



## Aspectos de *Performance* nos Tratados Portugueses sobre Baixo Contínuo

Gustavo Angelo Dias (UNICAMP, Campinas, SP, Brasil)  
gustavoangelod@gmail.com

**Resumo:** A teoria portuguesa do baixo contínuo, compreendida entre o século XVIII e início do XIX, reflete o momento musical vivido por Portugal na era Barroca. Sob forte influência italiana, a preponderância da prática musical portuguesa alterna-se entre o repertório sacro de estilo romano e a música profana, representada por óperas, serenatas e obras instrumentais. Os estilos musicais encontrados neste período manifestam esta convivência, que também caracteriza a teoria do baixo contínuo. Neste trabalho busco analisar aspectos relativos à performance encontrados em cinco destacados tratados portugueses, perfazendo o período de 1735 a 1806, a fim de evidenciar elementos da prática musical correspondente.

**Palavras-chave:** Baixo contínuo; Música portuguesa do século XVIII; Performance de Música Barroca.

*Performance Aspects on Portuguese Thorough-Bass Treatises*

**Abstract:** The Portuguese theory of thorough-bass between the eighteenth-century and the early nineteenth century reflects the musical moment experienced by Portugal in the Baroque era. Under strong Italian influence, the preponderance of musical practice in Portugal alternates between the repertoire of church music from Roman style, and the secular music, represented by operas, serenades and instrumental works. The musical styles found in this period reflect the coexistence of both secular and church music, which also characterizes the theory of thorough-bass. In this paper I try to analyze aspects of performance from five prominent Portuguese treatises, published between 1735 and 1806, in order to find evidence of contemporary musical practice.

**Keywords:** Thorough-bass; Portuguese music in eighteenth-century; Baroque Music Performance.

### 1. Introdução

O baixo contínuo foi a prática de acompanhamento predominante na música europeia entre os séculos XVII e XVIII, e o repertório envolvendo este tipo de acompanhamento, realizado a partir de um baixo com eventuais cifras, abarca a maioria das obras compostas no período. Devido ao hiato histórico que esta prática sofreu, uma vez que uma substituição de estilos musicais acarretou seu fim entre os séculos XVIII e XIX, o estudo do baixo contínuo encontra-se entre aqueles que dependem de informações históricas para subsidiar a prática musical, como partituras, tratados e textos.

O estudo destas fontes, no entanto, deve ser feito com especial cuidado, por se tratar de um acompanhamento que é essencialmente improvisado. Apesar do valor eminente dos documentos contemporâneos à prática do acompanhamento, deve-se levar em consideração a forma como se selecionava a informação a ser transmitida por escrito durante o período no qual a teoria do baixo contínuo foi produzida.

Entre as fontes do século XVII e das primeiras décadas do século XVIII, é comum que não se encontre muito mais que as informações essenciais, relativas ao entendimento das cifras, ao bom encadeamento e à correta dedução das harmonias. Como afirma Giulia Nuti: “Pouquíssimos dos primeiros tratados impressos falam sobre como realizar o baixo contínuo numa situação prática, tendendo ao invés disso a se concentrar em descrever princípios harmônicos. Habilidades de *performance* eram ensinadas oralmente” (NUTI, 2007, p. 2) <sup>1</sup>

Embora a maior parte das primeiras fontes mencione a improvisação no acompanhamento, não são oferecidos muitos detalhes sobre a maneira de se improvisar. A teoria do baixo contínuo característica do século XVIII mostra uma preocupação maior em fornecer

uma ampla gama de informações sobre a maneira de se construir e executar o acompanhamento, gerando também bases para a improvisação.

Apesar do valor de características gerais do acompanhamento encontradas nos tratados, as informações mais valiosas para a prática atual do baixo contínuo são justamente os aspectos relacionados à *performance* do acompanhamento. Da análise destes aspectos, pode-se estabelecer uma reflexão mais embasada sobre o quanto as fontes históricas podem realmente nos dizer sobre a prática do baixo contínuo, e aplicar este conhecimento na *performance* historicamente informada.

Neste artigo, que apresenta parte dos resultados da minha pesquisa de mestrado (DIAS, 2012), procuro analisar aspectos de *performance* encontrados em cinco tratados portugueses publicados entre 1735 a 1806, período no qual foi produzida quase toda a teoria portuguesa sobre baixo contínuo. O objetivo desta análise é buscar elementos que ajudem a ilustrar a prática do acompanhamento no período e tecer uma reflexão sobre os parâmetros encontrados nas fontes abordadas, a fim de contribuir ao embasamento da prática atual do acompanhamento.

Os tratados abordados neste trabalho, listados abaixo, foram publicados num período em que Portugal esteve sob profunda e direta influência da música italiana (COSTA, 2006; CROWL, 1984; FAGERLANDE, 2002) e representam um importante momento na teoria musical lusitana.

- Flores Musicaes colhidas no jardim da melhor Lição de varios Autores (1735), de João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (1689-1763?)
- Compendio Musico ou Arte Abreviada (1751), de Manoel de Moraes Pedroso
- Arte ou Regras de Acompanhar Cravo, e todo o genero de instrumento (manuscrito de 1812, a partir do original de 1758), de Alberto Joseph Gomes da Silva
- Novo Tratado de Música, Metrica e Rythmica (1779), de Francisco Ignacio Solano (1720-1800)
- Compendio de Musica, Theorica e Pratica (1806), de Domingos de São José Varella

## 2. Vida musical em Portugal no século XVIII

A história da música portuguesa entre os séculos XVII e XVIII vem sendo reescrita nas últimas décadas: enquanto algumas das fontes consagradas (BRITO; CYMBRON, 1992; BRANCO, 2005) que datam até a década de 1990 enfatizam ou procuram valorizar a prática da ópera em Portugal, um panorama bastante diferente vem sendo traçado por estudos mais recentes. Esses estudos apontam que a música sacra, com exceção de curtos períodos, foi a prática mais comum no cenário musical português durante toda a era barroca (BRITO, 1989; DOTTORI, 1997; FERNANDES, 2006; TRILHA, 2011).

Entre o início do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, há apenas dois curtos períodos em que a ópera é consideravelmente cultivada, além de uma retomada parcial na segunda metade do século XVIII. Somados, os momentos de grande atividade operística não chegam a perfazer vinte anos. A música instrumental também passa a ser produzida em grande quantidade apenas no último quartel deste mesmo século.

No entanto, a música sacra encontra-se em constante atividade em Portugal durante todo o século XVIII e além deste (FERNANDES, 2003; TRILHA, 2011), apenas incorporando à sua tradição musical anterior ao próprio século XVIII, a prática, o estilo e as influências dos compositores italianos que trabalharam para a corte (e dos portugueses que aprenderam a arte musical italiana com os mestres italianos).

A mistura de estilos que se encontra no repertório sacro português testemunha a convivência da influência da música italiana vocal e orquestral (inclusive de elementos da ópera) com tradições tão antigas quanto o cantochão e a polifonia vocal. Esta influência é assimilada e incorporada a uma tradição vivenciada cotidianamente na música sacra, diferentemente da prática operística, por exemplo, que se dá em surtos mais ou menos isolados e está voltada a um público bem mais restrito.

A importância da música sacra em Portugal durante a era barroca vincula-se intimamente à vida religiosa do período, num contexto social que faz do ritual sacro o principal cenário para a prática musical, mobilizando esforços dos grandes compositores, instrumentistas e cantores a serviço da corte.

No plano institucional a formação musical encontrava-se, também ela, voltada para a música sacra graças ao Seminário da Patriarcal, a principal escola de música em Portugal antes da fundação do Conservatório em 1835. [...] O Seminário da Patriarcal era uma escola de modelo eclesiástico não muito diferente das escolas de música associadas às catedrais, às capelas de corte ou aos conventos e mosteiros, tanto nos séculos anteriores como durante o século XVIII. Os alunos viviam em regime de internato bastante rigoroso e, para além das lições de música e gramática, tinham um intenso plano de actividades diárias (das 6h30 da manhã às 22h!), que incluía, por exemplo, a Missa e as principais Horas Canónicas do Ofício Divino. Fornecer músicos, em especial cantores, para a Patriarcal era o principal objectivo, pelo que a formação incidia sobretudo no domínio da música sacra, do canto, do acompanhamento e dos instrumentos de tecla (órgão e cravo). Só em 1824 foram introduzidas as aulas de outros instrumentos e a instituição se começou a aproximar mais de um modelo laico (FERNANDES, 2003, p. 94-95).

A teoria musical portuguesa produzida durante o século XVIII e início do século XIX insere-se, portanto, num período dominado principalmente pela influência italiana – em maior medida pela música sacra e, em períodos e círculos específicos, pela ópera. Também na segunda metade do século XVIII, a música instrumental tem papel relevante, sendo possível encontrar indicações especialmente voltadas para este tipo de repertório.

### 3. Tratados portugueses: aspectos gerais, finalidade

Os tratados portugueses possuem um carácter eminentemente prático. A abordagem mais usual entre os autores é oferecer inicialmente os fundamentos básicos da harmonização e em seguida ater-se ao significado de cifras incomuns no contexto musical. Partindo destas indicações, são abordados fatores como condução das vozes, tratamento das dissonâncias e demais aspectos da realização do baixo. Apenas o *Novo tratado de Musica* (1779), de Francisco Ignacio Solano, possui reflexões e especulações teóricas mais aprofundadas, e mesmo esta obra, apesar da densidade teórica, tem uma vocação prática evidente.

O primeiro tratado português que aborda o baixo contínuo, *Flores Musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios autores* (1735), de João Vaz Barradas Muito Pão e Morato é o único texto entre os abordados que traz evidências, pelo conteúdo e pelos exemplos ao longo do tratado, de um direcionamento específico à música sacra. Nas demais obras observa-se uma teoria que tende a servir de uma só vez aos repertórios sacro e profano, sem muitas indicações específicas que permitam inferir uma finalidade restrita para

os tratados em termos de repertório. O tratado de Morato foi influenciado, sobretudo, pelo *Reglas Generales de Acompañar* (1702), do teórico espanhol José de Torres (TRILHA, 2011), que circulou em Portugal durante as primeiras décadas do século XVIII e direciona-se também ao repertório sacro.

A partir de Manoel Pedroso (1751), tem início uma inspiração mais clara no *Armonico Pratico al Cimbalò* (1708), de Francesco Gasparini, obra que exerceu grande influência em Portugal (FAGERLANDE, 2002; TRILHA, 2011). O tratado de Gasparini (1708) representa em parte a teoria do baixo contínuo italiana do século XVII, embora o volume de informações sobre a dedução e realização das harmonias (sempre utilizando como evidência os movimentos do baixo) e de indicações sobre *performance* excedam, em muito, os tratados italianos precedentes. Publicada pouco depois do tratado de Pedroso (1751), a obra de Alberto Joseph Gomes da Silva, *Regras de Acompanhar* (1758), pertence ao mesmo momento da teoria portuguesa, marcado, além da influência clara de Gasparini (1708), pela adoção de um princípio que representa um marco importante na teoria do baixo contínuo em todo o continente europeu: a regra de oitava.

Apresentada em 1716 pelo teorbista e teórico francês François Champion no *Traité d'accompagnement de composition selon la regle des octaves de musique*, o princípio da regra de oitava procura amalgamar pequenos padrões de cifragem, antes apresentados nos movimentos do baixo e nas regras elaboradas por Gasparini (1708), num princípio único que permite estabelecer a cifragem pela posição que a nota do baixo ocupa na escala.

Após a denominação de Champion, rapidamente o termo passa a figurar não apenas nos tratados franceses, mas, também, nos italianos e alemães.

Mário Trilha (2010) manifesta-se sobre o desenvolvimento e o uso da regra de oitava:

Naturalmente, este modelo, não foi descoberto por Champion, que “apenas” criou esta terminologia para nomear este padrão de harmonização, que já se encontrava amplamente consolidado e difundido nesta época. [...] 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 acompanhamento e harmonização das escalas diatônicas e a segunda, servir de base à arte da improvisação (TRILHA, 2010, p. 49).

Embora o princípio que conduziria à regra de oitava já estivesse esboçado de alguma forma nas primeiras convenções teóricas do século XVII, a partir de seu estabelecimento nas primeiras décadas do século XVIII começam a surgir entre os teóricos variações nas convenções de harmonização pela escala. Estas diferenças refletem aspectos que evidenciam seus padrões harmônicos, e podem, portanto, conter um ponto de caracterização composicional relevante. Em outras palavras, a análise da regra de oitava apresentada por um autor permite perceber com mais clareza sua concepção sobre a harmonização a partir de linhas melódicas de baixo sem cifras, e, de forma mais ampla, notar também a evolução do discurso harmônico conforme se analisa tratados de diferentes datas.

Manoel Pedroso é o primeiro teórico lusitano a apresentar, em 1751, a regra de oitava para a escala completa, o que representa uma renovação importante na teoria portuguesa (apesar de despontar mais de três décadas depois do surgimento deste preceito na França). Para o teórico, a premissa mais elementar dada ao acompanhador reside no padrão de harmonização baseado na escala; este preceito representa uma grande diferença com relação à abordagem do *Armonico Pratico* (1708), no qual Gasparini apresenta primeiramente uma extensa série de regras para a harmonização sem o contexto do tom, mencionado apenas no oitavo capítulo do tratado.



Figura 1: Regra de Oitava apresentada por Manoel Pedroso (1751).

Pedroso lista, como complemento à sua regra de oitava, algumas indicações que correspondem aos desvios deste padrão de cifragem, atendo-se às dissonâncias, aos movimentos cadenciais e aos acordes que envolvem cifras mais complexas.

Após a publicação do tratado de Pedroso (1751), a regra de oitava se estabeleceu em Portugal de forma definitiva, como já vinha ocorrendo em toda a Europa, e nenhum autor posterior deixa de utilizá-la. Porém, de forma concomitante, os preceitos de dedução das harmonias nos movimentos do baixo, característicos de Gasparini (1708), continuam a ser utilizados. Este princípio pode ser encontrado até no *Compendio de Musica* (1806), de Domingos Varella (embora o autor faça uma advertência sobre a dificuldade de deduzir todas as harmonias pela movimentação da linha do baixo). A preocupação de Varella reflete, por um lado, a evolução harmônica que se acumulou desde o estabelecimento das deduções pelos movimentos do baixo como evidência; mas pode também mostrar um esgotamento da utilização deste recurso como um complemento à regra de oitava, adotado por todos os autores aqui estudados a partir de Pedroso (1751).

Um dos elementos mais significativos no estudo comparado entre os tratados portugueses é justamente a forma como cada autor complementa a regra de oitava com ressalvas de outras possibilidades para alguns graus da escala. Considerando o grau de origem ou de destino no contexto do tom, ou com extensas listas de regras isoladas, os autores empreendem num esforço teórico notável para estabelecer princípios de harmonização válidos para movimentos incomuns, alterações harmônicas, modulações, suspensões e antecipações.

Os tratados portugueses das últimas décadas do século XVIII já trazem preceitos bem mais ligados à prática italiana contemporânea, atualizando e desenvolvendo a teoria do baixo contínuo para o repertório em uso. Deste período abordo aqui o *Novo Tratado de música* (1779), de Francisco Ignacio Solano e o *Compendio de Música* (1806), de Domingos de São José Varella.

Pela época da publicação das obras que trazem estas características, o desenvolvimento da teoria portuguesa do baixo contínuo com frequência é considerado tardio, o que se deve em parte pela adoção de fontes estrangeiras, sobretudo nas primeiras décadas do século XVIII, mas também ao tempo necessário para a assimilação da teoria de origem italiana e a criação de obras autóctones sobre o acompanhamento, cuja demanda com certeza cresceu significativamente ao longo deste século. Outro fator que contribui para a manutenção prolongada de alguns preceitos característicos das primeiras décadas do século XVIII é a demanda prática destes tratados, uma vez que a música composta em Portugal durante o período constitui-se majoritariamente pelo repertório sacro de um estilo relativamente conservador, e apenas em menor medida representado pela ópera, e, sobretudo a partir de 1759, pelas serenatas e pela música instrumental (TRILHA, 2011, p. 78).

Se por um lado somente a partir da terceira década do século XVIII a assimilação e o desenvolvimento da teoria característica do período barroco acontecem em Portugal, por outro, grande parte de sua produção equivale a um período igualmente fecundo no restante do continente europeu. Não podemos ignorar que esta produção evidencia a importância que estes estudos teóricos ainda possuíam em termos práticos, já no início do século XIX, quando o gosto pelo repertório barroco (ou de características híbridas entre o barroco e o classicismo) certamente ainda encontrava adeptos.

Neste cenário mais ou menos conservador, em que se observa tanto uma prática fortemente ligada à música sacra, quanto a adoção de princípios recentes (como a regra de oitava e as formas de se harmonizar um baixo com modulações), encontramos uma teoria portuguesa que evolui de uma forma característica. O *corpus* teórico reflete a convivência dos diferentes estilos cultivados em Portugal durante o período e sua evolução demonstra o amadurecimento de uma atividade musical que recebe e desenvolve novos estilos e ao mesmo tempo mantém uma prática tradicional, ligada ao rito religioso.

Uma leitura deste pensamento descarta a teoria simples de que o baixo contínuo em Portugal preserva preceitos da teoria italiana característica do início do século XVIII por mero atraso. A manutenção da tradição musical sacra certamente contribuiu para que determinados preceitos do baixo contínuo continuassem válidos até mesmo em pleno século XIX; porém a densidade da teoria portuguesa, a qualidade do material composto e notícias históricas, como relatos e cartas sobre a vida musical portuguesa durante este período, dão conta de que o acompanhamento praticado em Portugal era de altíssimo nível, contando com músicos de excelente preparo. Além disso, a manutenção e o eco de princípios encontrados em Gasparini convivem, por muitas décadas, conforme dito acima, com um desenvolvimento considerável, que coloca Portugal em contemporaneidade com a teoria do baixo contínuo do século XVIII. Não fosse assim, não existiria uma teoria construída a partir da regra de oitava desde Pedroso (1751), que se adensa e se desenvolve sobretudo na obra de Ignacio Solano (1779), um tratado bastante desenvolvido em termos teóricos, característico do século XVIII.

Representando o momento mais avançado da teoria do baixo contínuo, o tratado de Domingos Varella (1806), difere dos outros aqui analisados em um aspecto bastante relevante quanto à compreensão da harmonia: os acordes são apresentados já segundo a teoria das inversões, chegando a mencionar Jean-Phillipe Rameau (1682-1764)<sup>2</sup>. No entanto, ao escrever sobre o acompanhamento, Varella apresenta a teoria do baixo contínuo da forma como a vemos nos outros tratados, ou seja, com os acordes pensados como intervalos a partir do baixo.

Esta aparente contradição reflete o momento tardio em que a obra é publicada, indicando que, apesar da manutenção da prática do baixo contínuo (e de sua teoria básica), tornava-se impossível ignorar, no início do século XIX, em Portugal, o pensamento harmônico a partir da teoria de Rameau; ou seja, da compreensão da harmonia pelas notas que compõem os acordes, independente da posição do baixo.

Segundo o autor, a inversão dos acordes é a “transmutação [*sic*] das suas diferentes vozes, sem alterar sua *consonancia*, ou *dissonancia*, mudando huma das suas vozes para a oitava acima, ou abaixo” (VARELLA, 1806, p. 26).

## 4. A performance nos tratados portugueses

### 4.1 Quantidade e condução de vozes

É comum entre os tratadistas portugueses que características relevantes sobre o acompanhamento, como quantidade e condução das vozes, preparação e resolução de dissonâncias, sejam apresentadas diretamente em exemplos escritos de realização. A análise destes exemplos é primordial para estabelecer as características mais básicas da realização harmônica, às quais são acrescentadas informações mais específicas, como figurações rítmicas, ornamentação e demais características de performance.

Morato (1735) recomenda inicialmente que o acompanhamento seja feito estritamente a quatro vozes; no entanto, ao tratar do acompanhamento do canto, afirma que quanto mais vozes forem utilizadas, mais seguros estarão os cantores. Os exemplos já harmonizados encontrados em Gomes da Silva (1812) são a quatro vozes, ou cinco, quando há dissonâncias agregadas ao acorde.

Francisco Solano (1779) apresenta seus exemplos a quatro ou cinco vozes e seus encadeamentos têm ênfase no aspecto melódico de vozes independentes, seguindo os parâmetros do contraponto. Uma exceção, justificada com argumentos pelo autor, é o que ele chama de “Commutação de Partes Iguaes” (SOLANO, 1779, p. 114), o que expressa a troca de vozes na resolução, no mesmo registro.

Ainda sobre o número de vozes, Varella (1806) observa que se deve utilizar maior ou menor quantidade de acordo com a dinâmica, e também de acordo com a quantidade de vozes escritas.

Um princípio interessante que se nota entre os tratados portugueses é o aproveitamento de notas comuns a harmonias subsequentes, encontrado já entre os exemplos de encadeamentos apresentados por Gasparini (1708). Este princípio aparece em João Morato, Gomes da Silva, Francisco Solano e Domingos Varella.

Quanto a 8<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> paralelas nos encadeamentos, Morato, Silva e Solano recomendam sejam evitadas, sobretudo nas vozes extremas. Pedroso e Varella afirmam não haver problemas em tocar 5<sup>as</sup> e 8<sup>as</sup> consecutivas nos encadeamentos; o primeiro deles chega a justificar sua orientação, diferenciando o acompanhamento da composição, na qual o autor teria tempo de se esmerar mais na condução das vozes.

Sobre a condução das vozes, a maioria dos autores limita-se a indicações elementares, deixando para os exemplos harmonizados a ilustração dos princípios envolvidos nesta matéria. A falta de recomendações detalhadas sobre a condução das vozes se justificaria, além da apresentação de exemplos harmonizados, pela concepção de que o domínio do contraponto é um requisito prévio para a arte do acompanhamento. Portanto, salvo indicação contrária, os princípios, então correntes para a condução das vozes no contraponto, seriam igualmente válidos para o acompanhamento improvisado, segundo a maioria dos autores estudados, o que se verifica nos exemplos apresentados.

Gomes da Silva (1812), embora não mencione com frequência a condução das vozes em seu tratado, apresenta exemplos harmonizados nos quais todas as vozes aparecem bem encadeadas segundo as regras do contraponto da teoria contemporânea. Nas harmonizações escritas de Solano (1779) as vozes apresentam origem e direção dentro do encadeamento, porém, ele mesmo recomenda a variação no número de vozes do acompanhamento, dependendo do caráter, da textura e do andamento da obra que se acompanha.

Ignacio Solano (1779) e Domingos Varella (1806) mostram uma preocupação maior em apresentar a condução das vozes rigorosamente através da teoria do contraponto, e tam-



bém a resolução de dissonâncias ligadas e suspensões. Este cuidado em apresentar teoricamente princípios anteriormente exemplificados apenas com encadeamentos é característico da maturidade na teoria portuguesa do baixo contínuo.



Figura 2: Exemplos de condução de vozes e resolução de dissonâncias no tratado de Francisco Solano (1779).

Solano dedica especial atenção ao contraponto. Segundo o autor, o acompanhamento improvisado deve ser tão bem estruturado quanto a composição que está no papel. Ele afirma que o rigor com os princípios da composição é necessário, pois os cravistas são, em sua maioria, ou querem ser, compositores. O autor dedica uma parte de seu extenso tratado ao estudo do contraponto, concebido a partir da linha de baixo cifrado, chegando a dedicar um capítulo ao ensino da improvisação de fugas a partir de um tema dado, segundo ele, para atender à necessidade imposta aos organistas de improvisar após a execução de uma obra (SOLANO, 1779, 224). Esta abordagem representa uma grande diferença com relação aos autores anteriores, como Manoel Pedroso (1751), que trata o estudo do contraponto separadamente do baixo contínuo. Solano assim justifica a atenção longa e pormenorizada ao assunto:

Tratarei este ponto [o tratamento das dissonâncias] com toda clareza, e formalidade, de mesma sorte, que se estivera só escrevendo privativamente de *Contraponto*, ou *Composição*. O *Tocar*, ou *Acompanhars* científico no sobredito Instrumento [o cravo], não he outra cousa mais que um *Compôr* de repente; e quanto o apressado *Compasso* dá menos demora para vagarosos Discursos, tanto mais perspicaz, e prompto se deve estar na penetração de todas as Doutrinas, e Regras das *Perfeitas*, ou *Imperfeitas Ligaduras*. Serei nesta materia alguma coisa extenso. Tudo julgo preciso. O muito que há neste particular digno de notar-se, não se pode dizer em pouco tempo (SOLANO, 1779, p. 78-79).

Portanto, o conhecimento dos procedimentos do contraponto é apresentado como uma necessidade ao acompanhador. Solano não se poupa de apresentar inúmeros exemplos de condução de vozes, tratamento de dissonâncias e possibilidades de cifras para os mais variados casos que possam surgir ao acompanhador. A preocupação com o baixo sem cifras, como nos outros tratados, é evidente, mas neste temos esmiuçados exemplos de movimentos incomuns do baixo, assim como modulações e cadências de vários tipos, à luz de uma teoria tonal bastante completa e sedimentada. Outra recomendação relevante deste autor é que se evite dobramentos de vozes no acompanhamento ao órgão.

Ainda sobre o acompanhamento ao órgão, Varella (1806) recomenda a manutenção de notas comuns às harmonias subsequentes; o mesmo princípio é válido entre as diferentes harmonias no caso de modulações.

## 4.2 Tratamento das dissonâncias

Um princípio prático de execução, apresentado por quatro dos cinco autores, é a execução de escalas com acordes de 5<sup>a</sup> seguida de 6<sup>a</sup> sobre cada uma das notas do baixo. Esta indicação, presente no tratado de Gasparini (1708), é encontrada nos textos de Morato, Pedroso, Solano e Gomes da Silva.

Sobre a resolução das dissonâncias, Solano (1779) ecoa Gasparini (1708) em três princípios elementares: deve ocorrer nos tempos fracos do compasso, na mesma voz e por graus conjuntos<sup>3</sup>. O autor português preconiza que a resolução pode ocorrer por movimento oblíquo (uma das vozes ligada) ou movimento contrário e pode ser feita tanto em movimento ascendente como descendente; esta indicação difere daquela de Gasparini (1708), de que a resolução ocorra sempre em movimento descendente. Solano é bastante detalhista em seus exemplos sobre o tratamento das dissonâncias, seguindo as regras do contraponto.

Para Varella (1806), as dissonâncias devem se dar nos tempos fortes e podem surgir sem preparação, assim como já mencionado anteriormente por Gomes da Silva (1812). Este último ainda menciona o uso de dissonâncias sem preparação em contextos específicos, desde que sejam resolvidas de modo cantável (ou seja, na mesma voz).

Quatro dos autores estudados apresentam resoluções pré-determinadas para dissonâncias: Pedroso, Silva, Solano, Varella. Sobre esse ponto, é interessante notar que os autores estudados em geral consideram o movimento do baixo idêntico ao da voz de cima na resolução das dissonâncias; apenas mudam o tipo de dissonância de acordo com a resolução, o que demonstra um tratamento contrapontístico igual entre as vozes superiores e o baixo dentro do pensamento harmônico.

Pedroso assim caracteriza as dissonâncias:

- 4<sup>a</sup>: se acompanha com 3<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> ou 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> - característico de “*Solos, Areas, Duettos*, e outras quaesquer obras concertadas” (PEDROSO, 1751, p. 15). Nos exemplos é sempre resolvida em 3<sup>a</sup>;
- 7<sup>a</sup>: se acompanha com 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>; resolve-se em 6<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e algumas vezes 8<sup>a</sup>;
- 9<sup>a</sup>: se acompanha com 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, nunca com 8<sup>a</sup>; resolve-se em qualquer consonância;
- 2<sup>a</sup>: se acompanha com 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> (muitas vezes a 4<sup>a</sup> é aumentada) ; resolve-se em 6<sup>a</sup>, às vezes 5<sup>a</sup>;
- 5<sup>a</sup> diminuída: se acompanha com 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>; resolve-se em 3<sup>a</sup>.

Gomes da Silva apresenta as resoluções 4<sup>a</sup> - 3<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> - 6<sup>a</sup> sobre cada grau de um baixo que desce por graus conjuntos e também menciona a resolução 9<sup>a</sup> - 8<sup>a</sup>. Suspensões duplas também são apresentadas pelo autor, como 9<sup>a</sup> - 8<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> - 3<sup>a</sup>, com a 5<sup>a</sup> ligada, sobre a mesma nota no baixo. Em todos estes encadeamentos o exemplo mostra a resolução das dissonâncias nos tempos fracos, sempre preparadas.

Solano (1779) apresenta as possibilidades de resolução resumidas abaixo:

- 7<sup>a</sup>: resolve-se em 8<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> ou 5<sup>a</sup>
- 9<sup>a</sup>: resolve-se em 8<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> ou 10<sup>a</sup> (3<sup>a</sup>)
- 2<sup>a</sup>: resolve-se em 8<sup>a</sup> ou 3<sup>a</sup>
- 5<sup>a</sup> dim: resolve-se em 3<sup>a</sup>
- 4<sup>a</sup> aum: resolve-se em 3<sup>a</sup>

### 4.3 Preponderância de aspectos contrapontísticos ou harmônicos e as situações em que são recomendados

No texto de Morato (1735), o aspecto contrapontístico tem caráter secundário, embora os princípios do contraponto sejam a base para o tratamento das dissonâncias. Este não oferece indicações para a condução das vozes, restringindo-se a fornecer indicações de procedimentos harmônicos.

Francisco Solano (1779) enfatiza as características do contraponto na condução de vozes, na preparação, suspensão e resolução das dissonâncias. O teórico compreende o contraponto como elemento essencial para a realização do baixo contínuo, e portanto dedica uma parte do tratado ao ensino do contraponto diretamente aplicado ao acompanhamento.

Varella (1806) apresenta a condução das vozes e o tratamento das dissonâncias utilizando também a teoria do contraponto. O autor recomenda que se priorize o bom contraponto, sobretudo nas vozes extremas, mantendo-as cantáveis, assim como passagens melódicas que façam ligação entre as harmonias, nomeadamente nos tempos fracos.

### 4.4 Características do acompanhamento de árias e recitativos

As indicações de Ignacio Solano (1779) sobre o acompanhamento de recitativos é particularmente interessante no que diz respeito à *performance*. O autor adverte que é importante estar muito atento à voz solista, recomenda o uso de mordentes e *acciacature*, desde que se evite enfiar o cantor com muitos ornamentos.

O preenchimento adequado dos acordes deveria estar sempre de acordo com as notas que fizerem parte da linha principal, e, a título de oferecer o contexto harmônico para as notas na voz solista, deve-se tocar os acordes completos, com todas as dissonâncias, ainda que apenas uma delas apareça na voz superior. O autor apresenta exemplos de *acciacature* (algumas com duas notas) inseridos nos acordes em recitativos e canções sérias.



Figura 3: Exemplos de *acciature* apresentados por Francisco Solano (1779).

O uso das *acciature* pode ocorrer quando o baixo tem de manter a mesma nota por alguns compassos, com cifras que se alternam, modificando a harmonia ou criando/resolvendo suspensões.



Figura 4: Exemplos de *acciature* ligando diferentes harmonias apresentados por Francisco Solano (1779).

Gomes da Silva (1812) apresenta contextos harmônicos em que se pode tocar dissonâncias sem preparo, no caso de recitativos. O autor menciona a possibilidade de se tocar 5º grau com 7ª, sem preparação. Também do 7º grau para o primeiro, pode-se tocar 5ª diminuída sem preparação.

Como única indicação sobre acompanhamento em recitativos, Varella (1806) sugere o arpejo ascendente ou descendente dos acordes, podendo fazer uso das *acciature*.

#### 4.5 Outras indicações e recomendações de *performance*: função do baixo contínuo, preenchimento dos compassos, notas de passagem

Duas indicações relevantes sobre a *performance* do baixo contínuo, encontradas no *Armonico Pratico al Cimbalò* (1708), de Francesco Gasparini, são reproduzidas por autores portugueses. No texto de 1708, encontramos indicações dos tempos dos compassos que levam acompanhamento, relacionando o princípio a valores de figuras, andamentos e estilo. Também Silva (1812), Solano (1779) e Varella (1806) apresentam o mesmo preceito, embora com algumas variações.

O autor italiano também sugere que se deixe movimentar o baixo sob as harmonias, tratando as notas do baixo estranhas à harmonia como notas de passagem, secundado por Gomes da Silva (1812) e Ignacio Solano. Silva acrescenta ainda que, no caso de baixos “glorizados” (com diminuições), deve-se tocar na mão direita apenas as harmonias essenciais, segurando os acordes por todo o tempo em que as harmonias se mantiverem.

Segundo Morato (1735), o objetivo do baixo contínuo é não deixar o cantor (ou voz solista) perder o tom. Pedroso (1751) sugere a execução de *tasto solo* (apenas a linha do baixo sem acompanhamento) quando o baixo se encontra na clave de dó.

Gomes da Silva (1812) traz duas recomendações particularmente interessantes sobre performance: nas fugas, deve-se dobrar as entradas das vozes e fazer acompanhamento simples, até que todas as vozes estejam soando; quanto às pausas, o autor indica que se toque acompanhamento quando for necessário antecipar ou resolver dissonâncias.

Solano (1779) recomenda que se toque acordes nas pausas quando estas se encontram em tempos fortes. Outra recomendação interessante (e bastante prática) do tratadista é a de que não se deve tentar adivinhar as cifras de uma parte que não se conheça ou que se possa prever com acerto. Ao invés disso, deve-se simplificar o acompanhamento, tocando apenas a linha do baixo, podendo dobrar em oitavas com a mão direita ou preencher apenas com os intervalos que se tenha certeza que não descaracterizem a harmonia da música que se acompanha.

Domingos Varella (1806), afirma que a mão esquerda deve unicamente tocar a voz do baixo. Outra recomendação deste autor é a improvisação de pontes melódicas entre as harmonias nos tempos fracos.

## Conclusões

Nos aspectos gerais, a teoria do baixo contínuo em Portugal desenvolve-se mais ou menos da mesma maneira que se desenvolveu a teoria italiana, e nunca chega a perder completamente a referência do influente *Armonico Pratico* (1708) <sup>4</sup>.

Misturada à manutenção de certos princípios que a remetem à teoria do baixo contínuo característica do princípio do século XVIII na Itália, a teoria portuguesa vivencia uma renovação a partir de meados deste mesmo século. Por um lado o amadurecimento da teoria do baixo contínuo em Portugal relaciona-se com a própria evolução teórica encontrada nos tratados italianos, provavelmente baseada diretamente na aprendizagem com os mestres italianos, tanto em Portugal quanto nas viagens empreendidas por músicos portugueses à Itália. Por outro lado, porém, a teoria portuguesa mantém-se ligada a princípios válidos para um estilo sacro mais austero, que ao longo do século XVIII cai progressivamente em desuso nos grandes centros europeus. Apesar da retomada da música secular por volta de 1759 e da conseqüente conquista de espaço à inventividade da escrita instrumental, os princípios observados nos tratados aqui analisados mostram que a teoria portuguesa preocupa-se concomitantemente com a manutenção do estilo sacro romano.

As recomendações sobre performance encontradas nos tratados lusitanos fazem menção frequente ao acompanhamento de cantores, em relação aos quais seriam quase sempre balizadas questões como as diminuições, a improvisação e a ornamentação. As indicações incluem o acompanhamento de árias, ariosos e recitativos, o que, dada a finalidade híbrida dos textos, poderia indicar que os mesmos princípios básicos sejam válidos para o acompanhamento de cantor estanto no repertório sacro como no profano.

Esta ambivalência característica deve-se a uma questão de ordem prática: a necessidade de se condensar num só método do conteúdo básico que o aprendiz do acompanhamento precisa conhecer. Tendo em vista que muitos dos excelentes músicos portugueses (ou que trabalhavam em Portugal) dividiam suas atividades entre as orquestras das igrejas e os saraus e apresentações de óperas na corte ou nos teatros públicos, é válido considerar que esta abrangência ou ambivalência dos tratados corresponde a uma demanda real e cotidiana da aprendizagem do baixo contínuo ao longo do século XVIII e início do XIX.

Os elementos de performance encontrados nos tratados aqui abordados refletem uma realidade característica da vida musical portuguesa, na qual não há grande diferenciação estilística entre os repertórios sacro e profano. A ambivalência destas obras teóricas reflete uma prática na qual o sagrado e o profano convivem e dividem características em comum; a riqueza de elementos encontrada nestes tratados, sobretudo na obra de Ignacio Solano (1779), ilustra de forma eficiente a prática musical portuguesa, permitindo aos tratados portugueses um lugar entre a teoria europeia madura do baixo contínuo.

## Notas

- <sup>1</sup> *Very few of the early printed treatises speak of how to realize basso continuo in a practical situation, tending instead to concentrate on describing harmonic principles. Performance skills were taught aurally.*
- <sup>2</sup> Jean-Phillippe Rameau: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722.
- <sup>3</sup> O autor recomenda que a resolução seja tocada com o mesmo dedo da nota dissonante, o que equivale a dizer que a resolução deve acontecer na mesma voz e por grau conjunto.
- <sup>4</sup> Mesmo na Itália a influência de Gasparini parece ter perdurado pelo menos por todo o século XVIII, a julgar pela ampla circulação da obra, que teve ao menos seis edições (a última da qual data de 1802) (ARNOLD, 1965, p. 250; BORGIR, 2010, p. 137).

## Referências bibliográficas

- ARNOLD, Franck Thomas. *The art of the Accompaniment from a Thorough-bass as practised in the XVII<sup>th</sup> & XVIII<sup>th</sup> centuries*. New York: Dover publications, 1965.
- BORGIR, Tharald. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. Rochester: University of Rochester Press, 2010.
- BRANCO, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2005.
- BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- COSTA, Robson Bessa. *O Baixo Contínuo no Offício de Defuntos de Lobo de Mesquita*. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CROWL, Harry. A música portuguesa e o Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 1, 1984, Mariana. *Anais...* Mariana: Fundação Cultural da Arquidiocese de Mariana, 1984.
- DIAS, Gustavo Angelo. *Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, 2012. Curitiba: UFPR, 2012. 129p.

DOTTORI, Maurício. *The Church Music of Davide Perez and NiccolòJomelli, with especial emphasis on their funeral music*. Tese de Doutorado. University of Wales, 1997. Cardiff: University of Wales, 1997. 416p.

FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo contínuo no Brasil: A Contribuição dos tratados em língua portuguesa*. Tese de Doutorado. Universidade do Rio de Janeiro, 2002. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002. 221p.

FERNANDES, Cristina. A música sacra no período pombalino. *Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n. 15/16, p. 87-101, 2003.

GASPARINI, Francesco. *The Practical Harmonist at the Harpsichord*. New Haven: Yale University Press, 1963.

MORATO, João Vaz Barradas Muito Pão e. *Flores musicas 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*, Lisboa: Officina de Musica, 1735. Disponível em: [http://www. uc. pt/bguc](http://www.uc.pt/bguc). Acesso em: 13/04/2011.

NUTI, Giulia. *The Performance of Italian Basso Continuo: Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Farnham: Ashgate, 2007.

PEDROSO, Manoel de Moraes. *Compendio Musico, ou Arte Abbreviada*. Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751. Disponível em: <http://www.bnportugal.pt/>. Acesso em: 15/10/2009.

RAMEAU, Jean-Phillip. *Traité de L'Harmonie Réduite à ses Principes Naturels*. Paris: Imprimeurdu Roy pourla musique, 1722.

SILVA, Alberto Joseph Gomes da. *Arte ou Regras de Acompanhar Cravo, e Todo o Genero de Instrumento (1812)*. Disponível em: <http://www.bnportugal.pt/>. Acesso em: 15/10/2009.

SOLANO, Francisco Ignacio. *Novo Tratado de Música, Metrica e Rythmica (1779)*. Disponível em: <http://www.bnportugal.pt/>. Acesso em: 15/10/2009.

TORRES, José de. *General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in Canto Figurado: An Annotated Bitextual Edition* by Paul Murphy. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

TRILHA, Mário Marques. A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810). *Opus*, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 48-69, jun. 2010.

\_\_\_\_\_. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, 2011. Aveiro, Universidade de Aveiro, 2011. 419p.

VARELLA, Domingos de São José. *Compendio de Musica, Theorica e Pratica (1806)*. Disponível em: <http://www.bnportugal.pt/>. Acesso em: 15/10/2009.

---

**Gustavo Angelo Dias** - Doutorando em Música - Fundamentos Teóricos pela UNICAMP, (financiamento CAPES), mestre em Musicologia Histórica pela UFPR (financiamento CAPES), e bacharel em Instrumento (cravo) pela UNICAMP. Foi professor-colaborador da UEPG (Ponta Grossa, PR) em 2011 e estagiário na UFPR (Curitiba, PR) entre 2010 e 2011. Realizou, entre 2007 e 2009, duas pesquisas de Iniciação Científica na área de Musicologia pelo PIBIC-UNICAMP e SAE-UNICAMP. Atua como pesquisador, professor e músico, dedicando-se a difundir o estudo e a prática sobretudo da música barroca, seja com orquestras, grupos de câmara ou recitais instrumentais.

---