auctor didactico pude apenas obter as seguintes noticias no cartorio da irmandade de Santa Cecília: era irmão desde época anterior ao terramoto, assignando em 1764 o livro de entradas que se fez novo em consequencia de se ter perdido o primitivo. Em 1779 era mordomo. Encontrei tambem noticia de ter fallecido em 1795 um “Alberto José Gomes”, que certamente era ele mesmo. (VIEIRA, 1900, p. 297).

Gomes da Silva também é citado em outros registros bibliográficos dentro e fora da Península Ibérica,⁴⁶ porém sem maiores informações além da sua dedicação à composição e à instrução.

Dentre as obras de Gomes da Silva reunidas através de investigações musicológicas recentes, *Regras de Acompanhar para cravo ou orgão* (1758) se destaca por ser a única obra

⁴⁴ SILVA, 2009, p. 47-48. A Irmandade de Santa Cecília era uma confraria e funcionava como uma espécie de “órgão regulador” da atividade social e profissional dos músicos a ela engajados. Instituída em 1603, quando da data do seu primeiro compromisso, funcionou inicialmente no Convento do Espírito Santo da Pedreira, e posteriormente em 1688 foi transferida para a Igreja de Santa Justa. Com o terremoto de 1755, a Irmandade mudou novamente de sede e fixou-se na Igreja de São Roque, até sua posterior mudança para a Igreja dos Mártires em 1787. A confraria contava com a proteção e donativos reais de D. José I e, posteriormente, D. Maria I.

⁴⁵ GERBER, 1792, p. 519. A tradução livre da entrada “da Silva (Gomes) von diesen Komponisten befanden sich in der Westphalischen Musikladung VI Klaviersonaten in MS:Ums Jahr 1780” informa ser possível encontrar na loja de música de Vestefália, seis sonatas para tecla ca. 1780. Há dúvidas sobre a data descrita neste verbete. A hipótese mais provável é que a datação de 1780 seja um equívoco do autor do verbete e que estas partituras sejam cópias manuscritas da edição lisboeta de 176-.

⁴⁶ Gomes da Silva também é citado no *Diccionario Bibliographico Portuguez* (Lisboa, 1867), de Innocencio Francisco da Silva, com poucos acréscimos a sua biografia; também em *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Museker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung is zur Mitte des neunzehnten Jahrhundert* (Leipzig, 1900-1904), cuja entrada correspondente ao seu nome refere-o como “Gomez da Silva, Alberto Josepho”.

teórica verificada no conjunto até o momento. Sua função como compositor se confirma através de outras obras, predominantemente do gênero sacro, sendo estas: *Sei Sonate per Cembalo: Opera I / Composte Per Il Sigre. Alberto Giuseppe Gomes da Silva maestro e compositore di musica. Lisbona: Si vendono in casa del Sigre. SD. (176-)*⁴⁷; *Messa a 4 Voce*⁴⁸; *Messa a 4 Voce/Con Violini, oboé, fagotti, trombe, corni/ e basso/ ed organo ripieno di O Sigre. Alberto Giuseppe Gomes da Silva*⁴⁹; *Motteto / Congratulami Mihi/ a 4 concertato/ Del Si.re D. Giuseppe Gomes*⁵⁰; *Lauda Jerusalem Dominum/ concerttato/ Del Sig.re D. Giuseppe Gomes*⁵¹; *In Festo Pentecostes/ Sequentia/ Veni Sancte Spiritus/ a 4 con concerti/ Del Sig.re D. Giuseppe Gomes*⁵²; *Laudate Pueri/ a 4/ De D. Giuseppe Gomes*⁵³; e, por último, a ópera *Il geloso: dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Lisbona nel Teatro della Rua Dos Condes il carnovale dell'anno 1775*.⁵⁴

Também atribui-se a Gomes da Silva como parte de sua obra, *Arte ou Regras de acompanhar Cravo, e todo o genero de Instrumento, 1848. Seu dono he José Vito*.⁵⁵ No

⁴⁷ A data de publicação dessas sonatas ainda é incerta. Investigadores portugueses levantaram a hipótese deste conjunto de sonatas datarem de 1770. (TRILHA, 2013, p. 7.) A pesquisadora Maria João Albuquerque, em sua pesquisa sobre a Edição Musical em Portugal, sugere que as mesmas foram impressas na década anterior (em 1760): “A primeira edição usando este processo (talha doce) foi mandada imprimir pelo próprio autor; trata-se das *Sei Sonate per Cembalo* (176-) de Alberto José Gomes da Silva.” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 48) Os exemplares conhecidos desta obra encontram-se depositados na Biblioteca Nacional de Lisboa (cota *P-Ln*, C.I.C.87 V, e na British Library (cota *GB_Lbl*, Music Collectios d.8 UIN: BLL01004368368).

⁴⁸ ALEGRIA, 1977, p. 80. Cota *P-EVp*, COD CLI 1-16 N°2. Trata-se de música manuscrita pertencente aos arquivos da Biblioteca Pública de Évora, cuja partitura encontra-se incompleta, estando apenas conservada a parte do órgão. A tonalidade principal é Dó maior.

⁴⁹ SANTOS, 1963, p. 24. Cota *P-La*, MM 44-XV-52. Trata-se de música manuscrita pertencente aos arquivos da Biblioteca da Ajuda. A tonalidade principal é Si bemol maior, e certamente não corresponde à mesma missa encontrada na Biblioteca Pública de Évora, uma vez que as composições diferem inteiramente entre si.

⁵⁰ ALEGRIA, 1989, p. 87. Cota *P-VV*, Maço CXIII, nº 1. Trata-se de música manuscrita pertencente aos arquivos da Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa, com anotações de “baixo cifrado e 4 partes para as vozes.”

⁵¹ ALEGRIA, 1989, p. 87. Cota *P-VV*, Maço CXIII, nº 2. Trata-se de música manuscrita pertencente aos arquivos da Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa, com anotações de “baixo cifrado para os dois coros e vozes respectivas com muito uso.”

⁵² ALEGRIA, 1989, p. 87. Cota *P-VV*, Maço CXIII, nº 3. Trata-se de música manuscrita pertencente aos arquivos da Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa, com anotações de “baixo cifrado e 8 partes vocais.”

⁵³ ALEGRIA, 1989, p. 87. Cota *P-VV*, Maço CXIII, nº 4. Trata-se de música manuscrita pertencente aos arquivos da Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa, com anotações de “baixo cifrado 3 8 partes para as vozes com repleto. Muito uso.” Acredito que “repleto” seja um erro editorial, o qual se refere a ripieno.

⁵⁴ BRITO, 1989, pp. 103 e 151. A ópera é um drama jocoso em três atos, com libretto de Girolamo Tonioli e música de Alberto José Gomes da Silva. No libretto, há informação de que a mesma foi dedicada a Henrique José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras, Presidente da Câmara do Real Senado e filho do Marquês de Pombal: “Ao illustrissimo, e excellentissimo Senhor Conde de Oeyras do conselho de Sua Magestade, gentil-homem da sua camera, presidente do Senado da Camera, &c &c &c. [:] Soneto” (TRILHA, 2012, p. 1) A montagem desta ópera, relizada no Teatro dos Condes em Lisboa em 1755, contou com a participação dos bailarinos Lambert Beau, Jean Baptiste Flambeau, e Pietro Zoccolli, além da cantora Cecilia Zamperini.

⁵⁵ TRILHA, 2012, p. 7. Segundo o verbete, não procede a informação de catalogação da Biblioteca Nacional de Portugal sobre esta cópia tardia e incompleta de *Regras de Acompanhar (1758)* constar de ordem de lições

entanto, esse documento é uma cópia manuscrita tardia do texto da primeira e segunda partes das *Regras de Acompanhar* (1758), excetuando-se o Prólogo, a tabela de formação dos tons e a roda dos intervalos.

A obra teórica *Regras de Acompanhar* (1758) de Gomes da Silva divide com *O ecclesiastico instruido scientificamente na arte do canto-Chão* (1788), do Frei Bernardo da Conceição o atributo de serem as únicas obras de cunho teórico a serem publicadas pela Oficina Patriarcal⁵⁶ de Francisco Luiz Ameno⁵⁷, em Lisboa, de que se tem notícia. Os impressores de música sacra e de obras teóricas deste período também desempenhavam a função de editores livreiros na sua grande maioria. Estabelecidos desde o reinado de D. João V, tornaram-se detentores de prestigiadas oficinas que recebiam o apoio da coroa portuguesa (como é o caso de Francisco Luiz Ameno).

3.2 A relação da obra com os órgãos lusitanos de censura

Em Portugal, a censura aos impressos teve início no século XVI, aproximando-se do início da publicação de livros no final da década de 1480. (ABREU, 2007, p. 2). A atividade censória inicialmente se dividia entre o Ordinário, que era desempenhado por juizes eclesiásticos ligados às dioceses, em atuação desde 1517; o Tribunal do Santo Ofício, que era um organismo ligado à Igreja, em funcionamento desde 1536; e o Desembargo do Paço, que era o órgão censor ligado ao poder régio, atuante a partir de 1576. Este tríplice sistema esteve em plena atuação até 1768, quando D. José I julgou necessária a centralização da censura em um só organismo, criando, assim, a Real Mesa Censória⁵⁸. Dessa forma, a censura em Portugal se organizou posteriormente em três diferentes organismos: a Real Mesa Censória (1768-1787), a Real Mesa da Comissão Geral para o Exame e a Censura dos Livros (1787-1794) e o sistema tríplice a cargo do Santo Ofício, Ordinário e Desembargo do Paço (1794-

trocadas. De fato há um erro de paginação no exemplar publicado em 1758 em posse da Biblioteca, mas, apesar da semelhança entre o título dos dois espécimes, eles não podem ser considerados como a mesma obra.

⁵⁶ ALBUQUERQUE, 2006. p. 49. A Oficina Patriarcal funcionou durante os anos de 1728 a 1798, provendo impressões através do processo tipográfico.

⁵⁷ Francisco Luiz Ameno foi proprietário da Typographia Patriarcal, fundada por ele mesmo cerca de 1748. Dos impressos ali produzidos, contam-se “numerosas obras litterarias” [...] e também “muitas sobre musica, com especialidade livros de cantochão”, libretos de opera, tendo todos a indicação em italiano *Nella Stamperia Ameniana*. Ameno foi também o tradutor de alguns desses libretos, “[...] assim como traduziu os das tres operas que se cantaram nos paços da Ribeira pouco tempo antes do terramoto”. (VIEIRA, 1900, p. 29). Ameno também atuou como editor livreiro em Lisboa, tendo sido substituído por João Procópio Correia da Silva em 1798 na Oficina Patriarcal. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 49).

⁵⁸ “Em 1768 foi a instituição da *Real Mesa Censoria* para a censura dos livros, e outros objectos annexos.” (CALDEIRA, 1875, p. 113).

1820). Entre o ano de criação da Real Mesa Censória (1768) e o momento de suspensão da censura prévia (1822),

a ação dos censores pautou-se fundamentalmente por dois regimentos: o estabelecido pela Real Mesa Censória, em 1768, e a Regulamentação da Censura Tríplice (atribuindo ao Santo Ofício e ao Ordinário a obrigação de zelar pela correção religiosa dos textos e ao Desembargo do Paço, pelos assuntos laicos), que vigorou a partir de 1795. Os dois regulamentos eram bastante semelhantes, arrolando as condições políticas, religiosas e morais que levavam à reprovação de um texto. O regimento da Real Mesa Censória estabelecia dezessete condições pelas quais se proibiam escritos contra a religião (sete condições), contra a política real (seis condições), contra a moral (duas condições) e contra a dissolução entre religião e governo (uma condição). A Regulamentação de 1795 passou das dezessete condições elencadas no Regimento da Real mesa Censória a vinte e cinco casos em que um livro se tornava proibido: dezesseis condições diziam respeito à religião; quatro, à política; duas, à moral; uma, à religião e à política; uma, à política e à moral e, finalmente, uma recobria, ao mesmo tempo, a religião, a política e a moral. (ABREU, 2007, p. 2-3).

A tarefa desempenhada pelos censores, atividade cobiçada em Portugal por representar uma situação prestigiosa e privilegiada, era muito bem remunerada⁵⁹, e demandava a leitura de uma grande quantidade de textos recebidos conjuntamente com uma ordem real, que determinava que os censores deveriam ler e preparar pareceres a serem apresentado diante do Tribunal. Essas atribuições colocavam os censores sob dois pontos de pressão: o primeiro, de trabalhar em nome do Rei, produzir uma avaliação dos textos lidos, submetê-los a um conjunto de homens doutos reunidos na Mesa de cuja leitura dependiam para decidir sobre o destino da obra; e o segundo, a imagem pública de sua ação, dentro e fora de Portugal. (ABREU, 2007, p. 3-4).

Aos representantes da atividade censória (por regimento da censura prévia) não lhes cabia avaliar a qualidade literária ou musical da obra analisada, mas sim os possíveis efeitos ocasionados pela sua leitura e/ou seu uso. (ABREU, 2007, p. 11). O resultado dos pareceristas refletia a adequação das publicações aos padrões políticos, religiosos e morais do Reino, uma

⁵⁹ ABREU, 2007, p. 3. Comparativamente, um censor ganhava, em 1769, 240\$000, enquanto um professor régio de Gramática Latina recebia “o ténue ordenado de cem mil reis”, conforme carta ao Rei na qual um professor régio solicitava aumento de ordenado. A petição pode ser encontrada em Requerimentos Vários ANTT-RMC-Caixa 188-6/8/1779.

vez que a qualidade da produção letrada parecia-lhes uma questão de Estado, e faziam com que os censores atuassem como árbitros da cultura: seus pareceres tinham tanto efeitos corretivos e emendatórios sobre os trabalhos, quanto incentivadores e laudatórios, segundo o caso.⁶⁰

Sendo uma publicação lisboeta, a obra de Gomes da Silva evidencia esse longo processo pelo qual um autor precisaria passar para obter as licenças necessárias para a publicação. Em 1758, ano de sua publicação, a atividade censória estava ainda descentralizada, sendo necessário obter todas as licenças do Santo Ofício, Ordinário e Paço para publicação, o que pode ser observado nas três páginas seguintes ao Prólogo, onde são descritas todas as aprovações na instância do Santo Ofício para comprovar a lisura da mesma em relação à fé católica,

LICENÇAS. DO SANTO OFÍCIO. *Aprovação do M. R. P. M.*⁶¹ *Fr. Francisco Xavier de Lemos da Ordem dos Pregadores*⁶², *Qualificador do Santo Ofício, etc.* ILLUST. E REVEREND. SENHORES. As Regras de Acompanhar para Cravo ou Órgão, etc. que se pretende imprimir, nada contém contra a santa Fé, ou bons costumes, que possa obstar. Vossas Ilustríssimas mandarão o que forem servidos. Lisboa, Convento de S. Domingos, 6 de Outubro de 1757. *Fr. Francisco Xavier de Lemos.*

Vista a informação, pode-se imprimir a obra de que se trata, e depois voltará conferida para se dar licença que corra; sem a qual não correrá. Lisboa, 7 de Outubro de 1757. *Silva. Abreu. Trigoso. Silveiro Lobo.* (GOMES DA SILVA, 1758, [Licenças])

além da aprovação do Ordinário,

DO ORDINÁRIO. *Aprovação do M. R. P. M. Dr. Fr. Pedro José Esteves, etc.* EXCELENTÍSSIMO SENHOR. O papel que Vossa Excelência me manda ver é uma Arte de acompanhar com o Cravo ou Órgão, e nela se não contém coisa alguma contra a Fé, ou bons costumes. E pela utilidade que desta Arte pode resultar, aos professores de Música me parece digna da licença, que seu Autor pede para a imprimir. Lisboa, 9 de Outubro de 1757. *Fr. Pedro José Esteves.*

Vista a informação, pode-se imprimir o papel de que se trata a petição, e depois de impresso virá conferido para se dar licença que corra. Lisboa, 9 de Outubro de 1757. *D. J. A. de L.* (GOMES DA SILVA, 1758, [Licenças]).

⁶⁰ IDEM, 2007, p. 12. A imagem da censura como organismo de proibição e extermínio de livros não corresponde inteiramente ao que se passava nos Tribunais censórios portugueses nos séculos XVIII e XIX, uma vez que os censores, interessados na reflexão sobre a arte e literatura, estavam conscientes da repercussão externa de sua atividade e da ação em prol da Monarquia, da Igreja e das Letras Portuguesas.

⁶¹ Mui Reverendo Padre Mestre. Ver FLECHOR, 1991, p. 276.

⁶² Ou Ordem dos Dominicanos. Os clérigos desta ordem não eram monges e sim religiosos que faziam os votos de pobreza, castidade e obediência e viviam em conventos dentro das cidades.

e do Paço:

DO PAÇO. *Aprovação do M. R. P. M. Fr. Francisco Xavier de Santa Tereza, da ordem de S. Francisco, etc.* SENHOR. Vi este papel e nele não acho coisa alguma que seja contra o Real serviço de Vossa Majestade, e assim me parece digno da licença, que se pede a Vossa Majestade para se imprimir. Vossa Majestade mandará o que for servido. S. Francisco de Campolide⁶³, 11 de Outubro de 1757. *Fr. Francisco Xavier de Santa Tereza.*

Que se possa imprimir, vistas as licenças do Santo Ofício, e Ordinário, e depois de impresso tornará à Mesa para se conferir, taxar, e dar licença para que corra, que sem ela não correrá. Lisboa, 13 de Outubro de 1757. *Duque P. Carvalho. Doutor Velha.* (GOMES DA SILVA, 1758, [Licenças]).

A dedicatória e o Prólogo desenvolvidos por Gomes da Silva ocupam as três páginas que antecedem as licenças necessárias para a publicação. As duas primeiras se ocupam exclusivamente da dedicatória, que se inicia com um caráter bastante laudatório:

Os Vassalos que logram a felicidade de ver assentado no Trono um Rei ornado de tão sublimes dotes, que parece que merecia ainda mais governar os homens pela excelência das virtudes do que pelo esplendor do sangue, devem consagrar-lhes as suas obras, principalmente as que se dirigem ao aproveitamento da mocidade, pois sempre se reputa pelo século mais feliz daquele em que as ciências alcançam mais algum grau de perfeição, e pelo príncipe mais perfeito, o que as aumenta e as protege. Vossa Majestade, que as possui felizmente todas, e que nos anima com um glorioso exemplo, há de permitir que se escreva o seu Augusto Nome em um livro, que tem por particular objetivo o cultivar uma faculdade, que tanto floresce nas Cortes mais polidas da Europa. (GOMES DA SILVA, 1758, [Dedicatória]).

A segunda página da dedicatória, objetivamente, descreve os motivos que impulsionaram Gomes da Silva a escrever *Regras de Acompanhar*:

A séria reflexão que tenho feito sobre a Música, e o desejo de ser útil à minha pátria, me obrigou a compor este Método de acompanhar para o uso do Cravo, Órgão ou qualquer outro Instrumento de vozes; e segundo as luzes que tenho desta ciência, é o meio mais fácil para adquirir-se em breve tempo o fruto de um mediano estudo. (GOMES DA SILVA, 1758, [Dedicatória]).

O Prólogo evidencia algumas contribuições pretendidas por Gomes da Silva com a sua obra:

Não ignoro que os homens consagram uma grande veneração a tudo o que tem um caráter de antiguidade, e que por este motivo ainda alguns de superior talento não fizeram mais que imitar aos seus antepassados, podendo, aliás, deixar-nos das mesmas faculdades belíssimos originais. Em todas as artes, as novas regras parecem as mais ásperas, mais incultas, e mais dificultosas. Tal é a nossa cega preocupação que preferimos ao melhor o mais antigo, e ao mais proveitoso o mais vulnerável! Todos sabem que os elementos da Música são escuros e secos, e que faria muito

⁶³ Paróquia civil a cargo da Ordem de São Francisco, próxima a Lisboa.

quem aplanasse a fragosa estrada que nos leva ao ameníssimo país da harmonia; contudo, poucos são os que se querem despir dos prejuízos, que beberam nas primeiras escolas. Não sei se consegui este triunfo: o certo é que pondo os olhos no público adiantamento, compus este Método de acompanhar, extraindo com incansável zelo dos mais célebres Autores algumas regras,⁶⁴ e inovando outras, conforme me pareceu mais útil, para a fácil percepção dos principiantes. Se os progressos que se fizerem nesta Divina Ciência corresponderem às minhas ideias, bastantemente fica satisfeita a fadiga de tantos anos;⁶⁵ senão sobra para castigo de minha ignorância o ver malogrados tão ilustres projetos. (GOMES DA SILVA, 1758).

A primeira delas está relacionada à falta de acessibilidade para aprendizagem da música. Isso provavelmente deve à escassez de edições musicais publicadas no contexto das práticas culturais até a segunda metade do século XVIII. Ainda que as artes gráficas, em especial a tipografia, tenham ganho um impulso no reinado de D. João V, a grande maioria das edições musicais da primeira metade do século XVIII restringe-se a publicações de música sacra e manuais de cantochão. As “primeiras escolas” citadas por Gomes da Silva certamente estão relacionadas ao ensino da polifonia.

Outra contribuição do autor para a obra em questão está relacionada à teorização sinóptica da regra da oitava em uma obra publicada, abrindo precedente para suprir a escassez de literatura teórico-musical em língua portuguesa que fosse o suficientemente sucinta e eficiente.

O suporte visual autoexplicativo utilizado por Gomes da Silva também aparece como uma contribuição importante e significativa para a obra. São gravuras de exemplos musicais, um quadro sinóptico relacionado à formação dos tons e uma curiosa roda de formação dos intervalos. O primeiro destes suportes visuais auto-explicativos, localizado na página 6 da obra, era “composta por uma roda com a classificação dos intervalos e um disco giratório com a indicação dos tons, permitindo assim calcular as transposições”. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 337). Isso era possível graças à mobilidade do disco giratório que, quando movimentado no

⁶⁴ Gomes da Silva poderia estar se referindo aos seus patrícios João Vaz Barradas Muito Pam Morato (1689-1763), por suas *Flores Musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios autores: Artes pratica de canto de orgão: Indice de cantoria para principiantes, com hum breve resummo das regras mais principaes de a Acompanhar com instrumentos de vozes, e o conhecimento dos tons assim naturaes como accidentaes* (1735); Romão Mazza (1719-1747), por suas *Regras de Romão Mazza, P'a Acompanhar a Cravo* (1740-7) ou ainda, Manuel de Moraes Pedroso (fl. 1751-70), por seu *Compendio musico, ou arte abbreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto: offerecido á mais armoniosa cantora do Ceo. Maria Santissima com o soberano titulo da Assumpção* (1751).

⁶⁵ A data de nascimento de Gomes da Silva é desconhecida até o momento. No entanto, a “fadiga de tantos anos” poderia ser evidência de que o autor pudesse já estar com idade avançada.

sentido horário (partindo da nota onde havia a indicação “uníssonos ou oitava”), permitia a relação intervalar com as outras partes da roda dos intervalos.

De fato, este suporte é o único encontrado na literatura musical portuguesa, cuja semelhança com círculos musicais alemães⁶⁶ também nos faz lembrar o movimento do círculo de quintas na formação das tonalidades:

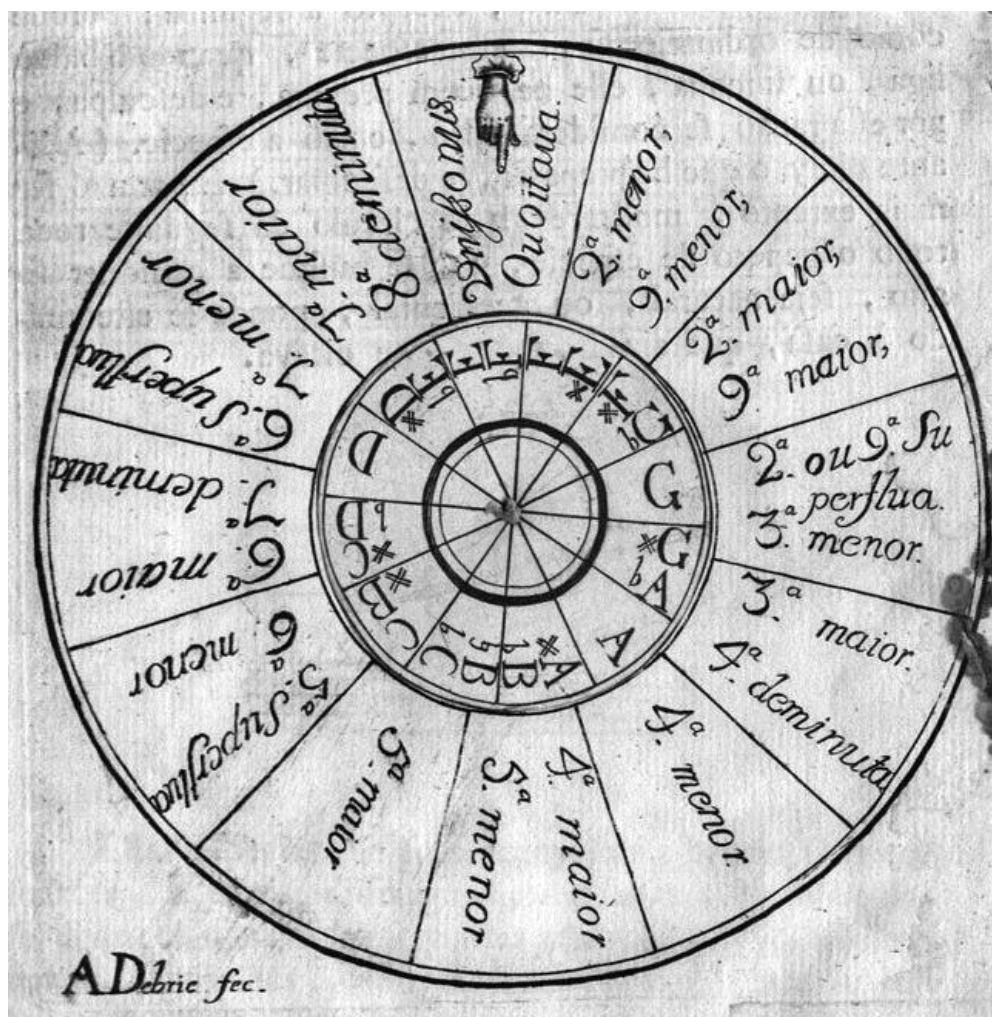


Figura 2: Roda dos intervalos (GOMES DA SILVA, 1758, p. 6).

⁶⁶ TRILHA, 2011. p. 129. Círculos musicais que descrevem as distâncias entre as tonalidades, utilizados por Johann David Heinichen (1683-1729), Georg Andreas Sorge (1703-1778) e Johann Phillip Kirnberger (1721-1783).

O segundo se trata de uma tabela nomeada de “Tábua da formação dos tons”, onde estão discriminadas trinta tonalidades, alcançadas por enarmonia, e definidas com a terminologia dos modos eclesiásticos:

TAB. DA FORMASAM, DO TONS.					
	5.º t. C. 3.º mai.	4.º t. A. 3.º men.		6.º t. F. 3.º mai.	1.º t. D. 3.º men.
	8.º t. G. 3.º mai.	3.º t. E. 3.º men.		3.º t. Bb. 3.º mai.	2.º t. G. 3.º men.
	7.º t. D. 3.º mai.	4.º t. B. 3.º men.		6.º t. Eb. 3.º mai.	1.º t. C. 3.º men.
	8.º t. A. 3.º mai.	3.º t. F.* 3.º men.		8.º t. Ab. 3.º mai.	2.º t. F. 3.º men.
	7.º t. E. 3.º mai.	1.º t. C.* 3.º men.		5.º t. Db. 3.º mai.	4.º t. Bb. 3.º men.
	3.º t. B. 3.º mai.	4.º t. G.* 3.º men.		6.º t. Cb. 3.º mai.	1.º t. Eb. 3.º men.
	8.º t. F.* 3.º mai.	3.º t. D.* 3.º men.		3.º t. Cb. 3.º mai.	2.º t. Ab. 3.º men.
	7.º t. C.* 3.º mai.	4.º t. A.* 3.º men.	A. Debric fat de ...		

Figura 3: Tábua da formação dos tons (GOMES DA SILVA, 1758, p. 14).

Gomes da Silva oferece um ponto de partida para a exposição das regras que seguem:

Como para digestão perfeita de toda a explicação, deve esta deduzir-lhe desde o princípio do que se expõe, sendo os Tons fundamental princípio para a ereção de toda a Música, pareceu-me acertado que no conhecimento do que é Tom tivesse princípio esta Arte. (GOMES DA SILVA, 1758, p. 1).

Na primeira parte da obra, Gomes da Silva trata de questões relacionadas aos intervalos, partindo da definição do Tom através de vários exemplos de terça maior e menor, que caracterizam os acordes formados a partir de cada uma das “sete cordas do Tom”. Gomes da Silva também trata da definição das espécies como um preâmbulo para que se entenda posteriormente como se deve acompanhar as sete notas do Tom. As espécies são classificadas pelo autor como Simples⁶⁷, Compostas⁶⁸, Decompostas⁶⁹ e Tricompostas⁷⁰. Os intervalos são classificados por Gomes da Silva como sendo maiores, menores, diminutos ou supérfluos⁷¹. A qualidade dos intervalos segundo sua consonância ou dissonância acaba por separar os intervalos de oitava, quinta justa⁷², terça e sexta como intervalos consoantes e os de quarta, quinta diminuta⁷³, sétima e nona⁷⁴ como intervalos dissonantes⁷⁵.

Após este preâmbulo, Gomes da Silva segue descrevendo suas regras de realização do baixo contínuo. A regra I trata de como se deve acompanhar cada uma das sete cordas do Tom, que na nomenclatura moderna deve ser entendido como cada um dos graus da tonalidade.

A regra II traz à tona a preocupação do autor em que a realização do baixo seja feita através de encadeamentos que primem pela proximidade das vozes e não apenas pelas regras de contraponto⁷⁶: “Ainda que a arbítrio do acompanhador esteja a eleição das espécies para as dar deste, ou naquele lugar; contudo deve eleger sempre aqueles em que mais próximo se acham umas das outras, porque assim fica mais cantável o acompanhamento.” (GOMES DA

⁶⁷ Intervalos que vão desde o uníssono até a sua sétima, estando dentro da mesma oitava.

⁶⁸ Intervalos que vão desde a oitava até a décima quarta, estando a uma oitava da nota com que fazem o intervalo.

⁶⁹ Intervalos que vão desde a décima quinta até a vigésima primeira, estando a duas oitavas da nota com que fazem o intervalo.

⁷⁰ Intervalos que vão desde a décima segunda até a décima oitava, estando a três oitavas da nota com que fazem o intervalo.

⁷¹ Os intervalos supérfluos são aqueles chamados de aumentados.

⁷² Ou “quinta maior”, nomenclatura utilizada pelo autor referindo-se a este tipo de intervalo.

⁷³ Outro termo utilizado pelo autor para a quinta diminuta é a quinta menor.

⁷⁴ Ou o intervalo de segunda.

⁷⁵ Outro termo utilizado pelo autor para referir-se aos intervalos dissonantes é “falso” ou “falsa”.

⁷⁶ NEJMEDDINE, 2000, p.16. Os exemplos apresentados por Gomes da Silva apresentam realizações contendo quintas e oitavas paralelas, que poderiam ser consideradas erradas se estivessem baseadas nas regras de contraponto.

SILVA, 1758, p. 11). O autor ainda atenta para a possibilidade de oitavas paralelas, mas as mesmas estariam “permitidas” se estivessem nas vozes intermediárias: “Advirto, que com todas as espécies que expus, se dá regularmente oitava na mão direita, mas nunca na extremidade se deem duas seguidas com o baixo, e da mesma sorte duas quintas.” (GOMES DA SILVA, 1758, p. 10).

As regras III, IV, V, VI e VII são dedicadas a explicar e exemplificar o uso das cifras do acorde em estado fundamental (3-5-8), em primeira inversão (3-6), o uso concomitante da quinta e sexta, (5-6), o uso da sétima (3-5-7) e a terceira inversão de um acorde de sétima (2-#4-6).

As regras VIII, IX, X, e XV são dedicadas aos acordes de sexta sensível (#6), de sétima da dominante em terceira inversão (2-4-6) e em primeira inversão (3-5-6).

As regras XI e XII tratam da resolução de cadências que modulam e as regras XIV e XVI descrevem como se deve cifrar quando o baixo dá saltos de terceira descendo e de segunda subindo; dá-se a aplicação dos acordes de quinta e sexta e como resolvê-los. A regra XVII descreve o encadeamento de acordes de sétima. A regra XVIII trata do acorde de sétima conhecido como “fausse quinte” (falsa quinta), que consiste no acréscimo da sexta no acorde quinta diminuta.

Na segunda parte da obra, Gomes da Silva se dedica à realização do baixo cifrado em casos mais específicos, como, por exemplo, em retardos, em notas de passagem, nas diminuições, nas pausas e nas fugas. Ainda nesta segunda parte o autor trata das modulações em regras posteriores.

As regras I, II, IV, V e VI discorrem sobre o que fazer quando surgem as cifras 2, 4, 5-4, 6-4, 9, 9-4 e #3, ♯3 e ♭3.

A regra III se dedica à resolução de sucessivos encadeamentos de acordes de sétima que se resolvem em acordes de primeira inversão. A regra XVII está dedicada à transformação de um acorde de quinta em um acorde de sexta. As regras VII e XIII tratam de como se deve realizar os retardos que aparecem preparados e como acompanhar as notas do baixo quando nelas aparece o ponto de aumento.

As regras seguintes tratam de questões de ordem estética, dedicadas a como se deve acompanhar um baixo composto por “figuras de pequeno valor” que se movem muito (regra VIII) ou que se repetem (regra IX); que tipo de pausas devem (regra X) ou não ser acompanhadas (regra XI); como se deve acompanhar um baixo com notas de passagem (regra

XII); como se deve acompanhar as fugas (regra XVI) e como se deve acompanhar quando sobre algum ponto do baixo se encontrar diferentes espécies (regra XIV).

As regras XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII e XXIV tratam de modulações.

3.3 Localização dos exemplares da obra

A presença de diversos exemplares sobreviventes de *Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão* (1758), de Gomes da Silva em bibliotecas espalhadas pelo mundo evidencia a relevância da obra e sua larga difusão. Em Portugal, foram localizados seis exemplares desta obra, que estão distribuídos entre a Biblioteca Nacional de Lisboa, a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e a Biblioteca do Palácio Real de Mafra. Na Biblioteca Nacional de Portugal encontram-se três exemplares, com as respectivas cotas P-Ln-M. 1022 V, P-Ln-MI. 1898 V e P-Ln MM-5074. Sobre estes exemplares, Nejmeddine faz menção a um exemplar pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa, com cota B.A. 1466 P. Segundo ela, apenas neste exemplar é possível verificar exemplos das regras XVIII e seguintes (Segunda Parte), que se referem à modulações. Consultadas as bases do acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa, fontes secundárias relacionadas ao tema e feita a comparação com os exemplares obtidos, concluiu-se nesta pesquisa que os exemplos mencionados são os de letra R, S e T, de fato ausentes em alguns dos exemplares consultados. Até o momento, não foi possível localizar o exemplar de cota B.A. 1466 P mencionado pela investigadora, uma vez que esta seria parte do acervo da Biblioteca da Ajuda e não da Biblioteca Nacional de Lisboa. No acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra encontram-se mais dois exemplares, com as respectivas cotas P-Cug- MI-160 e P-Cug- MI-418. Ainda em Portugal, consta um exemplar na Biblioteca do Palácio Real em Mafra, com a cota P-Mp- //41-10-38.

Na Espanha, localizou-se um exemplar na Biblioteca Geral da Universidade de Gran Canária (Espanha), sob a cota BIG XVIII-3 SIL reg. No Reino Unido foram encontrados dois exemplares, sob as cotas GB-Lbm 7896.de.23. e GB-Lbm D-7896.de.23. No acervo da Grã-Bretanha, as respectivas cotas fazem parte do catálogo de Música/Partitura e de Música/Livro. Na Holanda, consta um exemplar de *Regras de Acompanhar* (1758) no acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Utrecht, sob a cota NL-Uim 001651060.

Nos Estados Unidos, a Biblioteca do Congresso Americano conta com um exemplar sob a cota US-Wc MY 68.A2.G63. E, por último, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

também possui um exemplar de cota A-XVII-3, 19 que certamente fez parte do espólio oriundo da família real portuguesa transferida para o Brasil em 1808.

O largo uso da obra teórica de Gomes da Silva não se restringe ao lastro espacial, mas se estende também ao lastro temporal. No *Diccionario Bibliographico Portuguez*, a entrada correspondente a Gomes da Silva é descrita de maneira muito pessoal, por causa da aquisição de um exemplar da obra cento e sete anos após a sua publicação: “Sem que se possa accrescentar circumstancia ou particularidade alguma, que diga respeito á pessoa, tenho a declarar que comprei já no anno de 1865 um exemplar da obra alludida.” (SILVA, 1867, p. 23).

Outra evidência que pode merecer destaque neste sentido é a presença de uma cópia manuscrita de cota P-Ln MM-5074 de *Regras de Acompanhar* (1758) na Biblioteca Nacional de Portugal, com o título *Arte ou Regras de acompanhar Cravo e todo o genero de Instrumentos, 1848. Seu dono he José Vito*, anteriormente comentada entre as obras conhecidas do autor.

Para a confecção do produto final desta pesquisa, foi utilizado o maior número possível de exemplares para que pudessem ser confrontados e resultassem na oferta de uma edição anotada completa da obra. Todos os acervos onde foram encontrados exemplares foram contactados, mas nem todos os exemplares puderam ser acessados por problemas diversos, como: a) localização física dentro da própria instituição (como foi o caso do exemplar localizado no Reino Unido); b) dificuldades para acessar o exemplar quando este não está disponível para consulta local (como foi o caso do exemplar localizado na Holanda); ou ainda, c) dificuldades de acesso à instituição a que pertence o exemplar (como foi o caso de Mafra e algumas cotas da Biblioteca Nacional de Portugal).

Os exemplares localizados e utilizados para a confecção do produto final desta dissertação apresentam, em sua totalidade, boa legibilidade e, segundo as descrições explicitadas no quadro a seguir, a ausência da folha de índice em alguns deles talvez seja o elemento que menos comprometa a integridade da transcrição e reflexão. Segue um quadro sinóptico dos exemplares localizados de *Regras de Acompanhar* (1758), de Alberto José Gomes da Silva e seus respectivos comentários:

Tabela 1: Localização dos exemplares de Regras de Acompanhar (1758)

Localização	Acervo	Cota	Considerações gerais
Portugal	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade	P-Cug- MI-160	Falta a folha de índice. ⁷⁷ Marca de pertença atribuída a Justina Carlota Pereira Coutinho. Encadernação em percalina castanha com o título e o nome do autor gravado a ferro dourado na pasta superior; encadernação realizada por "Gabriel Antunes". ⁷⁸ Disponível para consulta online em formato JPG e PDF.
	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade	P-Cug- MI-418	Falta o disco giratório da roda dos intervalos da página 6. ⁷⁹
	Lisboa, Biblioteca Nacional	P-Ln- M. 1022 V	Pertenceu a Joaquim de Vasconcellos. Falta o disco giratório da roda dos intervalos da página 6. ⁸⁰ Erro de encadernação: a página 24 está colocada antes da página 23. Encadernação em pele sobre pastas em cartão, com motivos dourados na lombada e dois rótulos com a inscrição "Gomes da Silva, Regras de Acompanhar para cravo ou órgão". ⁸¹
	Lisboa, Biblioteca Nacional	P-Ln- MI. 1898 V.	Pertence a Ernesto Vieira. "Ob. 1094 vol. 661". Encadernação em pele sobre pastas em cartão com motivos dourados na lombada. ⁸²
	Lisboa, Biblioteca Nacional	P-Ln MM-5074	<i>Arte ou Regras de acompanhar Cravo e todo o genero de Instrumentos, 1848. Seu dono he José Vito.</i> Disponível para consulta online em formato PDF.
	Mafra, Palácio Real	P-Mp- //41-10-38	Marca de pertença de Madail, na página da roda dos intervalos. Encadernação em pele vermelha sobre pastas de cartão com ferro gravado a ouro nas pastas e lombadas. ⁸³
Espanha	Gran Canária, Biblioteca Geral da Universidade	BIG XVIII-3 SIL reg	Falta o disco giratório da roda dos intervalos da página 6. Apresenta Index e todos os exemplos musicais. Indicação de pertença nas duas últimas folhas do exemplar, onde se lê "Antonio P ^a de Çouza na fregizia de Santa Maria Maior/nao, nao, na guarda entrou em caza" (folha 1); "saracristao Jose P ^a de Çouza" (folha 2)

⁷⁷ ALBUQUERQUE, 2006. p.337.

⁷⁸ Informações contidas na ficha catalográfica da obra.

⁷⁹ ALBUQUERQUE, 2006. p.337.

⁸⁰ Neste exemplar, o disco giratório, que deveria estar ao centro da roda dos intervalos, encontra-se destacado ao canto esquerdo da página, deixando a mesma incompleta.

⁸¹ ALBUQUERQUE, 2006. p.337.

⁸² IDEM

⁸³ IBIDEM

Reino Unido	Grã-Bretanha	GB-Lbm 7896.de.23.	Este exemplar faz parte do catálogo de Música (partitura), sob o número 004368367, mas não foi localizado pelos funcionários contactados até o momento.
	Grã-Bretanha	GB-Lbm D-7896.de.23.	Este exemplar faz parte da coleção de referência geral (livro), sob o número 001457234, mas não foi localizado pelos funcionários contactados até o momento.
Estados Unidos	Washington, Biblioteca do Congresso Americano	US-Wc MY 68.A2.G63	Apresenta índice. Exemplos musicais da segunda parte estão colocados ao final do exemplar. Ausência dos exemplos musicais Q, R, S e T da segunda parte.
Holanda	Utrecht, Biblioteca Geral da Universidade	NL-Uim 001651060 [MAG ODL 3242]	Apresenta roda dos intervalos, índice e todos os exemplos musicais. Retificação à lápis das páginas 37 a 39 por 45 a 47. Indicação numérica “1708g30” no verso do Index (segunda parte). Na contracapa, anotações à lápis parcialmente legíveis na parte superior esquerda (In. I, 24 “deve ter (...) esta obra (...) não a vi.” (...) II, 23. (...) 3328 [.] 174/3447) e adesivo colado na parte inferior esquerda, onde se lê “Eo Silva 1”
Brasil	Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional	BR-RJn A-XVII-3, 19	A obra aparece em catálogo da Biblioteca Nacional publicado em 1954, registro 1.282.510-DL.2010, referente à Literatura Musical dos séculos XVI, XVII e XVIII.

3.4 O processo de reedição de *Regras de Acompanhar* (1758)

Há alguns equívocos encontrados na leitura e transcrição do método que foram enumerados a seguir. Alguns deles podem ser atribuídos ao processo de impressão usado nas oficinas. No caso da impressão musical, o processo era muito específico, complexo e apresenta um problema que não ocorre nas publicações de texto sem música. Albuquerque relata muito bem os detalhes relativos à impressão musical no século XVIII:

Enquanto para o texto simples o impressor só tem de dispor os caracteres horizontalmente numa direcção linear, na impressão de música os símbolos são dispostos quer na horizontal, quer na vertical, em posições rígidas que obedecem à métrica e à altura dos sons representados. Em vez de uma simples linha, a escrita musical requer cinco (ou quatro no caso do cantochão), que devem ficar paralelas e equidistantes, nas quais são solocados símbolos, alguns em cima das linhas e outros nos espaços entre elas. Na música vocal o impressor tem ainda de conjugar a notação musical com o texto escrito, e na música com baixo cifrado, os números das cifras devem ficar dispostos na vertical sob as notas correspondentes. (ALBUQUERQUE, 2006. p.43).

O processo tipográfico foi predominante nas publicações em Portugal no período compreendido entre 1750 e 1834, principalmente durante os reinados de D. José I e de D. Maria I. Os outros processos utilizados compreendem a litografia⁸⁴, a xilogravura⁸⁵ e a gravura⁸⁶. Gomes da Silva mandou imprimir a primeira edição de *Sei sonate per Cembalo* utilizando o processo de gravura a talho-doce.⁸⁷ Em *Regras de Acompanhar*, dois processos foram utilizados: o primeiro é a xilogravura, que foi utilizada nas páginas 2 a 4, onde aparecem exemplos musicais intercalados a textos; o segundo (e predominante na obra) é a gravura, que foi utilizada no restante da obra, incluindo as matrizes assinadas por A. Debrie (fl. 1731-1762) nas páginas 6 e 14, e Carlos Peixoto (fl. 1752-1762), na página 35.

Os problemas encontrados durante o processo de transcrição merecem ser mencionados e esclarecidos. O primeiro deles se refere a uma possível troca de caracteres no momento da impressão. Após a roda dos intervalos (Gomes da Silva, 1758, p. 6), há um exemplo musical com o termo “5ª pref. ou maior.”, que poderia significar um erro de grafia (relacionado à “perf.”, de perfeito, uma qualidade atribuída à quinta justa). O procedimento adotado para a resolução deste problema foi a opção por não alterar o termo, já que a abreviatura “pref.” contida no termo também podia significar “prefeito”, que, em dicionários da época, é um sinônimo para “perfeito”.

O segundo problema encontrado se refere à incompatibilidade da regra escrita com o exemplo musical à que ela corresponde. Verificou-se esta ocorrência na primeira parte da obra em questão. Após a exposição da Regra XI, há a indicação da letra correspondente ao seu exemplo musical (neste caso, a letra I). Contudo, entre os exemplos musicais relativos a esta primeira parte não há um exemplo I, e sim um exemplo J. Este último, por sua vez, não foi indicado em nenhuma das regras anteriores, causando uma certa confusão antes da devida apreciação. É importante salientar que, de acordo com dicionários da época, o I e o J eram

⁸⁴ ALBUQUERQUE, 2006. p.43-53. Processo de impressão em matriz plana que utiliza uma pedra calcária apropriada.

⁸⁵ IDEM. Processo de impressão em alto relevo em placas de madeira com auxílio de um buril. A facilidade da utilização desse processo é que o mesmo pode ser utilizado concomitantemente com as placas metálicas.

⁸⁶ IBIDEM. Talvez esse seja o processo mais trabalhoso de impressão: havia que preparar uma chapa metálica de cobre, estanho ou chumbo, utilizando um molde onde se vertia o material derretido. Ao secar, o molde era tirado e a chapa resultante era polida de modo a ficar lisa e brilhante. Sobre ela se gravavam primeiro as linhas do pentagrama com um buril especial e, em seguida, as divisões dos compassos a pulso, sem a ajuda de régua. Num outro momento as cabeças das notas eram gravadas utilizando punções e um par martelo especial; por fim, eram gravadas as barras e todos os outros símbolos. Terminada a gravação, o procedimento seguinte era a eliminação das pontas de metal levantadas pela pressão das punções, utilizando uma ferramenta chamada desbarbador ou rascador.

⁸⁷ IBIDEM. Também conhecido como calcografia.

considerados a mesma letra. O uso de uma ou de outra letra dependeria se as mesmas estariam precedidas de vogal (uso do J) ou de consoante (uso do I). Desta forma, percebeu-se que o exemplo musical J corresponde à Regra XI, onde está indicada a letra I. Para a edição anotada, optou-se por considerar as duas letras para o exemplo musical, atendendo aos devidos esclarecimentos em nota explicativa.

O terceiro problema encontrado está relacionado à ausência de sinais de alteração em alguns dos exemplos musicais para que o baixo cifrado proposto estivesse coerente com o acorde realizado. Sobre este assunto, optou-se por não proceder quaisquer alterações, para que fosse mantida a integridade dos exemplos musicais, apenas as observações cabíveis.⁸⁸

O quarto problema encontrado se relaciona com um baixo cifrado incorreto, provavelmente resultado da montagem das trabalhosas pranchas utilizadas no processo de impressão. No exemplo musical H da segunda parte da obra (compasso 4), há uma indicação de baixo cifrado 5, onde deveria ser 6. Optou-se pela correção deste baixo cifrado para que o exemplo musical estivesse coerente com o baixo cifrado proposto.

Por último, o exemplar utilizado para o processo de transcrição (P-Cug MI-160), apresenta um erro de numeração de páginas. Após a página 44, a numeração salta retrogradamente para as páginas 37, seguida pelas páginas 38 e 39. Neste caso, a numeração incorreta das últimas três páginas da obra em questão não comprometeu em absoluto o processo de transcrição, sendo apenas mencionada como um dos problemas encontrados durante o processo.

Como parte do processo de construção do produto final desta pesquisa, optou-se por uma transcrição baseada no conceito da ecdótica,⁸⁹ quando se pretende oferecer ao final um produto que corresponda a uma edição anotada da obra teórica de Gomes da Silva. Assim, o processo de transcrição foi desenvolvido a partir da leitura e interpretação do texto da obra, dos seus signos lingüísticos, da correção de possíveis erros tipográficos, da modernização da escrita musical e de particularidades ortográficas, além do registro em notas de variantes,

⁸⁸ NEJMEDDINE, 2000, p.17. A autora esclarece que todos os exemplos de *Regras de Acompanhar* estão cifrados de maneira clara, não aparecendo traços indicadores de alteração de uma nota, como é a prática corrente nos tratados da época. As alterações nos intervalos (quando há) são colocadas na cifra correspondente ao intervalo.

⁸⁹ OLIVEIRA, 1995, p. 21. “A Ecdótica é considerada como arte (e por alguns, como ciência) de reconstruir textos a partir de várias cópias existentes. Os métodos foram sendo criados a partir do século IV a.C. em Constantinopla, complementados finalmente por Karl Lachmann (1750-1800).”

comentários e esclarecimentos que viabilizem o bom entendimento do texto, constituindo, assim, um aparato crítico da obra.⁹⁰

Os critérios de transcrição aplicados para *Regras de Acompanhar* foram concebidos a partir de outros estudos de transcrição de textos antigos. No entanto, as alterações variam conforme as particularidades do texto e o tipo de edição proposta. A opção por manter ao máximo a fidelidade ao texto original foi possível graças a aplicação dos seguintes critérios editoriais de fixação dos textos:

Tabela 2: Critérios editoriais de fixação dos textos utilizados no processo de transcrição da obra e exemplos.

	Critérios utilizados	Exemplo de aplicação
1	Eliminou-se todas as letras mudas, como o <i>h-</i> inicial e o medial (<i>hu</i> e <i>he</i>) e o <i>g</i> -medial (<i>ug</i>).	Folha de rosto, linha 7: <i>methodo</i> → método Dedicatória, parágrafo 1: <i>hum</i> → um Dedicatória, parágrafo 1: <i>augmenta</i> → aumenta Dedicatória, parágrafo 3: <i>he</i> → é
2	Simplificaram-se as geminadas, escrevendo apenas <i>rr</i> e <i>ss</i> , por representarem, quando intervocálicas, fonemas distintos das formas singelas.	Folha de rosto, linha 16: <i>Officina</i> → Oficina Licenças do Ordinário, parágrafo 1: <i>Approvaçãõ</i> → Aprovação Parte I, Regra I, parágrafo 2º: <i>elle</i> → ele
3	Deu-se ao <i>i</i> o valor de vogal e semivogal, que substituiu o <i>y</i> .	Parte II, Regra XVIII, parágrafo 6º: <i>mayormente</i> → maiormente
4	Desenvolveram-se todas as abreviaturas e siglas no corpo do texto e tabelas, exceto aquelas utilizadas nos pronomes de tratamento empregados nas licenças, em exemplos musicais e nas indicações do nome do gravador ou desenhista.	Tabela de Formação dos tons: <i>mai.</i> → maior
5	Separaram-se as palavras grafadas juntas e juntaram-se os elementos da mesma palavra quando separados.	Parte I, Regra II, parágrafo 1: <i>com tudo</i> → contudo
6	Ligaram-se por hífen os elementos de palavras compostas e os pronomes enclíticos ou mesoclíticos às formas verbais de que dependem.	Parte I, Regra I, parágrafo 7: <i>executarse</i> → executar-se
7	Empregou-se sistema de acentuação semelhante ao atual, apenas onde pudesse ocorrer alguma dúvida. Os acentos utilizados nas palavras proparoxítonas foram removidos se assim pede a acentuação atual. Foram retiradas as consoantes <i>ph</i> nos casos onde as mesmas indicavam a sílaba forte da palavra.	Folha de rosto, linha 5: <i>orgaõ</i> → órgão Folha de rosto, linha 9: <i>Fidelissima</i> → Fidelíssima Folha de rosto, linha 10: <i>D. Joseph I</i> → D. José I
8	Preservou-se a pontuação utilizada.	Em alguns casos, pontuou-se à moderna com <i>parcimônia</i> .
9	Regularizou-se o emprego de <i>j</i> e <i>g</i> , conforme a ortografia moderna.	Folha de rosto, linha 9: <i>Magestade</i> → Majestade
10	Não havendo distinção quanto à nasalidade final, que ora é expressa por <i>m</i> , ora por <i>n</i> ,	Folha de rosto, linha 7: <i>percepçãõ</i> → percepção

⁹⁰ IDEM.

	ora por <i>til</i> , adotou-se o ditongo <i>ão</i> átono. A nasalidade medial foi indicada por <i>til</i> , quando à vogal nasal se seguia uma outra vogal, e por <i>m</i> ou <i>n</i> , quando se seguia uma consoante, conforme a regra atual.	
11	Substituiu-se as palavras cuja grafia difere da grafia atual e não se enquadra nos criterios anteriores.	Licenças do paço, parágrafo 2º: <i>cousa</i> → <i>coisa</i> Parte I, Regra I, parágrafo 2º: <i>Cuberta</i> → <i>Coberta</i> Parte II, Regra XVII, parágrafo 1º: <i>colchea</i> → <i>colcheia</i>
12	Foram desenvolvidas as formas aglutinadas encontradas.	Parte I, Definição do Tom, parágrafo 7º: <i>bmolado</i> → <i>bemolado</i>

3.5 Apresentação do produto final

[FRONTISPÍCIO]

REGRAS DE ACOMPANHAR PARA CRAVO OU ÓRGÃO,

e ainda também para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve método e fácil percepção, dedicado a sua Majestade fidelíssima D. José I, que Deus guarde, por Alberto José Gomes da Silva, Compositor e Organista. Lisboa, na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. M. DCC. LVIII. Com as licenças necessárias.

[DEDICATÓRIA]

SENHOR,⁹¹

Os Vassalos que logram a felicidade de ver assentado no Trono um Rei ornado de tão sublimes dotes, que parece que merecia ainda mais governar os homens pela excelência das virtudes do que pelo esplendor do sangue, devem consagrar-lhes as suas obras, principalmente as que se dirigem ao aproveitamento da mocidade, pois sempre se reputa pelo século mais feliz daquele em que as ciências alcançam mais algum grau de perfeição, e pelo príncipe mais perfeito⁹², o que as aumenta e as protege.

⁹¹Referindo-se a D. José I, Rei de Portugal.

⁹²SILVA, 2007. O Príncipe Perfeito foi a alcunha de Dom João II, que reinou ao final do século XV, entre 1481 e 1495, numa era em que as navegações portuguesas chegavam ao auge. Príncipe mais perfeito pode ser um elogio a Dom José, sugerindo que ele conduzia o país numa nova fase de crescimento, quer em face do despotismo esclarecido, quer em face da reconstrução do país depois do terremoto de 1755.

Vossa Majestade, que as possui felizmente todas, e que nos anima com um glorioso exemplo, há de permitir que se escreva o seu Augusto Nome em um livro, que tem por particular objeto o cultivar uma faculdade, que tanto floresce nas Cortes mais polidas da Europa.

As sérias reflexões que tenho feito sobre a Música e o desejo de ser útil à minha pátria me obrigou a compor este Método de acompanhar para o uso do Cravo, Órgão ou qualquer outro Instrumento de vozes; e segundo as luzes que tenho desta ciência, é o meio mais fácil para adquirir-se em breve tempo o fruto de um mediano estudo. Digne-se, pois, Vossa Majestade, de aceitar a oferta desta obra, que pela matéria se faz a credora do seu Real agrado. Guarde Deus a Pessoa de Vossa Majestade para modelo de Príncipes, e para se perpetuar a ventura dos Portugueses.

Alberto José Gomes da Silva.

PRÓLOGO

Não ignoro que os homens consagram uma grande veneração a tudo o que tem um caráter de antiguidade, e que por este motivo ainda alguns de superior talento não fizeram mais que imitar aos seus antepassados, podendo, aliás, deixar-nos das mesmas faculdades belíssimos originais. Em todas as artes, as novas regras parecem as mais ásperas, mais incultas, e mais dificultosas. Tal é a nossa cega preocupação que preferimos ao melhor o mais antigo, e ao mais proveitoso o mais vulnerável! Todos sabem que os elementos da Música são escuros e secos, e que faria muito quem aplanasse a fragosa estrada que nos leva ao ameníssimo país da harmonia; contudo, poucos são os que se querem despir dos prejuízos, que beberam nas primeiras escolas. Não sei se consegui este triunfo: o certo é que pondo os olhos no público adiantamento, compus este Método de acompanhar, extraindo com incansável zelo dos mais célebres Autores algumas regras, e inovando outras, conforme me pareceu mais útil, para a fácil percepção dos principiantes. Se os progressos que se fizerem nesta Divina Ciência corresponderem às minhas ideias, bastantemente fica satisfeita a fadiga de tantos anos; senão sobra para castigo de minha ignorância o ver malogrados tão ilustres projetos.

**LICENÇAS.
DO SANTO OFÍCIO.**

Aprovação do M. R. P. M.⁹³ Fr. Francisco Xavier de Lemos da Ordem dos
Pregadores, Qualificador do Santo Ofício, etc.⁹⁴

ILLUST. E REVEREND. SENHORES.⁹⁵

As Regras de acompanhar para Cravo ou Órgão, etc. que se pretendem imprimir, nada contém contra a santa Fé, ou bons costumes, que o possa obstar. Vossas Ilustríssimas mandarão o que forem servidos. Lisboa, Convento de S. Domingos, 6 de Outubro de 1757.

Fr.⁹⁶ Francisco Xavier de Lemos.

Vista a informação, pode-se imprimir a obra de que se trata, e depois voltará conferida para se dar licença que corra; sem a qual não correrá. Lisboa, 7 de Outubro de 1757.

Silva. Abreu. Trigoso. Silveiro Lobo.

DO ORDINÁRIO.

Aprovação do M. R. P. M. Dr. Fr. Pedro José Esteves, etc.⁹⁷

EXCELENTÍSSIMO SENHOR.

O papel que Vossa Excelência me manda ver é uma Arte⁹⁸ de acompanhar com o Cravo ou Órgão, e nela se não contém coisa alguma contra a Fé, ou bons costumes. E pela

⁹³ FLECHOR, 1991, p. 276. Mui Reverendo Padre Mestre

⁹⁴ O termo abrevia os inúmeros qualitativos associados aos títulos os funções desempenhadas. No exemplar explorado, o termo também aparecerá como abreviação do título da obra ou de outros termos previamente utilizados pelo autor e que o leitor já estivesse familiarizado.

⁹⁵ Ilustríssimos e Reverendíssimos Senhores

⁹⁶ FLECHOR, 1991, p. 188. Frei

⁹⁷ FLECHOR, 1991, p. 276. Mui Reverendo Padre-mestre Doutor Frei

⁹⁸ BLUTEAU, 1789, p. 124: “Arte se refere a uma coleção de regras, ou métodos de fazer alguma coisa.”

utilidade que desta Arte pode resultar, aos professores de Música me parece digna da licença, que seu Autor pede para a imprimir. Lisboa, 9 de Outubro de 1757.

Fr. Pedro José Esteves.

Vista a informação, pode-se imprimir o papel de que se trata a petição, e depois de impresso virá conferido para se dar licença que corra. Lisboa, 9 de Outubro de 1757.

*D. J. A. de L.*⁹⁹

DO PAÇO.

*Aprovação do M. R. P. M. Fr.*¹⁰⁰ *Francisco Xavier de Santa Tereza, da Ordem de S. Francisco, etc.*

SENHOR.

Vi este papel e nele não acho coisa alguma que seja contra o Real serviço de Vossa Majestade, e assim me parece digno da licença, que se pede a Vossa Majestade para se imprimir. Vossa Majestade mandará o que for servido. S. Francisco de Campolide, 11 de Outubro de 1757.

Fr. Francisco Xavier de Santa Tereza.

Que se possa imprimir, vistas as licenças do Santo Ofício, e Ordinário, e depois de impresso tornará à Mesa para se conferir, taxar, e dar licença para que corra, que sem ela não correrá. Lisboa, 13 de Outubro de 1757.

Duque P. Carvalho. Doutor Velha.

⁹⁹ A abreviatura refere-se a um nome próprio, cuja assinatura foi feita apenas pelas iniciais.

¹⁰⁰ FLECHOR, 1991, p. 276. Mui Reverendo Padre-mestre Frei.

[PRIMEIRA PARTE]

REGRAS PARA ACOMPANHAR, REDUZIDAS A BREVE MÉTODO

e fácil percepção.

Como para digestão perfeita de toda a explicação, deve esta deduzir-se desde o princípio do que se expõe, sendo os Tons fundamental princípio para a ereção de toda a Música, pareceu-me acertado que no conhecimento do que é Tom tivesse princípio esta Arte.

Definição de Tom

É o Tom um harmônico compêndio de sete cordas¹⁰¹, que são os sete signos da Música: em cada um destes, seja natural ou acidental, pode ter princípio o Tom; o qual pode ser de terceira maior ou menor: o de terceira maior é aquele em que desde o intervalo que vai da primeira até a sua terceira, se contam dois pontos; e o de terceira menor é em que se conta ponto e meio, como no seguinte exemplo se vê:

Exemplo de terceira maior.

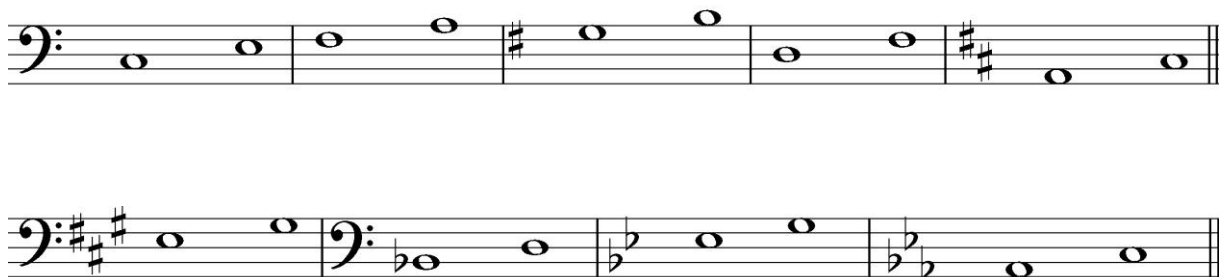


Figura 4: Exemplo de terça maior.

¹⁰¹ Como intervalo, um tom equivale à distância de uma segunda maior, ou ainda, a soma de dois semitons. No cantochão, a definição de tom indica uma fórmula de recitação. No caso explicitado pelo autor, Tom corresponde a um agrupamento de sete notas conhecido atualmente por escala, que possui uma relação intervalar entre elas de forma que, agrupadas harmonicamente, poderão formar acordes e, conseqüentemente, firmar entre elas uma relação tonal.

Exemplo de terceira menor.

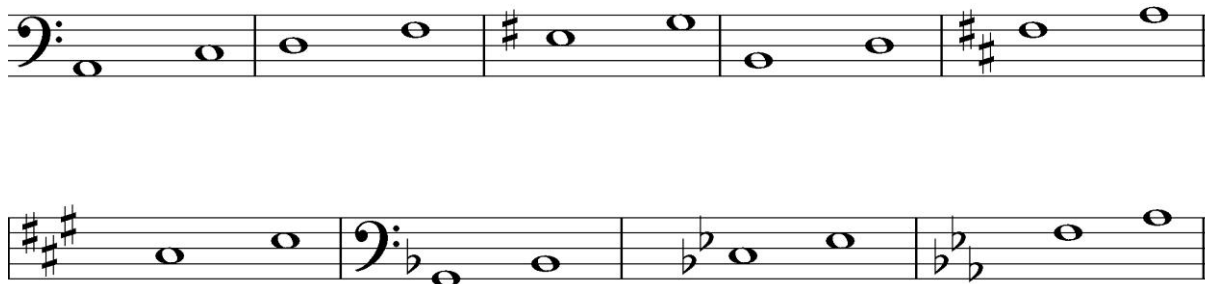


Figura 5: Exemplo de terça menor.

As cordas do Tom são as seguintes: primeira, segunda, terceira, quarta, quinta, sexta, e sétima do Tom: sobre estas pode haver outras repetidas novamente, chamando primeiro àquela, que fica sendo oitava da primeira já assinada, segunda a nona, terceira a décima, etc. tendo principiado a contar pela ordem mais grave: a estas, que em segundo lugar se acham repetidas, se chamam Compostas, e repetindo outra vez para cima, Decompostas, e havendo mais aumento, Tricompostas; mas estas últimas cordas, especialmente as tricompostas por agudas, e agudíssimas, nunca servem de fundamento¹⁰², servem então de espécies para acompanhar as primeiras.

Por este modo se deve contar as cordas do Tom:

Simples.

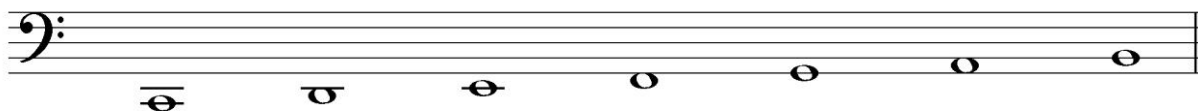


Figura 6: Classificação das cordas do Tom (Simples)

Compostas.

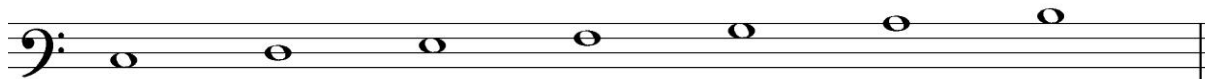


Figura 7: Classificação das cordas do Tom (Compostas)

¹⁰² Ou nota fundamental; corresponde à nota mais grave de um acorde, quando as notas são organizadas numa sequência de terças. As notas agudíssimas dificilmente poderiam ser usadas como fundamento, pois não haveria maneira de agregar a elas outras notas por superarem a extensão dos instrumentos acompanhadores, principalmente aqueles de tecla.

Decompostas.

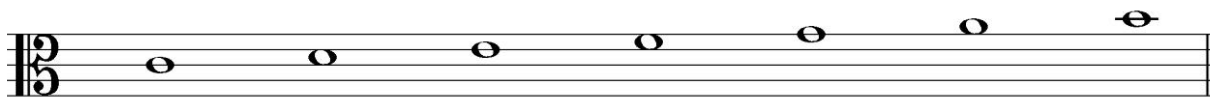


Figura 8: Classificação das cordas do Tom (Decompostas).

Tricompostas.

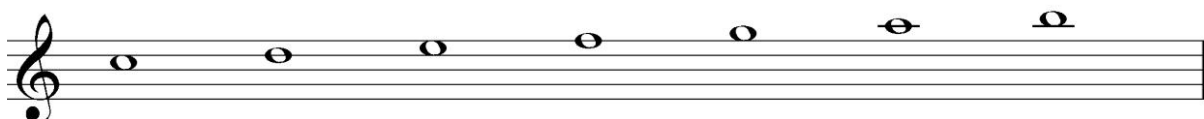


Figura 9: Classificação das cordas do Tom (Tricompostas).

As espécies¹⁰³ são nove: uníssonos, segunda, terceira, quarta, quinta, sexta, sétima, oitava e nona: estas depois da oitava podem ser novamente repetidas, chamando segunda à oitava da nona, terceira à oitava da décima, quarta à oitava da undécima, quinta à oitava da duodécima, etc. como para maior brevidade se vê no[s] exemplo[s] seguinte[s]:

Simples.

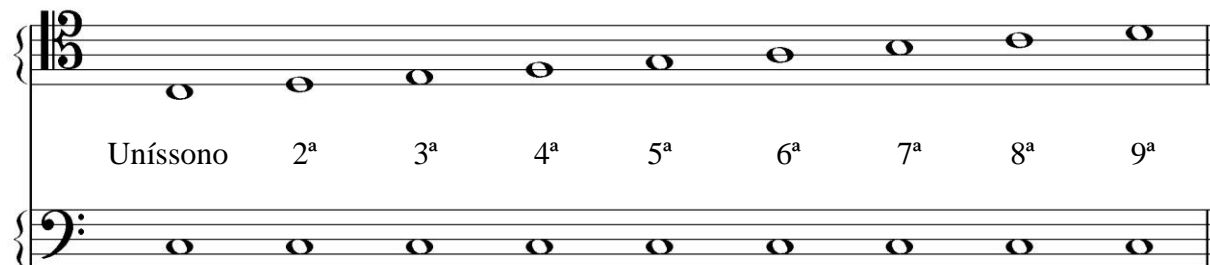


Figura 10: Classificação das espécies (Simples)

Compostas.

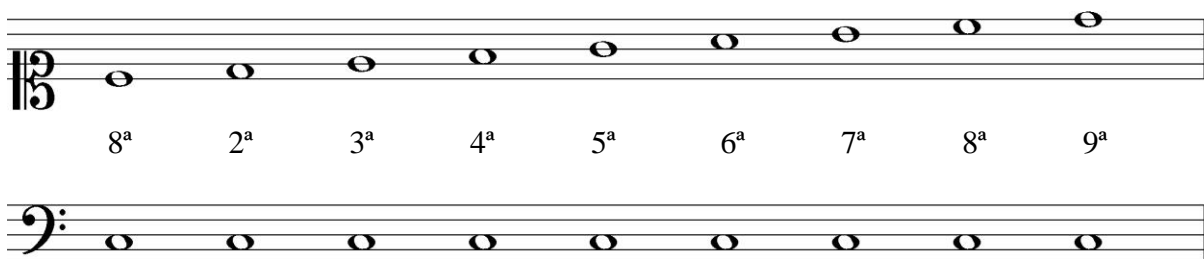


Figura 11: Classificação das espécies (Compostas)

¹⁰³ Intervalos ou ainda, a distância entre duas notas.

Decompostas.

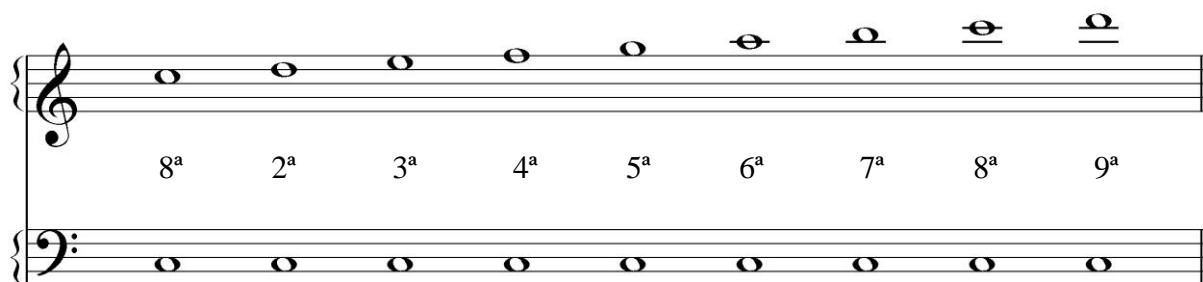


Figura 12: Classificação das espécies (Decompostas).

Estas espécies e suas compostas¹⁰⁴, umas são consoantes e outras dissonantes, ou falsas¹⁰⁵, e todas elas se dividem nos quatro seguintes gêneros: Maiores, Menores, Diminutas e Supérfluas¹⁰⁶. As consoantes são oitava e quinta, terceira e sexta; as duas primeiras perfeitas, e as duas últimas imperfeitas, porque estão sujeitas aos acidentes. As dissonantes, ou falsas, são segunda, quarta, quinta menor, sétima e nona, das quais nenhuma se pode dar sem preparação, e desculpa¹⁰⁷ em alguma das consoantes, exceto a segunda; porque como de ordinário se usa esta espécie quando o baixo liga ou sincopa; ele é quem prepara e desculpa, e por essa razão se considera falso, e não a espécie. (Adiante direi o que é preparar e desculpar.) E por não ser mais extenso, mostrarei pelo círculo da seguinte roda todo gênero de espécie, que se busque a qualquer signo, seja natural ou acidental, pondo-se este unido à casa, que diz uníssonos ou oitava.

¹⁰⁴ As espécies compostas correspondem a uma diferença de no mínimo uma oitava entre a nota fundamental e àquela a qual ela se relaciona.

¹⁰⁵ A relação entre as espécies é um fenômeno físico de vibração entre ondas sonoras de diferentes frequências. A vibração concordante entre essas ondas sonoras gera a consonância; ou a dissonância, no caso da discordância entre essas vibrações que, no sistema harmônico predominante é instável e precisa ser resolvido em uma consonância. As espécies “falsas” são consideradas dissonantes. São considerados intervalos consonantes neste período as quintas, oitavas e uníssono, seguidas das terças e das sextas; os dissonantes são as quartas, quintas diminutas, sétimas e nonas (ou segundas).

¹⁰⁶ Intervalo aumentado.

¹⁰⁷ Resolve.

Advirto que o achar-se pelo círculo da roda pequena os signos em alguma das suas casas é pela razão das teclas naturais servirem¹¹⁰ de acidentes a outras; como por exemplo, Fá natural serve de Mi suspenido, Dó natural de Si suspenido: e outras teclas, que as naturais são suspenidos, servem igualmente de bemóis, como por exemplo, Ré suspenido de Mi bemolado¹¹¹, Dó suspenido de Ré bemolado, Lá suspenido de Si bemolado, Sol suspenido de Lá bemolado, Fá suspenido de Sol bemolado; e para que não embarace o servir de cada tecla a dois signos, se contarão as espécies por este modo: por exemplo de Sol natural a sua segunda, ou nona menor, não é Sol suspenido, é sim Lá bemolado; porque este ao outro signo lhe fica no intervalo de segunda, ainda que ao natural cresça meio ponto¹¹², não se conta mais que o mesmo signo alterado: de Sol natural a sua terceira menor é Si bemolado, e não Lá suspenido, por se achar este ao outro signo no intervalo de segunda, e com o suspenido supérflua, por ser mais que maior: de Sol natural, a sua quarta menor não é Si suspenido, é Dó natural; porque este ao outro lhe fica no intervalo de quarta: de Sol natural a sua quinta menor é Ré bemolado, e não Dó suspenido, porque este lhe fica, como já disse, no intervalo de quarta, e esta maior respectiva ao suspenido: de Sol natural a sua sexta menor é Mi bemolado, porque lhe fica no intervalo de sexta, e não Ré suspenido, porque este ao outro lhe fica no intervalo de quinta supérflua: de Sol Natural a sua sétima menos é Fá natural, por estar no intervalo de sétima, e não Mi suspenido, porque se conta sexta supérflua conforme o seu intervalo.

Declaro mais, que toda espécie supérflua é por alteração da parte aguda, e toda a diminuta por alteração da parte grave, como se verá no exemplo.

Da forma que tenho exposto se contarão as espécies aos mais signos, sendo naturais, e se forem acidentais, se buscarão também pelos signos acidentais, servindo as espécies dos suspenidos ao fundamento sendo suspenido, e as bemoladas ao fundamento sendo bemolado.

¹¹⁰ Relação de homofonia entre notas de mesmo som e diferentes nomes, visível em instrumentos temperados, principalmente nos de tecla. O acréscimo de acidentes a notas naturais reforça a relação tonal entre os intervalos de um determinado tom, partindo a escala natural (dó maior). Os acidentes ou sinais colocados antes de uma nota alteram em um ou dois semitons sua altura previamente determinada. O suspenido (#) eleva a nota em um semitom; o dobrado suspenido (x) em dois; o bemol (b) abaixa a nota em um semitom; e o dobrado bemol (bb) em dois. O bequadro (b) funciona como neutralizador, cancelando um suspenido ou bemol anterior. Dentro do sistema tonal, bemóis e suspenidos fixos à armadura de clave serão indicadores da tonalidade (ou tom) da obra em questão.

¹¹¹ O termo bemolado se refere a bemol.

¹¹² O termo meio ponto se refere a meio tom.

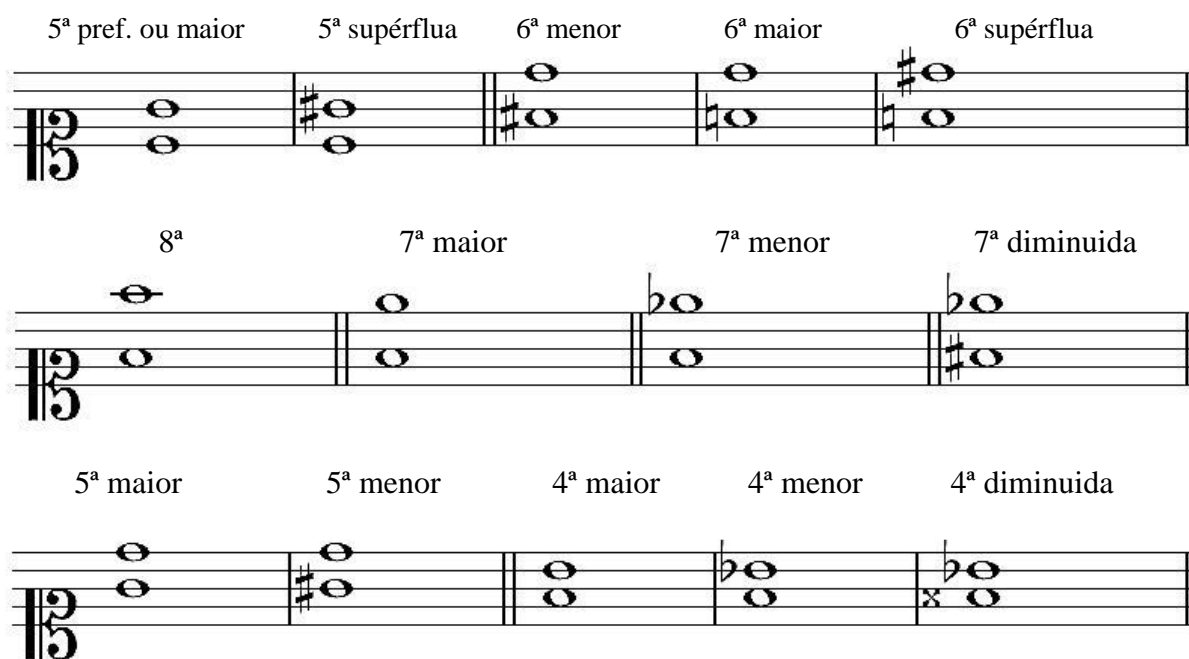


Figura 14: Demonstração de intervalos de quarta, quinta, sexta, sétima e oitava.

REGRA I.

A primeira corda do Tom acompanha-se com terceira maior ou menor, conforme o Tom, quinta e oitava.¹¹³

A segunda acompanha-se sempre com terceira menor e sexta maior, seja o Tom qualquer que for¹¹⁴, e também quarta, quando esta lhe ficar coberta e preparada, aliás, não se lhe dará a quarta.¹¹⁵ (Coberta, entende-se quando outra espécie fica por cima; preparada, é ter-se tocado no ponto antecedente, sendo para ele consoante.) Se a segunda do Tom faltar à quinta, levará de acompanhamento terceira menor, quinta, e sétima se o Tom for de terceira maior¹¹⁶; e sendo de terceira menor, só leva a quinta¹¹⁷, ficando-lhe antecedentemente preparada; e não ficando, leva só terceira menor e sétima¹¹⁸; e todas as vezes que houver este salto, se dará também sétima na quinta do Tom além das espécies que em seu lugar competem, especialmente indo a dita quinta para o primeiro do Tom¹¹⁹; que a não ir, passará com o acompanhamento, que adiante veremos.

¹¹³ O acorde fundamental: 3-5-8.

¹¹⁴ Acorde de sexta: 3-6 ou 3-4-6.

¹¹⁵ Ao incluir a quarta, o acorde torna-se dissonante e pede uma resolução em um acorde consonante.

¹¹⁶ A cifra será #3-5-7, e este será um acorde de preparação para a dominante da tonalidade inicial.

¹¹⁷ A cifra correspondente será 3-5, mas o autor recomenda que este acorde seja preparado.

¹¹⁸ Se não for preparado como a recomendação anterior, deve-se usar 3-7.

¹¹⁹ A sequência deve seguir a dominante com sétima e a resolução no acorde do primeiro grau.

A terceira do Tom, acompanha-se com terceira e sexta conformes ao Tom¹²⁰.

A quarta acompanha-se por três modos: quando vai para a quinta, leva terceira, quinta e sexta¹²¹; quando vem da quinta, passa debaixo das espécies, que servirão à quinta, que para a quarta lhe ficarão sendo segunda, quarta maior, e sexta¹²²; quando não vai, ou vem da quinta, acompanha-se com terceira e quinta, e sempre a terceira é conforme o Tom¹²³: advirto que ainda que a quarta do Tom vá para a quinta, vindo de outra qualquer corda do Tom de falso de quarta ou quinta, passará sempre com terceira e quinta, como acima disse.¹²⁴

A quinta do Tom, acompanha-se sempre com terceira maior e quinta, ainda que o tom seja de terceira menor; e quando fizer clausura¹²⁵, que é quando da quinta falta à primeira, levará além da terceira, e quinta, sétima, se esta lhe ficar antecedentemente preparada¹²⁶, e não ficando, se dará por modo cantável¹²⁷, que é depois de se acompanhar o baixo com terceira, quinta e oitava, ferir¹²⁸ depois desta a sétima só, e dessa passar para a terceira da primeira do Tom, por ser consoante, aonde desculpa a sétima como falsa¹²⁹. Em recitados¹³⁰, pode dar-se a sétima com as mais espécies, ainda quando não estiver preparada.

A sexta do Tom acompanha-se por três modos; de ordinário, com terceira e sexta conformes ao Tom¹³¹, mas quando desce à quinta, com terceira e sexta maior, ainda que o Tom lhe forme menor¹³², e se descer à terceira, levará terceira e quinta¹³³.

A sétima do Tom acompanha-se com terceira e sexta, e se passar à primeira do Tom, levará também quinta menor; se esta lhe ficasse preparada, aliás se dará por modo cantável se o compasso der tempo a executar-se com perfeição, e em recitados pode-se dar, ainda quando não fique preparada: advirto que com todas as espécies que expus, se dá regularmente oitava

¹²⁰ Segunda inversão do acorde fundamental: 3-6.

¹²¹ Se a sequência for o quinto grau, acompanha-se com 3-5-6.

¹²² Acorde de sétima, onde o quarto grau funciona como a sétima do acorde dominante (quinto grau): 2-4-6.

¹²³ 3-5.

¹²⁴ 3-5.

¹²⁵ Cadência.

¹²⁶ Na escrita polifônica, a preparação funciona como uma “suavização” do efeito dissonante de uma nota não harmônica acentuada, apresentando-a como uma nota consoante no acorde anterior.

¹²⁷ Não havendo maneira da referida nota ser consoante no acorde anterior, ela deverá soar sozinha: em seguida, deve-se acompanhar o baixo 3-5-7 e resolver a cadência em um acorde de primeira inversão.

¹²⁸ O termo se refere a ferir as teclas ou cordas; tocar.

¹²⁹ A sétima como dissonância.

¹³⁰ Recitativos.

¹³¹ Primeira inversão do acorde fundamental da tonalidade em questão.

¹³² 3-#6, se for seguir para o quinto grau.

¹³³ 3-5, se for seguir para o terceiro grau.

na mão direita, mas nunca na extremidade se deem duas seguidas com o baixo, e da mesma sorte duas quintas.¹³⁴

REGRA II.

Ainda que a arbítrio do acompanhador esteja a eleição das espécies para as dar deste, ou naquele lugar, contudo deve eleger sempre aqueles em que mais próximo se acham umas das outras, porque assim fica mais cantável o acompanhamento.

Exemplo

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a sequence of chords in the treble and single notes in the bass, labeled 1^a through 7^a. The second system shows a sequence of chords in the treble and single notes in the bass, labeled 1^a, 7^a, 6^a, 5^a, 4^a, 3^a, 2^a, and 1^a. The third system shows a sequence of chords in the treble and single notes in the bass, labeled 1^a, 7^a, 6^a, 3^a, 2^a, 5^a, and 1^a.

Figura 15: Exemplo Regra II [Primeira parte].

¹³⁴ Evitar o uso das quintas e oitavas paralelas nas vozes extremas (baixo e soprano).

Em qualquer Tom, se achará sempre a quarta menor, a segunda, e sétima maior; mas como esta lhe não fica própria nos Tons de terceira menor, será sim maior, mas por consideração e da mesma sorte a sexta, se dela passar à sétima, e da sétima a primeira, mas descendo da primeira à sétima, e desta à sexta, e da sexta à quinta, serão ambas menores, como lhe forma o Tom e a clave.

Exemplo

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with single notes. The notes in the bass clef are labeled with octave numbers (1^a to 7^a).

- System 1:** Treble clef shows chords for 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, and 7^a. A bracket labeled "maiores" spans the 6^a and 7^a chords.
- System 2:** Treble clef shows chords for 1^a, 7^a, 6^a, 5^a, 4^a, 3^a, 2^a, and 1^a. A bracket labeled "menores" spans the 7^a and 6^a chords.
- System 3:** Treble clef shows chords for 1^a, 7^a, 6^a, 3^a, 2^a, 5^a, and 1^a. The bass clef notes are 1^a, 7^a, 6^a, 3^a, 2^a, 5^a, and 1^a.

Na clave natural só podem formar-se estes dois Tons antecedentes, que são o de C Sol fa ut¹³⁵ terceira maior, e o de A la mi re¹³⁶ terceira menor; e para maior brevidade na seguinte

¹³⁵ Nota dó; no contexto “C Sol Fa ut terceira maior”, Dó maior, a escala maior natural. O termo C Sol fa ut se origina do sistema hexacordal medieval, largamente difundido a partir dos estudos teóricos de Guido D’Arezzo.

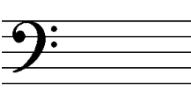








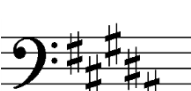
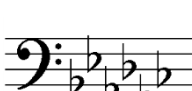

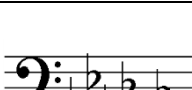
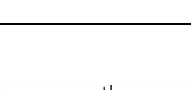
¹³⁶ Nota lá; no contexto, “A la mi ré terceira menor”, Lá menor, a escala menor natural. Tanto a escala maior quando a menor diatônica são assim chamadas por estarem divididas, dentro de uma oitava, em cinco tons (T) e dois semitons (S): [T-T-T-S-T-T-S]. Assim também são os modos eclesiásticos.

tábua mostrarei pela posição dos acidentes conforme os seus números, os tons, que deles se devem formar, e os nomes que vulgarmente tem, ainda que há opiniões que atentam que os tons não são mais que dois, um de terceira maio, e outro de terceira menor; e não obstante a minha ser conforme esta no que respeita ao canto de Órgão¹³⁷, digo também que a qualquer Organista, lhe é muito preciso o conhecimento dos nomes deles, pelo que pertence ao cantochão¹³⁸.

¹³⁷ Termo utilizado para referir-se à polifonia; ao canto mensurado.

¹³⁸ Canto monofônico e em unísono, originalmente sem acompanhamento, empregado em liturgias cristãs.

Tabela 3: Tábua da formação dos tons (GOMES DA SILVA, 1758, p. 14).

TÁBUA DA FORMAÇÃO DOS TONS ¹³⁹					
	5º tom C 3ª maior	4º tom A 3ª menor		6º tom F 3ª maior	1º tom D 3ª menor
	8º tom G 3ª maior	3º tom E 3ª menor		5º tom ponto baixo Bb 3ª maior	2º tom G 3ª menor
	7º tom D 3ª maior	4º tom ponto alto B 3ª menor		6º tom ponto baixo Eb 3ª maior	1º tom ponto baixo C 3ª menor
	8º tom ponto alto A 3ª maior	3º tom ponto alto F# 3ª menor		8º tom meio ponto alto Ab 3ª maior	2º tom ponto baixo F 3ª menor
	7º tom ponto alto E 3ª maior	1º tom meio ponto baixo C# 3ª menor		5º tom meio ponto alto Db 3ª maior	4º tom meio ponto alto Bb 3ª menor
	3º tom meio ponto baixo B 3ª maior	4º tom meio ponto baixo G# 3ª menor		6º tom meio ponto alto Gb 3ª maior	1º tom meio ponto alto Eb 3ª menor
	8º tom meio ponto baixo F# 3ª maior	3º tom meio ponto baixo D# 3ª menor		5º tom meio ponto baixo Cb 3ª maior	2º tom meio ponto alto Ab 3ª menor
	7º tom meio ponto baixo C# 3ª maior	4º tom meio ponto baixo A# 3ª menor	A. Debrie fecit de 1758 ¹⁴⁰		

¹³⁹ TRILHA, 2011, p. 130-132. Esta tabela é uma das inovações apresentadas por este método, além da roda dos intervalos. Aqui estão discriminadas trinta tonalidades, alcançadas por enarmonia, e definidas com a terminologia dos modos eclesiásticos. As transposições utilizam a terminologia *ponto* para tom inteiro; *meio ponto* para um semitom; *baixo* para descendente, e *alto*, para ascendente. A correspondência das tonalidade originais é a seguinte: 1º tom: Ré menor; 2º tom: Sol menor; 3º tom: Mi menor; 4º tom: Lá menor; 5º tom: Dó maior; 6º tom: Fá maior; 7º tom: Ré Maior; e 8º tom: Sol maior.

¹⁴⁰ Confronte nota de rodapé 109.

REGRA III.

Depois de qualquer ponto em que se tenha dado de acompanhamento terceira e quinta maiores ou menores, passará debaixo das mesmas espécies o ponto que lhe subir de terceira, ou o que lhe descer de sexta: também poderá passar debaixo das referidas espécies o ponto que lhe descer de terceira, no caso que o outro para que depois for suba de quarta ou desça de quinta, em o qual se dará de acompanhamento terceira, quinta e sétima conformes ao Tom. [Exemplo] A.

REGRA IV.

Depois de qualquer ponto em que se tenha dado terceira e sexta, sendo esta menor, poderá passar debaixo das mesmas espécies o ponto que lhe descer de terceira; e também o que descer de quinta, se o outro ponto para que imediatamente for lhe ficar em distância de quatro pontos para cima ou cinco para baixo, em o qual se dará de acompanhamento terceira, quinta e sétima como acima disse; e sendo a sobredita sexta maior, podem passar debaixo do mesmo acompanhamento os pontos que lhe subirem de terceira, quarta e de sexta, e o que lhe descerem, de terceira, quinta e sexta. Advirto, que tanto neste caso como em todos os mais, em que as cordas do Tom recebem o seu acompanhamento umas das outras, se podem tocar cada uma de por si e a serem muitas seguidas da forma que eu exponho ou de outra qualquer equivalente, sempre se verão escritas com figuras pequenas, e de ordinário só em solfa¹⁴¹ instrumental, por modo de arpejo. [Exemplo] B.

REGRA V.

Depois de algum ponto em que se tenha dado de acompanhamento terceira maior ou menor, quinta perfeita e sexta, pode passar debaixo destas espécies, o ponto que lhe ficar em distância de terceira descendo, e ainda subindo, mas neste caso, não é muito próprio: e se a quinta, que digo perfeita, ficar sendo menor por causa de algum acidente que a diminuísse, ou por ser o baixo¹⁴² de sua natureza maior ou acidentalmente alterado, podem passar com as sobreditas espécies qualquer ponto que lhe subir de terceira, de quinta e de sexta, e os que lhe descerem, de terceira, quarta e sexta. [Exemplo] C.

¹⁴¹ Solfejo, ou seja, uma técnica de solmização pedagógica.

¹⁴² A voz (ou nota) mais grave do acorde; o baixo contínuo.

REGRA VI.

Depois do ponto em que se der acompanhamento terceira, quinta maiores ou menores, e sétima menor ou diminuta, podem passar debaixo destas espécies qualquer dos pontos que lhe subirem de terceira, quinta e sétima, e também os que lhe descerem da segunda, quarta e sexta. [Exemplo] D.

REGRA VII.

Depois do ponto, que se tiver acompanhado com segunda, quarta maior ou menor e sexta maior ou menor, podem passar debaixo destas espécies qualquer dos pontos que lhe subirem de segunda, quart, e sexta, e os que lhe descerem de terceira, quinta e sétima. [Exemplo] E.

REGRA VIII.

Depois do ponto que se tiver acompanhado com terceira e sexta maior ou supérflua, dar-se-á terceira maior ou menor, conforme lhe ficar própria no Tom, e quinta no signo que se seguir, quando para ele se descer de grau, e se subir também de grau, dar-se-á terceira e sexta. Advirto, que com a sexta supérflua não se dá na mão direita oitava do baixo, quando esta ficar próxima à dita sexta. [Exemplo] F.

REGRA IX.

Depois de qualquer ponto que se acompanhasse com segunda, quarta maior ou menor e também sexta maior ou menor, dar-se-á terceira e sexta maior ou menor no signo para que imediatamente àquele descer de grau. [Exemplo] G.

REGRA X.

Depois de qualquer ponto que se tenha acompanhado com terceira, quinta e sexta maiores ou menores, acompanhar-se-á o ponto para que imediatamente se subir de grau, com terceira e quinta, conforme o Tom. [Exemplo] H.

REGRA XI.

Todas as vezes que sobre qualquer figura se achar uma terceira maior acompanhada com quinta, ainda que esta por força do Tom seja menor, sempre neste caso se deve alterar e ficará maior a dita quinta. [Exemplo] I [J].¹⁴³

REGRA XII.

Em qualquer ponto que por força do Tom seja a sua terceira menor, se este por causa de algum acidente dor alterado, será também alterada a sua terceira. [Exemplo] L.

REGRA XIII.

Todas as vezes que em qualquer ponto se achar assinada¹⁴⁴ uma quinta, sendo esta menor, se lhe ajuntará mais terceira e sexta, excetuando em saltos de quarta ou quinta, ou de terceira, descendo. [Exemplo] M.

REGRA XIV.

Todas as vezes, que o baixo fizer salto de terceira descendo e segunda subindo, sendo continuados, deve-se acompanhar o ponto que desce de terceira com terceira, quinta e sexta, e o ponto que sobe de segunda com terceira e quinta maiores ou menores conforme o Tom. Advirto que para se dizer salto continuado, basta que haja uma só repetição do mesmo. [Exemplo] N.

REGRA XV.

Quanto uma extremidade da mão direita se der espécie maior ou supérflua, especialmente sendo com o baixo falsa, será o acompanhador obrigado a subir à tecla que estiver imediatamente àquela que serviu à dita espécie, ficando-lhe esta sempre no extremo; e quando neste se der espécie menor, ou diminuta, sendo como já disse com o baixo falsas, da mesma sorte descera à tecla que imediatamente se lhe seguir. [Exemplo] O.

¹⁴³ No exemplo musical do autor, a Regra XI corresponde ao exemplo J. Em dicionários da época, as letras I e J eram consideradas a mesma. O uso de uma ou outra dependeria se elas estivessem precedidas de consoante (uso do I) ou vogal (uso do J).

¹⁴⁴ Indicada.

REGRA XVI.

Todas as vezes, que o baixo fizer saltos de terceira descendo, se acompanharão com terceira e quinta conformes ao Tom, se os saltos forem continuados e iguais sempre de terceira; porém se os saltos principiarem pela quinta do Tom, especialmente sendo ele de terceira menor, não se dará quinta no primeiro salto, mas sexta como terceira do Tom, que verdadeiramente é, porém em os mais saltos terá vigor esta regra, se bem que é um tanto falível. [Exemplo] P.

REGRA XVII.

Se os saltos, que o baixo fizer, forem de quarta ou quinta, acompanhar-se-ão com terceira e quinta, como acima disse; e se no princípio deles estiver a primeira figura acompanhada com sétima, além da terceira e quinta, nos mais saltos se continuará também sétima até o fim deles. [Exemplo] Q.

Exemplos

Figura 16: Exemplo A (Regra III, primeira parte).

Figura 17: Exemplo B (Regra IV, primeira parte).

Figura 18: Exemplo C (Regra V, primeira parte).

Figura 19: Exemplo D (Regra VI, primeira parte).

Figura 20: Exemplo E (Regra VII, primeira parte).

Figura 21: Exemplo F (Regra VIII, primeira parte).

Figura 22: Exemplo G (Regra IX, primeira parte).

Figura 23: Exemplo H (Regra X, primeira parte).

Figura 24: Exemplo I[J] (Regra XI, primeira parte).

Figura 25: Exemplo L (Regra XII, primeira parte).

Figura 26: Exemplo M (Regra XIII, primeira parte).

Figura 27: Exemplo N (Regra XIV, primeira parte).

Figura 28: Exemplo O (Regra XV, primeira parte).

Figura 29: Exemplo P (Regra XVI, primeira parte).

Figura 30: Exemplo Q (Regra XVII, primeira parte).

SEGUNDA PARTE.

REGRA I.

Além das espécies explicadas, muitas vezes se acha assinada uma segunda a qual se acompanhará com quarta e sexta conformes ao Tom, e não se dará na mão direita oitava do baixo em que a segunda estiver, o que de ordinário só sucede quando o baixo liga ou sincopa¹⁴⁵; muitas vezes neste caso, em lugar da segunda, se acha uma terceira, esta sempre será menor, e acompanhar-se-á com quarta, e sexta maiores¹⁴⁶. Advirto que na ligadura ou síncope não se dará este acompanhamento senão quando as ditas espécies vierem assinadas deste modo $\sharp\frac{4}{3}$ aliás se dará segunda, quarta e sexta, e desculpará¹⁴⁷ em terceira e sexta do baixo que se lhe seguir imediato, como fica dito a página 17, exemplo G¹⁴⁸; e se a segunda se achar acompanhada com quinta (o que poucas vezes sucede), não se porá mais acompanhamento, e desculparão da mesma sorte que as outras ligaduras. [Exemplo] A.

¹⁴⁵ Ocorrência de síncope: “quando o baixo liga, ou sincopa” quer dizer que se desloca regulamente de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso.

¹⁴⁶ Acompanhamento de quarta e sexta maiores corresponde à segunda inversão do acorde.

¹⁴⁷ Resolverá.

¹⁴⁸ Primeira parte, Regra IX.

REGRA II.

Quando sobre uma figura se achar assinada uma quarta, se lhe ajuntará quinta e desculpará a quarta em terceira se no mesmo signo do baixo em que ela foi dada admitir a desculpa; porém subindo o baixo de terceira, desculpará a quarta em oitava: muitas vezes se acha a quarta com sexta, e neste caso não levará mais acompanhamento que oitava do ponto em que estiverem estas espécies, e desculpará a quarta em terceira e a sexta em quinta, de ordinário maiores. [Exemplo] B.

REGRA III.

Quando se achar uma sétima, se acompanhará com terceira se no mesmo signo do baixo em que ela se acha assinada admitir desculpa, que há de ser em sexta; e se o baixo fizer salto de quarta ou quinta, subindo ou descendo, em caso que a sétima não desculpe no mesmo ponto, se lhe dará de acompanhamento terceira e quinta, e desculpará a sétima em terceira do ponto para que o baixo salta, como mostrei a página 20, Exemplo Q;¹⁴⁹ e se o baixo subir de grau, se lhe dará de acompanhamento terceira e quinta, e desculpará a sétima em quinta do ponto, para que imediatamente subir o baixo e com ela também se dará terceira. [Exemplo] C.

REGRA IV.

Quando sobre alguma figura se achar assinada uma nona, se acompanhará com terceira e quinta, mas não se dará oitava do ponto em que se acha a nona, e desculpará esta em oitava, admitindo-se no mesmo signo a desculpa; porém se o baixo fizer salto de terceira subindo ou de sexta descendo, desculpará a nona em sexta do baixo que se seguir; e se o salto que o baixo fizer for de terceira descendo, o que poucas vezes sucede, desculpará a nona em terceira, e com ela se dará quinta. [Exemplo] D.

REGRA V.

Mas quando a nona se achar assignada com quarta, se lhe ajuntará também quinta e desculpará a nona em oitava e a quarta em terceira, ficando a quinta permanente. [Exemplo] E.

¹⁴⁹ Primeira parte, Regra XVII.

REGRA VI.

Assim como para se saber os acompanhamentos que competem a esta ou àquela figura, basta assinar-se uma só espécie como até agora tenho mostrado; também quando se achar uma terceira, seja esta maior ou menor, se lhe ajuntará quinta, e oitava, e o mesmo se fará quando em lugar da terceira se achar um bemol, ou um bequadro, ou um suspenido, pois vale o mesmo que terceira, significando o bemol terceira menor; o bequadro, terceira natural; e o suspenido, terceira maior. [Exemplo] F.

REGRA VII.

Quando na extremidade da mão direita ficarem preparadas algumas das espécies dissonantes¹⁵⁰, não se devem cobrir com alguma das consoantes, senão por causa de se embarçar o mais acompanhamento que ela leva com algumas das teclas do baixo que ocupa a mão esquerda; mas a não ser por esta razão, devem dar-se na extremidade e desculparem-se na mesma. [Exemplo] G.

REGRA VIII.

Regularmente se acompanham todas as figuras, que em qualquer tempo valem um quarto¹⁵¹, e daí para cima; porém há casos, em que as figuras, que valem meio quarto, como as colcheias no tempo ordinário, ou outras quaisquer, que em outro tempo vão duas em cada quarto devem ser acompanhadas, os quais são quando estas saltam de quarta, quinta ou de terceira descendo, ainda que as ditas figuras estejam em lugar em que o compasso não fere de quarto: também se devem acompanhar quando nestas se preparam, dão ou desculpam alguma das espécies falsas. [Exemplo H].

REGRA IX.

Também se deve acompanhar estas figuras, quando muitas vezes se acharem repetidas em algum signo; não porque rigorosamente seja necessário, mas sim porque fica desta sorte o acompanhamento mais harmônico, do que acompanhando-as duas a duas, ou três a três respectivo aos quartos do compasso: o mesmo se observará com as semicolcheias, quando o

¹⁵⁰ O termo se refere a dissonante.

¹⁵¹ O termo se refere a semínimas.

tempo em que se acharem for de andamento¹⁵², que dê lugar a executarem-se com perfeição. [Exemplo] I¹⁵³.

REGRA X.

Em qualquer pausa do valor de um quarto¹⁵⁴, ou mais, se deve esperar todo o seu tempo; mas quando valer meio quarto¹⁵⁵, é costume acompanhar-se tocando a mão direita no valor dela as espécies da figura que imediatamente se lhe segue; mas como não há certeza (especialmente não tocando por partitura) de que seja sempre correspondente à harmonia da figura com o valor da pausa, sou de opinião que esta se não toque¹⁵⁶; só sim, se naquele quarto a que ela dá princípio houver precisão de dar, preparar ou desculpar alguma espécie falsa. [Exemplo] L.

REGRA XI.

Quando esta pausa, que vale meio quarto de compasso, vier depois de alguma figura em que ele principiasse e unicamente se pusesse para o inteirar, não se deve acompanhar nem demorar as mãos sobre o cravo mais tempo do que vale a figura¹⁵⁷; mas torno a dizer que se o acompanhador tocar por partitura em que possa ver as espécies que competem ao valor das pausas, neste caso poderá acompanhá-las, e com mais razão tocando o cravo sem outros instrumentos¹⁵⁸. [Exemplo] M.

¹⁵² A velocidade da execução do baixo contínuo, associada ao andamento ou ao afeto da obra interfere na realização de harmonia eficaz. O andamento sugere uma atmosfera emocional em que a peça deve ser executada: andamentos rápidos exigirão uma realização enérgica; andamentos moderados requerem uma realização precisa; andamentos lentos exigirão uma realização adequada ao caráter, ou criarão uma verdadeira monotonia. Em todo caso, o continuísta (ou acompanhador) precisa estar atento aos excessos e permitir que a realização do contínuo valorize o caráter da obra.

¹⁵³ Ver exemplo J.

¹⁵⁴ O termo se refere a pausa de semínima.

¹⁵⁵ O termo se refere a pausa de colcheia.

¹⁵⁶ Uma outra possibilidade é a execução de padrões de harmonização (esquemas), tanto na forma ascendente quanto descendente, dentro das regras da oitava, onde o continuísta, apenas com a linha melódica do baixo, já estaria familiarizado com tais esquemas de realização, e não necessitaria da grade para saber quais as realizações possíveis. Esquemas como estes eram ensinados aos alunos no conservatório de Nápoles.

¹⁵⁷ Esta recomendação está relacionada à acuidade do cravista em relação ao uso de arpejos e sobrelegatos para a execução de acordes no cravo, uma vez que este instrumento depende diretamente da habilidade do instrumentista em utilizar a articulação para provocar a dinâmica.

¹⁵⁸ As teorias harmônicas do período barroco foram concebidas e apresentadas em termos da prática do baixo contínuo, que carrega em si princípios de redução orquestral no que diz respeito a execução simultânea de várias linhas melódicas e a utilização do cravo como instrumento correpetidor.

REGRA XII.

Todas as vezes que em qualquer tempo se acharem entre quatro figuras, três que sejam iguais na harmonia e uma que o não seja, deve esta passar debaixo do acompanhamento das três, ainda que ela esteja no princípio de algum dos quartos do compasso; o mesmo se observará, quando entre três figuras for uma desigual na harmonia; a isto se chama figura cambiada¹⁵⁹; e se no princípio de algum destes quartos do compasso vier pausa que valha meio quarto, deve tocar-se como fica dito a página 29¹⁶⁰, e para maior clareza outra vez o mostrarei a página 40, Exemplo. ¹⁶¹ [Exemplo] N.

REGRA XIII.

Quando diante de alguma figura de pequeno valor se achar ponto de augmentação,¹⁶² passará este com as mesmas espécies da figura em que ele se acha; mas quando estiver diante de alguma figura que valha um quarto ou mais, reputa-se como ligadura e deve acompanhar-se o valor dele com segunda, quarta e sexta; estas podem ser maiores ou menores. [Exemplo] O.

REGRA XIV.

Por força de imitações que se contém na composição, se encontra várias vezes sobre um ponto do baixo uma glosa¹⁶³ de diferentes espécies e de ordinário, nestes casos se acha advertência para se tocar aquela tecla só; a esta se podem ajuntar as oitavas que quiserem, mas sem outras espécies; e tendo-as apontadas, cuidará o acompanhador em bem as preparar, dar e desculpar umas com outras, pois ao baixo não se atende, porque as espécies são as que o fazem umas a outras, na forma que mostro no Exemplo. [Exemplo] P.

¹⁵⁹ Ou nota cambiata (do italiano “nota trocada”, introduzida no século XVII): corresponde a uma nota de passagem acentuada, mas que passou a significar uma nota não harmônica e não acentuada, da qual se sai através de um salto de uma terça para baixo ou para cima.

¹⁶⁰ Segunda parte, Regras IX e X.

¹⁶¹ Exemplos N, O e P da Segunda parte

¹⁶² O termo se refere a ponto de aumento, que representa o acréscimo de duração de metade do valor da figura em que ela está posta.

¹⁶³ Termo usado no século XVI, a partir de origem espanhola, como equivalente musical da glosa poética, para variações, habitualmente sobre um tema religioso. Também significava ornamentação, como sugere Diego Ortiz em seu *Trattado de glosas*, de 1553.

REGRA XV.

Também com algumas das figuras, que estiverem firmes na mão direita, pode glosar o baixo; em tais casos o melhor modo de acompanhar é, por só aquelas figuras, que pelas espécies se vê, que são mais necessárias, e firmes, porque dobrando-lhe muito a harmonia, fica mais confuso o acompanhamento. [Exemplo] Q.

REGRA XVI.

Em qualquer fuga se há de principiar a tocar a solfa¹⁶⁴ da primeira voz com a mão direita sem acompanhamento algum, e na de dois motivos sempre vem escrito o acompanhamento da segunda voz na intabulatura¹⁶⁵; mas na de um só motivo, quando entrar a segunda voz, há de acompanhar-se esta com o acompanhamento simples de uma só espécie¹⁶⁶, como adiante mostrarei no caso de não estar apontado¹⁶⁷; e quando entrar a terceira voz, acompanhar-se-há com duas espécies e sempre será bom imitar com alguma delas o mesmo motivo com que antes deixou acompanhada a segunda voz; mas quando entrar a quarta, não só poderá acompanhar com três espécies, mas também com quatro e cinco, se for possível, e na mão esquerda poderá pôr as espécies que quiser para reforçar mais a harmonia da fuga¹⁶⁸; isto mesmo que deixo dito, se deve observar quando pelo contexto dela se encontrar a clave de C sol fa ut na terceira linha¹⁶⁹; porque então se acompanhará com uma só espécie; e quando a mesma clave estiver na quarta linha, se acompanhará com duas espécies, e só na

¹⁶⁴ Melodia ou solfejo.

¹⁶⁵ O termo originou-se na Idade Média, a partir do acompanhamento da polifonia que originou o baixo contínuo. O então *Basso per l'organo*, também conhecido como *Spartitura* ou *Partitura*, era uma extração dos baixos vocais sobre o qual o organista, com a ajuda de seu bom ouvido, compunha o resto da harmonia. Tal partitura vinha com as barras de compasso, e por isso a terminologia *Partitura* (*partire*=barrar). Essa *partitura* poderia ser completada pelo organista para facilitar sua tarefa de acompanhar, o que resulta na *Intavolatura* (também conhecida como *intabulatura* ou *tablatura*). Os sistemas de tablatura mais conhecidos são os para teclado (principalmente o órgão) e alaúde, utilizados largamente entre os séculos XIV a XVI. Os Exemplos mais antigos de tablatura são: *Motete a 40 voces, Ecce beatam luce* (1587), de Alessandro Striggio; *Motetti a 8 voci* (1594), de Giovanni Croce (inclusive com indicação de algum # ou b); *Spartitura per sonare nel organo acomodate al Primo Choro nei Concerti* (1595), de Adriano Banchieri, onde se pode encontrar a linha de canto e baixo do primeiro coro, além de indicações de 4 e 8, sendo respectivamente para primeiro coro solo ou primeiro e segundo coros; e *Motectorum Quinque Vocibus... addite parte infima pro pulsatoris Organi comodate* (1600/1608, Veneza e Madrid), de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Em obras tardias deste gênero, é possível encontrar partes ornamentadas onde se omitiam detalhes da condução das vozes internas.

¹⁶⁶ Acompanhamento de uma linha melódica; “nota contra nota”.

¹⁶⁷ Exemplificado.

¹⁶⁸ Aspecto formal associado à harmonia. Trata-se de uma composição, ou técnica de composição, em que um tema (ou vários temas) é apresentado, expandido e desenvolvido principalmente por contraponto imitativo.

¹⁶⁹ Clave de Dó na terceira linha.

clave de F fa ut¹⁷⁰ é a que fica própria, acompanhar-se com quantas mais espécies se lhe puderem ajuntar. [Exemplo] R.

REGRA XVII.

Tanto nas fugas, como também em outras quaisquer solfas, ordinariamente se encontrarão figuras que sobem umas a outras de grau, sendo estas de valor igual, deve acompanhar com terceira e quinta a primeira metade do que vale cada uma, e a segunda com terceira e sexta; e (para melhor me explicar) achasse no tempo ordinário duas mínimas, subindo de grau em outro ou no mesmo tempo quatro semínimas, duas em cada signo, subindo igualmente de grau; achasse mais oito colcheias, quatro em cada signo, também subindo de grau; e como vale tanto quatro colcheias, como duas semínimas ou uma mínima, há de se acompanhar o primeiro quarto do compasso com terceira e quinta, e o segundo com terceira e sexta, até o fim destes que vulgarmente se chamam motus gradatis¹⁷¹. [Exemplo] S.

REGRA XVIII.

Em qualquer Tom se achará, ou no baixo ou no acompanhamento, a primeira do Tom, ou a sétima; e com esta sempre é maior, no caso em que se veja menor por causa de algum acidente, sendo este repetido, haverá mudança do Tom, a qual facilmente se poderá conhecer atendendo à sua circulação na forma que adiante exporei; mas quando uma só vez se encontrarem os acidentes ou ainda até duas, não haverá mudança do Tom, o que tudo mostrarei com clareza no Exemplo. [Exemplo] T.

[Exemplos.]

Figura 31: Exemplo A (Regra I, segunda parte).

¹⁷⁰ Clave de Fá na quarta linha.

¹⁷¹ Termo de origem latina. Poderia ser entendido como um movimento ou modo gradativo, já que a sequência 5-6 num baixo ascendente promove uma idéia de movimentação contínua.

4 $\flat 3$ 4 3 4 3 4 $\sharp 3$ $\frac{3}{6}$ 4 3

$\frac{4}{6}$ $\sharp 3$ $\frac{4}{6}$ $\sharp 3$ $\frac{4}{6}$ $\sharp 3$

Figura 32: Exemplo B (Regra II, segunda parte).

$\frac{3}{3}$ 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

$\frac{7}{3}$ 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

$\flat 3$ $\flat 6$ 7 $\flat 3$ 7 $\flat 3$ 5 $\sharp 3$ $\flat 6$ 5 7 $\frac{4}{3}$ \sharp $\flat 3$

Figura 33: Exemplo C (Regra III, segunda parte).

Figura 34: Exemplo D (Regra IV, segunda parte).

Figura 35: Exemplo E (Regra V, segunda parte).

Figura 36: Exemplo F (Regra VI, segunda parte).

Figura 37: Exemplo G (Regra VII, segunda parte).

H

4

7 #3 b b6 7 6 7 6 7 7 b b 7 b5

5 7 6 7 6 7 5 7 7 7 5 5 6 5

Figura 38: Exemplo H (Regra VIII, segunda parte).

J

6

13

17

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

Figura 39: Exemplo I [J] (Regra IX, segunda parte).

Em tais casos devem-se acompanhar as pausas.

L

4

9 6 4 3 4 3 #4

7 # 4 3 5 6 5 3

Figura 40: Exemplo L (Regra X, segunda parte).

Nestes casos ou semelhantes não se devem acompanhar as pausas.

L

M

Carlos px.^{to} F. P.¹⁷²

Figura 41: Exemplos L e M (Regras X e XI, segunda parte).

N

N

N

N

Figura 42: Exemplo N (Regra XII, segunda parte).

¹⁷² FLECHOR, 1991, p. 339. Indicação de autoria da gravura atribuída a Carlos Peixoto.

O

2 6 #4 6 7 #6 2 6 7 4 # 2 6 4 3

Figura 43: Exemplo O (Regra XIII, segunda parte).

P

2/4 #3 5/7 4 6 2 4/4 #3 5/7 5 6 4 6 #3 5 #3 5/6 2 4/4 b2 5/7 4 6 #3 5/7 4 6 4 5 #3

Figura 44: Exemplo P (Regra XIV, segunda parte).

Q

5 6/4 6 5/6 #

Figura 45: Exemplo Q (Regra XV, segunda parte).

R

7 2 6 5 6 7 6 5 6/5 5 7 7 6

R

6 5 6 5 8 6 6 5 6 5 4

6 5 6 5 8 6

6 5 5 5 5 5 b5

b6 8 5 4 8 7 8 7 6 5 6 2 7 4 7 6 5 4 7

Figura 46: Exemplo R (Regra XVI, segunda parte).

S

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 7 6 7 6 7 6 7 6

Figura 47: Exemplo S (Regra XVII, segunda parte).

T

7 6 4 7 #6 6 6

7 b6 b5 b4 b5 b3 7 #6 b3 b5 #6

Figura 48: Exemplo T (Regra XVIII, segunda parte).

Aqui se observaria nos exemplos antecedentes que com as espécies que em primeiro lugar se acharão assinadas não podia haver mudança, porque todas são correspondentes à circulação do Tom de C sol fa ut terceira maior, em que o qual se principiou e acabou; e com as espécies que em segundo lugar se acham, faz mudar para o Tom de F fa ut não obstante ser a mesma solfa; e a razão desta mudança é a seguinte.

A primeira figura acompanhou-se com terceira e quinta; esta é a primeira do Tom.

A segunda figura acha-se acompanhada com sétima e esta desculpada em sexta menor, causa porque não pode ser segunda do Tom; porque esta acompanha-se com terceira menor e sexta maior, e por isso fica sendo o D la sol re sexta do Tom, porque a dita se acompanha com terceira e sexta menor.

A terceira figura acha-se acompanhada com quinta menor, e a esta se deve ajuntar mais terceira e sexta, conforme deixo dito a página 18¹⁷³. E assim já o E la mi não pode ser terceira do Tom, porque a ser devia acompanhar-se com terceira e sexta, fica então sendo sétima do Tom; porque esta quando vai para a primeira, acompanha-se com terceira, quinta menor e sexta.

A quarta figura acompanha-se com terceira e quinta: é verdade que a quarta do Tom acompanha-se também com terceira e quinta; mas depois de terem passado as figuras antecedentes com as espécies que temos visto, será primeira do Tom: maiormente vindo o mesmo signo acompanhado depois com segunda e quarta menor; porque se esta fosse quarta do Tom, havia de acompanhar-se com segunda e quarta maior, que são as espécies que lhe compete quando vem da quinta do Tom.

A sexta figura está acompanhada com quinta menor fica esta sendo sétima do Tom; porque a ser terceira, se acompanharia com terceira e sexta.

A sétima figura acha-se acompanhada com terceira e quinta; mas depois de terem passado as antecedentes com as espécies que se tem visto, será primeira do Tom, e não quarta, maiormente continuando a oitava figura acompanhada com terceira menor e sexta maior, a qual não pode ser senão segunda do Tom.

A nona figura acha-se acompanhada com sétima, esta desculpada na décima figura, que é o mesmo signo em sexta maior; e como esta não é repetida, nem mais se encontra susinado em F fa ut, o qual signo faz a sexta maior a A la mi re, não haverá mudança no

¹⁷³ Primeira parte, Regras X, XI, XII e XIII.

Tom; não obstante a undécima figura ser acompanhada com terceira e quinta, pois é o acompanhamento que se deve dar em qualquer figura que imediatamente desça à outra, em que se tenha dado o acompanhamento de terceira e sexta maior, como já disse a página 17.¹⁷⁴

A duodécima figura acha-se acompanhada com quinta menor; esta não pode deixar de ser sétima do Tom, pelas razões que já tenho dito; também será primeira do Tom a décima terceira figura.

A décima quarta figura é sexta do Tom, porque esta se acompompanha com terceira, e sexta maior, quando desce à quinta do Tom página 10.¹⁷⁵

Pelo modo sobredito, se devem examinar as espécies, para que se não ignorem as mudanças do Tom, as quais é tão necessário saber-se que sem pleno conhecimento delas é impossível acompanhar-se com acerto; e como os acidentes fazem as espécies e estas as mudanças do Tom, para que delas haja perfeita certeza, darei as seguintes regras.

REGRA XVIII.

Já disse, que na clave natural só podem sormar-se dois Tons, que são o de C sol fa ut terceira maior, e o de A la mi re terceira menor; e se no Tom do C sol fa ut vier um bemol, continuando este mais de duas vezes o[u] muito, ou nas espécies da mão direita, ou também nas cordas do Tom, será o signo em que se achar o bemol quarta do Tom, porque esta em todos é menor, e a sétima maior; e se vierem dois, ou nas espécies da mão direita, ou no baixo, sendo continuados, será o lugar do segundo bemol quarta do Tom, se com este não se encontrar algum susenido; que a encontrar-se, será o lugar onde ele se achar sétima do Tom; e se na clave, ou no continuado da solfa, se acharem três bemóis, será no lugar do terceiro [a] quarta do Tom se este for continuado; e não se achar algum bequadro que desmanche o primeiro, porque achando-se, será o B fa mi, em cujo lugar o primeiro bemol se assina sétima do tom.

REGRA XIX.

Estas mesmas observações se farão com os susenidos, porque quando em algum Tom dos que se podem formar na clave natural, se achar algum susenido, sendo este estranho para o Tom em que estiver, e continuando, será o signo em que ele se acha, sétima do tom, e o

¹⁷⁴ Primeira parte, Regras VII, VIII e IX.

¹⁷⁵ Primeira parte, continuação da Regra I.

mesmo será segundo, e também no terceiro; e finalmente o último suspenso será sempre a sétima do Tom, e o último Bemol quarta do Tom, e para maior clareza.

REGRA XX.

Toda a figura que se achar acompanhada com terceira menor e sexta maior, sendo o acidente que forma a sexta maior continuado nessa figura ou em outras, será a que se achar com o dito acompanhamento segunda do Tom.

REGRA XXI.

Toda a figura que se achar acompanhada com segunda ou terceira menor, e quarta maior, sendo o acidente que forma a quarta maior continuado, como acima disse, será quarta do Tom.

REGRA XXII.

Toda a figura que se achar acompanhada com terceira maior e quinta, sendo a terceira imprópria do Tom, será quinta do Tom, se o acidente que formou a terceira maior continuar, ou na mesma figura, ou em outras.

REGRA XXIII.

Toda a figura que se achar acompanhada com terceira e quinta menor e sexta, será sétima do tom se o acidente que altera o baixo ou diminuiu a quinta for continuado; que a não ser, se chamará quarta do Tom alterada.

As espécies falsas não militam nas sobreditas regras; mas deve-se refletir da forma, que já disse nas espécies das duas desculpas, para se conhecer se há ou não mudança do Tom.

FIM.

I N D E X . ¹⁷⁶

Definição do Tom, pag. 2.

Definição das espécies, 3.

Como se deve acompanhar as sete cordas do Tom, 9.

Tábua da formação dos Tons e dos nomes que vulgarmente tem, 14.

Os pontos que podem passar debaixo do acompanhamento de 3-5, 15. Exemplo A.

Os pontos que podem passar debaixo do acompanhamento de 3-6, 15. Exemplo B.

Os pontos que podem passar debaixo do acompanhamento de 3-5-6. 16. Exemplo C.

Os pontos que podem passar debaixo do acompanhamento de 3-5-7, 16. Exemplo D.

Os pontos que podem passar debaixo do acompanhamento de 2-4-6, 17. Exemplo E.

Depois de 3-#6, como se deve acompanhar os pontos que sobem e descem, 17. Exemplo F.

Depois de 2-4-6, como se deve acompanhar o ponto que desce de grau, 17. Exemplo G.

Depois de 3-5-6, como se deve acompanhar o ponto que sobre de grau, 18. Exemplo H.

Como se deve acompanhar os acidentes quando eles são estranhos ao Tom, 18. Exemplo I. L.

Como se deve acompanhar a quinta menor, 18. Exemplo M.

Como se deve acompanhar os saltos da terceira descendo, e segunda subindo, 19. Exemplo N.

Como se deve acompanhar quando na extremidade da mão direita se der espécie maior, ou menor diminuta, ou supérflua, 19. Exemplo O.

Quando se deve acompanhar os saltos de quarta, ou quinta, 20. Exemplo Q.

¹⁷⁶ Transcrição do índice original.

S E G U N D A P A R T E

Quando se achar uma 2., as espécies que se lhe devem ajuntar, 25. Exemplo A.

Quando se achar uma 4., as espécies que se lhe devem ajuntar, 26. Exemplo B.

Quando se achar uma 7., as espécies que se lhe devem ajuntar, 26. Exemplo C.

Quando se achar uma 9., as espécies que se lhe devem ajuntar, 27. Exemplo D. E.

Quando se achar uma 3., ou um Bemol, Bequadro, ou sustenido, as espécies que se lhe devem ajuntar, 27. Exemplo F.

Como de seve acompanhar quando na extremidade da mão direita ficarem preparadas algumas das espécies dissonantes, 28. Exemplo G.

Como de seve acompanhar as figuras de pequeno valor, 28, e 29. Exemplo H. I.

As pausas se devem, ou não ser acompanhadas, 29, e 30. Exemplo L. M.

Como se deve acompanhar as figuras cambiadas, 30. Exemplo N.

Como se deve acompanhar quando sobre algum ponto do baixo se acha acompanhamento de diferentes espécies, 31. Exemplo P.

Como se deve acompanhar quando se acha algum floreo no baixo, 31. Exemplo Q.

Como se deve acompanhar as fugas, 32. Exemplo R.

Como se deve acompanhar os motus gradatim, 33. Exemplo S.

Explicação das mudanças de Tom, 33. Exemplo T.

Observações necessárias para com individuação se conhecerem dos Tons as mudanças, 43. Regra XVIII e seguintes.

4. FONTES BIBLIOGRÁFICAS

4.1 MANUSCRITOS

SILVA, Alberto Joseph Gomes da. *Arte ou Regras de Acompanhar Cravo, e todo o genero de Instrumento, Seu dono he José Vito*. (Consta igualmente a data de 1812). Sem identificação do autor. 1848. [P-BN-MM-5074].

4.2 IMPRESSOS

BLUTEAU, Raphael. *Diccionario da Lingua Portugueza*. Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

CALDEIRA, Antônio Correia (pub.). *Obras completas do Cardeal Saraiva (D. Francisco de S. Luiz) Patriarcha de Lisboa*. Tomo 4. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

CALDEIRA, Antônio Correia (pub.). *Obras completas do Cardeal Saraiva (D. Francisco de S. Luiz) Patriarcha de Lisboa*. Tomo 6. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.

CAMPION, François. *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique*. Paris, 1716.

EITNER, Robert. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung is zur Mitte des neunzehnten Jahrhundert*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904.

FONSECA, Petrus Josephus Á Fonseca. *Diccionario Portuguez e Latino*. Lisboa: na Regya Officina Typographica, 1771.

GERBER, Ernst Ludwig. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*. Leipzig: Breitkopf, 1792. 2v.

HEINICHEN, Johann David. *Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylô vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung Oder Musicalischen Raisonnement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos.* Dresden: [s.ed], 1728.

MORATO, João Vaz Barradas Muito Pão e. *Flores musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios autores: Arte pratica de canto de orgão: Indice de cantoria para principiantes, com hum breve resummo das regras mais principaes de a Companhar com instrumentos de vozes, e o conhecimento dos tons assim naturaes como accidentaes / João Vaz Barradas Muito Pam e Morato.* Lisboa: Officina de Musica, 1735.

PEDROSO, Manuel de Moraes. *Compendio musico, ou arte abbreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto: offerecido á mais armoniosa cantora do Ceo. Maria Santíssima com o soberano titulo da Assumpção / por Manoel de Moraes Pedroso.* Porto: Na Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751.

SILVA, Alberto Joseph Gomes da. *Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão/ e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, re- / duzidas a breve metodo, e facil percepção. / Dedicado a sua magestade fidelissima / D. Joseph I. / Que Deos guarde, / por / Alberto Joseph Gomes da Silva / Compositor, e Organista.* Lisboa: na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758. [P-Cug-MI.160].

SILVA, Alberto Joseph Gomes da. *Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão/ e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, re- / duzidas a breve metodo, e facil percepção. / Dedicado a sua magestade fidelissima / D. Joseph I. / Que Deos guarde, / por / Alberto Joseph Gomes da Silva / Compositor, e Organista.* Lisboa: na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758. [P-Ln-M.1022 V].

SILVA, Alberto Joseph Gomes da. *Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão/ e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, re- / duzidas a breve metodo, e facil percepção. / Dedicado a sua magestade fidelissima / D. Joseph I. / Que Deos guarde, / por / Alberto Joseph Gomes da Silva / Compositor, e Organista.* Lisboa: na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758. [BR-RJn A-XVIII-3,19].

SILVA, Alberto Joseph Gomes da. *Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão/ e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, re- / duzidas a breve metodo, e facil percepção. / Dedicado a sua magestade fidelissima / D. Joseph I. / Que Deos guarde, / por / Alberto Joseph Gomes da Silva / Compositor, e Organista.* Lisboa: na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758. [BIG XVIII-3 SIL Reg].

SILVA, Alberto Joseph Gomes da. *Regras de Acompanhar para cravo, ou orgão/ e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, re- / duzidas a breve metodo, e facil percepção. / Dedicado a sua magestade fidelissima / D. Joseph I. / Que Deos guarde, / por / Alberto Joseph Gomes da Silva / Compositor, e Organista.* Lisboa: na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758. [US-Wc MY 69.A2.G63].

SOLANO, Francisco Ignacio. *Novo tratado de musica metrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento...e tratão-se tambem algumas cousas parciaes do contraponto, e da composição/ por seu author Francisco Ignacio Solano.* Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1779.

SOLANO, Francisco Ignacio. *Nova instrucção musical, ou theorica pratica da musica rythmica.* Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764.

SOLANO, Francisco Ignacio. *Nova Arte ou breve compendio, para a lição dos principiantes. Extrahido do Livro que se intitula instrucção musical, ou theorica pratica da musica rythmica.* Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1768.

SOLANO, Francisco Ignacio. *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica, no qual se pergunta, e dá resposta de muitas cousas interessantes para o solfejo, contraponto, e composição...* / por seu author Francisco Ignacio Solano. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1790.

TORRES, José. *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado, distribuidas en tres partes, en la primera, se enseñan los fundamentos, que deben preceder al acompañar, en la segunda el modo de acompañar, usando solo de especies consonantes, y en la tercera el modo de practicar las especies falsas, assi dentro de la ligadura, como fuera de ella - compuestas por Don Joseph de Torres, organista principal de la Real Capilla.* Madrid: Imprenta de Música, 1702.

4.3 CATÁLOGOS

ALEGRIA, José Augusto (org.). *Arquivo das Músicas da Sé de Évora. Catálogo.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

ALEGRIA, José Augusto (org.). *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa. Catálogo dos fundos musicais.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

ALEGRIA, José Augusto (org.). *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos fundos musicais.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

BIBLIOTECA NACIONAL (BRASIL). *Acervo precioso: catálogo da exposição.* Rio de Janeiro: a Biblioteca, 1983.

SANTOS, Mariana Amélia Machado. *Biblioteca da Ajuda. Catálogo de Música Manuscrita. Vol. VI.* Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1963.

4.4 LIVROS

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Imprensa Nacional e Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado: Berlim 1753-1762*. Traduzido por Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CARDOSO, André. *A Música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008

DASILVA, Orlando. *A arte maior da gravura*. São Paulo: Edição Espade, 1976.

FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo Contínuo no Brasil (1751-1851)*. Rio de Janeiro: 7 Letras Faperj, 2011.

FERNANDES, Cristina. *Devoção e Teatralidade, as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico musical no Portugal pombalino*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

FLECHOR, Maria Helena Ochi. *Abreviaturas manuscritas dos séculos XVI ao XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 1991, 2ª Ed.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style: Being a Treatise on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chapels, and Theatres, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web*. New York: Oxford University Press, 2007.

HEARTZ, Daniel. *Music in European capitals – The galant style, 1720-1780*. New York: Norton, 2003.

LAWSON, Colin; STOWEL, Robin. *La interpretación histórica de la Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: EdUSP, 1999.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os Musicos Portuguezes*. Porto: Imprensa Nacional, 1870.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira de Pinheiro, 1900, v. 1.

4.5 ARTIGOS EM PERIÓDICOS

ABREU, Márcia. *O controle à publicação de livros nos séculos XVIII e XIX: uma outra visão da censura*. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais. São Paulo: v. 4, n. 4, ano IV. p. 1-12, out-nov 2007.

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

FELLERER, Karl Gustav. *Le Partimento et l'organiste au XVIIIe siècle*. *Music Sacra*, 41. sl: p. 251-54, 1934.

MAZZA, José. *Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Ocidente; Revista Portuguesa mensal, XXIII (74) – XXV (84), 1944.

NEJMEDDINE, Mafalda. *Regras de Acompanhar para cravo ou órgão de Alberto José Gomes da Silva: análise preliminar*. Lisboa: APEM n. 106, p. 14-18, 2000.

OLIVEIRA, Ernesto Ferreira de. *Ecdótica*. Curitiba: Revista Akrópolis, vol. 3, n. 10, p. 21-25, 1995.

SANGUINETTI, Giorgio. 2009. *The Realization of Partimenti*. Journal of Music Theory 51:1, Spring 2007. Yale: Yale University. p 51-81.

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

4.6 COMUNICAÇÕES

BINDER, Fernando Pereira, CASTAGNA, Paulo. *Teoria Musical no Brasil: 1734-1854*. Comunicação apresentada no I Simpósio de Musicologia Latino-americana – XV Oficina de Música de Curitiba. Curitiba, 10-12 jan 1997.

4.7 DISSERTAÇÕES E TESES

SILVA, Priscila Aquino. *Entre o Príncipe Perfeito e o Rei Pelicano – os caminhos da memória e da propaganda política através do estudo da imagem de D. João II (século XV)*. Niterói, 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense.

SILVA, Vanda Sá. *Estudos de Música Instrumental no Antigo Regime*. Aveiro, 2009. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro.

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro, 2011. Tese de Doutorado (Doutorado em Música). Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

4.8 FONTES ELETRÔNICAS

GJERDINGEN, Robert. *Monuments of Partimenti*. Disponível em: <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Partimenti/aboutParti/Readings/index.htm>

Acesso em: 30 de abril de 2013.

BÉHAGUE, Gerard. *Luíz Álvares Pinto*. Ed. L. Macy. Grovemusic. Disponível em: ≤ <http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 24 de maio de 2013.

BOETZKES, Manfred. *Galli-Bibiena*. Ed. L. Macy. Grovemusic. Disponível em: ≤ <http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 24 de junho de 2013.

BRITO, Manuel Carlos de. *Jerónimo Francisco de Lima*. Ed. L. Macy. Grovemusic. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 24 de maio de 2013.

DOTTORI, Mauricio. JACKSON, Paul. *David Perez*. Ed. L. Macy. Grovemusic. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 24 de maio de 2013.

MCCLYMONDS, Marita, et. al. *Nicollò Jommelli*. Ed. L. Macy. Grovemusic. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 24 de maio de 2013.

OXFORD MUSIC ONLINE. *Dicionário Grove de Música online*. Disponível em: ≤ <http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 30 de abril de 2013.

STEVENSON, Robert. *António da Silva Leite*. Ed. L. Macy. Grovemusic. Disponível em: ≤ <http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 24 de maio de 2013.

STEVENSON, Robert. *Francisco Ignacio Solano*. Ed. L. Macy. Grovemusic. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 24 de maio de 2013.

STEVENSON, Robert. *João Rodrigues Esteves*. Ed. L. Macy. Grovemusic. Disponível em: ≤ <http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 24 de maio de 2013.

STEVENSON, Robert. *José de Santa Rita Marques e Silva*. Ed. L. Macy. Grovemusic. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 24 de maio de 2013.

TRILHA, Mário Marques. *Alberto José Gomes da Silva*. Dicionário Biográfico Caravelas. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html> Acesso em: 24 de maio de 2013.